



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

IDELMAR GOMES CAVALCANTE JÚNIOR

INVENTÁRIO DE UMA MEMÓRIA CONSAGRADA:
Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)

FORTALEZA
2017

IDELMAR GOMES CAVALCANTE JÚNIOR

**INVENTÁRIO DE UMA MEMÓRIA CONSAGRADA:
Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História. Área de Concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira

**FORTALEZA
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C364i Cavalcante Júnior, Idelmar Gomes.
Inventário de uma memória consagrada : Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970) / Idelmar Gomes Cavalcante Júnior. – 2017.
313 f.

Graduação Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
em História, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira.

1. Memória. 2. Teatro. 3. Pernambuco. 4. Regionalismo. 5. Benjamim Santos. I. Título.

CDD 900

IDELMAR GOMES CAVALCANTE JÚNIOR

**INVENTÁRIO DE UMA MEMÓRIA CONSAGRADA:
Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História. Área de Concentração: História Social.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^a Dra. Sonia Maria de Meneses
Universidade Regional do Cariri – URCA

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho (Suplente)
Universidade Federal do Ceará – UFC

AGRADECIMENTOS

Agora, além de uma gratificante sensação de dever cumprido, é hora também de olhar para trás e ver tudo o que foi feito, refletir sobre os planos inacabados e, principalmente, perceber o quanto me transformei. Mas sem dúvidas, nada ou muito pouco teria sido realizado sem a presença fundamental destes a quem passo a agradecer.

Início pelos profissionais da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, os quais não conseguirei nomear individualmente, pois seus nomes me escaparam. Em minha memória, vejo um ambiente cheio de pessoas gentis que me auxiliaram muito nas várias pesquisas que realizei nos arquivos de jornais microfilmados nos meses de janeiro, abril, julho e agosto de 2014 e janeiro de 2015.

Já os nomes daqueles que entrevistei estão gravados não apenas nos arquivos de áudio que criei com suas narrativas, mas também, e principalmente, nas minhas mais doces lembranças das idas ao Recife. Cada um de nossos colaboradores deixou uma marca profunda de simpatia. Portanto, sou muito grato a Fernando Augusto, Paulo de Castro, José Pimentel, Germano Haiut, Teresinha Calazans, José Francisco Filho, Wellington Lima, Guilherme Coelho e Marcos Ferreira.

A Leidson Ferraz agradeço por ter, nada mais nada menos, aberto as portas do Recife para a minha pesquisa. Quase todos os contatos que realizei naquela cidade foram por meio de sua mediação. Ele sempre se mostrou disposto a me ajudar no desafio que é pesquisar numa cidade desconhecida.

Luann Ribeiro e Saul, por sua vez, tornaram-se inesquecíveis também. Dividiram um apartamento comigo quando eu estava no Recife. Com eles, conheci o bairro da Várzea, um simpático interstício entre o Recife de Chico Science e o de Gilberto Freyre. Neste caso, não poderia esquecer o auxílio do professor Jailson da Silva, que me indicou o apartamento daqueles camaradas para que eu permanecesse no Recife quando precisasse.

E quando não pude mais ficar na Várzea, em janeiro de 2015, fui muito bem recebido pela família Pimentel. Sou muito grato, portanto, à dona Fátima, ao senhor Sebastião e ao filho do casal, Fídel. Eles me apresentaram à dona Marlene, que me hospedou gentilmente. Receberam-me muito bem e fui tratado como se fosse da família. E só quem se vê numa terra distante da sua, sabe o quanto esse tipo de tratamento faz toda a diferença.

Sou grato também aos meus colegas de doutoramento. Durante um ano dividimos o espaço de uma sala de aula compartilhando sonhos e algumas angústias. Meus

agradecimentos para Adriel Fontenele, Walter de Carvalho, Raquel Caminha, Eylo Fagner, Amanda Teixeira, Dhenis Silva e Reginaldo Alves e, especialmente, para o camarada Hamilton Rodrigues, o baiano mais legal que já conheci. Sua companhia nos barzinhos no tempo em que morávamos em Fortaleza e a sempre oportuna mensagem que enviávamos um para o outro, lembrando de algum compromisso do doutorado, se transformaram em um capítulo agradável dessa longa história.

Outra lembrança feliz está relacionada a minha participação no Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM –UFC/CNPq), coordenado pelo professor Antonio Gilberto Ramos Nogueira. Nas reuniões vi sempre muita solidariedade entre seus componentes, uma energia positiva que nos impulsionava sempre a seguir adiante. As discussões teóricas que realizamos acabaram sendo úteis para muitas reflexões que faço nesta tese.

Caberia também lembrar de Luciana, a secretária da coordenação do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFC. Com muita competência, ela sempre estava lá, na hora certa, para tirar alguma dúvida ou nos dar informações importantes.

Do programa, enfim, tenho ainda um último e importante agradecimento a fazer. Trata-se do necessário agradecimento ao professor Antonio Gilberto. Mesmo nos momentos mais difíceis de minha passagem pelo doutorado, o professor Gilberto sempre esteve comigo. Ainda que tivesse todos os motivos para acreditar que eu seria um orientando inconsequente e indisciplinado, ele manteve o seu apoio, sempre aberto ao diálogo.

Outros mestres importantes nesta jornada foram os professores Jailson Pereira da Silva, Edwar de Alencar Castelo Branco e Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho. Como examinadores da minha banca de Qualificação, foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

E o que dizer do apoio imprescindível da Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí – FAPEPI? Desde o início dessa jornada ela financiou o meu estudo, tonando-se fundamental para a aquisição de livros, passagens e equipamentos em geral para a minha pesquisa. Da mesma forma, é momento também para explicitar minha gratidão à Universidade Estadual do Piauí – UESPI, minha instituição, que prontamente me liberou para que eu realizasse o meu sonho.

E para continuar no meio acadêmico, acredito que devo também a Francisco de Assis de Sousa Nascimento, João Batista Vale Júnior e Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis um agradecimento especial. A Francisco Nascimento, por ter sido o primeiro pesquisador a estudar a vida e obra de Benjamim Santos, apresentando para o mundo acadêmico o potencial

de um objeto de pesquisa tão fascinante quanto necessário; a João Júnior, por ter escrito “Longe demais das capitais: cultura política, distinção social e Movimento Estudantil no Piauí (1935-1984)”, estudo que rendeu muitas ideias interessantes para a minha tese e a Luís Augusto Reis, pela gentileza com que me recebeu no Recife disposto a dialogar e, é claro, por ter escrito uma tese maravilhosa sobre Hermilo Borba Filho. Esse trabalho me abriu caminhos importantes em um momento em que me sentia acuado.

Fora da academia e, felizmente, localizado há apenas alguns minutos de qualquer lugar da cidade onde moro, também encontro, para agradecer, a figura central desta tese: Benjamim Santos. Sua erudição, simpatia, talento artístico e humanidade me encantam desde 2010. Não é fácil realizar uma pesquisa científica sobre quem a gente admira. Inspirado por sua história de vida e dividido entre a promessa de uma objetividade acadêmica e o rigor dos afetos, tentei construir um trabalho digno do tipo de ser humano que Benjamim Santos é, sem desconhecer o que seja uma tese de doutorado.

Por falar em afeto, é chegada a hora de agradecer à turma dos “viajantes”. Meus queridos amigos, sem vocês para dividir todas as tensões e compartilhar felicidades, o fardo dessa jornada teria sido bem mais pesado!!!! Que fique então registrada minha eterna gratidão ao casal de amigos mais solícito do mundo, Renata e Cleto Sandys (levaria mil anos para retribuir a gentileza e o carinho que vocês dedicam a mim e a todos neste grupo); ao meu brother Leandro Castro, o ex-cara mais “furão” que a gente conhecia e adorava amar (Poliana, agora que você deu um jeito nele, faça o rapaz feliz porque ele merece); ao meu “irmão mais novo” Sérgio Luiz e sua companheira de todas as horas Natália (nunca temi as contingências dos momentos mais difíceis porque sempre soube que vocês estariam ali, para estender uma mão amiga) e a Frederico Osanan e sua encantadora Bia (esse cara, além de ser um amigo leal desde os tempos de mestrado, nos últimos giros translacionais tem se tornado também um talentoso pesquisador, digno de respeito e admiração).

Não poderia esquecer de agradecer também a duas pessoas que se inscreveram de forma significativa em minha vida. Esse doutorado não teria sido possível sem a ajuda delas. Por isso, proclamo carinhosamente que essa vitória pertence também a dona Alba e Paula Vaz.

E enfim, a família. Falar de sua importância poderia ser a atitude mais fácil neste momento, mas não é. Nenhuma palavra parece ser suficiente para dar conta de tanta gratidão. Mesmo que minha jornada no doutorado só tenha começado em 2013, não tenho como não pensar no quanto meus avós, José Ribeiro (In memoriam) e Yolanda Ribeiro; meus pais, Idelmar Cavalcante e Ana Cândida; meus irmãos, Ana Mírian e Rodrigo Cavalcante; meus cunhados, Eveline Cibele e André Moura, e meus tios e primos desde sempre alimentaram

meu espírito não apenas para este desafio, mas para a vida. Perto daquilo que eles me proporcionaram, o doutorado não passa de um ínfimo grão de areia. Na verdade, eu nem deveria estar agradecendo a eles por um simples doutoramento, mas esse é um bom pretexto para dar uma ideia qualquer do muito que minha família representa para mim.

E concluo esses agradecimentos, citando duas pessoas que hoje representam de forma mais direta a minha felicidade de estar vivo. Falo de minha filha Ana Letícia (meu mundo inteiro de apenas 8 anos, quase 9), a mocinha que chegou para me mostrar o que de fato importa nesse mundo cheio gratificações falsas e amores ditos pela metade por falta de tempo e sensibilidade; e de minha esposa Gabriela Braga, a menina-mulher que finalmente apaziguou minhas inquietações, me deixando cada vez mais equilibrado comigo mesmo e com a realidade em minha volta. Com ela ao meu lado, o real é sempre uma ficção que acaba bem.

RESUMO

Esta tese analisa a constituição de uma “memória oficial” para o teatro pernambucano. Para isso, procurou observar a sua constituição em um espaço marcado não apenas por lembranças, mas também pelo esquecimento. Nele, essa memória se tornou possível graças aos apelos de uma tradição intelectual e artística pernambucana voltada inequivocamente para o fortalecimento do sentimento de pernambucanidade. A memória do teatro em Pernambuco se estabelece, portanto, dentro de uma narrativa que acompanha a trajetória dos grupos que tiveram grande inserção nos meios intelectuais e midiáticos, além de sucesso nos palcos. Grupos que não apenas souberam se auto-representar de forma clara, criando assim, um lugar social privilegiado para si dentro da cultura pernambucana, mas que encontraram meios para que sua jornada se fixasse na memória coletiva. A vitória desses grupos, que procuraram expressar os valores e tradições de Pernambuco, tornou-se equivalente à vitória do teatro pernambucano e, por extensão, à vitória da própria cultura pernambucana; e por isso ela foi se fixando no tempo, pois no fundo não é só sobre teatro que se quer falar, mas de Pernambuco. Um estado que – considera-se – seria capaz de liderar o Nordeste. Pernambuco de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira; um estado de intelectuais consagrados e onde a tradição se apropria da modernidade. Na mesma proporção, e em sentido contrário, um teatro que não presta tributo ou que possui atitudes iconoclastas despertam nos meios oficiais de divulgação cultural desconfiança ou silêncio. Foi o que aconteceu com o teatro que se verificou na segunda metade dos anos sessenta, do qual o dramaturgo e diretor Benjamim Santos participou. Considerado “vazio” pelas narrativas consagradas que dão sentido à memória coletiva, esse teatro costuma ter pouco ou nenhum espaço na historiografia local e nos empreendimentos memorialísticos. Neste sentido, Benjamim é apresentado neste trabalho como um mediador que possibilita argumentar os consensos e dissensos inerentes à construção dessa “memória oficial” do teatro pernambucano, cuja constituição é pensada de forma genealógica. Para tanto, especialmente livros, jornais e memórias individuais foram analisados para que fosse possível pensar a criação dessa memória numa ambiência em que ela não tivesse surgido plena, por ato de uma *potência antecipadora de um sentido*, mas o resultado de acontecimentos dispersos, resultado possível do *jogo casual das dominações*. O trabalho está vinculado ao Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória – GEPPM – UFC/ CNPq.

Palavras-Chave: Memória, Teatro, Pernambuco, Regionalismo, Pernambucanidade, Benjamim Santos.

ABSTRACT

This doctoral thesis analyzes the constitution of an “official memory” to the theater of Pernambuco. In order to do that, it attempted to observe its constitution in a space marked not only by remembrances, but also by forgetfulness. At this space, this memory became possible thanks to appeal of an intellectual and artistic memory of Pernambuco wrongly dedicated to strength the feeling of “pernambucanidade”. The memory of theater in Pernambuco is set, therefore, inside a narrative that follows the trajectory of groups which had a large access to intellectual and media fields, besides huge success on stages. Groups which not only knew how to represent themselves, creating a social privileged space for themselves in the culture of Pernambuco, but also found ways to insert their journey into the collective memory. These group victories which tried to express values and traditions of Pernambuco became equivalent to the victory of the theater of Pernambuco and, by extension, to the victory of Pernambuco’s own culture; and because of that it started to get fixed into time, as its main interest is not to speak about the theater, but about Pernambuco. A state that considers itself able to lead the northeast. Pernambuco of Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho and Valdemar de Oliveira; a state of renowned intellectuals and where tradition incorporates modernity. At the same proportion, and in the opposite way, a theater which does not pay tribute or have iconoclast attitudes arise, in the official means of cultural divulgation, distrust or silence. This is what happened with the theater in the second half of the 1960s, when Benjamim Santos, playwright and director, took part of it. This theater is considered “empty” by renowned narratives that attribute meanings to the collective memory for it usually has little or no space at the local historiography and in memorialist ploys. So that, this essay presents Benjamim as a mediator who enables the discussion of the consensus and the dissents related to the construction of this “official memory” of the theater of Pernambuco whose constitution is thought in a genealogic way. This way, books, newspapers and individual memories were analyzed in order to think this memory creation in an ambience from which it did not emerge fully, caused by *a meaning anticipatory potency*, but as the result of vague happenings, possible result of *casual domination games*. The essay is linked to the “Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória – GEPPM – UFC/ CNPq”.

Keywords: Memory. Theater. Pernambuco. Regionalism. “Pernambucanidade”. Benjamim Santos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Cultivando um teatro com palavras: a formação de uma memória coletiva para o teatro pernambucano	20
1.1 Um devir indesejado: o teatro pernambucano dos anos 1960 e a censura de uma memória organizadora	20
1.1.1 O teatro moderno em Pernambuco	28
1.1.2 O teatro em Pernambuco	36
1.1.3 Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco	43
1.1.4 TAP – sua cena e sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)	50
1.2 Por um teatro à serviço da pernambucanidade: o teatro missionário e bacharelesco do TAP e TEP	57
2 Entre o regional e o global: o (des)enraizamento de Benjamim Santos e a fragmentação do teatro pernambucano	74
2.1 Regionalismo centrífugo: a invenção de um Nordeste pernambucano	74
2.2 As errâncias de Benjamim Santos: antecedentes de um homem de teatro .	97
2.3 O barulho dos vencidos: a fragmentação do teatro em Pernambuco	131
3 Benjamim Santos: Protagonismo em um teatro de transição	170
3.1 O teatro intervalar de Benjamim Santos	182
3.1.1 Cantochão	183
3.1.2 A besta confusa	192
3.1.3 A barca d’ajuda	203
3.1.4 A escriturística de Benjamim Santos	213
4 Benjamim Santos e os usos da memória organizadora do teatro pernambucano: uma escrita dedicada aos anos sessenta	240
4.1 Limite do memorável	243

4.2 A memória como suporte	253
4.2.1 Por uma memória fundamentada	255
4.2.2 Por uma memória preservada	260
4.3 Memória organizadora e distinção	264
4.4 Conversa de camarim: o teatro no Recife na década de 1960	268
CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
FONTES E BIBLIOGRAFIA	294

INTRODUÇÃO

“Como se pode fazer o homem animal com uma memória? Como é que, nessa inteligência de momento, pela metade obtusa e pela metade turva, nessa tendência ao esquecimento encarnado, se pode imprimir alguma coisa de tal maneira que permaneça sempre presente?... Esse problema tão antigo quanto o mundo não foi resolvido, como se pode pensar, por meios e respostas muito delicados; talvez em toda a pré-história do homem não haja nada mais terrível nem mais inquietante que sua mnemotécnica. “Marca-se alguma coisa com ferro em brasa para que isso permaneça na memória; somente aquele que não cessar de fazer o mal permanece na memória” – esse é um dos princípios fundamentais mais antigos (infelizmente, também o mais duradouro) da psicologia no mundo.

Nietzsche – A genealogia da Moral

Não existiria a memória sem o esquecimento. O homem criou a memória justamente para contrabalançar os efeitos do esquecimento, segundo Friedrich Nietzsche. Para o filósofo, o homem seria um animal inclinado a esquecer, e desse esquecimento dependeria a sua felicidade, alegria de espírito, esperança, orgulho e presente (NIETZSCHE, 2009, p.64). O esquecimento funcionaria, enfim, como uma espécie de filtro encarregado de manter a tranquilidade do homem. Para Nietzsche, portanto, existiria uma positividade no *esquecer*.

Mas como viver em sociedade sem cumprir compromissos? Em sociedade, o homem precisa ter um *futuro*, “estabelecer-se como garantia de si mesmo *como futuro*” (NIETZSCHE, 2009, p.65), e neste caso, ele não poderia evitar a obrigação de prometer; de afirmar algo e depois cumprir aquilo que disse para o seu bem e o de seu grupo. Esse “animal” desenvolveu, assim, uma vontade ativa de guardar impressões, apreender o acontecimento necessário, antecipar-se ao possível no tempo com segurança. Foi preciso, pois, criar a *responsabilidade* (NIETZSCHE, 2009, p.65). E esta seria algo vazio se a promessa de ontem caísse no esquecimento.

Considerar Nietzsche e sua “invenção da memória” é provavelmente o primeiro aspecto a ser considerado para se pensar o começo desta tese. Seu título *Inventário de uma memória consagrada*, é fruto da percepção de que a memória, além de não ser um dado natural, pode ser parte imprescindível da constituição de uma estrutura social e, por consequência, objeto de lutas.

Viver em sociedade implica uma coesão que depende também da adesão a uma determinada memória capaz de oferecer modelos, uma constância. Homens que compartilham uma mesma memória se identificam entre si, são constantes e reconhecem compromissos com o seu passado e com os seus “semelhantes”. Aquele que não adere deliberadamente deve ser culpabilizado e coagido.

Por isso a constituição de uma sociedade não pode ser deixada ao sabor do acaso. Deve ser confiada a uma tarefa: é preciso tornar o homem calculável a partir de sua uniformidade e regularidade, bem como da crença de que ele seria, de alguma forma, necessário (NIETZSCHE, 2009, p.65). Só assim esse homem poderia prometer e cumprir sua promessa. Estaria em condição de honrar compromissos que possam garantir a permanência de seu grupo no tempo e no espaço. Isso acontece na constituição de toda identidade coletiva; da identidade nacional ao sentimento de adesão a qualquer proposta institucional, por exemplo.

Dessas reflexões surgiu o objetivo deste trabalho, que veio a ser o de pensar a constituição do que pode ser considerada uma “memória oficial” que orienta a compreensão sobre o teatro pernambucano há pelo menos quatro décadas. Uma memória profundamente marcada, por um lado, pelo sentimento de *pernambucanidade* e, por outro, pelos ideais de modernidade que marcaram o teatro brasileiro a partir da década de 1940. Mas pensar a constituição dessa memória dita oficial não nos motiva a compreender apenas o que dela passou a fazer parte ao longo do tempo, mas também aquilo que foi excluído, o que foi esquecido.

Buscamos evidenciar de que forma foi sendo criada uma narrativa tradicional que passou a dar sentido à memória do teatro pernambucano e como ela excluiu aquilo que foi feito a partir da segunda metade dos anos sessenta. Para esta narrativa, o que deve ser guardado é um teatro moderno iniciado nos anos quarenta e relativamente vigoroso até o início dos anos sessenta, enquanto a cena teatral da segunda metade desta década é esvaziada, o que dificulta, ou mesmo impede, a inscrição de suas experiências numa “memória oficial”.

Poderíamos, então, definir esse trabalho como uma tentativa de elaborar uma *história da memória*, entendendo a memória como um processo social que se constitui não em uma adesão afetiva e naturalizada a uma possível memória coletiva, mas a partir de uma dialética entre discursos excessivamente repetidos e atualizados, e as vozes silenciadas de uma presença que se insinua nos interstícios do esquecimento. Nesses termos, a memória que procuramos investigar se apresenta na forma de uma *memória organizadora* (Cf. CANDAU, 2012). O papel desta é o de dar suporte para a *memória coletiva* e faz isso oferecendo às memórias individuais, uma narrativa consagrada que lhes dê um sentido, uma orientação.

As trajetórias do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), grupos criados na década de 1940, e do Teatro Popular do Nordeste (TPN), criado em 1960, tornaram-se uma referência obrigatória para a constituição dessa *memória organizadora*, na acepção proposta por Joël Candau, ou seja, de uma memória importante para a estruturação de um grupo e, particularmente, para a representação que ele vai ter de sua própria identidade (CANDAUI, 2012, p.44). Esse tipo de memória tem a capacidade de ajustar as diferentes memórias individuais construídas sobre um mesmo tema, oferecendo parâmetros para que elas possam se unificar a partir de pontos de referência comuns ao invés de se dispersarem e faz isso de modo bem diferente daquele correspondente à memória coletiva de Maurice Halbwachs.

Para Halbwachs, *memória coletiva* seriam as lembranças compartilhadas por um determinado grupo que não apenas asseguram a sua coesão, como também servem de base para a estrutura das memórias individuais daqueles que dele fazem parte (Cf. HALBWACHS, 2006). Segundo este conceito, um indivíduo poderia comprovar que algo aconteceu porque outros poderiam atestar e porque toda lembrança estaria relacionada a experiências e emoções que vêm da sociedade. Segundo Michael Pollak, Halbwachs atribuíra, assim, a existência de memórias coletivas a uma “adesão afetiva ao grupo” (Cf. POLLAK, 1989, p.3).

Apresentando a memória coletiva nesses termos, o sociólogo francês não enfrentou de forma mais evidente a questão da disputa entre memórias, o que torna a criação de memórias coletivas algo bem mais problemático. Foi isso que escreveu Michael Pollak, ao se referir a estudos que privilegiam a análise das memórias subterrâneas de excluídos, marginalizados e minorias em contraposição à memória nacional (uma memória oficial), uma memória coletiva por excelência:

Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível aflora em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa (POLLAK, 1989, p.4).

Nesta perspectiva, preferimos adotar o conceito de *memória organizadora* ao de *memória coletiva* proposto por Halbwachs, pois entendemos que as recordações relativas ao teatro em Pernambuco foram fortemente influenciadas por algumas memórias consagradas que não se restringiram a um grupo estável e que conseguiram se sobrepor a outras que,

embora não tenham se tornado subterrâneas¹, ganharam menor ou quase nenhuma projeção. Com o tempo, estabeleceu-se uma hierarquia entre os acontecimentos que constituíram o passado do teatro em Pernambuco, a partir da qual foi criado um *campo do memorável*², ambiência na qual fica delimitado aquilo que deve ser memorável, tornando-se, portanto, digno de se fixar na memória em detrimento de outros acontecimentos que acabam esquecidos ou marginalizados.

A partir desse *campo do memorável* foram criadas narrativas que ao longo do tempo foram garantindo inteligibilidade à evolução da cena local, forçando grupos teatrais considerados “de menor expressão” em direção ao esquecimento ou a gravitarem em torno do TAP, TEP e TPN, para que conseguissem encontrar espaço na história do teatro em Pernambuco.

Isso justificaria, por exemplo, o silêncio que existe sobre grupos dos anos sessenta como o Construção, do qual o dramaturgo Benjamim Santos foi um dos fundadores, e o Teatro Novo do Recife, criados por jovens atores e diretores cujas memórias têm poucos pontos de contato com aquilo que foi consagrado nas narrativas sobre o teatro de Pernambuco. Neste sentido, o que se conclui é que toda experiência a ser relatada ganha uma identidade quase sempre em relação ao que estiver efetivamente fixado na memória comum consagrada àquele teatro. Ou seja, uma experiência regionalista só ganha relevo se puder de alguma forma ser relacionada ao TEP, TPN ou a um dramaturgo como Ariano Suassuna, por exemplo.

Esta é a lógica da *memória organizadora* que se observa para o âmbito do teatro realizado historicamente em Pernambuco. Assim, devemos nos reportar ao surgimento de uma narrativa consagrada a tal ponto que ela pôde servir de eixo central de inteligibilidade para unificar memórias individuais. Ela estabelece uma origem e aponta o sentido que uma história deve tomar, e a isso vai se conformando a história do teatro em Pernambuco. O seu apogeu, momentos de crise, subversões; toda e qualquer experiência passa a ser avaliada a partir de sua importância dentro dessa narrativa consagrada.

Assim, problematizando as delicadas relações entre a memória e a história, ao identificarmos uma *vontade de verdade*³ relativa ao teatro pernambucano, tratamos de identificar sobre que bases esse sistema de exclusão (Cf. FOUCAULT, 2004) se apoia

¹ Coagidas ao silêncio por alguma memória oficial e, portanto, desafiadas a se manterem escondidas até que possam se apresentar publicamente. Sobre o assunto ver Pollak (1989; 1992).

² Para um aprofundamento sobre esta noção, ver Candau (2012, p. 94-95).

³ “Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje” (FOUCAULT, 2004, p.17).

historicamente, exercendo “sobre os outros discursos uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (FOUCAULT, 2004, p.18). Identificamos, então, narrativas que foram convergindo para uma narrativa única, caracterizando aquilo que se pode chamar de *formação discursiva*. Neste caso, é importante perceber a regularidade de determinados objetos, enunciados, conceitos e temas nas narrativas mais conhecidas e influentes, circunstância que torna a *arqueologia do saber* de Michel Foucault uma importante referência para este estudo.

No entanto, atentos às lições de Edward Said, nos afastamos daquele filósofo francês que ficou conhecido por problematizar a figura do *autor* na produção de saberes, questionando a sua relevância. Sentimos a necessidade de conferir importância aos escritores individuais na composição da formação discursiva que despertou nosso interesse. Com o autor de *Orientalismo* (SAID, 2007) aprendemos a perceber que a unidade das diferentes narrativas sobre o teatro pernambucano se viabilizou na medida em que seus enunciadorees frequentemente se referem a umas poucas e consagradas obras. Os autores destas, nos últimos cinquenta anos, se tornaram autoridades para quem escreve ou pensa esse teatro.

Mas isso não ocorreu de forma mecânica, atendendo a uma destinação particular. Essas obras consagradas, *O teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes; *O teatro em Pernambuco*, de Alexandre Figueirôa; *Por um teatro do povo e da terra*, de Luís Maurício Carvalheira e *TAP – sua cena e sua sombra*, de Antonio Cadengue, foram decisivas para a constituição de uma *memória organizadora* para o teatro pernambucano, de uma forma não-declarada. Por essa razão, pensamos genealógicamente a criação dessa memória. E como em toda genealogia, conforme Michel Foucault, assumimos aqui a tese segundo a qual os objetos históricos não têm uma *origem*, um ponto a partir do qual surgem em sua plenitude, como em uma origem divina; mas um *começo*, fragmentado e incerto (FOUCAULT, 2015).

Coube-nos, então, colocar essas obras consagradas em suspeição. Encontrá-las nos seus não-ditos. Tomar suas verdades não como ponto de partida, mas de chegada. Fazê-las funcionar como não pretendiam. E para que isso fosse possível, tomamos a documentação selecionada como efeito de uma produção colocada em prática a partir do “gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira” (CERTEAU, 2011, p.69). Essa prescrição, que nos veio de Michel de Certeau, nos permitiu pensar que as fontes históricas, relativas a um determinado período ou acontecimento, não se esgotam em uma leitura consagrada. Elas sempre podem dar conta do *inédito* se nos dispusermos a observá-las de uma outra maneira e organizá-las de acordo com novas premissas.

Com esse pensamento e por uma questão metodológica, utilizamos o nosso *corpus documental*, constituído basicamente por obras de cunho historiográfico e memorialístico, artigos de jornais e revistas, transcrições de conferências e alguns manifestos e programas de peças teatrais, numa estratégia que objetivava não o restabelecimento de uma grande narrativa, mas sim descobrir marcas sutis e singulares que atravessaram a sua história, de tal forma que elas nos permitiram perceber de que forma se formou uma memória para o teatro pernambucano, enquanto certas experiências e expectativas foram sendo relegadas ao esquecimento como se nunca tivessem existido.

Isso nos permitiu compreender porque quem rememora opera, frequentemente, entre a valorização de alguns ícones surgidos nos anos quarenta e o esquecimento daquilo que veio a partir da segunda metade dos anos sessenta. O uso da história oral, neste sentido, foi feito de forma ocasional e como instrumento de apoio para demonstrar essa realidade. Para tanto, as entrevistas realizadas com nossos colaboradores seguiram os preceitos da *História Oral Temática*, na medida em que eles foram convidados a falar do teatro pernambucano dos anos sessenta e da obra de Benjamim Santos.

Com essa intenção, se por um lado uma narrativa consagrada nos permite pensar aquilo que se fixou no *campo do memorável*, por outro, optamos por estudar a trajetória do diretor e dramaturgo Benjamim Santos na cena teatral do Recife entre os anos de 1965 e 1969 como pretexto para perceber a presença de um ausente.

Esquadrinhando a sua dramaturgia e direção por meio de seus trabalhos autorais mais heterodoxos, como aqueles observados em *Cantochão*, *A besta confusa* e *A barca d'ajuda*; as suas críticas teatrais publicadas em jornais locais, sobretudo no *Jornal do Commercio*, entre 1965 e 1969; o seu livro de memórias *Conversa de Camarim* e ainda depoimentos que ele nos concedeu por meio de entrevistas⁴, tratamos de subverter a ideia de *vazio cultural* que passou a definir o teatro pernambucano da segunda metade dos anos sessenta, apresentando um protagonismo que normalmente é ignorado nos principais empreendimentos memorialísticos e historiográficos. Um protagonismo que não se esgota no sujeito Benjamim Santos. Como signo de seu tempo, por meio dele, buscamos compreender as experiências e expectativas do teatro de sua época.

E ao fazer isso, procuramos estabelecer uma nova leitura não apenas para esse período eclipsado, mas para a própria história do teatro pernambucano. Defendemos, enquanto tese,

⁴ Neste caso, as entrevistas tinham como objetivo o conhecimento sobre a “história de vida” do colaborador, ou seja, pretendiam descobrir o próprio indivíduo na história e por isso questionaram acontecimentos que o marcaram desde a sua infância até o presente.

que as verdades que norteiam a nomeação desse teatro são produto de uma memória canônica que agencia, ao mesmo tempo, o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido, decidindo em que momentos Pernambuco teria assistido a sua plenitude teatral, a década de 1940 até o início dos anos de 1960, e que experiências teatrais não deveriam ser consideradas, como o teatro musical de Benjamim Santos ou o trabalho engajado do TUCAP e do Teatro Novo.

Neste caso, essa nova leitura desnaturalizaria a narrativa tradicional que deveria ser a medida final para todo o teatro pernambucano, em favor das fissuras possíveis nessa narrativa. Propomos pensar o descontínuo na história. Entender o que foi o teatro nos anos quarenta relativamente ao que ele não era mais nos anos sessenta e vice-versa. Operacionalizar, portanto, a já bastante conhecida prescrição segundo a qual é a partir do *outro* que podemos *nos* definir.

O recorte temporal da pesquisa é constituído pelos anos de 1960. Tal opção metodológica se justifica porque foi lançada nessa década, com a obra *O teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes, a primeira tentativa de peso para a construção de uma grande narrativa sobre o teatro pernambucano moderno, iniciativa que se tornaria uma importante referência para outras que aconteceram nas décadas seguintes. Além disso, na década de sessenta, repercutindo as decisivas transformações políticas, culturais e comportamentais ocorridas no período, o teatro pernambucano também se transformou, tendo que assistir ao declínio de linguagens até então consagradas e ao surgimento de novas, frequentemente, impertinentes tanto aos ritos da ditadura militar, quanto aos preceitos da *pernambucanidade*. A fronteira entre o consagrado e o novo acabou, então, repercutindo na constituição de uma memória oficial, servindo para delimitar até onde o teatro pernambucano poderia ir. Por essa razão, enquanto ponto de inflexão, os anos sessenta também atraíram a nossa atenção.

Isso, no entanto, não quer dizer que outros tempos não foram considerados na pesquisa. Tempos estabelecidos pela memória e pela história. Faremos breves incursões pelos anos de 1940, para compreender o surgimento e consolidação do teatro moderno em Pernambuco, e também pelos anos de 1920, buscando compreender a atuação e os princípios dos regionalistas pernambucanos. Este recuo nos permitiu investigar as bases fundamentais sobre as quais se sustenta a memória organizadora analisada neste trabalho.

Por fim, todas essas reflexões foram organizadas em quatro capítulos. No primeiro, *Cultivando um teatro com palavras: a formação de uma memória coletiva para o teatro pernambucano*, decidimos analisar a constituição de uma memória coletiva a partir da contribuição de obras consagradas como fundamentais para a compreensão da trajetória do teatro pernambucano. As obras selecionadas foram: *O teatro moderno em Pernambuco*, de

Joel Pontes; *O teatro em Pernambuco*, de Alexandre Figueirôa; *Por um teatro do povo e da terra*, de Luís Maurício Carvalheira e *TAP – sua cena e sua sombra*, de Antonio Cadengue.

Com a análise desses textos, procuramos mostrar de que forma algumas teses sobre o teatro pernambucano foram se consolidando pela regularidade com que foram enunciadas ao longo de cinco décadas. Essas teses foram enquadradas numa narrativa consagrada através da qual os diferentes sujeitos e grupos de teatro foram nomeados coercitivamente, desafiados a comprovarem uma função específica dentro da lógica criada por aquela narrativa, sob pena de serem excluídos por falta de “credenciais aceitáveis”.

Apresentamos também neste capítulo, o que estamos chamando de teatro *missionário* e *bacharelesco*, um teatro tradicional, feito por intelectuais e artistas oriundos de frações das classes dominantes de Pernambuco e que podemos considerar herdeiros de uma longa tradição de intelectuais naquele estado, dentre os quais destacamos os regionalistas da década de 1920. Esse teatro foi vigoroso até meados dos anos sessenta, quando começou a entrar em crise, “coincidentalmente” no mesmo momento em que teria ocorrido o alegado “esvaziamento” no teatro pernambucano.

O segundo capítulo, *Entre o regional e o global: o (des)enraizamento de Benjamim Santos e a fragmentação do teatro pernambucano*, busca situar Benjamim Santos no tempo e no espaço. Ao longo da discussão, procuramos mostrar a trajetória de Benjamim Santos, do seu tempo em Parnaíba-PI, cidade onde nasceu, até o momento em que ele se habilita a começar sua carreira como dramaturgo e diretor teatral no Recife. Nesse sentido, procuramos explicar a condição intervalar de seu protagonismo em meio às tensões vivenciadas pelos intelectuais e artistas locais desafiados, por um lado, a aderirem ao *estabelecido* de um regionalismo nordestino que se confunde, em Pernambuco, com a própria *pernambucanidade*, e, por outro, seduzidos ou desorientados pelas intensas transformações que foram percebidas na década de 1960.

No terceiro capítulo, *Benjamim Santos: protagonismo em um teatro de transição*, vamos falar da obra de Benjamim Santos, procurando questionar a validade de se pensar a segunda metade dos anos sessenta como “vazia” do ponto de vista teatral. Para tanto, no início, repercutimos discursos produzidos na própria época, pelos quais é possível perceber experiências e expectativas. Com isso, acreditamos ser possível demonstrar que o teatro da época vivia um momento de transição, enfrentando os desafios impostos pela falta de liberdade numa ditadura militar, pela falta de apoio de uma intelectualidade tradicionalmente influente que disciplinava a cultura oficial do estado e pela falta de projetos culturais condizentes com as expectativas do meio teatral.

Na segunda parte do capítulo, analisamos a produção de Benjamim Santos, propriamente dita. A partir de três peças escritas por ele e das suas críticas teatrais publicadas no *Jornal do Commercio*, procuramos apresentar um sujeito que representou o momento intervalar por que passava o teatro recifense. Suas peças e sua crítica são marcadas fundamentalmente por um certo hibridismo. Por um lado, temos a emergência de novas linguagens e, por outro, a permanência de um teatro tradicional, notadamente regionalista.

O quarto capítulo, *Benjamim Santos e os usos da memória organizadora do teatro pernambucano: uma escrita dedicada aos anos sessenta*, finaliza o trabalho. Neste momento de nosso texto, procuramos explicar de que modo a memória organizadora do teatro pernambucano é apropriada por diferentes sujeitos, ou seja, de que forma essa memória participa da constituição de uma memória coletiva. No capítulo também analisamos as memórias de Benjamim Santos sobre o teatro do Recife dos anos sessenta. Fizemos isso por meio de seu livro *Conversa de Camarim*, escrito em 2007. Nesta análise, tratamos de explicitar de que forma Benjamim organiza suas lembranças relativamente à “memória oficial” do teatro em Pernambuco, destacando particularmente as concordâncias e dissonâncias que ele mantém com ela.

1 Cultivando um teatro com palavras: a formação de uma memória coletiva para o teatro pernambucano

1.1 Um devir indesejado: o teatro pernambucano dos anos 1960 e a censura de uma memória organizadora

O que é o teatro pernambucano? Um teatro feito em Pernambuco ou aquele que expressa particularidades daquele estado, incorporando traços identitários? Analisando as diferentes narrativas que contam a sua história, ao que tudo indica, a grande maioria está inclinada a reconhecer e legitimar um teatro expressivo da *pernambucanidade*⁵, o que em Pernambuco, por razões que explicaremos mais adiante, significa também dizer expressivo de um *teatro nordestino*.

Seja como for, toda demanda identitária, normalmente, acaba buscando soluções a partir da memória. Isso porque se uma identidade pressupõe a permanência de um ser que continuaria igual a si mesmo diante da passagem do tempo, a memória pode oferecer a ilusão de uma identidade fixa apesar dos efeitos desse tempo, pois por meio dela, “o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente” (CANDAU, 2012, p.15). Nesta perspectiva, a memória poderia funcionar como fonte para a identidade, tanto individual, quanto coletiva, como atesta Candau (2012, p.16-17).

⁵ De tão aparelhada, a identidade pernambucana recebe um nome próprio: “Pernambucanidade”. Segundo Nilo Pereira, o termo tornou-se conhecido por causa de Gilberto Freyre. Essa Pernambucanidade é fortemente marcada por alguns acontecimentos que se tornaram fatos cristalizados na história de Pernambuco, especialmente, aqueles dos quais se pode extrair traços de heroísmo, liberalismo, vocação libertária e de uma defesa intransigente da unidade regional e nacional. Mas a Pernambucanidade, apesar de seu caráter progressista, também sabe conservar tradições. Por isso a Batalha dos Guararapes tornou-se um marco fundador para essa identidade pernambucana fortemente instrumentalizada. Com ela, os pernambucanos puderam desenvolver a consciência de que a unidade de um Brasil “luso-católico” (ameaçada pelos holandeses calvinistas) só foi possível graças a sua intervenção direta. “A partir daí Pernambuco adquiriu a consciência de sua Pernambucanidade. De sua regionalidade. Transformou-se num bastião da liberdade” (PERERIRA, 1983, p.29). E se por um lado, Pernambuco pôde construir a ideia de que era o *guardião da nacionalidade*, regionalmente passou a confundir a sua própria história com a história do Nordeste (Cf. PERERIRA, 1983, p.23) e a Pernambucanidade com a essência do *ser nordestino*. “A identidade de um nordestino é a Pernambucanidade. Porque essa expressão – ou melhor, essa legenda – é toda a nossa história regional. Pernambuco como Região. Como um todo. O Pernambuco das revoluções pela liberdade” (PEREIRA, 1983, p.45).

Michael Pollak pensa de forma semelhante. Para ele, existem três elementos essenciais para a construção da identidade⁶: a *unidade física*, que pressupõe fronteiras que podem ser caracterizadas pelo corpo de uma pessoa ou pelo pertencimento a um grupo; a *continuidade dentro do tempo*, que se refere aos sentidos físico, moral e psicológico e, finalmente, o *sentimento de coerência*, que unificaria, com sentido, os diferentes elementos formadores de um indivíduo ou grupo (POLLAK, 1992, p.204). E ao final, o estudioso da memória arremata: “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.204).

A interdependência entre memória e identidade também é tratada por Aleida Assmann. Para ela, a constituição ou a reformulação de uma identidade, coletiva ou individual, depende diretamente da organização e reorganização da memória. “Definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos”, sintetiza (ASSMANN, 2011, p.70). Nesses termos, Assmann compreende a identidade como uma construção social que é também política e, portanto, sujeita a ser o objeto final de lutas entre recordações diferentes, lutas essas em que ao vencedor cabe o poder de reformular livros de história, construir ou derrubar monumentos, nomear prédios públicos e praças (ASSMANN, 2011, p.70).

Assim, percorrendo o caminho de volta até Joël Candau e sintetizando a interseção entre os três autores citados, resolvemos admitir que (como para qualquer identidade coletiva) a existência de uma identidade historicamente fixada para o teatro pernambucano estaria diretamente ligada à capacidade das memórias individuais se articularem em torno de uma memória, neste caso, uma *memória organizadora*. Mas não sem antes assimilarmos outra orientação de Candau: “se a memória é ‘geradora’ de identidade, no sentido que participa de sua construção, essa identidade, por outro lado, molda predisposições que vão levar os indivíduos a ‘incorporar’ certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais” que dependerão da representação que eles fazem de suas próprias identidades (CANDAU, 2012, p.19). Ou seja, para a análise de uma demanda identitária como a configuração de um “teatro pernambucano”, deveríamos estar atentos ao fato de que a identidade depende da memória e vice-versa.

⁶ “Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992, p.204).

Assim, a memória, normalmente *modeladora* de uma identidade, poderia também ser *modelada* pela identidade. Restaria então a questão a respeito sobre a quem caberia executar as “escolhas memoriais” e, sobretudo, quais seriam os limites e possibilidades para se pensar identidades e memória coletivas.

Para alguns estudiosos a ideia de uma identidade cultural ou coletiva é uma impossibilidade se estiverem se referindo a grupos em sua totalidade. Da mesma forma, é possível encontrar quem identifique na ideia de “memória coletiva” algo bastante problemático, como atesta Joël Candau:

Idealmente, a metáfora “memória coletiva” aplicada a um determinado grupo seria totalmente pertinente se todos os membros do grupo fossem capazes de compartilhar integralmente um número determinado de representações relativas ao passado que lhes teriam sido previamente comunicadas de acordo com as modalidades variáveis, mas socialmente determinadas e culturalmente regradas [...]. Entretanto, é difícil aceitar essa ideia, pois de um lado ela é empiricamente impossível e de outro é insustentável sob o ponto de vista teórico, já que encobre uma tripla confusão: a primeira, entre as lembranças manifestadas (objetivadas) e as lembranças tais como são memorizadas; a segunda, entre a metamemória⁷ e a memória coletiva; e a última, entre o ato de memória⁸ e o conteúdo desse ato (CANDAU, 2012, p.31-32).

Para o estudioso, não existiria um compartilhamento natural de lembranças. Mesmo se referindo a um mesmo acontecimento, indivíduos evocariam suas lembranças de forma diferente uns dos outros “levando em consideração as escolhas que cada cérebro pode fazer no grande número de combinações da totalidade de sequencias” (CANDAU, 2012, p.36). “Memórias compartilhadas”, portanto, seria somente uma metáfora que se manifestaria em nomes como “memória coletiva” ou “memória familiar”, conclui Candau. Por essa razão, ele admite a memória coletiva como uma representação, “uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2012, p.24).

Sobre a questão, Aleida Assmann, fundamentada em Pierre Nora, diz que embora a memória de um grupo seja impensável em sentido literal por não dispor de qualquer base orgânica, ela não pode ser considerada “meramente metafórica”. Se, por um lado, não existe uma alma coletiva que dê substância à memória coletiva, por outro existe uma sociedade

⁷ Para Joël Candau, a metamemória é uma representação criada para a faculdade da memória. É o conhecimento que um indivíduo tem de sua própria memória e o que diz dela. “A metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva” (CANDAU, 2012, p.23).

⁸ Ato de memória é a memória apresentada como um fato, no caso, o *fato de se lembrar*, que pode se manifestar nas comemorações, construção de museus, narrativas... (CANDAU, 2012, p.35).

dotada de signos e símbolos por meio dos quais os indivíduos acessam uma memória e uma identidade tidas em comum. “Os portadores dessa memória coletiva não precisam conhecer-se para, apesar disso, reivindicar para si uma identidade comum. A nação é uma comunidade como essa, que concretiza sua unidade imaterial no *médium* da simbologia política” (ASSMANN, 2011, p.145).

A questão da identidade por sua vez, não seria menos complexa. Se para um indivíduo, a identidade pode ser um *estado* definido por um poder público (como é o caso do nosso documento de identidade); uma *representação*, na medida em que podemos ter uma ideia de quem somos, ou ainda um *conceito* (identidade individual) usado nas Ciências Humanas e Sociais; voltada para a definição de grupos, o termo ganha em complexidade ao ponto de se tornar impróprio, segundo Joël Candau, já que seria impossível que duas ou mais pessoas fossem idênticas entre si no mesmo momento preciso de uma observação e muito menos com o passar do tempo (CANDAU, 2012, p.25). Assim o estudioso percebe uma impropriedade para o conceito de identidade cultural ou coletiva e, desta forma, assim como faz com a memória coletiva, considera a identidade, nesses termos, uma representação, uma construção social que não depende de traços culturais estáveis e objetivos, mas fundamentalmente das relações sociais (CANDAU, 2012, p.27).

Identidade cultural e memórias coletivas, portanto, dependem do que Candau chama de *retóricas holistas*, enunciados que agregam indivíduos em torno do compartilhamento de significados que podem garantir a estabilidade de um grupo. E toda retórica holista se alimenta de uma *memória organizadora*, retirando dela as referências que permitirão a única forma possível de compartilhamento de memórias, aquela que ocorre a partir de “triagens, acréscimos e eliminações feitas sobre heranças” (CANDAU, 2012, p.47).

Não há, portanto, um compartilhamento natural de memórias, mas uma mobilização que agencia a transmissão delas, sem a qual não haveria nem identidade, nem memória coletivas. Por essa razão, Candau fala de *exteriorização da memória*, que entende ser o resultado do uso de outras formas de estocagem de informações para além do cérebro humano. Essa preocupação do Homem em “fazer memória” é antiga e deixa sinais desde as gravuras pré-históricas. Essa preocupação ficará mais explícita com a aparição da escrita (CANDAU, 2012, p.107).

Para Candau, sem essa exteriorização, qualquer identidade cultural se tornaria inviável. Isso equivaleria dizer que sem a linguagem para informar a existência de uma identidade, essa identidade também desapareceria. Por razões semelhantes é que Stuart Hall afirma que as identidades nacionais “não estão literalmente impressas em nossos genes” (HALL, 2005,

p.47), mas são formadas e transformadas por representações que são elaboradas ao longo do tempo por uma determinada cultura. Completa seu argumento afirmando que uma nação, para garantir a sua existência, deve, antes de mais nada, existir discursivamente, ou melhor, fazer sentido por meio da linguagem. Portanto, para Hall, são as diferentes narrativas transmitidas que constroem sentidos sobre a nação, que oferecem uma referência geral com a qual as pessoas podem se identificar (HALL, 2005, p.52-56).

Sem a *exteriorização da memória* também não haveria memórias coletivas. Ela, afinal, é responsável por fazer a memória ingressar na esfera pública. E é nessa passagem que a impossibilidade de um compartilhamento natural fica mais evidente, pois neste caso, em sua fase declarativa, a memória perde a sua pretensa pureza original e começa a incorporar mudanças, ao se confrontar com a diferença, ou mesmo com resistências. Isto é, começa a incorporar a *marca do outro*, como afirma Paul Ricoeur.

Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. Ora, o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros. Ora, essa elevação da lembrança à palavra não se dá sem dificuldades [...] Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente (RICOEUR, 2007, p. 138-139).

Já para Aleida Assmann, a *exteriorização da memória* seria responsável pelo que ela chama de *memória cultural*, uma memória que ultrapassa a capacidade física dos indivíduos de guardarem suas lembranças. Ela é voltada para a posteridade e é guardada em textos normativos. Desta forma, “enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos”, a memória cultural depende de “mídias e de políticas” o que normalmente pode causar um déficit entre aquilo que se escreve sobre o passado e o passado vivido por um sujeito (ASSMANN, 2011, p.19).

Seja como for, a passagem da memória para a esfera pública, segundo Ricoeur, estará sujeita a processos de manipulação associados “ao gesto que consiste em dar um nome àquele que vem ao mundo” (RICOEUR, 2007, p.139). Neste sentido, não devemos esquecer que normalmente o que existe foi nomeado por um *outro*, recebeu um nome que não deu pra si mesmo e que de alguma forma o distingue socialmente. Esse processo de nomeação, que não acontece sem dificuldades e conflitos, ao nos situar em linhas de filiação, “confere um apoio de linguagem, um aspecto decididamente auto-referencial, a todas as operações de apropriação pessoal que gravitam em torno do núcleo mnemônico” (RICOEUR, 2007, p.139).

Enfim, as reflexões sobre as relações entre memória e identidade são muitas e complexas e poderiam se prolongar muito mais, mas por hora, essa introdução já nos basta para comunicarmos as opções teóricas que escolhemos para analisar a construção de uma memória consagrada para o teatro de Pernambuco. E como já foi indicado, é como uma identidade nomeada e não como um objeto portador de uma essência que pensamos esse teatro. Sua identidade foi construída ao longo do tempo como uma representação diretamente relacionada a uma memória organizadora transmitida não só pela oralidade, mas sobretudo a partir de textos que hoje podem ser considerados normativos.

Dito isso, passemos então para a análise da constituição da narrativa consagrada que garante a materialidade dessa *memória organizadora* e de como o teatro pernambucano dos anos sessenta foi inserido numa memória coletiva que se impôs sobre outras possíveis nos últimos cinquenta anos.

Neste caso, identificamos práticas discursivas que, ao longo do tempo, foram convergindo para uma narrativa única, consagrada, sem que isso tivesse sido colocado de forma mecânica, atendendo a uma destinação particular. Pensamos genealogicamente a criação da memória organizadora. Ela não tem origem, ela tem começo, um estado de formigamento inicial, quando sua pretensa essência começa a ser “construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas” (FOUCAULT, 2015, p.58). Sua emergência acontece como toda emergência na história: como a entrada em cena de forças que lutam umas contra as outras, inclusive contra si mesmas, que se cumpre no acaso de uma luta, sem projetos. “Ninguém é, portanto, responsável por uma emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício” (FOUCAULT, 2015, p. 67-68).

Acontecimentos dispersos deram-lhe forma como em um acidente e não como um projeto em execução. O que não quer dizer que não possamos identificar alguns protagonistas desses acontecimentos ou, para citar um termo de Joël Candau, os responsáveis por algumas das “escolhas memoriais” que historicamente se consagraram. Esses acontecimentos se tornaram mais evidentes a partir da própria década de sessenta, com o lançamento do livro *O teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes. Na década seguinte, anos setenta, um momento novo da cena pernambucana, não foi publicada nenhuma obra que tratasse da memória ou da história do teatro pernambucano. Só nos anos oitenta uma nova publicação seria lançada: *Por um teatro do povo e da terra*, de Luís Maurício Carvalheira, que trata das trajetórias do Teatro do Estudante de Pernambuco e de Hermilo Borba Filho.

Estas duas publicações acabaram definindo não apenas um recorte temporal consagrado para a compreensão da história do teatro pernambucano, mas também o que seria a sua

“correta leitura” para além de eventuais distrações. Neste sentido, a história a ser contada só avança até o início dos anos sessenta, um limite no qual se acomodaria um teatro que agradava a elite intelectual e econômica da sociedade pernambucana. Um teatro com o qual ela se identificava. Essas duas obras, sobretudo a de Joel Pontes, se constituíram como referências importantes de uma narrativa consagrada que vem sendo permanentemente atualizada nos últimos cinquenta anos por meio de sucessivas publicações, seminários e cursos sobre teatro.

Até os anos noventa, a fragmentação que ocorreu na cena pernambucana⁹ a partir da segunda metade dos anos sessenta, não havia sido levada em consideração em nenhuma publicação de maior visibilidade, ficando circunscritas as experiências teatrais de aproximadamente vinte anos (1964-1984). Essas experiências encontraram uma escuta ampliada na obra de Milton Baccarelli, *Tirando a máscara*, de 1994, que se propôs a fazer repercutir a história desses quase vinte anos que se seguem ao recorte temporal adotado nas obras de Joel Pontes e Luís Maurício Carvalheira.

Já o projeto que resultou na série “Memórias da cena pernambucana” foi executado no final dos anos 1990 e seus quatro livros, lançados entre 2005 e 2009. Um pouco antes, em 2002, inicia-se a série de eventos e publicações realizados com o objetivo de homenagear Hermilo Borba Filho, com a clara intenção de preservar sua memória.

Em 2005, um livro promovido pela Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, foi lançado com o objetivo de narrar a história do teatro pernambucano desde o início da colonização, com os primeiros investimentos teatrais organizados pelos jesuítas, até o golpe militar de 1964. Trata-se de *O teatro em Pernambuco*, de Alexandre Figueirôa. Dois anos depois, o dramaturgo e diretor Benjamim Santos, quase quarenta anos após ter deixado Pernambuco, lança seu livro de memórias *Conversa de Camarim*, no qual procura traçar o panorama teatral da cidade do Recife nos anos sessenta. E em 2011, Antonio Cadengue lança em dois volumes sua obra *TAP – sua cena e sua sombra*, um livro de grande força empírica que reconta os primeiros cinquenta anos do Teatro de Amadores de Pernambuco.

Esses podem ser considerados os marcos para a construção de uma historiografia do teatro em Pernambuco. E um material de análise tão diverso e que se constitui, em parte, por meio de obras memorialísticas e entrevistas e, em parte, por obras de cunho historiográfico, exige que façamos alguma consideração sobre a relação entre história e memória que ao longo do tempo foi, por importantes teóricos, determinada pelo signo da oposição. Segundo Aleida

⁹ Falaremos sobre essa fragmentação no segundo capítulo.

Assmann, “uma é sempre o que a outra não é. Assim, tanto se descreveu o surgimento da historiografia crítica como emancipação em relação a uma memória oficial quanto se fez prevalecerem os direitos da memória em face de uma ciência histórica poderosa demais” (ASSMANN, 2011, p.143).

Para afirmar isso, Assmann se baseou nas teorias de Friedrich Nietzsche, Maurice Halbwachs e Pierre Nora, para os quais a distinção entre memória e história se dá basicamente pela oposição entre o *corporificado*, que caracteriza a memória, e o *descorporificado*, que caracteriza a história. O *corporificado* ou *memória habitada* implica um vínculo com um portador, que pode ser um grupo, instituição ou indivíduo; estabelece uma continuidade entre passado, presente e futuro; é seletivo e trabalha valores que resultam numa criação identitária. Já o *descorporificado* ou *memória inabitada* não se vincula a um portador específico; promove rupturas entre passado, presente e futuro; não é seletivo, interessando-se por tudo e visa a verdade sem se deixar influenciar por valores (ASSMANN, 2011, p.146).

Mas Assmann não concorda com tal oposição e embora entenda que seria também um equívoco equiparar plenamente os dois conceitos, apoia a ideia de que qualquer *escrita da história* é também *trabalho de memória*. Por essa razão, prefere compreender a história e a memória como dois modos da recordação “que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente” (ASSMANN, 2011, p.147). Segundo a autora:

Gostaria de afastar o problema desse contexto e perguntar de que maneira esses conceitos podem ser referidos um ao outro de modo produtivo e voltar a tornar-se utilizáveis do ponto de vista analítico.

O passo essencial para além da polarização ou equiparação dos conceitos de memória e história consiste em compreender a relação entre memória habitada e inabitada no sentido de dois modos complementares da recordação. Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes referem-se ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação para o futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação *memória cumulativa* (ASSMANN, 2011, p.147).

É nessa perspectiva, que pensa a história e a memória como “dois modos complementares da recordação”, que decidimos pensar a construção da memória a partir de uma *economia escriturística*, como metodologia para descortinar a emergência de uma *memória organizadora* que fundamentou as recordações a respeito do teatro em Pernambuco na década de sessenta. Isso porque sendo a economia escriturística uma prática baseada em um conhecimento erudito que, por sua disciplina e objetividade, constrange os homens

ordinários dotados de saberes e tradições baseadas na oralidade (CERTEAU, 1994, p.222), acreditamos que ela é muito útil para representar a consagração de um determinado saber.

Neste sentido, levando em consideração que essa *memória organizadora* se confunde com uma narrativa consagrada, decidimos selecionar no conjunto das obras que abordam a história do teatro em Pernambuco, apenas quatro: *O teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes; *O teatro em Pernambuco*, de Alexandre Figueirôa; *Por um teatro do povo e da terra*, de Luís Maurício carvalho e *TAP – sua cena e sua sombra*, de Antonio Cadengue.

Inicialmente levamos em conta dois critérios para a nossa seleção: a obra deveria tratar da história do teatro pernambucano e não de temas específicos vinculados a ele e gozar de boa visibilidade. Neste caso, apenas as obras de Joel Pontes, de Alexandre Figueirôa e, de certa forma, a de Antonio Cadengue, que embora prestigie o TAP, oferece um panorama amplo do teatro pernambucano nos anos sessenta, atenderiam ao critério. Posteriormente, pela recorrência com que a obra de Luís Maurício Carvalho é citada em pesquisas e depoimentos analisados, o que comprova a sua influência, decidimos incluí-la em nosso estudo.

1.1.1 O teatro moderno em Pernambuco

Em 1966, o teatro em Pernambuco vivia um momento de transição. O Teatro de Amadores estava em clima de comemoração pelos seus 25 anos de existência e buscava reafirmar o valor do grupo perante a sociedade pernambucana num momento em que não conseguia mais surpreender com suas montagens; a “dramaturgia nordestina” produzida em Pernambuco se encontrava em suspensão, sem que novas peças despontassem, mantendo o seu prestígio por meio daquelas que já eram consagradas; a televisão conquistava cada vez mais audiência e se tornava um forte concorrente para as artes cênicas; surgiam os primeiros ídolos ligados à cultura de massa no Brasil, como Chico Buarque, que conquistara a primeira colocação no festival da Record daquele ano, com a música *A banda*; crescia o interesse pela arte de vanguarda e a ousadia começava a subir aos palcos, às vezes sofrendo forte oposição das autoridades, como o que aconteceu com o espetáculo *Les girls em op art*, show de

travestis que foi proibido de se apresentar no teatro de Santa Isabel¹⁰ e, finalmente, ressurgia o Teatro Popular do Nordeste.

Foi neste contexto que Joel Pontes lançou o seu livro *O teatro moderno em Pernambuco*. O texto veio atender à necessidade de reafirmação dos valores do “teatro pernambucano”, num momento em que a sua pretensa identidade começava a se diluir diante de uma cultura de massa emergente; diante do que parecia ser o esgotamento da “dramaturgia nordestina” feita no estado e diante da experiência de novos e impertinentes protagonistas, que não prestavam homenagens ao passado. Mas o texto veio também atender a necessidade, ainda em alta desde a década de vinte, de se proceder um novo “descobrimento do Brasil” a partir de suas diversas regiões¹¹.

Segundo seus editores, a obra seria o primeiro de uma série de três volumes dedicada à história do teatro moderno no Brasil. Os outros dois seriam dedicados a São Paulo e ao Rio de Janeiro, “partindo da premissa de que num país tão extenso e de vida cultural tão fragmentária como o nosso, não se poderia chegar a uma visão de conjunto a não ser através de estudos regionais feitos por especialistas”, como está escrito na apresentação.

A obra também pode ser considerada o primeiro investimento para a construção de uma representação historiográfica do que começava, na época, a ser considerado o *moderno teatro pernambucano*. E com sua publicação ganha força uma tradição narrativa, que se não é iniciada por Joel Pontes, certamente, ganha com ele a sua principal referência. O autor instituiu recortes muito precisos para a sua narrativa e, com eles, um sentido para a modernização do teatro pernambucano. Sua narrativa vai “de 1930 para cá, do Grupo Gente Nossa ao Teatro de Amadores de Pernambuco [TAP], do Teatro do Estudante de Pernambuco [TEP] ao Teatro Popular do Nordeste [TPN]”. E entre os protagonistas, ganham destaque Samuel Campelo (fundador do Gente Nossa), Valdemar de Oliveira (fundador do TAP), Ariano Suassuna (autor da festejada *Auto da compadecida*) e Hermilo Borba Filho (fundador do TEP e do TPN), todos citados como “nomes de longa projeção nacional”. Depois disso, raramente uma narrativa que se propõe a falar sobre a história do teatro em Pernambuco deixa de trabalhar com esses mesmos elementos constituintes.

¹⁰ Principal teatro do Recife, inaugurado em 1850.

¹¹ Sobre isso, Durval Muniz fala no “dispositivo das nacionalidades” que entre os anos de 1920 e 1960, no Brasil, “impunha aos homens a necessidade de ter uma nação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.48). Neste período, é possível destacar na década de 1920 os investimentos do Modernismo paulista e do Movimento Regionalista no Nordeste, ambos pensando a *nação brasileira* a partir da generalização das características e potencialidades de suas próprias regiões de origem. O Modernismo exaltando as mudanças, a velocidade e o futuro; e o Regionalismo, as tradições, o ritmo lento das antigas Casas-Grandes e o passado.

A credibilidade de seu texto estava triplamente assegurada. Primeiro, porque Joel Pontes já era conhecido como um influente crítico teatral, com espaço garantido no tradicional Diário de Pernambuco. Segundo, por um capital científico reconhecido, já que ele era também ensaísta e professor universitário. E terceiro, porque, embora rejeitasse a ideia de que tivesse se fundamentado também em suas próprias memórias, ele acompanhou de perto boa parte daquilo que narra, afinal já havia trabalhado nos três grupos de maior repercussão em Pernambuco: Trabalhou no TEP, onde ingressou em 1946; no TAP, por dois anos (1958 e 1959) e no TPN, onde permaneceu também por dois anos (1960 e 1961).

O texto de Joel Pontes, com o tempo, ocupará um lugar central na história e memória do teatro de Pernambuco e, com ele, também uma trajetória exemplar que vai do grupo Gente Nossa ao TPN em sua primeira fase (1960-1963), passando evidentemente pelo TEP; grupos, segundo o autor, responsáveis pelo surgimento de uma dramaturgia pernambucana, considerada um elemento importante para a cultura nordestina. O TAP, que merece grande visibilidade na sua obra, também tem o seu valor reconhecido na história da modernização teatral em Pernambuco, mas as críticas que Joel Pontes faz às opções estéticas adotadas pelo grupo, que possuía uma clara preferência por textos estrangeiros, atestam que o autor defendia não apenas avanços do ponto de vista técnico, mas, sobretudo, comprometimento com questões identitárias.

Neste caso, ele defende que o moderno teatro pernambucano estava se encaminhando para o regionalismo. Joel Pontes afirma que o desenvolvimento do teatro brasileiro moderno, no que cabe a Pernambuco, “é um assunto que só adquire grandeza ante a observação dos estudiosos se for entendido como uma procura, tantas vezes heroica, das soluções e caminhos adequados às circunstâncias regionais” (PONTES, 1966, p.1). Para ele, o compromisso com “temas nordestinos”, antes de ser uma reação política ao descaso dos centros decisórios do país voltado para a região Nordeste, deve se justificar como algo que faria parte da própria natureza do ser nordestino, como um compromisso com a própria existência.

[...] é conveniente conhecer-se a realidade do nordeste, que vão da riqueza do folclore à situação em que se encontra o povo, face a problemas seculares, ainda sem solução. Existe um manancial dramático dos mais sugestivos, a ser glosado e erguido à contemplação universal pela arte. Não há porque se esperar. Cabe aos nordestinos, com primazia e legitimidade, o aproveitamento dos valores telúricos circundantes que, sobretudo nos escritores nascidos nas zonas rurais, fazem parte íntima de suas próprias existências (PONTES, 1966, p.6-7).

Segundo Joel Pontes, essa crescente valorização da dramaturgia regional desencadeou, em consequência, várias atividades conexas ao teatro, como edições de peças, publicações, comemorações locais e campanhas filantrópicas (PONTES, 1966, p.7). O autor, no entanto, não atribui a essa circunstância uma relação de poder. Não relaciona esse espaço conquistado pelo *ser regional* a uma tradição intelectual em Pernambuco profundamente identificada com o regionalismo nordestino, que tem forte influência na grande mídia e nas instituições de fomento cultural, e descreve o que acontece apenas como uma “adaptação ao meio” (PONTES, 1966, p.7).

O discurso de Joel Pontes naturaliza assim a adoção do regionalismo nordestino pelo teatro de Pernambuco e se alinha a uma regularidade discursiva que naquele estado une diferentes gerações de intelectuais e artistas, não apenas em torno da necessidade de se retratar o Nordeste por meio de sua gente e de sua cultura, mas também em torno da ideia de que Pernambuco é o centro da região nordestina e que a esse estado estaria destinada uma ação civilizatória; ideias antigas e notórias desde o Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano e os primeiros anos da Faculdade de Direito do Recife.

O teatro moderno em Pernambuco também opera uma prática discursiva responsável pela naturalização do sucesso de alguns grupos tetrais em detrimento de outros. Sua história do teatro pernambucano vai ao passado para encontrar algo familiar ao presente, se limitando a revisitar a trajetória dos grupos que nos anos sessenta já sabia serem “vitoriosos”. A história narrada não é um espaço de contingências ou contradições; é uma trama de cartas marcadas, onde todos já conhecem o final, pois ele foi justamente o ponto de partida. Isso porque a história moderna, como Michel de Certeau nos diz, “trabalha para encontrar um presente que é o término de um percurso, mais ou menos longo, na trajetória cronológica [...] O presente, postulado do discurso, torna-se a *renda* da operação escriturária: o lugar de produção do texto se transforma em lugar produzido pelo texto” (CERTEAU, 2011, p.95-96).

Por isso, embora reconheça que seu trabalho não é um estudo completo, acredita que ampliar o foco de suas análises o levaria a se perder em “minudências” e assim “escapariam as linhas gerais que unem 1931 aos dias de hoje, numa sucessão lógica de transformações” (PONTES, 1966, p.8). Propõe-se, então, a narrar uma história que deu certo, num desenvolvimento linear dentro do qual continuaremos ignorando projetos que não foram adiante, os quais são considerados ora como “companhias que nada acrescentam ao acervo cultural do Estado” (PONTES, 1966, p.5), ora como iniciativas heroicas pelas dificuldades que enfrentaram e “nada mais do que isso” (PONTES, 1966, p.42). Neste último caso, se referindo ao teatro no interior do Estado.

Joel Pontes chega a falar brevemente de alguns grupos cujas experiências são consideradas, por ele, “parênteses” (PONTES, 1966, p.53). Eles estão situados justamente entre o capítulo que fala do TAP e aquele que fala do TEP, e levando em consideração que gramaticalmente um parêntese introduz em um texto, de forma intercalada, uma informação adicional que não chega a ser essencial para a compreensão do todo, podemos concluir que o essencial para Joel Pontes é narrar a história de alguns grupos; notadamente o Gente Nossa, o TAP, TEP e o TPN (na sua primeira fase), e que a história do teatro moderno em Pernambuco pode prescindir de outras experiências, consideradas menores.

A relação dos conjuntos seria fastidiosa e correria o risco de ser incompleta, pela instabilidade, quando não pelo mesquinho estofo cultural de vários deles, a ponto de não se fazerem notados. Assim, só nos convém lembrar aqueles que se distinguem por algum relevo ou que possam oferecer sugestões fecundas a entidades semelhantes (PONTES, 1966, p.123).

O Teatro Universitário de Pernambuco (TUP) foi outro grupo que mereceu um certo destaque na obra. Mas embora Joel Pontes reconheça suas qualidades e vitórias, especialmente suas excelentes colocações nos Festivais Nacionais de Teatros do Estudante, o grupo não escapa das comparações que são feitas para que ele se torne familiar aos leitores. Como se fosse possível pensar o teatro apenas a partir de grandes marcos, primeiro ele é apresentado como uma negação ao TEP, inspirado que foi por um fascínio pelo TAP, com “suas montagens, seus diretores contratados, sua projeção na sociedade” (PONTES, 1966, p.58).

Depois Joel Pontes observa com simpatia que o TUP acabou se afastando de suas diretrizes iniciais (o exemplo do TAP), adotando algumas características do Teatro do Estudante com o seu regionalismo e valorização da cultura popular. “Isto se nota no repertório e na cada vez mais constante realização de espetáculos nos subúrbios e cidades do interior do Estado sob o patrocínio de entidades operárias e estudantis” (PONTES, 1966, p.60-61).

Podemos observar que os interesses do autor eram compatíveis com o momento em que *O teatro moderno em Pernambuco* foi escrito (anos sessenta). Na época, a ideia-força¹² que orientava os debates sobre o teatro brasileiro era o *nacionalismo crítico* (Cf. GUINSBURG; PATRIOTA, 2011). Tal ideologia, notadamente de esquerda, instigava artistas e intelectuais a

¹² Para Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, ideias-forças são aquelas “ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2011, p.23).

buscarem o que deveria ser a verdadeira identidade nacional brasileira, para além de qualquer influência do imperialismo das grandes potências econômicas mundiais e objetivava o fim da exploração dos grupos sociais menos favorecidos economicamente. Na esteira desse *nacionalismo crítico*, que superava a mera busca por um teatro que fosse *genuinamente brasileiro*, é que surgiram grupos engajados como o Teatro de Arena de São Paulo; O Teatro Oficina e o Teatro de Cultura Popular (TCP), este último ligado ao Movimento de Cultura Popular (MCP), do Recife.

Mas só em parte essa ideia-força atuou sobre Joel Pontes. Ele parece não ter sido sensível ao *nacionalismo crítico*, mas tão somente à perspectiva nacionalista do teatro brasileiro. Atesta isso, por exemplo, o fato de ter dado pouca atenção ao Teatro de Cultura Popular (TCP). Sobre o TCP, Joel Pontes pouco fala e quando fala percebe-se a sua inclinação em destacar mais os interesses políticos que favoreciam o grupo do que os seus méritos artísticos.

Nesse sentido, Joel Pontes provavelmente fora bastante influenciado pelo livro *O Teatro no Brasil*, de J. Galante de Sousa, apontado como “fonte de consulta” em seu estudo. Para Rosângela Patriota e J. Guinsburg, a ideia central da narrativa dessa obra, uma das primeiras a influenciarem a construção de uma historiografia para o teatro brasileiro, é justamente o tema nacional como aglutinador dos esforços empreendidos para a criação de uma cena teatral brasileira. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2011, p.67).

É justamente esse o critério que orienta os recortes feitos por Joel Pontes. Ele institui a história do teatro moderno em Pernambuco tendo em vista aquilo que entende ser a maior contribuição dos grupos cênicos pernambucanos para o teatro brasileiro moderno: a formação de uma “dramaturgia sempre renovada e, sob os aspectos de conteúdo e linguagem regional, autóctone” (PONTES, 1966, p.5-6). A partir daí ele opera a sua classificação, definindo a origem da dramaturgia pernambucana (Gente Nossa), o grupo que inovou tecnicamente o teatro local (TAP), o teatro propriamente regionalista (TEP) e o herdeiro do TEP (TPN).

E no capítulo “Fundação do ‘Grupo gente Nossa’” o autor já demonstra o sentido histórico da sua narrativa logo nas primeiras linhas, ao afirmar que “lançando um olhar retrospectivo sobre o teatro pernambucano, não encontramos qualquer afinidade entre os acontecimentos de hoje e os anteriores a 1931” (PONTES, 1966, p. 10). Ele, portanto, demarca claramente uma origem para o “teatro moderno em Pernambuco”. Tudo teria se iniciado com a fundação do grupo Gente Nossa, em 1931, e o que se observaria depois seria marcado por uma evolução contínua que qualificaria os trinta anos seguintes como familiares ao presente do autor, um tempo contínuo caracterizado como um “desde sempre”: “Desde

sempre os pernambucanos vêm se preocupando com isso, contratando profissionais (desde o Grupo Gente Nossa)” (PONTES, 1966, p.3).

Se tomarmos o tempo como uma construção social que determina a relação entre as experiências e as expectativas de uma sociedade numa determinada época, operar tal ideia de continuidade só seria possível num contexto em que as experiências dos homens dessa época e suas expectativas pudessem se encontrar sem sobressaltos (Cf. KOSELLECK, 2006).

Nesses termos, poderíamos afirmar que, ao escrever seu livro, Joel Pontes: 1) teria ainda as mesmas expectativas ou expectativas muito próximas daqueles que experimentaram o teatro pernambucano nos anos trinta e quarenta, 2) estaria negando uma mudança significativa neste teatro entre os anos trinta e os anos sessenta ou 3) estaria vivendo essas duas condições ao mesmo tempo. As três opções são problemáticas para quem trabalha com a história.

E se o Gente Nossa é a origem, tendo sido o responsável pelo surgimento da dramaturgia pernambucana (PONTES, 1966, p.36), coube ao TAP superar a sua falta de refinamento social e técnico. Ele renovou a cena pernambucana de acordo os preceitos modernos¹³ que já haviam alterado os rumos do teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essa sucessão¹⁴ (do Gente Nossa para o TAP), segundo ele, é marcada pela continuidade entre os dois grupos: “[...] houve uma ligação no tempo; a um movimento seguiu-se o outro, tornando-se a atitude mais natural dos estudiosos a pesquisa da continuidade histórica dos fatos” (PONTES, 1966, p.44). A ideia de uma continuidade teria sido inclusive alimentada pelo próprio Teatro de Amadores como forma de mobilizar a antiga simpatia destinada outrora ao Gente Nossa a seu favor, e acalmar os profissionais de teatro que, criticados por Valdemar de Oliveira, sentiam-se órfãos com o fim do grupo criado por Samuel Campelo. Segundo afirma

¹³ No âmbito dos estudos sobre a história do teatro brasileiro, a década de 1940 é considerada, normalmente, e, sobretudo por importantes estudiosos, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, como o período em que se inicia a sua modernização. Com algumas discordâncias, esse argumento tem sido o mais aceito até o presente momento, destacando-se que naqueles anos ocorreu o decisivo encontro entre grupos teatrais brasileiros e encenadores europeus, como Zbigniew Ziembinski e Zygmunt Turkow; que teriam trazido para cá as inovações cênicas que acabaram configurando a nossa modernidade teatral.

Modernizar o teatro significava, neste contexto, tornar o encenador (diretor) mais importante que o autor de uma peça e que a “estrela da companhia”, ou seja, aquele ator cujo prestígio lhe garantia um lugar acima do texto, dos demais componentes do elenco e de todos os elementos cênicos. Esta mudança resultou numa maior unidade do espetáculo, na medida em que o encenador poderia conduzir o conjunto de todos os elementos que compõem uma peça de forma harmônica e também resultou numa maior liberdade para esse encenador, que poderia promover, a partir de então, algumas alterações na montagem da peça tal como ela havia sido pensada no ato de sua criação. Além disso, a modernidade teatral implicou, ainda, na valorização da cenografia, iluminação e figurinistas dentro de uma montagem. E quanto aos temas, os mais reflexivos e críticos, que não levavam a um mero divertimento, como antes era comum no teatro brasileiro, passaram a receber maior atenção.

¹⁴ O Teatro de Amadores de Pernambuco foi criado como departamento autônomo do Gente Nossa. Valdemar de Oliveira, criador do departamento, e na época, diretor-geral do Gente Nossa foi o responsável pelo encerramento das atividades do elenco profissional e pela decisão de dar prioridade para o fortalecimento do TAP.

Joel Pontes, ao lado de uma grande identificação com Pernambuco, o TAP frequentemente rememorava Samuel Campelo e o Gente Nossa (PONTES, 1966, p.46).

Mas para Joel Pontes, só com o TEP, a partir de 1946, é que o teatro pernambucano superou a “desatualização” de sua dramaturgia ao valorizar e adotar “certas ideias surgidas no próprio Recife, em âmbito bem mais amplo que o somente estético – as do Movimento Regionalista de 1926, levantadas por um amigo de Samuel Campelo, Gilberto Freyre...” (PONTES, 1966, p.35). Com o TEP, houve a retomada de uma linha regionalista ainda pouco desenvolvida na dramaturgia (PONTES, 1966, p.81).

A exemplo desse grupo, Joel Pontes defende que era preciso que o povo se reconhecesse naquilo que fosse levado aos palcos. “Toda uma literatura teatral pode ser erguida com base nos tipos, problemas, acontecimentos, contos e costumes da região. Se o Gente Nossa, o TEP e os demais lançaram seus próprios dramaturgos, por que não seguir esse caminho certo e necessário?” (PONTES, 1966, p. 96).

Joel Pontes aponta, então, para a criação de dois paradigmas dentro do teatro pernambucano e fixa um antagonismo que frequentemente passará a ser considerado: a rivalidade que coloca em lados opostos o TAP, com um teatro aburguesado, voltado para a satisfação das elites; e o TEP, se colocando como porta-voz das camadas populares da sociedade pernambucana para difundir a sua cultura. Para o autor, “a atitude comparativa se explicava por serem o TEP e o TAP as expressões máximas no setor, e pelo antagonismo de suas condutas” (PONTES, 1966, p.77).

Depois do Gente Nossa, do TAP e do TEP, o TPN é o quarto grupo que mais recebe atenção na obra, embora, bem menor que a dedicada àqueles três. Na verdade, cindida pelo limite do recorte temporal proposto (1931-1961), a trajetória do grupo é pouco discutida, mas suficientemente para que fosse evidenciada o seu compromisso com os mesmos princípios que nortearam o TEP e, conseqüentemente, também com o regionalismo nordestino.

Nesta perspectiva, Joel Pontes estabelece uma leitura particular para a história do teatro pernambucano. Uma leitura delimitada por uma tese e um recorte temporal. Assim, da década de sessenta, mereceriam ser considerados apenas os anos de 1960 e 1961. O autor até avança para os dois anos seguintes, mas apenas para fazer considerações pontuais. Caso tivesse estendido seu recorte para incorporar também esses dois anos (1962 e 1963), poderia ter falado mais sobre o TPN e sobre as experiências do Teatro de Cultura Popular, por exemplo, que apesar de sua proposta inovadora no contexto do teatro pernambucano, mereceu, ao lado de quase todos os outros grupos citados para além do Gente Nossa, TAP, TEP e TPN, poucas e insuficientes considerações para que fossem considerados em sua alteridade. Eles ficam

sempre a mercê de comparações mais ou menos evidentes em relação às conquistas e características desses quatro grupos mais destacados.

O trabalho de Joel Pontes contribuiu para a criação de balizas importantes para a compreensão da história do teatro pernambucano, como já será possível perceber no próximo tópico, na análise de uma obra bem mais recente, *O teatro em Pernambuco*, lançada em 2005.

1.1.2 O teatro em Pernambuco

O autor de *O teatro em Pernambuco* é Alexandre Figueirôa. Mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Figueirôa acumula ainda em seu currículo experiências como jornalista, crítico de cinema, pesquisador e professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Católica de Pernambuco. E embora seja conhecido pelos seus trabalhos sobre cinema, nos últimos anos tem se destacado também com suas pesquisas acerca do teatro pernambucano, tendo publicado além de *O teatro em Pernambuco*, o livro *Transgressão em 3 atos*, de 2011¹⁵.

O Teatro em Pernambuco foi lançado em 2005, uma época de mobilizações em defesa da retomada do chamado *teatro de grupo*¹⁶. Essa movimentação havia se iniciado no final dos anos noventa com pelo menos duas importantes iniciativas: o **I Festival Recife de Teatro Nacional**, organizado pela prefeitura do Recife, que tinha à frente do seu departamento de Teatro, Romildo Moreira¹⁷; e o projeto **Memórias da Cena Pernambucana**. Sobre a época, relembra o pesquisador e ator de teatro Leidson Ferraz:

A gente precisava se reciclar. E aí a Prefeitura deu o tiro certo, com Romildo Moreira à frente do departamento de Teatro da Fundação de Cultura Cidade do Recife, pois ele convidou grupos de teatro super importantes para virem participar do festival. O Grupo Galpão, de Minas Gerais; o Grupo Imbuça, de Sergipe; O Teatro Oficina Uzyna-Uzona, de José Celso Martinez Correia, de São Paulo, ou seja, a nata do teatro brasileiro de grupo veio participar da primeira edição do Festival Recife de Teatro Nacional. Todos com um repertório incrível, porque eram grupos de

¹⁵ Organizado por Alexandre Figueirôa, Claudio Bezerra e Stella Saldanha.

¹⁶ Diferente das experiências de produtoras de elencos que montam peças pontuais, visando sobretudo uma aceitação fácil do público, o *teatro de grupo* é feito por conjuntos teatrais reunidos em torno de pesquisa continuada e um repertório próprio.

¹⁷ Profissional de teatro que já acumulava experiências como ator, autor e diretor.

teatro, com pessoas que já estavam trabalhando há muito tempo, que tinham um perfil muito definido de proposta estética, de pesquisa... Aquilo foi um choque para todos nós do Recife, porque a crise estava instaurada no teatro pernambucano. E a gente se deparou com espetáculos fantásticos de grupos de teatro que tinham um discurso de valorização desse segmento. Então, o festival foi um balde de água fria no sentido positivo. E aí Zé disse: “Poxa, como é importante manter grupos de teatro, então vamos nos reportar à história dos nossos coletivos como uma maneira de incentivar as pessoas a estarem juntas realmente”. E foi assim que surgiu o projeto *Memórias da Cena Pernambucana* (FERRAZ, 2014).

No entanto, apesar dessa experiência vivenciada pela comunidade teatral local, *O Teatro em Pernambuco* não foi uma resposta a uma demanda específica do meio teatral. A publicação foi resultado de uma política editorial da Assembléia Legislativa pernambucana que teve como objetivo principal difundir a cultura do estado, o que é posto em prática de acordo com os princípios regionalistas há muito consagrados em Pernambuco e que fazem pensá-lo como o centro da região Nordeste. O deputado Romário Dias, autor do texto “Expressões da terra e da gente”, que apresenta a obra, assim se manifesta:

As nossas manifestações culturais, nas letras e nas artes, formam um vasto painel do ambiente, da paisagem e da vida de toda uma região. Elas consagram formas de expressão, de comunicação, em parte comuns ao Nordeste, ao País, e marcantes na vida da Nação. Assim, são elementos que exprimem, com realismo e beleza, aspectos do nosso poder de criação, de busca do conhecimento, visão de mundo, lutas e aspirações.

Por meio da riqueza de temas, formas, as artes e as letras de Pernambuco unem realidade e fantasia. Nessa junção os nossos artistas, intelectuais, captam a diversidade do meio, a complexidade da vida, e, sobretudo, o sentido da arte, sua função e objetivos de evolução, progresso e humanismo. No fazer artístico, pois, a ação para fortalecer a cultura, mostrar sua identidade e a dimensão universal, com base nos valores regionais e sua forma e conteúdo nacional (FIGUEIRÔA, 2005, p. 5).

Já no prefácio, Antonio Cadengue afirma que um livro como *O teatro em Pernambuco*, que busca “minimamente” compreender a história do teatro no estado apesar da “seleção, omissão, concisão, além dos fatores subjetivos” que se impõem a todo estudo, significa “ultrapassar a morte, o esquecimento, trazendo à cena os actantes de uma história inscrita na memória coletiva, quase obscurecida” (FIGUEIRÔA, 2005, p. 8). Em seguida, cita outros autores que também se lançaram ao desafio de tentar “deter o tempo” e que foram “plasmados” por Figueirôa: Pereira da Costa, Samuel Campello, Valdemar de Oliveira, Milton Baccarelli, Luiz Maurício Carvalheira e, “sobretudo, Joel Pontes” (FIGUEIRÔA, 2005, p. 8). Neste caso, é muito pertinente destacar a forma como Cadengue conecta Joel

Pontes à Figueirôa. O “sobretudo” é indicativo da influência das teses do autor de *O teatro moderno em Pernambuco* para a obra em questão.

Por sua vez, na introdução da obra, o próprio Figueirôa faz uma lista destacando “alguns bons trabalhos” que podem ser considerados referências para o estudo do teatro pernambucano. Note-se que o autor acrescenta Antonio Cadengue, o autor do prefácio de seu livro; Joel Pontes e Luiz Maurício Carvalheira (FIGUEIRÔA, 2005, p. 11).

Quando Edward Said diz que o Orientalismo é um sistema para citar obras e autores, fala de uma formação discursiva cuja unidade de um grande conjunto de textos que a constitui se baseia no fato de que eles estão continuamente se referindo um ao outro.

O Orientalismo é afinal um sistema para citar obras e autores. *Manners and customs of the modern Egyptians*, de Edward William Lane, era lido e citado por figuras tão diversas como Nerval, Flaubert e Richard Burton. Era uma autoridade de uso imperativo para quem escrevesse ou pensasse sobre o Oriente, e não apenas sobre o Egito [...] (SAID, 2007, p.54).

Com a criação de uma historiografia sobre o teatro pernambucano aconteceu algo semelhante. Enquanto formação discursiva, ela foi se constituindo dentro de um círculo muito restrito com sua própria coerência, onde poucos autores se destacaram. E tal como a Orientalismo, teorizado por Said (2007, p.53), esta historiografia também possui seus “pioneiros”, como Joel Pontes; “autoridades patriarcais”, como Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho; “textos canônicos”, como *O teatro moderno em Pernambuco*; “ideias doxológicas”; “figuras exemplares”; “seguidores”; “elaboradores” e “novas autoridades”.

E das quatro obras selecionadas nesta pesquisa, certamente é a de Figueirôa aquela que mais necessita se basear na autoridade de autores consagrados, uma vez que ela não conta com documentação primária entre suas fontes.

Também é revelador o que o autor considera serem “lacunas importantes”, apesar de todos os estudos que já foram realizados. Segundo Figueirôa, o Grupo Gente Nossa, o Teatro Popular do Nordeste, o Teatro do Adolescente do Recife, a Companhia Brasileira de Comédia de Barreto Júnior e o Teatro Universitário de Pernambuco “ainda não foram alvo de um estudo mais profundo por parte de nossos pesquisadores” (FIGUEIRÔA, 2005, p. 11).

Todos esse grupos, no entanto, se constituíram entre os anos trinta e o ano de 1960, ou seja, Figueirôa, apesar do tema de sua obra (o teatro em Pernambuco), não se sentiu motivado a destacar uma lacuna a ser preenchida nos anos sessenta, o que poderia levá-lo a pensar em grupos que atuaram neste período. Em 2005, o autor tinha plenas condições de prolongar seu recorte até onde achasse relevante o teatro feito em Pernambuco, mas acabou adotando

praticamente o mesmo marco final do recorte de Joel Pontes, escolhido quarenta anos antes. Ele faz um levantamento até 1963, chegando a citar fatos de 1968 em um pouco generoso posfácio. Sobre a sua forma de compreender o tempo do teatro em Pernambuco, Figueirôa afirma que

O teatro pernambucano, acredito, viveu seu momento mais intenso entre as décadas de 40 e 60. Foi nessa fase que deixamos de ser espectadores para tornamo-nos também protagonistas do movimento teatral brasileiro e referência na arte de escrever e encenar para o palco. E foi nesse período que os estudiosos das artes cênicas cunharam a expressão “Escola do Recife” para identificar essa efervescência criativa. Diante dessa constatação, acompanhar o teatro em Pernambuco desde seus primórdios, de modo a poder estabelecer a linha evolutiva que atingiu o ápice com as experiências do teatro popular, pareceu-me a opção mais coerente. Ao estabelecer como ponto final desta obra o momento imediato após a mudança brusca do regime político brasileiro, em 1964, levei em consideração a profunda transformação sofrida, a partir de então, pela cultura brasileira – vítima da repressão policial e da censura – e que, de certa forma, interrompeu, ou, ao menos, modificou os rumos de nossos artistas (FIGUEIRÔA, 2005, p. 11).

Alexandre Figueirôa acomoda-se dentro de uma formação discursiva que já teria encontrado a medida final para as narrativas acerca do teatro pernambucano. E em nome dela, ele nomeia, classifica e exclui protagonistas daquela cena. Inclusive, admite, como fez Joel Pontes, que ocorreram omissões inevitáveis, “algumas por opção, outras pelo fato de alguns episódios ou personagens não estarem registrados nas fontes utilizadas, constituídas basicamente de obras bibliográficas e trabalhos acadêmicos” (FIGUEIRÔA, 2005, p. 11).

Em *O teatro em Pernambuco* ele escolhe permanecer na mesma linha evolutiva consagrada, quarenta anos antes, por Joel Pontes e seguida por outros pesquisadores que vieram depois. Figueirôa pode até ter um recorte temporal maior ou dar mais detalhes a aspectos e grupos que os seus antecessores não destacaram tanto, mas a narrativa é fundamentalmente a mesma e estabelece uma trajetória exemplar que vai do Gente Nossa ao TPN em sua primeira fase.

Toma-se uma história específica do teatro pernambucano, com suas conexões possíveis, como se fosse toda a história desse teatro (o “teatro em Pernambuco” que é o título do livro de Figueirôa), como se fora desse roteiro, as experiências do teatro de Pernambuco não permitissem uma inteligibilidade. Esse é princípio da historiografia moderna: separar o presente do passado, e em separando um do outro, no passado se “faz uma triagem entre o que pode ser ‘compreendido’ e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente” (CERTEAU, 2011, p.XVII). O teatro de Pernambuco ganha assim

uma origem e uma evolução linear característica, e ignora-se que o passado do teatro local é no limite uma ambiência marcada por um caos acontecimental, que historicamente vai sendo ordenado.

Efetivamente, o que é um acontecimento senão aquilo que é preciso supor para que a organização dos documentos seja possível? Ele é o meio pelo qual se passa da desordem à ordem. Ele não explica, permite uma inteligibilidade. É o postulado e o ponto de partida – mas também o ponto cego – da compreensão. ‘Deve ter acontecido alguma coisa’, aí, diante das constatações que possibilitam construir séries de fatos ou transitar de uma regularidade para outra. Bem longe de ser o alicerce ou a marca substancial na qual se apoiaria uma informação, ele é o suporte hipotético de uma ordenação sobre o eixo do tempo, a condição de uma classificação. Algumas vezes ele não é mais do que uma simples localização da desordem: então, chama-se acontecimento o que não se compreende. Através desse procedimento, que permite ordenar o desconhecido num compartimento vazio, disposto antecipadamente para isso e denominado ‘acontecimento’, torna-se pensável uma ‘razão’ da história. Uma semantização plena e saturante é, então, possível [...] (CERTEAU, 2011, p.104).

Nesse processo de desacontecimentalização do passado, o grande fluxo discursivo dos vencedores equivale ao silenciamento dos vencidos, daquilo que foi recalcado, ou seja, daquilo que uma compreensão do passado que se consolidou “considera como não pertinente – dejetado criado pela seleção dos materiais, permanece negligenciado por uma explicação [...]” (CERTEAU, 2011, p.XVII).

Como em Joel Pontes, o passado da cena pernambucana é remontado retrospectivamente de modo que dois modelos bem caracterizados e, de certa forma, estereotipados, o do TAP e o do TEP, pudessem surgir como a medida final para aquele teatro. Surge assim, uma narrativa definida linearmente e baseada numa operação historiográfica que classifica o que deve ser compreendido e o que deve ser esquecido.

A última parte do livro, intitulada “Novos tempos”, trata da fase em que se deu o ápice do teatro pernambucano, o que segundo Figueirôa, acontece quando se consagram as experiências de um teatro popular. Aqui, mesmo que não seja de forma tão entusiasmada como fez Joel Pontes, o que ganha destaque é o regionalismo, que teria transformado o teatro pernambucano num efetivo protagonista da cena nacional. Segundo Figueirôa, isso teria começado de fato

[...] em janeiro de 1957, durante o I Festival Nacional de Teatro Amador, quando o conjunto [dirigido por Clênio Wanderley], o Teatro do Adolescente, conquistou o primeiro prêmio com a peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*.

De fato, essa encenação do *Auto da Compadecida* pode ser considerada um marco no teatro pernambucano pelo que essa montagem significou no sentido de corporificar uma série de ideias, propostas, intenções e modelos que estavam em gestação na cultura local e cujo nascedouro havia sido o TEP e o ápice, ocorreria dali a pouco tempo, com o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Desde o final dos anos 40, já se usava a expressão “O Teatro do Nordeste”, empregada pela primeira vez por Paschoal Carlos Magno quando veio ao Recife em 1948. Carvalheira observa que, desde 1950, esse teatro era algo que “se fazia sentir de maneira sensível, insofismável” com o *Auto de João da Cruz*, de Ariano Suassuna. Segundo ele, o auto iniciava um gênero novo: a comédia sacramental nordestina. “Enquanto Hermilo tentava uma recriação dos mitos gregos, as peças de Suassuna desaguavam na corrente ibérica continuamente recriada pelo cancionista nordestino”. E foi Hermilo quem apontou, no auto, o caminho a ser seguido pelo Teatro do Nordeste (FIGUEIRÔA, 2005, p.79-80).

Com este enunciado, Figueirôa estabelece uma genealogia para o chamado Teatro do Nordeste¹⁸ que teria colocado o “teatro pernambucano nos palcos dos acontecimentos nacionais”. O autor destaca que ao alcançar a sua maturidade no final da década de 1950, esse teatro ofereceu um dos marcos da moderna dramaturgia brasileira que então surgia: *Auto da Compadecida*. Essa peça e seu autor, Ariano Suassuna, ganham, portanto, credenciais para serem posicionados entre outros importantes marcos: *A Moratória*, de Jorge de Andrade (1955); *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1958); *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho (1959); e *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, ambas de 1960 (FIGUEIRÔA, 2005, p. 89).

A história do teatro de Pernambuco encontra, assim, um lugar na historiografia do “teatro nacional”. Mas esse lugar não pode ser naturalizado uma vez que essa historiografia não leva em conta uma equitativa justaposição de todo o teatro que se fez no país. Ao contrário, relativamente à Pernambuco, ela deve ser percebida como *espaço de um outro*, já que tem como base fundamental a história do teatro que se fez e faz no Rio de Janeiro e em São Paulo, basicamente. E por essa razão, para Pernambuco entrar nessa ambiência deveria atender a certos critérios.

Neste caso, cabe citar o importante trabalho de Rosângela Patriota e J. Guinsburg, *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. Nesta obra, os dois estudiosos do teatro mostram como surgiu essa historiografia do teatro nacional e quais foram as ideias-forças que orientaram suas diferentes narrativas ao longo do tempo, do século XIX aos anos noventa do

¹⁸ “Teatro do Nordeste”, um teatro que teria a finalidade de representar a realidade e o homem nordestinos por meio de uma linguagem nordestina caracterizada por sotaques e vícios de linguagem estereotipados, apesar de na prática e, basicamente, ele expressar as vivências dos homens e mulheres do sertão e zona da mata pernambucanos.

século passado. Essas ideias foram, pela ordem, a *questão nacional*, a *questão da modernização e da modernidade* e o *nacionalismo crítico*.

Uma vez estabelecida uma ideia-organizadora para o discurso historiográfico de um determinado período, os acontecimentos artísticos são normalmente apresentados e interpretados retrospectivamente de modo que um fio condutor possa dar coerência interna aos acontecimentos para que um ideário almejado pudesse ser confirmado. Nesta operação, normalmente a diversidade é suprimida a fim de que esse fio condutor possa ser colocado em prática, “muitas vezes, como força contrária à dinâmica teatral constituída historicamente” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 108).

A historiografia do teatro pernambucano assumiu, sobretudo, a ideia da modernização e a questão do nacionalismo, no caso, mediada por uma questão identitária notadamente regionalista. Essas duas ideias praticamente se fundiram na historiografia pernambucana. E influenciado por elas, os seus estudiosos utilizaram os marcos e a cronologia do “teatro nacional” a fim de darem um sentido para a trajetória do teatro local. “Se Os Comediantes modernizaram o teatro nacional, quem fez isso em Pernambuco?”, essa se torna uma questão importante dentro dessa lógica.

Assim, enquanto a historiografia que pretensamente pensa o teatro nacionalmente só reconhece em Pernambuco aquilo que reflete o fio condutor que utiliza para confirmar suas certezas, as narrativas produzidas localmente sobre o teatro pernambucano, se esforçam pelo reconhecimento de seu valor, levando em conta os mesmos parâmetros usados para analisar o teatro dos grandes centros do país. Daí a preferência por grupos que, localmente, não apenas podem representar de forma adequada o seu estado, refletindo a pernambucanidade, mas também que foram criados a partir de horizontes de expectativas semelhantes aos de seus congêneres da região sudeste.

Figueirôa legitima essa tendência como podemos perceber na citação abaixo. O TAP, TEP e TPN são citados entre os grupos do eixo Rio-São Paulo.

Junto com esses autores [Jorge de Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes e Augusto Boal], surgiram experiências que mudariam a face da dramaturgia nacional, como a do Teatro de Arena. Criado em São Paulo, 1953, por José Renato, o seu objetivo era abrir caminhos aos iniciantes, propondo-lhes uma disposição cênica com os atores no centro e os espectadores ao redor, o que facilitava a formação de novas companhias pelo barateamento da produção. Com a participação de Boal, Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, o conjunto incorporou influências que o projetaram nacionalmente e marcaram o teatro brasileiro na década seguinte. A originalidade do Arena foi sobretudo não ignorar o estético, mas procurar não o dissociar do panorama social em que o

teatro deve se integrar. Assim, enquanto a geração de Os Comediantes e do TBC contentaram-se em fazer bom teatro, os novos grupos passaram a formular questões do papel do teatro enquanto instituição social e o que ele teria a dizer aos artistas e à sociedade. Décio de Almeida Prado observa que, no Recife, esses acontecimentos foram reiterados, quando não antecipados, obedecendo à mesma lógica. O TAP, apesar de amador, representava o papel do TBC. Usava repertório estrangeiro, contratava encenadores de fora, buscava equilíbrio entre o sucesso comercial – mesmo que o dinheiro fosse para ser doado – e o sucesso artístico. Em oposição, havia os grupos amadores desfraldando desde cedo a bandeira do nacionalismo e da popularização do espetáculo, cujo melhor exemplo havia sido o TEP, com Hermilo Borba Filho como condutor de uma outra maneira de vivenciar a cena. E foi novamente Hermilo, ao lado de Ariano Suassuna e de outros pernambucanos, que protagonizariam a experiência do Teatro Popular do Nordeste (FIGUEIRÔA, 2005, p. 89-90).

Figueirôa, portanto, concorda que os acontecimentos no Recife obedeciam à mesma lógica daquilo que aconteceu no eixo Rio-São Paulo, e retoma os mesmos marcos já observados em Joel Pontes: O TAP era o grupo sofisticado que tinha preferência por textos estrangeiros e em oposição a ele surgem grupos preocupados com questões identitárias, o TEP e o TPN.

Teatro moderno em Pernambuco e Teatro em Pernambuco, desta forma, separados por um período de quase quarenta anos comprovam o vigor de uma narrativa particular a respeito do teatro em Pernambuco. Nesta narrativa, que elege o período que vai dos anos 1940 ao início dos anos sessenta como um período áureo, a década de sessenta fica praticamente ausente, só merecendo destaque seus anos iniciais. De 1965 em diante, praticamente nada é revelado.

1.1.3 Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco

A próxima obra a ser analisada foi escrita por Luiz Maurício Carvalheira e publicada pela primeira vez em 1986, portanto, vinte anos após o lançamento do livro de Joel Pontes. E entre uma obra e outra o teatro em Pernambuco mudou drasticamente. Para Figueirôa, como vimos, ele perdeu o rumo a partir do golpe de 1964 e por isso, a partir daí, não trouxe nada de relevante para ser relatado em seu livro. Mas para a tese que estamos apresentando, ao invés de um “teatro vazio”, encontramos um teatro feito por jovens com projetos cênicos e ideológicos múltiplos, resistente aos condicionamentos impostos pela chamada “sociedade

civil” e ao autoritarismo dos militares no poder, e, sobretudo, um teatro que procurava ir além dos paradigmas legados pelo TAP e TEP. Um teatro, portanto, fragmentado, mas não “vazio”.

Mas Carvalheira não se interessou pelo teatro em Pernambuco desse período pouco prestigiado. Ao contrário, além de recorrer com frequência ao livro de Joel Pontes, como ele mesmo admite em sua introdução, ele escolheu trabalhar justamente com um teatrólogo e um grupo já consagrados: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Nesse caso, sua história de vida revela algo importante para a sua opção.

Ele ingressou no Teatro Popular do Nordeste na sua segunda fase, em 1966, aos vinte e um anos. Conheceu Hermilo e logo o líder do grupo tornou-se o principal responsável pela sua formação teatral. Segundo o próprio Carvalheira revela, muito do que aprendeu em teatro devia a Hermilo “e ao grupo que dirigiu, quando então perseguíamos, com a teimosia característica dos nordestinos, o sonho de um grupo profissional que dignificasse a arte cênica em nossa terra. Desde essa época, em que trabalhamos juntos, não mais o perdemos de vista” (CARVALHEIRA, 2011, p.53). Por isso, há um afeto a considerar por trás de sua narrativa, na medida em que o texto se propõe a falar justamente da trajetória, ideias e realizações de Hermilo Borba Filho no teatro em Pernambuco, enfatizando suas experiências no TEP e com algumas poucas considerações sobre o TPN. Assim foi publicado *Por um teatro do povo e da terra*, que foi fruto de sua pesquisa de pós-graduação no programa de Mestrado em Teatro, na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, no início da década de 1980¹⁹.

Não há nenhuma pretensão de falar sobre o teatro pernambucano de forma mais ampla, como foi o caso de Joel Pontes e de Alexandre Figueirôa, logo não seria útil procurar encontrar em sua narrativa uma correspondência tão imediata com as questões levantadas na macronarrativa que vem sendo aceita nos últimos cinquenta anos. Ou seja, Carvalheira não adota uma linha narrativa que vai do Gente Nossa ao TPN nos primeiros anos da década de sessenta²⁰.

No entanto, colabora com aquela narrativa consagrada na medida em que se tornou uma importante referência para se conhecer o teatro pernambucano pelo que há de consagrado: Hermilo Borba Filho, o TEP e, mesmo que em menor proporção, o TPN em sua primeira fase.

¹⁹ No início dos anos oitenta do século passado se iniciavam os cursos de pós-graduação especializados em teatro, no Brasil. O trabalho de Carvalheira, portanto, como afirma Luís Augusto Reis, é “um exemplar da primeira geração de estudos teatrais eminentemente brasileiros”.

²⁰ Chama-nos atenção, no entanto, que o prefaciador da segunda edição da obra, Maximiano Campos, faz questão de comentar: “Não estou, também, esquecido de que é digna de reflexão e estudo a contribuição dada pelo grupo Gente Nossa, liderado por Samuel Campelo, e o Teatro de Amadores de Pernambuco – ainda atuando – e que deve a sua criação a Valdemar de Oliveira” (CARVALHEIRA, 2011, p. 30).

No caso deste último, embora Carvalheira faça também algumas poucas referências às suas segunda e terceira fases²¹, o faz tão somente para enfatizar o legado de Hermilo e do TEP. Ou seja, a rigor não fala do TPN, mas do TEP e do Hermilo dos anos quarenta encarnados nos anos sessenta e setenta.

De início, planejamos dissertar sobre essa trajetória de Hermilo com o TEP e o TPN, tarefa que a prática nos mostrou impossível de ser efetuada a um só tempo. A extensão do assunto e a complexidade das questões que o envolvem – questões, como a da *cultura popular*, por exemplo, que até certo ponto se antecipam na ordem das coisas – fizeram-nos modificar a orientação.

Optamos, finalmente, por apresentar no primeiro capítulo um quadro geral dessa trajetória, indicando as características fundamentais do que vem a ser a proposta teatral de Hermilo Borba Filho para, em seguida, focalizando o TEP, tentarmos empreender o caminho de volta buscando esse teatro em sua gênese, revelando e procurando interpretar as fontes e os pressupostos de uma arte cênica brasileira e nordestina.

Portanto, o período relativo ao TPN, embora por nós pesquisado, será objeto de um segundo trabalho que pretendemos, num futuro próximo, realizar, pelo muito de sugestões que apresenta ao ocupar lugar de destaque na produção teatral dos anos sessenta, em nosso país (CARVALHEIRA, 2011, p. 40).

O que faz *Por um teatro do povo e da terra faz* é verticalizar questões relativas a Hermilo e ao TEP, o que obviamente Joel Pontes não fez por não ter se proposto a falar tão detalhadamente do grupo. Mas o encaminhamento dado pela sua obra, *O teatro moderno em Pernambuco*, naquilo que diz respeito ao TEP e seus investimentos regionalistas, está contemplado na narrativa de Carvalheira. Nenhum dado novo é apresentado sobre o teatro em Pernambuco dos anos sessenta, exceto aquilo que foi aperfeiçoado da busca que Hermilo e o TEP iniciaram nos anos de 1940. As ideias que deram vida ao TPN nos anos sessenta são tratadas dessa forma.

Da sua segunda fase chega a afirmar que o TPN trouxe “mais nitidamente em sua fisionomia a marca de grupo experimental” (CARVALHEIRA, 2011, p.71), se referindo à sua busca por uma arte cênica nordestina pautada nos próprios espetáculos populares como o bumba-meu-boi, por exemplo. Mas não avança em mais detalhes. E com relação ao breve retorno que constituiria sua terceira fase, Carvalheira chega a afirmar que, na época, Hermilo apresentava “novas preocupações, sobretudo com relação a um teatro de temática urbana, que tratasse de questões como a do êxodo rural e da vida do homem nos grandes centros”

²¹ Para Carvalheira, o TPN teve três fases. A primeira vai de 1960 à 1963; a segunda, de 1965 à 1970 e a terceira, seria um breve retorno do grupo em 1974 (CARVALHEIRA, 2011, p. 61).

(CARVALHEIRA, 2011, p.75) e nada mais. Não explica a influência das mudanças sociais, políticas e culturais do final dos anos sessenta e começo dos setenta sobre a mudança dos interesses de Hermilo. Ao contrário, ignorando esse contexto, o que o autor faz é buscar no passado a origem para essas novas ideias: “essa maneira de pensar e agir origina-se no tempo do Teatro do Estudante de Pernambuco, quando o pensamento de Hermilo, aliado à prática, finca as primeiras raízes nos terrenos percorridos com os estudantes” (CARVALHEIRA, 2011, p.75).

Assim, o que Carvalheira fez foi apresentar inicialmente um quadro geral relativo à proposta teatral de Hermilo Borba Filho que orientou o TPN nos anos sessenta e setenta, para em seguida, no momento seguinte de sua narrativa, resumi-la a uma fórmula familiar aos anos quarenta a fim de mostrar retrospectivamente como o Teatro do Estudante de Pernambuco foi a origem de tudo. Focalizando o TEP e tentando “empreender o caminho de volta buscando esse teatro em sua gênese, revelando e procurando interpretar as fontes e os pressupostos de uma arte cênica brasileira e nordestina” (CARVALHEIRA, 2011, p.40). Desta forma, as diferenças que o TPN acabou apresentando em relação ao TEP, a partir da segunda metade dos anos sessenta, foram elididas para que uma ideia-força pudesse ser preservada, aquela que defende que o caminho do *ser nacional* passa pelo regional, como pensava Hermilo nos tempos do TEP. Não por acaso a obra se chama “Por um teatro do povo e da terra”.

Portanto, embora as reflexões de Carvalheira avancem para além de 1964, esse período perde sua alteridade. Torna-se apenas um prolongamento de uma espécie de tempo contínuo e maravilhoso que se iniciou nos anos quarenta e só assim, encontra sentido para ser considerado na sua obra. De forma semelhante ao que acontece com Figueirôa, que vê a partir de 1964 um teatro interrompido ou sem rumo em Pernambuco, Carvalheira, no seu livro, chega a afirmar que são os anos setenta que resultaram num “esvaziamento cultural” (CARVALHEIRA, 2011, p.53).

Ambos os pesquisadores, portanto, trabalham com a perspectiva de que em algum momento entre os anos sessenta e setenta iniciou-se um período difícil para se pensar o teatro de Pernambuco. Diante deste *devir indesejado*, Figueirôa optou por recalcar a história do teatro em Pernambuco a partir de 1964, já Carvalheira, decidiu viajar para São Paulo em busca de melhores condições para avaliar criticamente o trabalho de Hermilo.

Nesse caso, é preciso reconhecer que, ao se deslocar para São Paulo em busca de “melhores condições para estudar Hermilo Borba Filho”, um teatrólogo que atuou em Pernambuco, Carvalheira se viu diante de uma ordem discursiva para a qual pesquisas e montagens de peças desenvolvidas no eixo Rio-São Paulo são consideradas representativas de

um teatro normalmente designado como *nacional*, enquanto aquilo que é realizado em outras regiões, como a Nordeste, é tratado como *teatro regional*.

Desta forma, levando-se em conta que “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural” (CERTEAU, 2011, p.47), a narrativa do pesquisador Carvalheira certamente se submeteu a certas imposições da instituição em que foi produzida, na tentativa de se adequar às leis que nela determinam o que é permitido e o que é proibido. “Como o veículo saído de uma fábrica, o estudo histórico está muito mais ligado ao *complexo* de uma fabricação específica e coletiva do que ao estatuto de efeito de uma filosofia pessoal ou à ressurgência de uma realidade passada. É o produto de um *lugar*” (CERTEAU, 2011, p.57).

O discurso de Carvalheira sobre Hermilo e o TEP, no momento de sua produção, portanto, ganharia relevância se fixasse as propostas de Hermilo como investimentos antropologizantes e localizados, ou seja, se apresentasse a principal liderança do TEP como um legítimo representante do regionalismo nordestino, tal como frequentemente era e é classificado pelos estudiosos de São Paulo.

Então, para satisfazer os seus pares, os verdadeiros destinatários de um pesquisador, conforme Certeau (2011, p.56), a Carvalheira seria interessante ou imprescindível investir num eixo narrativo que priorizasse o TEP, oferecendo, quando muito, apenas notas introdutórias sobre o TPN, e abrindo mão de estabelecer algumas reflexões importantes que poderiam por em risco a imagem do teatro regionalista em Pernambuco. Por exemplo, embora Carvalheira chegue a reconhecer Hermilo, nos anos setenta, em plena revisão das concepções que tinha sobre o teatro popular nos tempos do TEP²², ele pouco explora essa circunstância, que certamente colocaria em dúvidas a continuidade entre o Hermilo do TEP e o Hermilo dos anos setenta²³. Negligenciando a revisão de Hermilo, Carvalheira aposta na continuidade, num fio condutor que vai do TEP ao TPN sem sobressaltos.

²² Quando ele passou a questionar: “Que é teatro popular? Por definição: aquele que é feito pelo povo. Existe um teatro popular? Claro: aquele que é representado pelos bumbas, pastoris, mamulengos, espetáculos dramáticos populares espalhados por toda a região nordestina”. (apud CARVALHEIRA, 2011, p.92).

²³ Podemos perceber que o pensamento teatral de Hermilo mudou consideravelmente a partir de cinco dimensões fundamentais: encenação, concepção acerca do *popular*, posições políticas, relação com o tempo e temática. Cenicamente, Hermilo adotou uma postura anti-ilusionista baseada nos espetáculos populares tal como apresentados pelos seus próprios brincantes; sobre o “popular”, passou a acreditar que eruditos e pesquisadores são incapazes de fazer “teatro popular”; politicamente, atravessando uma fase em que a política deslocava-se do macro para o micro e vivendo uma realidade difícil, marcada por um governo ditatorial, ele se tornou uma subjetividade insubmissa, que fazia questão de, em pequenos golpes, deixar claro o seu desacordo com a realidade que o cercava; no que diz respeito ao tempo, Hermilo, que no início do TEP, conclamava um retorno aos temas cotidianos do passado nordestino, a partir dos anos setenta, começou a apresentar uma perspectiva nova sobre o tempo, demonstrando estar bem menos ligado ao passado e mais engajado nas demandas próprias

O pesquisador procurou estabelecer um *nome próprio* para Hermilo Borba Filho, um designador rígido e ritualizado de sua classificação (Cf. BOURDIEU, 2006, p.187). Recriou sua vida como uma série única sem contradições a abalar sua identidade, o que para Pierre Bourdieu é uma impossibilidade já que uma trajetória deve sempre ser percebida como “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (Cf. BOURDIEU, 2006, p.189).

Um Hermilo diferente, que rompesse com a sua visão tradicional de cultura popular e desejasse dar mais destaque ao meio urbano, seria um objeto de estudo um pouco menos interessante ou menos esclarecedor a respeito do teatro pernambucano sobre o qual São Paulo, um grande centro produtor de conhecimento sobre o Brasil, projetava a imagem de um *outro* relativo a si. Seria um Hermilo marginal à ordem do discurso que se estabeleceu com a formação de uma historiografia do teatro brasileiro já algum tempo consagrada, que nacionaliza *centripetamente* as diversas manifestações teatrais do Brasil.

Para analisar a construção da historiográfica sobre o teatro brasileiro, J Guinsburg e Rosangela Patriota procuraram selecionar os trabalhos mais citados nas pesquisas realizadas sobre o assunto e, apesar de reconhecer a existência de outros, constataram que os livros de J Galante de Souza, Sábato Magaldi e Gustavo Dória são os mais presentes na bibliografia dos estudos sobre teatro brasileiro, seguidos, “em menor grau”, em algumas pesquisas, pelas reflexões de Lafayette Silva, Hermilo Borba Filho e Néelson de Araújo.

E segundo os autores, os textos de J. Galante, Sábato Magaldi e Gustavo Dória “militam efusivamente em favor da modernidade para os palcos brasileiros” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.89). Por sua vez, Lafayette Silva teria se ocupado de “eventos, manifestações, decisões governamentais, legislação, que trouxessem evidências em relação à atividade teatral no Brasil” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.90). Já em Hermilo Borba Filho e Néelson de Araújo, a ênfase no *local* na busca por uma identidade regional é aquilo que se deve destacar.

[...] o acento local, como tentativa de inseri-lo no debate mais amplo, marcam a singularidade e a importância dessas investigações para o estudo do teatro em Pernambuco e na Bahia. Em outras palavras, as empreitadas propostas por Borba Filho e por Araújo, ao estabelecerem ênfase na busca

do tempo presente e por fim, tematicamente, procurou rever também os temas com as quais trabalhava desde os anos quarenta, o que o leva a escrever textos socialmente mais críticos e cada vez menos convencionais e não por acaso será taxado como um “autor maldito”, por explorar o sexo sem “meias palavras”.

das origens, isto é, nas raízes mais profundas que compõem e dão identidade às culturas produzidas em diferentes regiões do Norte e Nordeste do país, são contribuições imprescindíveis para que vislumbre a emergência de uma antropologização identitária como realização artística e como estratégia de investigação (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.89-90).

Nesta perspectiva, o discurso de Carvalheira, por um lado, se ajusta à expectativa da divulgação de uma cultura e identidade pernambucana fixas e estáveis por meio de um teatro tradicional (não por acaso, em 1986, a primeira edição de seu livro foi publicada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - Fundarpe) e, por outro, torna a historiografia do teatro de Pernambuco familiar à historiografia que trata do teatro numa dimensão “nacional”.

Carvalheira demonstra o seu interesse em se alinhar a essa historiografia, sobretudo, ao defender para o teatro de Pernambuco o direito de ser reconhecido nos mesmos termos que o teatro dos grandes centros do país. Por essa razão, defende que se Os Comediantes merecem reconhecimento por ter sido o pioneiro da modernização do teatro nacional “é igualmente justo, em se tratando do Nordeste, que se atribua papel semelhante ao grupo de Valdemar de Oliveira” (CARVALHEIRA, 2011, p.116).

Carvalheira também procura preservar o lugar social reservado ao TEP. Buscando a fronteira entre o popular e o erudito, esse conjunto chegou a ser acusado de levar peças para o palco que seriam inacessíveis ao povo²⁴. Mesmo tendo levantado essa questão, Carvalheira logo silencia-se sobre ela, o que contribui para a manutenção da imagem coerente de um grupo disposto a criar um teatro cada vez mais popular, em contraposição a um teatro voltado para as elites. E com isso, o velho dualismo TAP x TEP, também enfatizado por Carvalheira, como fizeram Joel Pontes e Figueirôa, é preservado enquanto elemento constituinte de uma narrativa consagrada.

Por fim Carvalheira atesta o vigor do Teatro do Nordeste. O encaminhamento da discussão, assim como em Joel Pontes e em Alexandre Figueirôa, é no sentido de mostrar que a grande contribuição do teatro pernambucano ao teatro e à cultura nacional é de caráter identitário. Neste sentido, o autor, como os outros dois citados, destaca o avanço do teatro local em direção ao regionalismo (CARVALHEIRA, 2011, p.60).

No entanto, a todo momento Carvalheira se coloca contra a ideia de um “teatro regionalista”, entendendo que ela expressaria algo meramente pitoresco e exótico. Para ele, o

²⁴ No dia 22 de junho de 1950, a respeito da peça *O vento do mundo*, aparece o seguinte comentário no Jornal Pequeno: “*O vento do mundo* – diga-se de passagem – não é uma peça para o grande público, embora especialmente para ele tenha sido feita; é mais para as elites” (CARVALHEIRA, 2011, p. 265).

Teatro do Nordeste seria representativo da cultura brasileira e não de uma região apenas, embora não consiga explicar em bases históricas ou sociológicas de que modo ele poderia sensibilizar outras partes do país.

Mas chega a admitir na conclusão de seu trabalho, que se o Teatro do Nordeste é caracterizado como algo “regionalista” e “exótico”, a responsabilidade deve recair sobre os seus próprios artistas e intelectuais. Ele acredita que, em parte, isso se deve a uma “interpretação distorcida da cultura popular que lhe serve de suporte, em parte também é devido a uma fração da dramaturgia originária do Nordeste trazer em seu bojo, pelo mesmo motivo, as características apontadas” (CARVALHEIRA, 2011, p.290).

Assim, o teatro com o qual Carvalheira se compromete ajuda a construir uma identidade regional a partir de Pernambuco, ou seja, um “Nordeste pernambucano”. E certamente por isso, a leitura de *Por um teatro do povo e da terra* tenha se tornado ao longo das três últimas décadas, pelo menos nas palavras de Luís Augusto Reis, atualmente um dos principais pesquisadores do teatro pernambucano, “incontornável para quem pretende conhecer melhor o teatro e a cultura pernambucana” (*apud* CARVALHEIRA, 2011, p.11).

1.1.4 TAP – sua cena e sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)

A última obra de nossa seleção, *TAP – sua cena e sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)*, se constitui em dois grandes volumes, cada um com mais de quatrocentas páginas. Foi escrita inicialmente como dissertação de mestrado (1988) e tese de doutorado (1991) por Antonio Cadengue quando este passou pela pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.

Seu autor, professor aposentado da UFPE e diretor de teatro desde os anos 1970, como o próprio afirma no tópico “Sete notas prévias”, estudou o TAP durante oito anos e o resultado alcançado foi um trabalho com grande vigor empírico, baseado especialmente em material de imprensa, que remontam os cinquenta anos de seu recorte temporal, e também na produção literária de Valdemar de Oliveira; peças do repertório do TAP; programas, cartazes e outros documentos dos espetáculos; fotos e entrevistas.

E na falta de uma tese definida (e é o próprio Cadengue que admite não existir em seu trabalho “hipótese estabelecidas”²⁵), é justamente a forte presença de documentação primária que garante os méritos e a importância deste trabalho para a historiografia do teatro pernambucano.

O objetivo da obra é tão somente “delinear um perfil das encenações do Teatro de Amadores de Pernambuco por meio das informações e críticas teatrais dispersas na imprensa, no período de 1941 a 1991” (CADENGUE, 2011a, p.40). Estes cinquenta anos, no entanto, não se resumiriam à história do TAP. Primeiro, porque Cadengue procura falar de outros grupos também. Segundo, porque em sua perspectiva, o autor acredita que é do próprio teatro pernambucano que fala o tempo todo já que, para ele, é “impossível fazer a História do Teatro de Amadores de Pernambuco, sem estar fazendo, ao mesmo tempo, a História do Teatro em Pernambuco” (CADENGUE, 2011b, p.385).

Sua narrativa, portanto, encontra espaço em nosso estudo, que busca perceber as práticas discursivas que contribuíram para a constituição de um regime de verdade a respeito da história do teatro pernambucano desde a obra de Joel Pontes, *O teatro moderno em Pernambuco*. Essa obra, por sinal, é citada com destaque também por Cadengue:

Apenas um trabalho mais sistemático estuda o TAP nos seus primeiros 20 anos: *O Moderno Teatro em pernambuco (sic)*, de Joel Pontes. Em dois capítulos, enumera as inovações do TAP quando de seu surgimento e aponta o ecletismo como marca conservadora do grupo. Discretamente, sugere que, por não incluir em seu repertório peças de autores nacionais e regionais, o TAP influencia toda uma geração de diretores e grupos teatrais que, na escolha de peças para suas montagens, distanciam-se tanto do teatro nacional e pernambucano quanto da vanguarda internacional. Seu livro é extremamente bem cuidado e os fatos arrolados têm atinada interpretação, de forma sensível e inteligente. Ainda de grande atualidade (CADENGUE, 2011a, p.40-41).

A narrativa tradicional que procuramos delinear nesta pesquisa repercute na obra de Cadengue. Nela aparecem também do grupo Gente Nossa até o Teatro Popular do Nordeste do início dos anos sessenta. A diferença diz respeito aos detalhes, que Cadengue devassa com muito mais propriedade com sua vasta pesquisa documental, e ao alargamento do recorte temporal. Isso porque, diferente das outras obras aqui selecionadas, Cadengue rompe a fronteira do início da década de sessenta e faz considerações também ao teatro praticado nos anos sessenta e setenta. Mas isso ocorre apenas para estabelecer um contraponto à trajetória do TAP: “[...] são traçadas as fases da trajetória do conjunto, entrecortadas por diversos

²⁵ Ver Cadengue (2011a, p.41)

acontecimentos paralelos às atividades artísticas do TAP, mas a ele ligados, direta ou indiretamente, aqui denominados de **Contraponto** [...]” (CADENGUE, 2011a, p.43).

Desta forma, o teatro de Pernambuco encontra na narrativa de Cadengue um marco. O TAP torna-se a fonte de sua inteligibilidade. E é assim que a narrativa de Cadengue também alimenta a *memória organizadora* do teatro pernambucano como mais um texto a enfatizar a trajetória de um grupo teatral consagrado em Pernambuco.

Mas essa operação é tão sutil que Cadengue, mesmo contribuindo para a naturalização de uma formação discursiva, a ela se sente alheio. Ele acredita estar apenas descrevendo uma engrenagem, quando na verdade, *TAP – sua cena e sua sombra* tornou-se uma de suas peças fundamentais enquanto prática discursiva. Vejamos o que ele diz na conclusão de sua obra:

Hoje, a imagem do TAP é a da *tradição*, cujo estilo é a *repetição*. Ano a ano, a mesma cena é apresentada como novos arranjos retóricos. A cada aniversário do grupo, seus objetivos são veiculados pela imprensa da mesma maneira: rearticulam-se as frases sem alterar-lhes o sentido original. Disso, se orgulha. À medida que reproduz sua própria imagem, sem ensejar maiores mudanças e controlando os possíveis desvios, o grupo intemporaliza-se como um *mito*, querendo frear o tempo que corre implacável. Devolver-lhe sua temporalidade é devolvê-lo à História. *Raison d’être* deste trabalho. De qualquer maneira, uma legenda eterniza-se: Valdemar de Oliveira. Seus feitos, sua paixão ardorosa pelo palco, seu devotamento irrestrito ao TAP, além da dignidade e da projeção dadas ao teatro do Recife, fazem com que seu nome já não pertença a Pernambuco, mas ao país. Em torno do TAP, gravita o teatro pernambucano desde sua fundação em 1941. Ele não é o único eixo, mas é inegável que se deduz o seu papel principal, senão até hoje, pelo menos até meados da década de 1960 (o que é muito relevante). A prova disso é que, criticando severamente o TAP, Hermilo Borba Filho redimensiona o TEP e funda o TPN com princípios antagônicos e se estabelece de encontro a ele. Contudo, independentemente desses grupos paradigmáticos, em torno do TAP gravitam outros grupos, movimentos ou pessoas: a favor ou contra. E, assim, graças a ele, O Recife teatral dá surpreendentes saltos qualitativos (CADENGUE, 2011b, p.382).

Na citação, dois destaques a fazer. Primeiro: “À medida que reproduz sua própria imagem, sem ensejar maiores mudanças e controlando os possíveis desvios, o grupo intemporaliza-se como um *mito* [...]”. Neste caso, é valioso considerar que Cadengue também aceitou o controle exercido pelo TAP, já que encaminhou a versão final do livro para que Reinaldo de Oliveira, o filho de Valdemar de Oliveira que herdou a direção geral do TAP depois de sua morte, pudesse reexaminar informações, identificar fotos e autorizar a reprodução das mesmas (CADENGUE, 2011a, p.29) e que o próprio Reinaldo, em seu livro de memórias, considerou o livro de Cadengue, “perfeito” (OLIVEIRA, 2013, p.17).

O segundo destaque é para o sentido que o autor dá à história do teatro Pernambucano. Depois que o TAP foi fundado, nada lhe seria alheio. Nem mesmos os grupos que se colocam explicitamente contrários a ele teriam uma trajetória singular. O TAP torna-se a origem a partir do qual todo o teatro pernambucano moderno de uma forma ou de outra se formou. Tal ideia inspirou Rudimar Constâncio a escrever, na apresentação da obra, que não escaparia a essa lógica nem um grupo como o Vivencial, que se notabilizou na década de 1970 pelo escracho de suas encenações e pelos seus membros pobres e marginalizados. Para ele, o TAP ecoava nos grupos que surgem a partir dele ou em oposição a ele, “como o Teatro do Estudante de Pernambuco, o Teatro Adolescente do Recife, o Teatro Popular do Nordeste e o Grupo de teatro Vivencial” (CADENGUE, 2011a, p.17).

É a partir do segundo capítulo que começa a narrativa da história do grupo, como prometido, a partir de descrições e explicações das suas montagens. Uma trajetória que como o próprio Cadengue reconhece, é uma “inequívoca história de ‘vencedores’” (CADENGUE, 2011b, p.373). E para cumprir seus objetivos, no trato dos documentos que investiga, Cadengue, embora apresente questões novas ou pouco abordadas pela narrativa consagrada sobre o teatro de Pernambuco, acaba contribuindo para projetar uma história *sem desvios* em relação à memória oficial do grupo. Isso acontece porque ora ele adere explicitamente a alguns dos discursos consagrados que o próprio grupo produziu ou que produziram sobre ele com a sua concordância, ora porque ele divulga-os sem uma análise crítica.

Neste caso, entre as questões que ele apresenta com algum potencial para serem consideradas desviantes temos a sua composição do que seriam as cinco fases da longa trajetória do TAP: 1) **As Primeiras Letras (1941-1947)**: é o momento em que o conjunto começa a fazer a diferença em Pernambuco, buscando educar-se e ao seu público objetivando a “dignificação da arte dramática” e promovendo a “filantropia”. Torna-se um “teatro a ser imitado”; 2) **A Renovação da Cena (1948-1958)**: é o momento em que o grupo de fato se moderniza, atualizando-se com relação aos movimentos estéticos europeus que chegaram ao Brasil na década de 1940. É o momento mais ousado do grupo; 3) **A Consolidação da Cena (1959-1965)**: momentos de refluxo do TAP, onde o esforço é para se consolidar as conquistas da fase anterior e com isso já não impressiona; 4) **A Ordenação do Passado (1966-1976)**: com saudades de si mesmo o grupo torna-se alheio ao presente e se caracteriza por uma profunda nostalgia e 5) **A Cena Refletida (1977-1991)**: fase marcada pela retomada da sua própria história. Existem tentativas de renovação e momentos de crises internas (CADENGUE, 2011a, p.44-45).

Essa perspectiva apresentada por Cadengue poderia comprometer uma leitura plenamente inscrita na memória coletiva relativa ao teatro de Pernambuco. O TAP, afinal, nem sempre teria sido o mesmo. Isso atenta contra uma coerência atribuída à trajetória do grupo, segundo a qual os mesmos princípios do seu início norteariam até hoje a sua prática e que o grupo sempre teria sido uma vanguarda no teatro de Pernambuco.

Tal “coerência” em grande medida é resultado da “generosidade” com que o TAP era normalmente tratado pela crítica especializada. E essa proteção vinda de cronistas importantes, fato que colaborava com a preservação da imagem do grupo, também é uma questão levantada por Cadengue: “No Recife, um ou outro o desafia, mas, por sua hegemonia, muitas divergências permanecem à boca fechada. Quem ousa enfrentar esta esfinge amiga de praticamente todos os governos e instituições?” (CADENGUE, 2011a, p.46).

Fora dessa ordem discursiva, dificilmente a ideia segundo a qual o TAP teve uma vitoriosa trajetória linear se manteria para além dos anos de 1950. Neste caso, entre seus desvios mais notórios, se encontra aquele que diz respeito ao repertório do grupo. A constatação desse desvio poderia aproximar o TAP do TEP, a despeito de um regime de verdade que historicamente os situa como dois modelos diametralmente opostos.

Se no início o TAP ficou marcado por praticamente ignorar a dramaturgia nacional e regional, sobretudo depois do sucesso de sua montagem da peça regionalista *Um sábado em 30*, o grupo não apenas passa a valorizar a dramaturgia local, como chega a entrar na disputa pela memória do Teatro do Nordeste. Diz Valdemar de Oliveira em sua coluna *A Propósito*, no dia 06 de outubro de 1965:

Por força da ação, direta ou indireta, do TAP, diga-se sem medo de erro, aqui surgiram novos originais que levaram Pascoal Carlos Magno a apontar a existência de um Teatro do Nordeste, que nos deram Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, Osman Lins, Aristóteles Soares, Luiz Marinho, outros” (OLIVEIRA, 1965c, p.6).

Cadengue poderia ter explorado esse deslocamento, mas não o fez. Optou por transcrever, também sem analisar, a seguinte declaração de Ariano Suassuna, de 1966:

Agora eu pergunto: como é que um autor nordestino que tenha um mínimo de dignidade pode oferecer uma peça a um homem desses [Valdemar de oliveira]? E o pior é que, depois disso, o diretor do TAP tem a coragem de dizer, de público, que o atual grupo de autores do Nordeste surgiu graças ao movimento iniciado por ele, quando a verdade é que nossas ideias e nossas peças se firmaram a despeito dele, em oposição a ele (*apud* CADENGUE, 2011b, p.90).

Ou seja, apresentando empiria e sugerindo, deliberadamente ou não, novas questões problematizadoras sobre o grupo de Valdemar de Oliveira, sem uma tese ou um debate teórico, Cadengue em alguns momentos nos apresenta um dos grandes do teatro pernambucano como um estranho a si mesmo. Até críticas pouco comuns contra grupos tão festejados ganham espaço na narrativa de Cadengue por meio dos textos jornalísticos que cita. Sobre a montagem do TEP da peça *Otelo*, em 1951, ele apresenta o seguinte comentário do cronista Guerra de Holanda: “O espetáculo foi uma coisa pavorosa. Pavorosa e triste. O Teatro do Estudante não estava absolutamente em condições de representar *Otelo*. Nem condições culturais, nem condições financeiras” (*apud* CADENGUE, 2011a, p.275).

Cadengue expõe fragilidades de um teatro pernambucano tradicional que dificilmente são tratadas pela historiografia. Tradicionalmente, grupos como o TAP e TEP são tratados a partir de representações com imagens impecáveis, de modo que uma crítica como essa, que põe em dúvida a qualidade técnica do TEP são de fato incomuns. Isso abre o flanco para uma revisão crítica da história do TAP, uma forma de contestar certas verdades que há mais de meio século se cristalizaram a respeito do grupo, o que Cadengue insinua em certos momentos, mas não faz, assim como Carvalheira também não fez em certos momentos de seu texto sobre o TEP.

E no caso de Cadengue, ele próprio admite assumir as dores do grupo que estuda como suas, ele “apropria-se da *dor doída* do grupo, fazendo destes fragmentos sua própria história” (CADENGUE, 2011a, p.26). E assim, com este grau de identificação, por mais que sugira de forma deliberada ou não questões dissonantes, estas não propulsionam uma nova leitura da história do TAP. Como as contradições apresentadas não são problematizadas devidamente, elas não chegam a ameaçar a identidade do grupo no seu sentido geral. Sua essência naturalizada fica preservada.

O que prevalece mesmo é a imagem de um passado em busca de consagração na medida em que é, nas palavras do próprio Cadengue, um “passado que traz consigo *sinais misteriosos*, que o impulsionam à redenção. Não apenas dele mesmo, mas de um teatro e de uma sociedade” (CADENGUE, 2011b, p.373). Nesse sentido, o autor também reverbera discursos tradicionais que ajudaram a constituir a fama do TAP. E ao agir assim, o autor também torna-se um importante divulgador de tais ideias ou porque concorda explicitamente com elas ou por transcrevê-las sem nenhuma análise crítica.

Por exemplo, a ideia de que a história do teatro pernambucano pode ser dividida em um *antes* e um *depois* do TAP é apresentada em pelo menos três momentos na obra (incluindo a

apresentação) sem que nenhuma consideração que explicasse o que significa aderir a esta afirmação do ponto de vista historiográfico, fosse feita. Atribuída ao crítico teatral Adeth Leite (CADENGUE, 2011b, p.163), a afirmação ganha ares de verdade também na obra de Cadengue, instituindo um corte cirúrgico na história do teatro de Pernambuco e estabelecendo uma *origem* para a sua modernidade.

E de certa forma, ligada a esta primeira afirmação existe uma outra, que defende que sem o TAP, o que houve de melhor no teatro de Pernambuco não teria existido. Ela se multiplica em afirmações do tipo: “Se não fosse um idealista [Valdemar de Oliveira] teria ficado em meio do caminho e, hoje, do TAP não restaria vestígio; e em matéria de teatro pernambucano não teríamos nada”, do historiador pernambucano Nilo Pereira (*apud* CADENGUE, 2011b, p.82) ou “Muito já se disse, mas não cansa repetir que não fora o TAP, muitos dos melhores originais da literatura teatral universal, jamais seriam conhecidos do público do Recife”, do crítico Adeth Leite (*apud* CADENGUE, 2011b, p.167). Sem nenhum tratamento crítico, essas afirmações acabam atribuindo à história do teatro pernambucano, um sentido único, uma evolução em linha reta que teria começado com o TAP e não poderia ter acontecido sob o protagonismo de ninguém mais. Uma história, pois, restritiva e contada retrospectivamente a partir de quem venceu, recalçando-se evidentemente a diferença.

Esse sentido já se manifestava nos discursos do próprio Valdemar de Oliveira. Sempre muito preocupado com as representações que se faziam a respeito de seu grupo e atento ao que era dito sobre ele, em 1949 declara em sua coluna *A propósito*: “Não fossem os ‘Amadores’, e jamais esse nosso público teria entrado em contato com o repertório que eles lhe têm mostrado, nem com as constantes inovações de suas montagens, nem com as mais recentes conquistas da arte de representar” (OLIVEIRA, 1949, p.8).

Quanto ao recorte temporal utilizado nas quatro obras selecionadas, é possível ver uma ampliação na obra de Cadengue. Isso se reflete na quantidade de grupos que ele cita dos anos sessenta e setenta. No entanto, quando fala da realidade pós-golpe de 1964, ele repercute a ideia de que o teatro praticamente desapareceu em Pernambuco, como afirma Figueirôa. Isso fica explícito quando ele diz que “o teatro pernambucano passa a viver seus mais sombrios tempos[...]”(CADENGUE, 2011b, p.117) e que “o teatro no Recife esvazia-se progressivamente”, ficando o TAP “sozinho na reta” (CADENGUE, 2011b, p.15).

A obra de Cadengue, portanto, por confundir a evolução do teatro de Pernambuco com a história do TAP que, segundo o autor, seria capaz inclusive de demarcar os limites e possibilidades para o *fazer teatral* até de grupos que procuraram se distanciar dele, também

contribui de forma decisiva para inscrever ainda mais o teatro pernambucano numa memória organizadora.

1.2 Por um teatro à serviço da pernambucanidade: o teatro missionário e bacharelesco do TAP e TEP

Como foi dito no tópico anterior, nos anos de 1940 surgiram dois grandes modelos para o *fazer teatral* em Pernambuco. E com eles, estabeleceu-se em Pernambuco, uma rivalidade que colocou em lados opostos o TAP e o TEP. No entanto, esses grupos, apesar de terem constituído dois pensamentos teatrais diferentes, que foram responsáveis pela modernização cênica e dramaturgica do teatro pernambucano até o final dos anos cinquenta; na prática foram mais semelhantes do que se divulga historicamente e acabaram juntos conferindo a este teatro um caráter **bacharelesco e missionário**, que se tornou hegemônico até os primeiros anos da década de sessenta.

Esse teatro missionário e bacharelesco constituiu em Pernambuco aquilo que Bourdieu define como “campo artístico e intelectual” na medida em que o sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos relativos ao teatro foi ganhando autonomia em relação a outros campos, pois como diz o estudioso francês:

De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e artístico [...] definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo (BOURDIEU, 2007, p.99).

Para Bourdieu, esse processo de automização de produção intelectual e artística depende do surgimento de artistas e intelectuais inclinados a seguir exclusivamente a tradição artística e intelectual dos que lhes antecederam, liberando assim sua produção de qualquer dependência social de outros espaços institucionais, sejam eles a Igreja, a Academia ou o poder político (BOURDIEU, 2007, p.101). O campo intelectual e artístico, portanto, deve criar regras próprias. E em Pernambuco, a existência de uma tradição artística e intelectual é

facilmente percebida, haja vista a trajetória e o significado para a cultura pernambucana de instituições importantes e tradicionais como a Faculdade de Direito e o Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, além, é claro da geração de intelectuais e artistas que se destacaram nos anos vinte, defendendo o regionalismo e o modernismo no estado.

Por fim, acrescenta-se ainda que apesar dessa autonomia, um campo intelectual e artístico não vive à margem do horizonte social. Seus artistas, por mais geniais que sejam, são detentores de um ponto de vista advindo de sua condição de classe, que embora seja fragmentada em frações, apresenta certas características reconhecíveis. Isso porque como nos ensina Pierre Bourdieu, o campo intelectual e artístico deve ser encarado como um

[...] sistema de posições predeterminadas abrangendo, assim, como os postos de um mercado de trabalho, classes de agentes providos de propriedades (socialmente constituídas) de um tipo determinado. Tal passo é necessário para que se possa indagar não como tal escritor chegou a ser o que é, mas o que as diferentes categorias de artistas e escritores de uma determinada época e sociedade deviam ser do ponto de vista do *habitus* socialmente constituído, para que lhes tivesse sido possível ocupar as posições que lhes eram oferecidas por um determinado estado do campo intelectual e, ao mesmo tempo, adotar as tomadas de posição estéticas ou ideológicas objetivamente vinculadas a estas posições (BOURDIEU, 2007, p.190).

O teatro bacharelesco foi um teatro praticado por grupos coordenados por uma liderança centralizadora e que possuíam um elenco erudito, constituído, normalmente, por bacharéis ou estudantes ligados às camadas economicamente mais elevadas da sociedade pernambucana. A arte era praticada por diletantismo ou como dever cívico e não como instrumento para a contestação da ordem social. As classes sociais menos favorecidas, de forma geral, eram tratadas de forma paternalista ou como ornamento.

Quando o TAP surgiu, por exemplo, ele atendeu a uma função simbólica importante na medida em que, numa sociedade diferenciada, não basta às classes mais abastadas se diferenciarem apenas do ponto de vista econômico, elas querem também ser diferentes por um estilo de vida particular, um refinamento não acessível para todas as classes. “A autonomização do aspecto econômico das ações nunca se realiza de maneira tão perfeita a ponto de fazer com que as ações mais diretamente orientadas para fins econômicos sejam totalmente desprovidas de funções simbólicas” (BOURDIEU, 2007, p.23).

E nesta “simbólica da posição de classe”, o TAP estabeleceu a partir do seu campo de atuação regras de refinamento para garantir a distinção desejada para a elite da qual fazia parte. Sobre os membros do TAP, o estudioso Décio de Almeida Prado se reporta assim: “São

amadores à maneira inglesa, pessoas que já não são mais crianças, médicos, advogados, professores, comerciantes, que não buscam no teatro outro fim, outra satisfação, além de representar” (*Apud* CADENGUE, 2011a, p.321).

Já Valdemar de Oliveira, se reportando ao TEP, defende a concepção que tinha de teatro e que certamente foi disseminada em seu próprio grupo: “Para o povo ou para a elite, exibindo-se nos teatros ou em palcos improvisados, o teatro feito por estudantes deve ter um cunho de aristocracia intelectual” (OLIVEIRA, 1956, p.6). Seu discurso não era diferente daquilo que diz Aloísio Magalhães, ex-integrante do TEP: “Eu acho que o grupo nosso era um grupo que tinha uma postura, inclusive, um pouco snob, sem querer, sem saber, mas era inevitável. E esse esnobismo, curiosamente, era voltado para ser um teatro para o povo” (*apud* CARVALHEIRA, 2011, p.283).

O TEP, apesar de seu esforço em representar o popular, também pode ser considerado bacharelesco. Vejamos o que escreveu Hermilo Borba Filho sobre o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) que, segundo ele, deveria ser um exemplo a seguir no Recife, pela contribuição que estava dando à renovação do teatro brasileiro. Um posicionamento de 1940 que deve ser levando em conta para se pensar os objetivos dos estudantes do TEP:

Por tudo isto nós, estudantes das escolas superiores de Pernambuco, deveríamos imitar os nossos colegas do sul, fazendo alguma coisa útil, de proveitoso, pelo teatro nacional. Eu bem sei que as canseiras serão muitas, que o meio, talvez, nos seja hostil, que encontraremos, com certeza, grandes dificuldades. Mas o fim compensa. Faremos uma campanha séria, realizaremos um bocado de coisas honestas, enquanto não recebermos o canudo que nos tornará “homens sérios” para a vida (*Apud* REIS, 2008, p.51).

Naquela época, nos anos de 1940, os estudantes das escolas superiores no Brasil não eram revolucionários no sentido que será utilizado para designar os estudantes dos anos sessenta, por exemplo, e os seus vínculos com as classes dominantes eram evidentes. Até a política educacional integradora dos governos populistas dos anos de 1950, praticamente só os filhos das elites econômicas chegavam aos cursos superiores. “Os estudantes eram encarados como “futuros dirigentes do país” e isso estava perto da verdade [...] Era um pedaço das classes dominantes, cujo inconformismo era facilmente apontado como “coisa de moços” (BRANDT, [197-?], p. 12).

Podemos, a partir do discurso de Hermilo, que pretendia estimular atributos normalmente associados à condição de *ser estudante* ou de um *vir a ser* “homens sérios para a vida”, como o idealismo e a capacidade de se sacrificar por um ideal; supor que ele contava

com um tipo de identidade que fosse comum entre “os estudantes das escolas superiores de Pernambuco”, especialmente os da Faculdade de Direito do Recife, tradicional espaço de efervescência intelectual brasileiro. Criada em 1828, inicialmente em Olinda, e depois transferida para o Recife em 1854; no início do século XX, a Faculdade já inspirava em seus alunos a crença de que eram uma espécie de “arauto de um novo tempo, como uma elite escolhida. ‘O Brasil depende exclusivamente de nós e está em nossas mãos. O futuro nos pertence’, dizia o paraninfo de 1900, como a afirmar uma legitimidade que não lhes fora concedida, mas antes assumida” (SCHWARCZ, 1993, p. 197).

Assim, os membros do TEP não poderiam ser compreendidos fora desta tradição, pois embora nos anos de 1930 a Faculdade de Direito do Recife tenha perdido o brilhantismo de antes, quando seus alunos se sentiam responsáveis diretos pela formação de uma nação brasileira ilustrada, para ingressar em um tempo que não lhe pertencia mais, em que a “modernidade” significaria “*sensu pratico* e o direito deixava de ser uma missão para se tornar profissão” (SCHWARCZ, 1993, p.224); anos depois, muitos ainda cultivariam uma ideia de continuidade, como se os ideais e as práticas naquela instituição fossem os mesmos desde tempos “imemoriais”, como nos mostra Luiz Carvalheira: “A Faculdade de Direito do Recife sempre manteve a tradição – que é muito antiga – de centro cultural promotor de ideias renovadoras, fomentando o debate, propiciando a circulação de informações em seu meio, acolhendo ideias avançadas e cultivando ideais libertários” (CARVALHEIRA, 2011, p.134). Os estudantes do TEP seriam, portanto, sujeitos unidos por sua condição social e inspirados por uma tradição que lhes impulsionaria para a ação, pelo menos até que se tornassem “homens sérios” para a vida.

Além disso, o movimento dos estudantes do TEP ganhou a simpatia da intelectualidade do Recife, o que reforça a ideia de que longe de representarem uma contestação à ordem social vigente, eles estavam vinculados às classes dominantes e, como tal, propensos a constituírem um teatro bacharelesco. Sobre isso, diz José César Regueira Costa, na época diretor da Diretoria de Documentação e Cultura (DDC) da prefeitura do Recife: “um movimento honesto de cultura, que todos os intelectuais do Recife olham com a mais justificada simpatia” (Apud CARVALHEIRA, 2011, p.199). O diretor procurava, assim, justificar o patrocínio da DDC aos debates sobre cultura popular que o TEP organizava.

Assim, apropriando-se de Bourdieu, poderíamos afirmar que o TEP estava suscetível “a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes da classe dominante como com as classes dominadas”, por conta da ambiguidade estrutural de sua posição (BOURDIEU, 2007, p.276).

Por sua vez, o teatro missionário foi fundamentalmente aquele praticado com uma função civilizatória, ou seja, com a função de favorecer moralmente e culturalmente uma região e de dignificar o fazer teatral; o que, a rigor, significou uma tentativa de fortalecer e exaltar a própria cultura pernambucana. Neste caso, algumas diferenças separam o TAP do TEP, pois enquanto o primeiro buscava a dignificação da arte dramática vista como uma expressão das elites e almejava a satisfação estética deste segmento social; o TEP procurava representar a arte das camadas menos favorecidas, dialogando diretamente com seus produtores culturais e tinha a intenção de fortalecer o teatro nacional por meio da criação de uma dramaturgia regional.

Antonio Cadengue, apropriando-se das ideias de Mariângela Alves de Lima sobre o Teatro Brasileiro de Comédia²⁶ (TBC), afirma o seguinte sobre o TAP: “Trata-se de um teatro civilizador, pioneiro, que se encara como destinado a constituir um patrimônio cultural de uma sociedade que só ele está preparado para representar e satisfazer, uma vez que está apresentando a esta sociedade instrumentos inéditos para revelar-lhe sua imagem [...]” (*Apud* CADENGUE, 2011a, p.196). De fato, o TAP acabou sendo tratado como um espelho a partir do qual a sociedade pernambucana gostava de se identificar, sobretudo quando este protagonizava exitosas campanhas pelos grandes centros nacionais, especialmente o Rio de Janeiro e São Paulo. O colunista Isnar de Moura, por exemplo, afirmou a respeito da feliz excursão do grupo ao Rio de Janeiro, em 1953: “Certo que nenhum pernambucano deixou de acompanhar e se fazer feliz com a glória conquistada lá no Rio pelo nosso conjunto teatral” (*Apud* CADENGUE, 2011a, p.293).

Era a própria pernambucanidade que se beneficiava com o êxito do TAP, pois a associação era muitas vezes imediata, como demonstram os seguintes depoimentos recolhidos a partir do livro de memórias de Reinaldo de Oliveira, que se tornou o líder do grupo após a morte de seu pai, Valdemar de Oliveira. O autor reuniu essas citações de fontes diferentes, sobretudo de jornais que circulavam em três grandes cidades (Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre), evidentemente buscando se apropriar do capital simbólico tanto das fontes quanto dos sujeitos que enunciam para valorizar ainda mais o seu grupo: “Honra Pernambuco e honra o Brasil”, de Paschoal Carlos Magno; “Os rapazes e moças do Recife, estão habilitados a dar lições de Teatro ao Brasil”, de Oswald de Andrade; “Assume o nítido sentido de uma embaixada artística que percorre o Brasil, com o intuito de enobrecer, ainda mais, a culta, a lírica, a sempre louvada cidade do Recife”, do Diário de São Paulo; “Ainda

²⁶ Grupo paulista criado por Franco Zampari, em 1948. O Teatro Brasileiro de Comédia é considerado um dos principais modernizadores do teatro brasileiro.

desta vez o famoso verso de Manoel Bandeira não perde a sua significação. ‘São os do Norte que descem para conquistar o Sul’”, de Marcos Figueiredo (Revista do Globo); “Orgulho do Norte e do Brasil”, de Maria Della Costa e “A afirmação do quanto pode e vale a gente do Nordeste”, do médico e professor Monteiro de Moraes (OLIVEIRA, 2013, p.66-72).

Já o interventor do Rio Grande do Norte, em 1942, se referiu ao TAP destacando outra missão assumida pelo grupo, a filantropia: “O Rio Grande do Norte, ao lhes ter conferido aplausos conscientes e justos, fruiu benefícios de matizes multifários, creditados à filantropia e grandeza espiritual e moral do culto povo pernambucano” (JORNAL DO COMMERCIO, 1942, 4 jan., p.5). O próprio interventor de Pernambuco, Agamenon Magalhães, tratou logo de identificar o TAP com o Estado Novo, que representava localmente. “O Teatro de Amadores traduz, também, o espírito social que vivemos com o Estado Novo, em Pernambuco” (*Apud* CADENGUE, 2011a, p.116).

Sobre a filantropia, comentou Valdemar de Oliveira em seu livro de memórias: “Ficasse, além da vaidade do que tem feito sobre os palcos, a alegria de haver levado lenitivo a muitas dores, esperanças a muitos corações – de cegos, indigentes, mães pobres, lázaros [...] através de instituições de beneficência social do Recife e de todas as outras cidades visitadas” (OLIVEIRA, 1985 [1974], p.143).

Outro compromisso do TAP era com a elevação moral da sociedade e com a dignificação da arte dramática. Escreve Valdemar de Oliveira sobre elevação moral: “[O TAP] persiste em não dar ao público o que seu paladar, por vezes estragado pela televisão ou pelo desbragamento dos costumes, reclama, porém, o de que ele precisa para sua nutrição intelectual e para sua elevação moral” (OLIVEIRA, 1985 [1974], p.143). E sobre a dignificação do teatro: “[O TAP] criou, no Recife, um público culto e discernente que já não suporta as más companhias teatrais que nos têm visitado, e, muito menos, os seus elencos sem consistência artística e seus repertórios sem dignidade” (OLIVEIRA, 1945, p.10).

Os esforços do grupo de Valdemar foram bem avaliados pela imprensa pernambucana, que normalmente tecia elogios ao TAP, a exemplo do que diz este texto:

Outrora, pisar, uma senhora, no palco, era motivo para quebra de preconceito. Ir homem casado a um camarim, constituía causa justa para um amuo conjugal e até separação de casais. E o que vemos agora, no Recife, é a dignificação do teatro. Um conjunto de amadores da mais elevada representação social a interpretar peças de responsabilidade e a empolgar a plateia, acostumada a aplaudir profissionais de alto coturno (MELO, 1941, p.2).

Por fim, o TAP recebeu uma distinção do governo de Pernambuco por meio de uma placa fixada no Teatro de Santa Isabel, com os seguintes dizeres: “O Teatro de Amadores de Pernambuco nasceu nesta casa e daqui partiu para irradiar por todo o Brasil, a cultura pernambucana. Homenagem do Governo e do Povo” (OLIVEIRA, 1985 [1974], p.144). Além disso, o grupo ainda foi reconhecido de utilidade pública pelo Estado (OLIVEIRA, 1985 [1974], p.144).

Já Hermilo, tal como Valdemar, também acreditava na função civilizatória do teatro e na sua dignificação. Em texto publicado no Diário da Manhã do dia 6 de abril de 1940, Hermilo afirmava que o teatro seria uma escola de valores, deixando de fora, evidentemente, aquilo que classificava como “conjuntos inqualificáveis”, de peças mal ensaiadas e autores medíocres. “Quando falo em teatro quero crer em alguma coisa mais alta, em alguma coisa de mais positiva, coordenada a uma orientação segura. Teatro por amor à arte, teatro educativo” (Apud REIS, 2008, p.51).

Além disso, acreditava na importância de um teatro que estivesse em sintonia com um projeto de nação. Para ele, um artista “não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades [...]” (BORBA FILHO, 1947, p.7-8).

Hermilo, assim, inscrevia-se nos embates pela construção de uma possível identidade nacional por um viés regionalista. Ele tinha interesse pela criação de uma arte nordestina, logo brasileira, baseada no universo popular. Uma arte, enfim, que representasse o povo brasileiro, o *homem brasileiro*. Nesse sentido, o teatro enquanto “arte popular” deveria ser realizado em meio ao povo, como era em suas origens, o que remonta a uma longa trajetória que, no extremo, chegaria à Grécia Antiga.

Tal postura era oportuna por conta da necessidade de se pensar uma nova representação para a nação brasileira, diferente daquela estabelecida a partir do final do século XIX, quando sob a influência do positivismo, evolucionismo e darwinismo, utilizados como modelos raciais de análise, nossos primeiros cientistas sociais nos museus etnográficos, nos Institutos Históricos e Geográficos, nas faculdades de Direito e de Medicina concluíram que a mestiçagem existente no Brasil constituía “uma pista para explicar o atraso ou uma possível inviabilidade da nação” (SCHWARCZ, 1993, p.18).

Relevantes até a década de 1930, as doutrinas raciais começaram a ficar obsoletas a partir da constatação de que o Brasil passava por mudanças profundas, especialmente nos grandes centros urbanos, mais afetados pelos processos de industrialização e urbanização que

ocorriam, pelo desenvolvimento de uma classe média e pela formação de um proletariado urbano. “Com a Revolução de 30 as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. Dentro deste quadro, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las [...]” (ORTIZ, 2003, p.40).

É nesse momento que Gilberto Freyre contribui de forma decisiva para o deslocamento da forma como os estudiosos concebiam a mestiçagem no Brasil. O que antes era negativo passa a ser percebido com positividade, o que permitiria, em termos práticos, pensar que a sociedade brasileira seria viável, mesmo sendo basicamente mestiça. Esse deslocamento tornou-se possível porque Freyre²⁷, mesmo mantendo a temática racial como chave para a compreensão do país, como se fazia no passado, fundamentou suas teses em termos culturais e não mais raciais, como faziam os nossos sociólogos do final do século XIX e isso “elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço [...] e permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade” (ORTIZ, 2003, p.41). Ele, afinal, ofereceu um novo encaminhamento para o estudo da identidade nacional e da cultura no Brasil, que permitiu “completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (ORTIZ, 2003, p.41).

Desta forma, se antes a nação brasileira era considerada um projeto a ser realizado no futuro, a partir da importação da cultura branca europeia, essa nova perspectiva permitiu que a defesa da nação brasileira implicasse, fundamentalmente, um *olhar para si mesmo*, numa busca e valorização de suas origens. Assim, tornou-se necessário descobrir a identidade nacional pela cultura popular, como, por exemplo, o regionalismo nordestino buscou fazer.

Nesse sentido, em nosso estudo sobre o Teatro do Estudante de Pernambuco é valioso analisar a *afirmação épica das identidades populares*, conceito que Roberta Marques toma emprestado de Nestor Canclini para analisar o projeto cultural do Movimento Armorial²⁸. Essa *afirmação* reforça “uma visão de identidade nacional que tende a fixá-la e a relacioná-la

²⁷ Para Renato Ortiz, Gilberto Freyre representa continuidade, permanência de uma tradição marcada pela atuação de cientistas sociais, tais como Sílvio Romero, que pensava a sociedade brasileira em termos raciológicos, apesar dos avanços que ele operou na sociologia brasileira.

²⁸ “O Movimento Armorial tem como fim criar uma arte brasileira erudita com base na cultura popular nordestina de raízes africana, indígena, ibérica e moura e, com isso, fortalecer a ideia de uma *identidade cultural brasileira*. O mentor deste projeto estético é o escritor Ariano Suassuna, que oficializou o movimento no ano de 1970. Antes disso, porém, artistas de vários domínios artísticos já estavam afinados com a proposta armorial” (MARQUES, 2012, p.15).

com as raízes populares de nossa cultura, entendendo a cultura popular como o lugar em que a identidade está ‘a salvo’” (MARQUES, 2012, p.16).

Essa correlação entre o Teatro do Estudante de Pernambuco e a *afirmação épica das identidades populares* se justifica porque entendemos que o TEP procurou agir segundo o mesmo princípio citado acima, e não por acaso ele pode ser considerado o lugar onde Ariano começou sua preparação²⁹ para criar o Movimento Armorial na década de 1970, tal como afirma Idelette Santos (*apud* MARQUES, 2012, p.90).

Apoiada em Nestor Canclini e conectando sua tese aos traços constitutivos da literatura épica em Mikhail Bakhtin e Edouard Glissant, Roberta Marques mostra que a *afirmação épica das identidades populares* é influenciada por: 1) um **passado absoluto**, o lugar dos “primeiros” e dos “melhores”, da nossa fundação; o apogeu da história nacional, que é necessariamente superior ao presente e onde tudo está bem ordenado, nada está por fazer e não há a necessidade de problematizações; 2) uma **lenda nacional**, através da qual o passado absoluto deve se apresentar; 3) **isolamento da contemporaneidade**, na medida em que “a época contemporânea no seu aspecto vivo, inacabado, narrativa por se contar, não serve de objeto de representação. Ela ocupa um lugar ‘inferior’ frente ao passado épico” (MARQUES, 2012, p.42); 4) **monolinguismo**, porque não se admite reinterpretações ou diferentes pontos de vista acerca do passado; e finalmente 5) **heróis-síntese** que consolidem os valores de uma comunidade imaginada e que possam ser compatíveis com um passado pronto e acabado, sem que ambos – o passado e seus “heróis” – necessitem de reinterpretações.

Roberta Marques mostra ainda que a *afirmação épica das identidades populares* se torna coerente “em um contexto em que o povo seja identificado com o passado para, assim, construir-se a continuidade histórica necessária para as narrativas do nacional e da nação” (MARQUES, 2012, p.42). Também é preciso levar em conta, neste caso, que toda vez que se fala em *cultura popular*, esta vem relacionada a um significado de “povo” abstrato, idealizado³⁰, que nada tem a ver com as classes populares que vivem o presente em suas vicissitudes diárias. “O critério sócio-econômico torna-se então irrelevante; interessa mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular” (ORTIZ, 1992, p.26).

O próprio conceito de “cultura popular” por si é problemático. Até hoje utilizamos uma matriz de significados configurada desde o século XIX, quando “a ideia de ‘cultura popular’ foi inventada, sendo progressivamente lapidada pelos diferentes grupos intelectuais”,

²⁹ Além disso, podemos reconhecer que o TEP “fora de tal forma instigador da produção dramaturgica de Ariano Suassuna, que a maior parte das peças e entremezes deste escritor foram escritos durante os anos em que o grupo estava em atividade [...]” (MARQUES, 2012, p. 68)

³⁰ Sobre essa questão, ver MARQUES (2012, p.48-49).

principalmente os românticos e os folcloristas (ORTIZ, 1992, p.6). Os primeiros fabricaram “um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional”; já os folcloristas, continuadores dos românticos, adotaram o Positivismo como uma referência teórica para interpretar esse “popular” e ambos, contrários aos efeitos da modernidade, “se insurgem contra o presente industrialista das sociedades europeias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada” (ORTIZ, 1992, p.6).

A *cultura popular*, portanto, pode ser compreendida como uma representação construída por eruditos que, em benefício de um conhecimento a respeito das origens de uma sociedade, intervêm nas manifestações populares, extraíndo delas os perigos que, em suas formas originais, poderiam apresentar; isto é, a cultura popular se torna uma idealização erudita que é “tanto mais fácil quanto se efetua sob a forma do monólogo” (CERTEAU, 1995, p.59).

Não por acaso, Hermilo afirma que o teatro “que se destina ao povo começa o seu caminho aqui, na Faculdade de Direito” (BORBA FILHO, 1947, p.5) e também que:

Os circos de cavalinhos³¹ representam as peças mais incríveis, sem orientação artística, dentro de um picadeiro, e pela sugestão da palavra e da ação, criam o ambiente. Com muito maior razão os estudantes de Pernambuco podem, auxiliados pela cultura, pelo conhecimento, pela experiência, dar espetáculos ao ar livre, redemocratizando o teatro, arracando-o da falsa situação em que está – aristocratizado – para colocá-lo em seu justo lugar: no meio do povo (BORBA FILHO, 1947, p.13).

Mas não é só a noção de “cultura popular” que oferece desafios aos estudiosos. Os termos “popular” e “povo”, fora das práticas discursivas dos eruditos que tentam homogeneizar as identidades populares, também são problemáticos. Para Stuart Hall, não existe correspondência entre “cultura” e “classe”; logo, por mais que pensemos que o termo “popular” possa sugerir o que seria uma classe bem delimitada, uma “classe popular”, e ainda nos remeter a um campo ocupado por “oprimidos” e “excluídos”; “o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição,

³¹ “O circo brasileiro foi constituído por famílias circenses, vindas em sua maioria da Europa, que aqui se estabeleceram, e que quando começaram a viajar pelo país com seus circos de lona (que o povo deu o nome de Circo de Cavalinhos – expressão exclusiva do nosso idioma que atesta a importância do cavalo no espetáculo de então), foram incorporando artistas e culturas das regiões por onde passava, diluindo o caráter internacional do circo em criações locais. O processo de abasileiramento do circo acabou por gerar um novo tipo de espetáculo circense, o Circo-Teatro, que apresenta circo na primeira parte e teatro na segunda. Mas o tempo do teatro, assim como aconteceu com o dos cavalinhos, passou. E o circo passou a ser então Circo de variedades, em meados dos anos 1960, até que um novo conceito de circo, o Circo Escola, começou a ser difundido. Essa é uma época em que muitas famílias tradicionais se afastaram definitivamente do circo, e os circenses, perplexos com a mudança dos tempos, e conscientes de que uma arte não sobrevive sem seguidores, passaram a apontar a necessidade de escolas de circo no Brasil” (<http://www.museudacidade.sp.gov.br/exposicoes-expo.php?id=107>).

outra classe ‘inteira’”, senão também uma outra aliança entre segmentos sociais, o “bloco de poder”, que é capaz de definir-se como diferente ao que pode classificar como “popular” (HALL, 2013, p. 290). E sobre o termo “povo” ele afirma:

O termo se torna problemático, digamos, pela capacidade da Sra. Thatcher de pronunciar uma frase do tipo: ‘Temos que limitar o poder dos sindicatos, porque é isso que o povo quer’. Isso me sugere que, assim como não há um conteúdo fixo para a categoria da ‘cultura popular’, não há um sujeito determinado ao qual se pode atrelá-la – ‘o povo’. ‘O povo’ nem sempre está lá, onde sempre estive, com sua cultura intocada, suas liberdades e instintos intactos, ainda lutando contra o jugo normando ou coisa assim; como se, caso pudéssemos ‘descobri-lo’ e trazê-lo de volta à cena, ele pudesse estar de prontidão no lugar certo e ser computado (HALL, 2013, p.290-291).

A utilidade dos termos “popular” e “povo”, portanto, é a de permitir ao *bloco de poder* representar o que é múltiplo como se fosse uno, reduzindo o outro a um pensamento único, homogêneo. E isso, quando está relacionado à tentativa de salvaguardar a identidade nacional, estabelece uma associação que “confere às manifestações populares uma pureza que elas nunca tiveram e o fardo de só existirem na condição de passado” (MARQUES, 2012, p. 80). Neste sentido, não importa que as classes populares mantenham alguma relação com o tempo presente, com a modernidade ou o progresso, é no passado que elas devem ser consideradas, de onde, como nos diz Certeau, já não podem mais oferecer riscos para os vivos (Cf. CERTEAU, 1995). Essa é a razão pela qual movimentos que buscam dar destaque à identidade nacional por meio da cultura popular, privilegiam a compreensão do homem do campo. “O camponês não será apreendido na sua função social; ele apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização. Os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, são contemplados, mas as atividades do presente são deixadas de lado” (ORTIZ, 1992, p. 26).

Então, para a *afirmação épica das identidades populares* promovida pelo TEP, o isolamento da contemporaneidade se faz necessário, afinal, se o teatro encontra-se numa “falsa situação”, a saída seria recordar os temas do povo, aqueles que “nós, os que nascemos do interior, nos acostumamos a ver, nas feiras de domingos” (BORBA FILHO, 1947, p.9). Do *povo*, então, deve se constituir o herói-síntese de um tempo exemplar, que se encontra num passado absoluto. “Zumbi dos palmares fundou uma república, lutou pela liberdade e jogou-se de uma montanha abaixo, preferindo a morte à escravidão. A sua voz – voz do povo – vive pedindo há anos o seu poeta, o seu romancista, o seu dramaturgo. O dramaturgo, sobretudo”. (BORBA FILHO, 1947, p. 10-11).

Do povo vêm os heróis, as lendas cantadas pelos “cegos-cantadores” nas feiras de domingo. É ele que está nas origens do sentimento de identificação com a nação e é justamente pensando em suas mazelas que o mundo precisa ser transformado, segundo os estudantes do TEP. “O nosso dever é despertar o povo, fazê-lo sentir que é a origem e que é o fim, que a arte dramática brasileira encontra nele o seu filão criador e que podemos dar ao nosso teatro um caminho largo, universalizando esses motivos” (BORBA FILHO, 1947, p.11).

Para o grupo, portanto, a arte do povo era encarada como universal. Dela se construiria uma identidade nacional da qual todos usufruiriam, sem distinções sociais, o que, evidentemente, remete a uma idealização na qual, segundo Ortiz (1992, p.26), “‘povo’ significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiães da memória esquecida”. Mas para que essa universalidade se realizasse seria preciso também lutar contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, que afastavam-na do pensamento das classes populares, pois só quando esses desvios desaparecessem é que o teatro encontraria a sua verdadeira significação. Neste caso, o TAP seria um exemplo a ser evitado.

O teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assista às representações sem a impressão de que está diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, procurará abolir, sempre que for possível, os cenários pintados com as mesmas cores já usadas milhares de vezes, já gastas, que dão às montagens esse caráter convencional de coisa morta (BORBA FILHO, 1947, p.12).

Mas apesar do discurso exaltado, o TEP não conseguia avançar para além da retórica. Enquanto “fração dominada da classe dominante”, ele não conseguia se libertar da ambiguidade em que se encontrava, situado entre um *habitus* de classe que o aproximava dos “burgueses” e uma expectativa de representar um “povo”, enquanto classe dominada, e isso o imobilizou³².

³² Para melhor compreender essa ambiguidade que aflige escritores e artistas que circulam entre as classes dominantes e as dominadas, recorremos a Bourdieu: “Colocados em situação de dependência material e impotentes politicamente diante das frações dominantes da burguesia de onde a maioria de seus membros se origina e da qual participam se não por suas relações familiares e círculos de amigos, pelo menos por seu estilo de vida, infinitamente mais próximo do estilo da burguesia do que do estilo das classes médias [...], os escritores e artistas constituem, pelo menos desde a época romântica, uma *fração dominada da classe dominante*, que, em virtude da ambiguidade estrutural de sua posição na estrutura da classe dominante, vê-se forçada a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes da classes dominante (“os burgueses”) como com as classes dominadas (“o povo”), e a compor uma imagem ambígua de sua posição na sociedade e de sua função social” (BOURDIEU, 2007, p.192).

Seu caráter bacharelesco, portanto, o impedia de fazer valer qualquer projeto de transformação social. O próprio Hermilo, que apenas iniciava sua reflexão sobre o *povo* e a *arte popular*, a qual ainda estava longe das ideias que defenderia na primeira metade da década de 1970, quando proclamaria de forma provocativa: “Façamos o nosso teatro e deixemos que ele [o povo] faça o dele”(BORBA FILHO, 1976b, p.201), ainda se mostrava muito legalista para tentar qualquer tipo de abordagem política mais contestadora. Para efeito de comparação, destacamos um texto elaborado por Valdemar de Oliveira e Hermilo, na época integrante do TAP, apenas um ano antes das ideias apresentadas no manifesto do TEP.

No documento, os dois procuram justificar o teatro voltado para operários acreditando que a arte poderia despertar neles a noção de deveres sociais e sentimentos cívicos. Bem orientados, poderiam cooperar com o Capital e perceber as possibilidades de ascensão aos postos administrativos, certos de que os poderes públicos procurariam lhe assegurar todos os direitos se cumprissem seus deveres. “Exaltando, acima de tudo, o papel que cada um é chamado a desempenhar em defesa do Brasil – mormente na hora de apreensão e sacrifícios que todos atravessamos” (*Apud* CARVALHEIRA, 2011, p.104).

Por mais que tenha mudado suas opiniões, o que de fato aconteceu ao longo dos anos até a década de setenta, o paternalismo e legalismo de Hermilo identificados neste texto de 1944, ainda podem ser encontrados nas proclamações do bacharelesco TEP, então reunidos sob uma retórica liberal aparentemente radical que tenta convencer que o teatro praticado pelos estudantes do TEP conferiria voz às classes populares “apáticas por natureza”. “Fiz um apelo aos estudantes [...] para que continuassem lutando pelo alevantamento da cena brasileira, arejando-a, purificando-a, redemocratizando o teatro, levando-o ao povo, porque o povo do Brasil nunca teve tanta necessidade de ser orientado como nos dias que passam”, afirma Hermilo na conferência *Teatro: arte do povo* (BORBA FILHO, 1947, p. 14).

Neste sentido, se manifesta um *monolingüismo*. O erudito assumindo para si a responsabilidade pela interpretação sobre um passado que deve servir como exemplo. Uma interpretação definitiva, cristalizada, que não admite espaço para outras interpretações, nem mesmo as das próprias “classes populares”. Então, diz-se, continuamente, que elas não falam por si, não se manifestam e são apáticas, enquanto por outro lado, espera-se apoio dos poderes públicos³³ para que o TEP possa continuar a falar pelos pobres. Neste caso, retira-se das

³³ Em março de 1949, Hermilo assim se manifesta em defesa do TEP: “No espaço de três anos, apenas três pequenas subvenções recebeu para representar de graça, subvenções bem menores do que as concedidas a conjuntos que têm renda de bilheteria: uma do Serviço Nacional do Teatro, na importância de quinze mil cruzeiros; outra do Estado de Pernambuco, de vinte mil cruzeiros; e finalmente uma terceira da Câmara Municipal do Recife [...]” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1949, 17 mar., p.3).

manifestações populares a sua historicidade e o seu protagonismo para que apareçam como incapazes de viverem autonomamente, sem o auxílio de “bem-feitores”. “Fica muito claro que a afirmação épica das culturas populares implica uma idealização e despolitização das mesmas”, resume Marques (2012, p. 148).

A afirmação épica das identidades populares, portanto, não pode ser confundida com um processo meramente acadêmico ou artístico desligado da política. Mesmo que não se assuma, como era o caso das aulas-espetáculos armoriais de Ariano Suassuna, onde a relação entre *identidade* e *diferença* tornava-se despolitizada e naturalizada (MAQUES, 2012, p. 108), enquanto o palestrante, sob a maciez da comédia, disparava contra a diferença o veredicto segundo o qual ela não poderia continuar a existir. Assim, embora discursos como o de Ariano, falem da salvaguarda de identidades, sua prática favorece “sistemas de pensamento elaborados para justificar, preservar ou reavivar conjunturas históricas de dominação, exclusão e intolerâncias” (MARQUES, 2012, p. 22).

Apesar de seu discurso em prol das classes populares, na sua tentativa de consolidar uma dramaturgia nacional, o TEP procurou criar e fortalecer uma dramaturgia nordestina inspirada em tradições inventadas³⁴, que nada têm de equivalência com os costumes das chamadas “classes populares”. Isso porque, enquanto a tradição, inventada ou não, deve se caracterizar pela invariabilidade, o “‘costume’, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente” (HOBSBAWM; RANGER, 2008, p.10).

A começar pelo próprio surgimento do chamado “Teatro do Nordeste”, toda a dramaturgia nordestina, que buscava representar, por meio de estereótipos, a realidade nordestina e o homem nordestino por meio de uma linguagem fixada como nordestina, se insere nas narrativas da nação e das identidades regionais que, ao invés de simplesmente *descreverem* o Nordeste, *criaram* uma tradição. Essa, de uma forma ou de outra, foi utilizada para estabelecer ou simbolizar a coesão social em uma região em crise, para legitimar instituições, *status* ou relações de autoridade, como as das famílias tradicionais do Nordeste açucareiro cuja condição social não refletia mais o poder do passado, e socializar ideias,

³⁴ “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita 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” (HOBSBAWM; RANGER, 2008, p.9).

sistemas de valores e padrões de comportamento, como aqueles que assentavam o poder daquelas famílias³⁵.

Era preciso, portanto, criar positivities onde elas fossem menos prováveis, para mostrar que o mais vital e essencial para o Nordeste esteve sempre presente, precisando apenas ser revelado, a despeito das teorias sociais raciais que explicavam a inviabilidade do Brasil por meio da sua população mestiça, na virada do século XIX para o XX. Nesse caso, o que era considerado uma sub-raça para Euclides da Cunha, o sertanejo, vai poder ser reabilitado como um símbolo para o Nordeste, e um personagem como Antônio Conselheiro, um herói, tal como os druidas na Europa. “No início do século XVIII, o druida sofreu uma fantástica transformação, passando a ser visto não mais como o obscurantista arcano, que se entregava à prática de sacrifícios humanos, mas como o sábio ou intelectual que defende a fé e a honra de seu povo” (MORGAN, 2008, p.73).

Da mesma forma, a indumentária típica do homem nordestino, a roupa de couro do vaqueiro, ganha um novo destaque, um novo sentido que é defendido até hoje por intelectuais de diferentes áreas e folcloristas. Mas como tradição, ela ocupa “um lugar diametralmente oposto às convenções ou rotinas pragmáticas” (HOBSBAWM; RANGER, 2008, p.11), pois enquanto continua sendo valorizada enquanto símbolo, como instrumento de trabalho vem sendo aos poucos abandonada por novos vaqueiros que preferem novas técnicas de trabalho. Vaqueiros que, por exemplo, utilizam motocicletas no lugar de suas tradicionais montarias. Ou seja, “os objetos e práticas só são liberados para uma plena utilização simbólica e ritual quando se libertam do uso prático. As esporas que fazem parte do uniforme de gala dos oficiais de cavalaria são mais importantes para a ‘tradição’ quando os cavalos não estão presentes” (HOBSBAWM; RANGER, 2008, p.12). Deste modo, o nordestino, sua linguagem e sua relação com o meio foram, ao longo do tempo, inventados/ caracterizados por meio de diferentes obras de arte, entre as quais a dramaturgia nordestina.

Esse olhar privilegiado sobre o Nordeste, portanto, seria a contribuição do Teatro do Nordeste para o *novo regionalismo* nordestino³⁶, que por sua vez objetivava a criação de uma

³⁵ Para esta descrição das finalidades das tradições inventadas, ver o que diz Hobsbawm e Ranger (2008, p.17) a respeito das “observações gerais sobre as tradições inventadas desde a Revolução Industrial”.

³⁶ O regionalismo surge na segunda metade do século XIX, fortemente influenciado pelo naturalismo, e se caracterizava, neste momento, “pelo seu apego a questões provincianas ou locais, já trazendo a semente do separatismo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.47). Na época, Norte e Sul eram totalmente estranhos um para o outro e suas diferenças eram consideradas reflexos da natureza. Já o novo regionalismo, que se consolida na década de 1920, “busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais [...] Diante da crescente pressão para se conhecer a nação, formá-la, integrá-la, os diversos discursos regionais chocam-se, na tentativa de fazer com que os costumes, as crenças, as relações sociais, as práticas sociais de cada região que se institui neste momento, pudessem

identidade nacional brasileira. Projeto possível se tomarmos o Brasil como uma comunidade imaginada. *Imaginada* “porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” e *comunidade* “porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 32 e 34).

A nomeação do teatro que se fazia em Pernambuco como “Teatro do Nordeste”³⁷ em 1948, não foi um fato isolado. A nomeação se insere numa formação discursiva que pretendia realizar uma integração nacional no Brasil. Isso porque Paschoal Carlos Magno foi um grande incentivador dessa integração. Para Joel Pontes, a ele “o teatro de Pernambuco deve este, entre muitos outros serviços: a possibilidade oferecida e aproveitada de os estudantes conhecerem o trabalho de amadores e profissionais do sul do país, exibindo o seu, e recebendo, por fim, o estímulo forte da justiça” (PONTES, 1966, p.62).

Neste sentido, objetivando a ideia do “nacional”, Paschoal Carlos Magno procurou manter e dar significado a um diálogo estratégico com o “regional”. Por isso, para dar substância a um “teatro brasileiro” foi um grande incentivador de Festivais Regionais, deixando transparecer uma noção hierárquica em relação aos diferentes espaços que constituiriam a nação, já que o teatro criado por ele no Rio de Janeiro, seria o “Teatro do Estudante **do Brasil**”, enquanto o teatro do TEP ou do Teatro Universitário de Pernambuco seria do “**Nordeste**”. Atesta isso, enunciados como este, de Joel Pontes: “Além de proporcionar essa visão nacional, Paschoal Carlos Magno compreendeu como estava implantado o sentido de regionalismo nos empreendimentos do TUP e demais conjuntos estudantis do Recife” (PONTES, 1966, p.62).

Naqueles anos, não era só o “teatro do nordeste” que estava sendo definido, também a “música do Nordeste”. “É na década de quarenta que surge Luís Gonzaga como o criador da ‘música nordestina’, notadamente o baião” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 153). Segundo Durval Muniz, isso acontece por conta de uma sensibilidade nacionalista que redefine o gosto musical no país, investindo num novo conceito de belo, que valorizava o nacional e o popular como forma de afirmar uma identidade nacional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 153).

representar o modelo a ser generalizado para o restante do país, o que significava a generalização de sua hegemonia” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.47-48).

³⁷ Ver página 34 desta tese.

Assim, apesar dos embates que o TAP e o TEP travaram entre si em torno das questões relativas a uma possível dramaturgia nacional e do lugar que as classes populares deveriam ocupar relativamente à arte, eles representaram um mesmo ideal de sociedade. Neste sentido, é preciso reconhecer a grande influência do regionalismo nordestino sobre os intelectuais e artistas que pensaram Pernambuco e sua identidade ao longo dos anos, em particular, da sociologia de Gilberto Freyre³⁸, que teria criado um sentido não só para a identidade pernambucana, uma *pernambucanidade*, mas, como defende Durval Muniz, uma identidade para o próprio Nordeste (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

Nesta perspectiva, o teatro missionário e bacharelesco criado pelo TAP e TEP foi comprometido com uma sociedade orgulhosa de seu passado de opulência material e cultural, e convicta de ser o centro do Nordeste; contando, para isso, com uma intelectualidade sempre disposta a perpetuar seu passado, ao mesmo tempo em que atualizava a sua inclinação ao cosmopolitismo. Ambos tomam, portanto, a pernambucanidade como um sentimento essencialista e querem representar a sociedade pernambucana a partir de categorias sociais pretensamente bem delimitadas. O TAP pensava na elite e o TEP, nas classes populares. E ganham reconhecimento pelo trabalho realizado, tornando-se referências para pensarem a cultura pernambucana e dar-lhe uma importância fundamental dentro do Nordeste, um projeto alimentado em Pernambuco desde os anos vinte, quando surgiu o novo regionalismo.

³⁸ A esse respeito, é interessante repercutir o que Luís Reis afirma em sua tese “Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho”: “Em um aspecto, porém, Valdemar e Hermilo, certamente os dois mais importantes agentes da modernização das artes cênicas em Pernambuco, parecem sempre concordar: o teatro possuiria uma função civilizatória, ou seja, muito poderia contribuir para promover o desenvolvimento cultural de uma região [...] Nesse prisma, novamente, como intelectuais e artistas em atuação no Recife, eles não poderiam, nem Valdemar nem Hermilo, deixar de ser interpelados pelas formulações de Regionalismo de Gilberto Freyre [...]” (REIS, 2008, p. 31). Em outro momento, também escreve: “Talvez o Regionalismo de Freyre tivesse se tornado, especialmente entre os jovens intelectuais do Recife dos anos 1940, uma espécie de ‘espírito da época’ [...]” (REIS, 2008, p. 64).

2 Entre o Regional e o Global: o (des)enraizamento de Benjamim Santos e a fragmentação do teatro pernambucano

2.1 Regionalismo centrífugo: a invenção de um Nordeste pernambucano

O rio Beberibe se une ao rio Capibaribe para formar o Oceano Atlântico.

Provérbio popular recifense

O movimento regionalista não pode ser limitado a nenhum lugar. “A consciência regional nordestina, ou paulista, não surge com um indivíduo ou com um grupo específico, ela emerge em pontos múltiplos, que vão aos poucos se encaixando, sendo unificadas pelas necessidades colocadas pelo tempo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p 50). No entanto, não se pode ignorar o fato de ter sido em Pernambuco, nos anos de 1920, que ocorreu o esforço mais significativo para se sistematizar, centralizar e, porque não dizer, para se dar ao regionalismo nordestino um caráter de movimento. Para isso, os pernambucanos criaram um Centro Regionalista, organizaram um congresso e ainda produziram uma grande quantidade de documentos para tratar do assunto.

Neroaldo Azevêdo, num estudo que contempla apenas a realidade pernambucana, nos oferece uma boa ideia do por que das afinidades dos pernambucanos com o tema, além de também afirmar o caráter tradicionalista e político do movimento regionalista:

A defesa dos valores tradicionais do nordeste terá, na década de 20, um tratamento privilegiado. Tradicionalismo e regionalismo são conceitos que se interpenetram, confundindo-se até, em alguns casos.

Mas essa consciência de conservação dos valores tradicionais não é nova. Até se entende que uma região que conheceu no passado momentos de fausto, devidos em grande parte à cultura do açúcar, tenda a ver seu passado com olhos de saudosismo, ao se encontrar em fase de estagnação ou mesmo de recesso econômico. De modo particular, os segmentos da sociedade que foram no passado os grandes beneficiários da economia do açúcar gostariam de ver reproduzida aquela situação anterior. Filhos e netos de senhores de engenho, que constituem a grande maioria dos que têm condições de fazer ouvir a sua voz, empenham-se em cantar loas ao passado da região, defendendo-o a todo custo, e preconizando a conservação dos valores emanados daquela realidade, o que lhes seria, evidentemente, de alta conveniência (AZEVEDO, 1984, p. 99-100).

O chamado “novo regionalismo” se manifestou em Pernambuco logo no início da década de 1920 e com ele, a tendência de se fixar um centro para um Nordeste ainda mal definido e nomeado. Esse centro seria Pernambuco. Mas essa vontade de situar o estado numa posição central não era uma experiência nova para a intelectualidade pernambucana. Desde a segunda metade do século XIX, toda uma prática intelectual já se posicionava favoravelmente a essa demanda, como comprova as ações empreendidas pelo Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, criado em 1862. A instituição já nascia com duas funções básicas: recuperar a história da pátria e mostrar a relevância da história de Pernambuco para o Brasil (SCHWARCZ, 1993, p.154), como sugere este fragmento extraído da edição de 1904 da revista do instituto: “O belo exemplo de Pernambuco é digno de ser conhecido e digno de ser imitado por todo aquele em que palpita o amor da história, alicerce do sentimento patriótico e condição do espírito de nacionalidade” (REVISTA DO INSTITUTO ARQUEOLÓGICO E GEOGRÁFICO PERNAMBUCANO *apud* SCHWARCZ, 1993, p.153). Para Lilia Schwarcz, “o IAGP respondia, no fundo, às aspirações políticas e culturais da província pernambucana, que pretendia manter sua hegemonia ao menos no interior da região nordestina” (SCHWARCZ, 1993, p.154).

As convicções que marcaram a criação do IAGP, no limite, levaria a uma prescrição segundo a qual haveria uma pretensa confluência entre os interesses do Nordeste ou do Brasil, como um todo, e os de Pernambuco, como se pode perceber nos estatutos da revista do instituto: “se publicariam: atas, trabalhos de história, memórias de seus membros julgadas interessantes à história de Pernambuco e do Brasil” (REVISTA DO INSTITUTO ARQUEOLÓGICO E GEOGRÁFICO PERNAMBUCANO *apud* SCHWARCZ, 1993, p.157). Essa prescrição constituiria uma regularidade discursiva que marcaria fundamentalmente a trajetória dos regionalistas pernambucanos nos anos vinte.

Por exemplo, a Revista do Norte, em seu primeiro número, publicado em 1923, em artigo não assinado, justifica a sua existência a partir da necessidade de se ressaltar a história, as artes, os costumes e tradições brasileiras, deixando claro, ao mesmo tempo, que o fará tomando a realidade de Pernambuco como foco das reflexões:

Timbrando, portanto, o periodismo em mostrar o que de mais belo, original e grandioso nossa Pátria apresenta, descrevendo, de forma atraente e a todos acessível, episódios interessantes de nossa história, retratando nossos usos e costumes, inspirando-se no cenário magnífico de nossa natureza e de nosso meio, enfim, realizará uma obra de divulgação altamente educativa e proveitosa.

Como seria conveniente que revistas com tal programa fossem se multiplicando pelo Brasil a fora!

Pernambuco, onde tão depressa se irradiou o progresso, onde as causas mais nobres encontraram sempre programadores e mártires destemidos, escreveu páginas imorredoiras na história do nosso caminhar, dignas de serem conhecidas e admiradas em todos os recantos do país.

Rápida em seu prosperar, povoada por “gente boa e gente limpa”, grande populosa e rica, a capitania de Duarte Coelho logo se tornou notável centro de atividade e progresso.

Dela partiram conquistadores de paragens bravias e nela se organizaram expedições que iam a oferecer o generoso sangue pernambucano em prol da causa comum.

Reviver as páginas sugestivas do nosso passado, estudando homens e fatos de nossa história, eis um dos pontos principais do programa da Revista do Norte (In: AZEVÊDO, 1984, p.201).

Vê-se também que o Nordeste é citado de um ponto de vista eminentemente pernambucano: “[...] em retratar a vida dos demais Estados, sobretudo dos deste Nordeste, sempre tão próximos de nós em momentos de paz como por ocasião de lutas reivindicadoras, a Revista do Norte será sempre solícita”. Ou seja, o que torna os outros estados importantes para a revista, um “órgão importante da pregação regionalista e tradicionalista na década de 20 em Pernambuco” (AZEVEDO, 1984, p. 105), não é necessariamente o pertencimento à região Nordeste, mas o fato de gravitarem em torno de Pernambuco.

Mas será a criação do Centro Regionalista do Nordeste que irá consolidar a temática regional em Pernambuco, dando início, oficialmente, ao movimento Regionalista e Tradicionalista do Recife (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.86) e reforçando cada vez mais a ideia de que o estado seria a vanguarda deste novo regionalismo. A respeito da reunião de fundação do grupo ocorrida no dia 28 de abril de 1924, uma nota publicada na edição do Diário de Pernambuco do dia 30 afirma: “propõe-se o Centro a exercer viva ação intelectual e social, uma vez congregados em seu seio os elementos mais representativos da cultura do Nordeste. Anima-o largo patriotismo nordestino, que se exprime na defesa das nossas cousas e das nossas tradições [...]”(DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1924, 30 abr., p.1). Tal esforço estaria voltado, ainda segundo a nota, para o “desenvolvimento dos interesses do Nordeste, região cujas raízes naturais e históricas se entrelaçam e cujos destinos se confundem num só”.

No entanto, a lista dos presentes nessa reunião suscita questionamentos sobre o que o autor da nota quis dizer com “elementos mais representativos da cultura do Nordeste”, pois dos seis nomes ali citados todos tinham um forte vínculo com o estado de Pernambuco. Mesmo o único não-pernambucano, o paraibano Odilon Nestor passou parte significativa de sua vida em Pernambuco onde se tornou bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do

Recife e onde teve uma atuação importante trabalhando no Jornal do Commercio. Os demais intelectuais presentes eram todos pernambucanos: Amauri de Medeiros, Alfredo Freyre, Moraes Coutinho, Antonio Inácio e Gilberto Freyre.

A situação parece preocupar os fundadores do Centro, de modo que a nota publicada no Diário de Pernambuco do dia 07 de maio, que faz referências à segunda reunião do grupo, ocorrida no dia 05, informa que numa reunião seguinte seriam “discutidos os meios de entrar o grupo organizador em imediato acordo com os elementos representativos do Nordeste, para a definitiva organização do Centro sobre uma base alta e largamente representativa” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1924b, 7 mai., p.1).

Além disso, essa segunda nota também apresenta o programa de ação do Centro. Elaborado por Moraes Coutinho, o documento, já em seu primeiro tópico, estabelece que a sede ficaria localizada no Recife, antes de esclarecer que caberia ao Centro “desenvolver o sentimento da unidade” do Nordeste, inspirado por um “espírito de comunhão regional” e livre das “injunções das correntes partidárias”. No quarto tópico, sobre aquele que certamente é o principal aspecto político por trás do regionalismo defendido em Pernambuco, o texto afirma: “Perante o governo da União, o Centro defenderá os interesses do Nordeste na sua solidariedade, sem sacrificar as questões fundamentais da região às vantagens particulares de cada Estado” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1924b, 7 mai., p.1).

O regionalismo pernambucano, portanto, assume para tentar solucionar o isolamento político e econômico das unidades federativas, num momento de intensa centralização dos poderes da União, a defesa da organização política das regiões e não de estados separados. A proposta fica evidente no programa do centro que, para além do quarto tópico já citado, também proclama um “Centro constituído e organizado dentro do espírito de comunhão regional, aproveitando os bons elementos da inteligência nordestina, com exclusão de qualquer particularismo provinciano, quer quanto às cousas quer quanto às pessoas” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1924b, 7 mai., p.1).

E sobre a região que o Centro deseja representar, a segunda nota também traz um dado fundamental para a compreensão a respeito dos limites geográficos constitutivos do Nordeste pensado pela intelectualidade pernambucana. Informa o texto que, ao ler o seu ensaio *Pernambuco e o problema sanitário*, o médico sanitário Amauri de Medeiros trata da questão da saúde “sob um critério rasgadamente nordestino. Não há um problema sanitário pernambucano, alagoano ou paraibano, ou norte-riograndense ou cearense: a ação contra os males epidêmicos, que não conhecem distinções convencionais, deve ser firme e solidamente em conjunto” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1924b, 7 mai., p.1). A citação se refere a cinco

estados e isolada pode não dizer muito, mas chama atenção porque revela uma definição espacial que regularmente será mencionada em outros textos relacionados ao regionalismo, como no artigo *Pernambuco e o regionalismo nordestino*, de Moraes Coutinho.

Esse texto é uma defesa explícita ao regionalismo, que segundo o autor seria responsável no futuro por uma unificação verdadeira do Brasil. Em termos políticos, era contra o federalismo brasileiro que o discurso regionalista em Pernambuco se voltava, um federalismo que sem bases sólidas “acabaria encontrando seu fim”. Para o autor, o federalismo brasileiro seria artificial, sem conexão com a realidade, o que permitia, antes de mais nada, o isolamento dos estados em benefício da “hegemonia transitória de uma ou de outra política local”. E em referência aos efeitos da “política do café-com-leite” da República Velha, ele diz estar sacrificado o próprio sentido da nacionalidade neste tipo de sistema. Defende, então, um “federalismo regionalista” ou “federalismo centrípeto”, ao invés do “federalismo centrífugo” até então existente, que beneficiaria apenas São Paulo e Minas gerais, que se colocavam como o centro da República. “A verdadeira unidade nacional será a dos interesses, sentimentos e ideias entre regiões brasileiras autônomas e convergentes. Essa unidade sairá do regionalismo” (In: AZEVÊDO, 1984, p.210).

Em seguida, Moraes Coutinho, para quem a diferenciação regionalista do Brasil era um processo espontâneo de “evolução antropogeográfica”, afirma que este movimento, mesmo que de forma quase inconsciente e, portanto, sem um sentido político, social ou estético, já estava dissolvendo os “traçados administrativos dos Estados federados” em nome de “organismos políticos mais evoluídos”.

Levando em consideração que o autor publicou o seu texto na revista mensal “Ilustração Brasileira”, do Rio de Janeiro, a capital da República, podemos apreender que a preocupação do autor era de fato suscitar um debate político com abrangência nacional, e neste sentido o regionalismo torna-se uma estratégia de luta contra a centralização de poder em uns poucos estados, que não tinham nenhum interesse em satisfazer as necessidades das outras unidades federativas. Percebe-se, assim, que a intenção é a de sensibilizar os demais estados da federação para a importância de uma organização regional que soubesse conduzir os interesses, sentimentos e ideias de cada região de forma autônoma para o benefício de um “justo” federalismo.

E para tanto, Moraes Coutinho destaca o Nordeste como “o núcleo de mais intensa diferenciação natural, onde, ainda vago, cada dia melhor se vai definindo um verdadeiro pensamento regionalista” (In: AZEVÊDO, 1984, p.210). E a organização espacial que o ensaio *Pernambuco e o problema sanitário*, de Amauri de Medeiros, sugere, volta a ser

enunciada e desta vez de forma mais explícita, pois Moraes Coutinho cita, como representantes do Nordeste, Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará; os estados que, segundo ele, seriam a vanguarda do movimento de diferenciação regional em curso no país.

São claras as razões dessa prioridade do Nordeste. Sobre a unidade fundamental do elemento geográfico, talhado em características de relevante expressão, a solidariedade nos grandes acontecimentos históricos como nas menores vicissitudes da evolução social, a operar dentro de uma constituição étnica uniforme, veio, desde cedo, preparando o homem nordestino para uma vida acentuadamente regionalista. O cenário e a história impuseram as primeiras tonalidades à vida local; a população, no seu crescimento vegetativo, sem perturbadoras influências do exterior, longe de perder aqueles reflexos do meio, soube fixá-los na própria estrutura de sua cristalização (In: AZEVÊDO, 1984, p.210-211).

Na época, não existia a definição de Nordeste que hoje existe, com os seus nove estados. Vivia-se um momento de transição entre o desaparecimento da antiga região Norte e a criação do “Nordeste”. Maranhão e Piauí só vieram a compor a região a partir do início dos anos quarenta e Sergipe e Bahia, a partir do final dos sessenta (Cf. VIDAL, 2016). Então, o que chama a atenção é que os regionalistas fazem uma opção por uma determinada geopolítica nordestina, ainda que tenham incertezas sobre as definições geográficas da região:

Se do ponto de vista puramente geográfico deverá estender-se mais longe o contorno do vasto Nordeste brasileiro, o processo regionalista, na sua síntese do meio físico, do elemento étnico e da vida econômica e social, parece localizado nos cinco estados mais orientais. É, aliás, aí que a imensa região nordestina adquire sua maior unidade expressiva. Modelada em quatro tipos fundamentais de paisagem geológica: a praia, a baixada verde, o sertão e a serra, que se sucede do mar para o interior como irregulares faixas concêntricas, a vária, a inconfundível fisionomia do nordeste revela-se toda aí (In: AZEVÊDO, 1984, p.211).

Depois o autor reconhece que apesar das fortes evidências geográficas, étnicas, econômicas, espirituais, políticas, sociais e estéticas que demonstram já ser o Nordeste um bloco indissolúvel, falta-lhe a consciência disso, “ou melhor, falta-lhe uma orientação voluntária, um programa de vida inspirado na realidade física e moral do torrão. E é esta precisamente a bela tarefa dos filhos do Nordeste, dos seus homens de ação e de pensamento” (In: AZEVÊDO, 1984, p.212). Ou seja, “o Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas, primordialmente, como um campo de estudos e

produção cultural, baseado numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 23).

Neste sentido, o que os estudantes do TEP, liderados por Hermilo Borba Filho, procuraram fazer foi assumir essa “bela tarefa dos filhos do Nordeste” de definir sua região a partir da repetição regular de enunciados particulares que definiriam o caráter do Nordeste, no que estiveram unidos, evidentemente, a outras expressões artísticas, como a literatura, a música e a pintura. “Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.24).

Mas o que discursos como os de Moraes Coutinho não conseguiam esconder é que a proposta de se criar um federalismo regionalista carecia de programa que explicasse como isso funcionaria. “Aprendamos, pois, a viver acima das fronteiras estaduais”, conclui Moraes Coutinho em seu texto. Mas de que forma isso poderia ser operacionalizado? Como conjugar os interesses de estados diferentes dentro de uma região? E como seria a relação entre as diferentes regiões na federação regionalista? Neroaldo Azevêdo, ao analisar o programa do Centro, chama atenção para o fato de “que em nenhum momento se fala da integração das diversas regiões entre si, deixando-se entrever uma posição de defesa na conservação dos valores nordestinos” (AZEVEDO, 1984, p. 144).

Assim, pode-se afirmar que a elaboração da região Nordeste pelos regionalistas pernambucanos ocorre “no plano cultural, mais do que no político. Para isso contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos dessa ‘elite regional’ desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.35). Daí a importância de nomes como Gilberto Freyre, da sociologia e de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, do teatro. Mas isso não quer dizer que o regionalismo não resultasse em uma orientação política também. Em 1920, por exemplo, foi criado no Congresso Nacional, o “Bloco do Norte”, que reunia as bancadas nortistas com o objetivo de unificarem as reivindicações de seus estados³⁹.

Neste sentido, o que se pode apreender das ações e dos discursos articulados ao movimento regionalista pernambucano é que o que está em questão é o fortalecimento da região Nordeste, o que sugere sub-repticiamente uma tentativa de deslocamento no centro do poder nacional. Era preciso descentralizar o poder constituído na capital Rio de Janeiro e nos

³⁹ Sobre o assunto, ver Albuquerque Júnior (2001, p.70-71).

estados de São Paulo e Minas Gerais, em benefício de um novo centro, a se constituir com o processo de regionalização do Nordeste. Isso fica claro na medida em que, dificilmente, os regionalistas falam como o novo pacto federativo constituído a partir de uma organização regional funcionaria. É sempre do Nordeste que falam e de sua importância para a defesa da nacionalidade brasileira. Moraes Coutinho, por exemplo, defendia que estando a unidade brasileira em perigo por conta de um processo civilizatório que estaria deformando o Brasil, caberia ao Nordeste ser “um órgão salutar de reação” a este tipo de civilização, afinal foi esta região que “soube com o lirismo de sua poesia, o liberalismo de sua vida social e o seu ardente idealismo político, criar alguns dos mais belos atributos da brasilidade” (In: AZEVÊDO, 1984, p.212).

E mesmo a proeminência desta região dentro do contexto nacional também seria algo pouco concreto, na medida em que é quase sempre o estado de Pernambuco o foco do olhar regionalista pernambucano. Pernambuco se constitui, em seus discursos, como um centro irradiador responsável por despertar a consciência regionalista na região e, neste sentido, caberia àquele estado a missão de defender e consolidar a causa regionalista. E as razões seriam encontradas na sua própria história, afinal, Pernambuco, pela sua posição de vanguarda cultural, econômica e política desde os tempos coloniais e imperiais, teria sido decisivo para uma unidade de pensamento nordestino.

Pernambuco não pode destituir-se de sua grande missão de estimular e orientar. Cabe-lhe o dever de conservar erguida a bandeira regionalista. Ao lado de seu exaltado patriotismo nacional, tão nobremente afirmado, mesmo no momento dos grandes sacrifícios e dos supremos abandonos, como em 1817 e 1824, Pernambuco deve dar o exemplo de um esclarecido patriotismo regional.

Durante os quatro séculos de existência brasileira, tem sido Recife, por assim dizer, a capital moral do Nordeste, seu grande centro econômico, seu foco de cultura e vida política. Ainda hoje, à heróica capital pernambucana vêm convergir as mais belas energias da região, num esforço comum de trabalho e civilização, em que em vão se procuraria a procedência dos elementos diversos (In: AZEVÊDO, 1984, p.212-213).

Gilberto Freyre, por sua vez, no artigo *Do bom e do mau regionalismo*, publicado na Revista do Norte, em 1924, demonstrando preocupação com o que ele chama de “tirania do exótico”, ou seja, o hábito de se interessar por elementos culturais alheios a uma região com o conseqüente desinteresse pela cultura e tradições desta última; celebra a reação regionalista que estaria se levantando em Pernambuco. E logo em seguida defende que o Recife não deveria imitar o Rio de Janeiro, onde o *haussmannismo* reduziu a cidade a um “amontoado

inexpressivo de construções”. Imitar aquela cidade, conclui Freyre, “será para o Recife o sacrifício da personalidade própria e um modelo que já em si é incolor, indistinto, inexpressivo” (In: AZEVÊDO, 1984, p.219).

Novamente, o foco do regionalismo pernambucano é Pernambuco. No texto se destaca o seu pioneirismo na luta pela consciência regionalista e sua capital Recife, para logo em seguida, o tema da unidade brasileira vir à tona acompanhado pelos mesmos argumentos que animavam a retórica de Moraes Coutinho: “Cuido que as diferenciações regionais, harmonizadas, serão no Brasil a condição para uma pátria interdependente na suficiência econômica e moral do seu todo” (In: AZEVÊDO, 1984, p.219).

E a ideia não era nova. Freyre cita Sívio Romero quando este argumenta que o progresso do Brasil no futuro será resultado do desenvolvimento autônomo de suas províncias e que por essa razão “os bons impulsos originais que nelas aparecem devem ser secundados, aplaudidos... Não sonhemos com um Brasil uniforme, monótono, pesado, indistinto, nulificado, entregue à ditadura de um centro regulador de ideias [...]” (In: AZEVÊDO, 1984, p.219). Portanto, o que os regionalistas faziam neste caso, era atualizar uma ideia que já tinha uma história em Pernambuco por meio da proposta de integração do novo regionalismo.

E por fim, pode ser encontrado no texto outra evidência daquilo que seria o papel de Pernambuco no novo federalismo defendido pelos regionalistas. Ao se referir às contribuições que a cultura brasileira poderia receber da região, Freyre parece confundir os destinos de Pernambuco com os do próprio Nordeste: “Pernambuco ou, antes, o Nordeste, deve trazer à cultura brasileira uma nota distinta, um impulso original, uma criação sua”. Circunstância comum em Pernambuco, pois, como já foi dito, não são poucos os enunciados encontrados em vários tipos de discursos produzidos por sujeitos bem diferentes, que parecem confundir aquilo que diz respeito à Pernambuco com aquilo que diz respeito ao Nordeste.

A esse respeito, também poderíamos citar o *Livro do Nordeste*, obra de 1925, publicada nas comemorações de cem anos do jornal Diário de Pernambuco. Na sua introdução, Freyre deixa ainda mais evidente a projeção que os regionalistas pernambucanos fazem dos valores de Pernambuco sobre o Nordeste. Embora o autor informe que o livro fixa ou comenta “aspectos e tendências da vida brasileira em geral e da nordestina em particular” e que ele seja um “pequeno inquérito às tendências da vida nordestina – a vida de cinco ou seis estados cujos destinos se confundem num só e cujas raízes se entrelaçam”, é apenas do passado pernambucano que ele fala. “Para Freyre, o Nordeste voltaria a ser uma região criadora, desde que recuperasse suas tradições e praticasse o verdadeiro regionalismo, não o estadualismo. É

clara a intenção do autor em unificar o discurso regional em torno de Pernambuco” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.89).

Do Nordeste há decerto a fixar, no interesse comum de toda a tradição brasileira a memória de um glorioso conjunto de afirmações de brio e de energia construtora. Pode-se dizer que aqui se escreveu a sangue o sobrescrito ou o endereço da nacionalidade brasileira. Avivou-se aqui o espírito hispânico, o sentimento católico, no embate áspero com os holandeses; aqui padres ideólogos e senhores de engenho conspiraram pela liberdade do Brasil numa revolução cheia de beleza moral; daqui nasceu a literatura brasileira no verbo quinhentista de Bento Teixeira Pinto e do fidalgo Jorge de Albuquerque; daqui desabrocharam pelo Brasil ciências e artes da renascença, sob a proteção liberalmente principesca de Maurício de Nassau; daqui Dom Frei Vital Maria Gonçalves de Oliveira, Bispo de Olinda, levantou a voz, a grande voz ortodoxa, na defesa da Igreja de Jesus Cristo e contra as usurpações do liberalismo tirânico; 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 Brito, daqui partiram, na voz sedutora de Joaquim Nabuco, os mais belos clamores contra a escravidão. E é no Nordeste, tão intimamente ligado aos começos da nacionalidade, que se refugia agora, como uma vez notou Oliveira Lima, “a alma do Brasil, manchada e irritada do crescente desapego a que assiste em outras partes do país, meio açambarcadas pelos estrangeiros, aquilo que representa o tesouro das nossas reminiscências de pátria, em seu aglomerado de trabalhos e de glórias” (LIVRO DO NORDESTE, 1925).

Oito meses antes, em nota referente a mais uma reunião do Centro, uma evidência denuncia o descontentamento de alguns regionalistas, que pareciam considerar a atuação do Centro limitada em sua prática e em sua perspectiva. A partir dela, pode-se inclusive relativizar a importância de Gilberto Freyre enquanto liderança dentro do Centro, já que partiu dele a proposta de sua dissolução, justificada pelo que seria inércia. “Baseava-se a proposta em parecer o Centro, pela sua natureza e fins, exagerada antecipação ao estado mental e social do Recife, cujas necessidades são supridas pelas associações há anos existentes” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1925, 5 mar., p.1). O que se pode perceber com a nota é que há uma compreensão segundo a qual existiria um Centro Regionalista, que deveria estar voltado para as questões de todo o Nordeste, mas que na prática estaria se voltando para uma cidade, a capital pernambucana, que por sinal parecia prescindir de tal apoio ideológico.

A mesma nota informa ainda que houve reações à proposta de Freyre. Moraes Coutinho, por exemplo, teria combatido-a vigorosamente e concluído a sua defesa propondo a organização de um congresso coerente com o programa do Centro; aquele que seria o I Congresso Regionalista. Sete dias depois, no dia 12 de março de 1925, o Diário de Pernambuco informa uma nova reunião. Nesta “o dr. Moraes Coutinho lembrou a importância

do próximo Congresso Regionalista que será provavelmente em setembro deste ano, e cujo fim é a maior unificação intelectual, econômica, etc., do Nordeste brasileiro” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1925b, 12 mar., p.1). Na ocasião, Gilberto Freyre estava preparando um inventário de receitas de bolos e quitutes do Nordeste, trabalho para o qual pedia a colaboração dos colegas de Centro. O sr. Julio Belo disse que poderia contribuir com relação à doceria dos engenhos do sul de Pernambuco e Odilon Nestor falaria das receitas do sertão da Paraíba. Nas reuniões, parecia continuar o problema da pequena representatividade do Centro com relação aos assuntos do Nordeste, apesar da contínua defesa por um Nordeste unido, acima dos interesses estaduais, como estava proposto no programa do Centro.

Além disso, outra circunstância que merece uma reflexão é a simpatia que Gilberto Freyre dedica a uma revista produzida por um grupo de jovens de Belo Horizonte, intitulada *A Revista*. De imediato, Freyre reconhece tratar-se de um empreendimento regionalista e chega até a identificar o seu programa de ideias e de ação com o Centro Regionalista do Nordeste. Até aí, nada de estranho se pensarmos que a proposta dos regionalistas pernambucanos era difundir pelo país uma consciência regionalista. O problema é que *A Revista* defendia “uma Minas mineira, que se desenvolva dentro do espírito do seu passado, contribuindo com a sua forte originalidade local para a riqueza do conjunto brasileiro; para a harmonia do todo brasileiro” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1925c, 11 out.), ou seja, a ideia de que as regiões devem estar acima dos interesses dos estados, que tanto animava os regionalistas pernambucanos parece ignorada no texto de Freyre, que faz uma única ressalva à proposta do grupo mineiro e esta diz respeito ao caráter político que ele deposita em sua revista. A proposta de intervenção na vida política seria, para Freyre, o que afastaria os mineiros do Centro Regionalista do Nordeste.

O que a identificação que Freyre estabelece entre *A Revista* e o Centro Regionalista do Nordeste parece deixar escapar é uma contradição fundamental no discurso e na prática dos regionalistas pernambucanos, a de falarem em nome de uma região quando na verdade emitem saberes sobre um estado. A defesa a uma mineiridade, neste sentido, encontraria entre os regionalistas pernambucanos boa acolhida, em grande medida porque é da pernambucanidade que eles estariam falando o tempo todo. Por outro lado, a simpatia pela movimentação dos mineiros poderia também indicar que agradava a Gilberto Freyre o fato de partir de um estado como Minas Gerais, que então dividia com São Paulo os benefícios de um *federalismo centrífugo*, uma iniciativa em favor de uma regionalização, mesmo que enfatizando uma “Minas mineira”. Apoiar a revista mineira, portanto, seria uma forma de encorajar eventuais divisões no bloco de poder que monopolizava o governo federal na época.

Assim, com base no conceito de *Orientalismo*, usado por Edward Said para tratar da invenção do Oriente pelo Ocidente, poderíamos compreender o regionalismo pernambucano como um modo de abordar o Nordeste, que tem como fundamento o lugar especial do Nordeste na experiência dos pernambucanos⁴⁰. Seria, portanto, uma “*distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos”⁴¹ que contribuiu com a invenção da região Nordeste e de suas tradições.

E tal como o orientalismo, o regionalismo também foi veiculado com motivações culturais e políticas. Para compensar a perda de uma condição econômica e política que vinha com a crise da economia açucareira e o deslocamento da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, a ênfase na organização de regiões acabou sendo uma forma de recolocar Pernambuco numa posição de centralidade, já que na região Nordeste poderia, alegando razões históricas, econômicas e culturais se colocar numa posição privilegiada, reivindicando para si o status de centro de uma região rica culturalmente, afinal, “não são mais os fatores naturais que definem, que dão identidade, que estão na origem da região. São os fatos históricos e, principalmente, os de ordem cultural que marcariam sua origem e desenvolvimento como ‘consciência’” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.76). Assim, combatia-se um federalismo centrífugo, mas o que parecia estar se propondo era um regionalismo igualmente centrífugo.

[...] a recessão na vida econômica em Pernambuco compunha bem a moldura para o quadro de defesa dos valores regionais, quer numa atitude de autocomiseração, quer numa atitude reivindicatória, tendentes ambas a ver no passado da região, marcado pela prevalência dos valores da vida rural em oposição à vida urbana, o ideal que desaparecia e que urgia restaurar (AZEVEDO, 1984, p 99).

E no limite, o regionalismo pernambucano acabou gerando posições extremas baseadas em ideias bairristas e separatistas. No periódico “Frei Caneca”, de outubro de 1927, por exemplo, o artigo *Bairrismo*, assinado por J.V. é uma amostra da dimensão de um pensamento que embora não tenha sido hegemônico no estado, é revelador no sentido de sugerir os limites e possibilidades do regionalismo em Pernambuco. Partindo do princípio de que o bairrismo é uma virtude, o texto já se inicia considerando o Recife uma cidade bairrista “como todo o povo do mundo, mas uma vez por outra aparecem os esmorecidos a achar que isto aqui não tem mais jeito” (In: AZEVEDO, 1984, p.249). Em seguida, segue defesa das

⁴⁰ O texto original diz respeito ao Orientalismo, “um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia” (SAID, 2007 p.27).

⁴¹ Ainda com base no Orientalismo de SAID (2007, p.40).

potencialidades locais contra a influencia negativa dos “esmorecidos”, que tendem a dissolver energias, favorecendo assim a hegemônica condição do Rio de Janeiro, para onde muitos pernambucanos sem perspectivas acabam indo.

Finalmente, o artigo atribui ao jornal “Frei Caneca” a capacidade de transformar essa situação, combatendo a influencia dos esmorecidos e fazendo cessar o êxodo que só prejudica Pernambuco, e conclui: “O povo pernambucano tem coragem de enfrentar a vida e valor para triunfar nela. É questão só de despertar-lhe certas energias que estão adormecidas. Nada de Rio. De agora em diante o que é Pernambuco, é de Pernambuco, por Pernambuco e em Pernambuco” (In: AZEVÊDO, 1984, p.249).

Mas esse, mesmo que seja um dos desdobramentos possíveis do esforço desse novo regionalismo que vinha se afirmando desde o início da década em Pernambuco, evidentemente, não é a posição dominante entre os regionalistas pernambucanos. É comum encontrar nos seus textos a preocupação em tentar dissuadir aqueles que os acusam de separatistas e bairristas. Na edição do Diário de Pernambuco de 07 de fevereiro de 1926, ou seja, do dia da abertura do I Congresso Regionalista do Nordeste, Freyre defende que a verdadeira ideia regionalista, não deve ser confundida com “separatismo”, “caipirismo” ou “bairrismo”. Mas também ataca a centralização de poderes que ocorria na época, identificada por ele como “tirania do Rio de Janeiro” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1926, 7 fev., p.3). Para Freyre, o Congresso que se iniciava seria importante porque poderia esclarecer a ação regionalista, ainda pouco compreendida e julgada superficialmente, e a ideia regionalista, que não era nova, mas que pela primeira vez adquiria “sentido prático, claro e feliz ‘aperçu’”.

O próprio Congresso Regionalista do Nordeste, realizado entre os dias 7 e 11 de fevereiro de 1926, fez questão de evidenciar que suas atividades não tinham nada a ver com “separatismo”. Na edição do dia 9 de fevereiro do Diário de Pernambuco, que fez ampla cobertura do evento, divulgando diariamente notícias em matérias que se assemelhavam a uma verdadeira ata das atividades do congresso, é possível perceber tal preocupação a partir das palavras proferidas por Moraes Coutinho durante a cerimônia de abertura do evento, pelas quais foram apresentadas o programa do movimento regionalista. Informa o jornal que o orador deixou clara “a distinção entre regionalismo e separatismo; recordando o conceito de Alberto Torres sobre a irrealidade da federação do Brasil, mostrou que o regionalismo era uma força, um movimento, no sentido da verdadeira e sincera federação brasileira” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1926b, 9 fev., p.4).

Neste sentido, Moraes Coutinho demonstra ainda ter as mesmas convicções que demonstrara ao elaborar o programa do Centro Regionalista e o artigo *Pernambuco e o*

regionalismo nordestino, ambos de 1924. Continuava, portanto, acreditando que seria o regionalismo capaz de realizar o verdadeiro federalismo brasileiro, ou seja, que o país deveria se organizar a partir de regiões e não dos Estados.

O que não parece se confirmar é uma indiscutível adesão ao congresso. A questão é de alguma forma sugerida no discurso de Amauri de Medeiros durante o jantar que marcou o encerramento do I Congresso Regionalista do Nordeste. Diz o orador:

Conversemos um pouco vagamente sobre as preocupações que nos prenderam nestes fugazes dias de convívio, nisto que nós estamos chamando, talvez um pouco enfaticamente, Congresso Regionalista do Nordeste.

Convém, entretanto, que assim seja, esta ênfase precisa continuar, as coisas não valem somente pelo aparato de sua força material, as boas ideias também têm sua força, há palavras que trazem em si energias latentes que têm o poder de despertar outras energias mais vivas e mais positivas.

Este 1º Congresso Regionalista do Nordeste é uma sementeira feita ao vento (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1926c, 12 fev.).

O discurso parece reconhecer os limites de um Congresso que queria ser representativo para uma consciência que deveria orientar todo o Nordeste. Entende afinal que o Congresso se não foi aquilo que se pretendia, poderia ser ao menos uma motivação.

Amauri de Medeiros sugere uma maior importância ao regionalismo nordestino frente aos outros. O regionalismo nordestino, em sua opinião, seria uma “forma nítida e apurada de patriotismo” e por isso independentemente dos limites do Nordeste ou do local de nascimento “venha de onde vier, será regionalista nordestino todo aquele que quiser colaborar conosco no nosso objetivo nacionalista. Venha de Minas, do Rio Grande do Sul ou do Amazonas; do Centro, do Sul ou do Norte, são regionalistas todos aqueles que sentirem conosco a necessidade que tem o Brasil de batalhar pelos nossos objetivos” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1926c, 12 fev.).

Mas o grande legado do Congresso foi o seu pretenso manifesto, que teria sido escrito por Gilberto Freyre. Sem nenhuma referência a sua existência até 1950, pois nem mesmo os jornais da época o mencionam (Cf. AZEVÊDO, 1984, p. 151), foi em 1951, quando aconteceu a comemoração pelos 25 anos do Congresso, no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais, que o documento foi revelado, precisamente no dia 20 de março. Durante o citado evento comemorativo, afirmou Freyre: “O manifesto que se segue foi lido no Primeiro Congresso de Regionalismo que se reuniu na cidade do Recife, durante o mês de fevereiro de 1926 e que foi o primeiro do gênero, não só no Brasil como na América [...]” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 12).

Em 1952 ele foi então publicado em primeira edição pela editora Região, do Recife, com o título “Manifesto Regionalista de 1926”. Em 1953, uma nova edição, dessa vez pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, e em 1955, sua terceira edição, pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura; sempre com o título original. Mas surgiram dúvidas sobre a autenticidade do manifesto:

As afirmações de Gilberto Freyre ganharam foros de verdade, levando praticamente todos os críticos que se ocuparam da questão a, fundamentados no depoimento do autor, considerarem o texto como realmente da época, atribuindo-lhe uma importância histórica de documento básico do movimento regionalista na década de 20.

E acrescente-se ainda que no prefácio àquelas edições afirma Gilberto Freyre, entre outras coisas, que fez “pequenos acréscimos à reconstituição do manuscrito há anos abandonado” e que o texto foi “só em parte publicado no **Diário de Pernambuco**”. Informa também a intenção de publicar “breve” as “teses apresentadas nas comissões ou lidas em plenário”, porque “a papelada existe”, não tendo sido tudo publicado na época “pois faliu o velho Banco, em que estava depositado o dinheiro do Centro”.

Foi Wilson Martins quem, em seu **O Modernismo**, em 1965, à página 113, lançou dúvidas sobre a data da elaboração do manifesto, em função do estilo (“a julgar pelo estilo, o autor praticamente reescreveu o seu trabalho”) e da negligência de Gilberto Freyre em relação ao texto [...] (AZEVEDO, 1984, p. 152-153).

Gilberto Freyre parece ter sido atingido pelas questões apresentadas e já na quarta edição do seu texto, em 1967, o título passa a ser “Manifesto regionalista”, ou seja, aparece com uma reveladora alteração, já que o “1926” desaparece e sem que o autor ofereça qualquer justificativa (AZEVEDO, 1984, p.153). Mas Freyre acabou esclarecendo algum tempo depois o significado de seu manifesto, admitindo que os pronunciamentos eram de 1926, mas que a redação era mesmo de 1952 (AZEVEDO, 1984, p.153).

De fato, algumas questões levantadas no Congresso e noticiadas pela imprensa estão presentes no Manifesto, como por exemplo suas ideias a respeito da culinária nordestina. Informa a edição do Diário de Pernambuco, de 09 de fevereiro que “o sr. Gilberto Freyre traça o histórico da cozinha nordestina, destacando-a como uma das três grandes tradições de glutoneria no Brasil. As outras duas são a mineira e a baiana” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1926b, 9 fev.), e no manifesto afirma “Três regiões culinárias destacam-se hoje no Brasil: a Baiana, a Nordestina e a Mineira” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 31).

No entanto, apesar da preservação de algumas questões debatidas no congresso, o que a iniciativa de Gilberto Freyre sugere é uma disputa pela memória do Congresso de 1926, afinal, na tentativa de simular um manifesto que teria sido lançado na época, podemos pensar

na centralidade que Freyre gostaria de dar às suas próprias ideias na época e numa tentativa de apropriação do evento, já que o sociólogo procura colocar-se como um porta-voz único e privilegiado.

Neste caso, alguns significados do movimento ocorrido nos anos vinte serão alterados. Se no início Freyre e seus companheiros acusavam o modernismo de ser um movimento “desnacionalizador”, após os anos quarenta, década em que se consagra o modernismo, ele tentará “trazer para si o mérito de ter chamado atenção para uma necessidade de renovação das artes nacionais, ainda antes de 1920” e passou a considerar o seu movimento como regionalista, tradicionalista e, a seu modo, “modernista” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.88-90). No discurso que antecede a leitura do Manifesto Regionalista, Freyre chega a afirmar que: “Foi em dias já remotos o empenho dos Regionalistas ao mesmo tempo tradicionalistas e modernistas do Recife. Empenho que os levou a considerar de modo sistemático problemas como o de planejamento regional. A concitarem em arte o modernismo com o tradicionalismo” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 11).

Por outro lado, também fica evidente, mais uma vez, a centralidade dada aos pernambucanos. Freyre, afinal, parece reconhecer, após 25 anos, que o congresso não foi tão representativo do ponto de vista regional. Logo na apresentação que faz para a terceira edição do “Manifesto Regionalista”, Freyre reconhece que no início dos anos 1950 o Congresso era um acontecimento esquecido (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 6) e o Regionalismo, que antes seria uma “consciência regional”, aparece agora como uma criação “realizada por um grupo de homens do Recife”, ou seja, como um “Regionalismo do Recife” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 7).

O Recife, então, nas palavras de Freyre, se torna a “toca de regionalistas”, um lugar privilegiado dentro do qual as pessoas podem verdadeiramente não apenas sentir o regionalismo, mas se tornarem regionalistas, como o que aconteceu com Manuel Bandeira que “tornou-se por algum tempo um Regionalista de corpo inteiro, tendo feito seu noviciado do modo mais prático, isto é, vindo ao Recife, metendo-se numa toca de Regionalistas [...]”(MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 8). Sobre isso, afirma Durval Muniz:

Na verdade, o “intelectual regional”, “o representante do Nordeste”, começa a ser forjado quando filhos dos grupos dominantes nos Estados convergiam para Recife, por este ser, além de centro comercial e exportador, centro médico, cultural e educacional de uma vasta área do “Norte”. A Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda eram os locais destinados à formação superior, bacharelesca, das várias gerações destes filhos de abastados rurais. Desde o século XIX, estas instituições se constituíam em

lugares privilegiados para a produção de um discurso regionalista e para a sedimentação de uma visão de mundo comum (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.71).

Outro aspecto que também chama a atenção é que Freyre se refere ao Congresso, não como um “Congresso Regionalista do Nordeste”, como era a definição dele nos anos vinte, mas como “Congresso de Regionalismo”, do Recife. O próprio Movimento Regionalista na publicação também ganha um centro bem preciso como é possível perceber a partir das primeiras linhas do prefácio da obra, em que o autor, cujas iniciais são A. R., refere-se a ele como “Movimento Regionalista do Recife” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 3).

Não que o manifesto tenha abandonado de vez a citação a outros estados ou tenha assumido um discurso bairrista. Ele na verdade ainda defende o federalismo regionalista como havia sido proposto pelo Centro Regionalista, nos anos vinte, contra todos os estrangeirismos que prejudicaram aquilo que deveria ser a verdadeira união nacional, do “afrancesamento” da corte à “ianquização” da República, esta última, que fez as províncias serem substituídas pelos estados que passaram a lutar entre si, com claros benefícios para os estados maiores e ricos (Cf. MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 17).

Freyre, então, lamenta que as regiões tenham sido esquecidas, quando em sentido contrário, a preocupação de todos deveria ser com uma articulação interregional. Para ele, estadistas e legisladores deveriam lembrar que governam regiões e que legislam para regiões interdependentes. “União” e “Estado”, neste sentido, apesar de necessários, seriam apenas ficções. “O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil. Somos um conjunto de regiões antes de sermos uma coleção arbitrária de ‘Estados’, uns grandes, outros pequenos, a se guerrearem economicamente [...] num jogo perigosíssimo para a unidade nacional” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 18).

E depois de criticar o eixo Rio-São Paulo por estarem descaracterizando a cultura brasileira com o seu apego às “novidades estrangeiras”, Freyre enfatiza a contribuição que os valores e tradições nordestinas dão para a nacionalidade brasileira. Para ele é verdade que não haveria região brasileira que superasse qualitativamente o Nordeste em tradições e caráter. “Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmo valores” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 19).

A dinâmica do discurso de Freyre vai, portanto, da crítica ao federalismo brasileiro, representado pela força de estados como o Rio de Janeiro e São Paulo à defesa de uma

articulação regional que beneficiaria uma “verdadeira união nacional”. Neste percurso, no entanto, ele só destaca o Nordeste, chamando a atenção para a sua capacidade de irradiar valores que verdadeiramente trariam para o país uma identidade legítima. Não é difícil neste caso perceber que a posição do Nordeste nesta proposta de federalismo regionalista seria central, ocupando a região uma condição de liderança, por ser a região que melhor compreenderia e sentiria a consciência regionalista.

Essa é uma característica do novo regionalismo: o espaço onde é produzido o discurso torna-se o ponto de referência fundamental para se pensar o país, o que leva São Paulo, Rio de Janeiro e Recife a se colocarem “como centro distribuidor de sentido em nível nacional [...] Muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um Estado ou uma área que são apresentados e descritos como ‘costumes do Norte ou do Nordeste’ ou ‘costumes de São Paulo’” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.42). No fragmento a seguir, por exemplo, Freyre adota o Nordeste como o centro:

o Nordeste tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar à cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade e não apenas doçura ou tempero. Com Duarte Coelho, madrugaram na Nova Lusitânia valores europeus, asiáticos, africanos que só depois se estenderam a outras regiões da América Portuguesa. Durante a ocupação holandesa, outros valores aqui surgiram ou foram aqui recriados para benefício do Brasil inteiro. Apenas nos últimos decênios é que o Nordeste vem perdendo a tradição de criador ou recriador de valores [...](MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 20-21).

Mas esse Nordeste se limita à Pernambuco. Freyre se apropria de uma região para enfatizar um estado apenas, aquele que teve uma posição privilegiada e que desde o final do século XIX vinha perdendo prestígio frente aos novos ordenamentos político-econômicos estabelecido pelos pactos da República brasileira. Mesmo que fossem retiradas as citações a Duarte Coelho e à ocupação holandesa, dificilmente outro estado nordestino poderia se identificar com tal afirmação. Mas caso existam dúvidas, em outro momento do manifesto, o autor diz à respeito da culinária nordestina, que foi na cozinha do Nordeste agrário que as influências portuguesa, africana e ameríndia melhor se harmonizaram. E conclui afirmando, em elogio à Pernambuco, que neste Nordeste não haveria “excesso português como na capital do Brasil nem excesso africano como na Bahia nem quase exclusividade ameríndia como no extremo Norte, porém equilíbrio. O equilíbrio que Joaquim Nabuco atribuía à própria natureza pernambucana” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 33).

Neste sentido é importante perceber que o regionalismo pernambucano sempre esteve voltado para o passado e para a memória. Não por acaso, uma das comissões que atuaram no Congresso de 1926 explicitamente defendia que a *memória* deveria ser objeto de estudo para o Congresso (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1926c, 10 fev.). Seria, portanto, a memória o princípio que nortearia a consciência regionalista. A reivindicação, portanto, era por um Nordeste que precisava ser “grande” porque já fora um dia e ela encontra, evidentemente, em um passado fixo e monumentalizado a razão maior de uma defesa pelos valores regionais, não no presente, que precisaria ser obstruído ou negado pela memória. O Nordeste merece destaque não por ser uma vanguarda para os novos tempos, mas porque representaria uma continuidade num tempo de incertezas e mudanças que colocariam a unidade e a identidade do Brasil em risco. Contra essa “fera que engole tudo”, os regionalistas propunham um tempo “estático, linear, evolutivo; um tempo em repouso” que só poderia ser compatível, evidentemente, com um espaço “repositório da memória e *locus* da eternidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 173- 174).

Para Freyre, o ponto de vista regional devia nortear os estudos de sociologia e história, porque a noção de região é aproximada à de meio ou local, hábitat, um espaço da natureza sem o qual era impossível pensar a sociedade. A região é vista como a unidade última do espaço. Um espaço genético, fundante de qualquer atividade humana. Como ele mesmo define sua sociologia como uma sociologia genética, a região vai surgir, ao lado da tradição, como pontos de partida para qualquer trabalho de interpretação de nossa sociedade. Seu trabalho seria a extensão ou ampliação de uma memória ou de uma experiência pessoal, bem como da memória e experiência de um dado grupo e de um dado espaço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.94).

Assim, o Nordeste pensado a partir do regionalismo pernambucano dificilmente não seria baseado nas reminiscências próprias dos pernambucanos, em memórias que funcionam como enciclopédias ricas em experiências passadas e capazes de inventariar outras possíveis (CERTEAU, 1994, p. 158), como a de Gilberto Freyre, que acabou dando ao Congresso Regionalista um manifesto “fictício”. Quando evocam o Nordeste é de Pernambuco que falam. O regionalismo pernambucano, portanto, é centrífugo. É uma consciência que vai do geral ao particular, de uma valorização da região a uma identificação com valores próprios do estado de Pernambuco.

Neste sentido é revelador que o manifesto de Gilberto Freyre seja finalizado com uma convocação para que poetas, romancistas, biógrafos, ensaístas, pintores, fotógrafos representem em seus trabalhos a figura do “velho João Ramos, vizinho de meu pai na rua

chamada hoje de João Ramos. Depois de ter se batido ao lado de Nabuco, na campanha da Abolição, tornou-se um dos paladinos brasileiros na luta pela proteção dos animais” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 53). O que, afinal, poderia estar mais próximo de nós que o nosso vizinho?

Mas em seu discurso, pronunciado antes da leitura do “Manifesto Regionalista” (e que portanto foi elaborado simultaneamente a ele), no dia 20 de março de 1951, Freyre já reconhecia que o regionalismo havia chegado ao teatro pernambucano. Diz ele que o Regionalismo já havia se exprimido em romances; poemas; contos; pinturas; arquiteturas; esculturas; ensaios; obras de sociologia, economia, história e engenharia; músicas e biografias “mais caracteristicamente brasileiros, sem prejuízo do seu apelo humano, aparecidas no Brasil, neste último quarto de século. Alcançou o próprio teatro” (MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p.6-7). Mais tarde, nos anos setenta, ele irá não só reconhecer a influência do regionalismo sobre o teatro local, como também tentará filiar uma parte relevante do teatro moderno pernambucano ao movimento do qual ele se tornara uma grande expressão intelectual, do Gente Nossa ao TEP, passando inclusive pelo TAP.

E tal reclamação parecerá sempre um tanto desmedida. Todavia, apenas quando se leva em consideração que Samuel Campelo foi um ativo participante do Congresso Regionalista de 1926, e que somente a partir de seu empenho, sobretudo com a fundação do Grupo Gente Nossa, em 1931, o teatro feito em Pernambuco começa a ser reconhecido de forma mais ou menos autônoma; ou quando se sabe que é por intermédio dele, de Samuel Campelo, que Valdemar de Oliveira passa a se dedicar mais ao teatro, a ponto de fundar, em 1941, o seu próprio conjunto, o Teatro de Amadores de Pernambuco; e ainda quando se recorda que fora ele, Samuel Campelo, quem acolhera em seu grupo teatral o jovem Hermilo Borba Filho, recém-chegado da cidade de Palmares, no ano de 1936, e que este, uma década depois, torna-se mentor de uma pujante safra de autores teatrais, entre os quais Ariano Suassuna e José Carlos Cavalcanti Borges, tem-se a impressão de que não se deve menosprezar essa espontânea, e aparentemente imodesta, percepção de Gilberto Freyre a respeito da presença regionalista no teatro feito em Pernambuco ao longo do século XX (REIS, 2008, p.66-67).

Sobre isso, rapidamente, poderíamos argumentar que Freyre não era simpático às sociabilidades burguesas dispostas a acolher valores de uma cultura estrangeira em detrimento de tradições locais, no que evidentemente se incluiria o teatro elitista do TAP, e que, além disso, Valdemar de Oliveira havia se mostrado claramente, ainda nos anos vinte, simpatizante do modernismo paulista (AZEVEDO, 1984, p.90-91). Portanto, a rigor, não é possível fazer associações imediatas entre o regionalismo e o TAP. Por outro lado, se existiu o esforço de Freyre em vincular uma coisa à outra, isso certamente se deu porque reconhecia também no

TAP os valores positivos da pernambucanidade, esta sim, mesmo com seu caráter elitista e sua predileção por textos estrangeiros, o grupo nunca negou.

Para Luís Augusto Reis, com as suas aspirações pelo desenvolvimento cultural de Pernambuco, Valdemar de Oliveira não poderia deixar de ser interpelado pelo Regionalismo de Gilberto Freyre, “um projeto civilizatório por excelência” (REIS, 2008, p. 31) e um marco importante da pernambucanidade.

O TAP, como uma espécie de embaixada volante, exaltava o nome de seu estado onde quer que fosse, em suas excursões. Por meio do grupo, Pernambuco apresentava os atributos que justificavam, do ponto de vista cultural, a sua desejada condição de centro nordestino. Neste sentido, é curioso pensar uma pequena querela ocorrida em 1965, quando um grupo teatral do Ceará viveu uma problemática excursão no Recife e acabaram acusando o grupo do Teatro de Amadores de terem boicotado as suas apresentações. Uma rivalidade regional, na ocasião, se mostra explicitamente e neste caso o teatro se torna parâmetro para avaliar o progresso de uma sociedade. Assim Valdemar de Oliveira explicou o caso em sua coluna *A propósito*, do Jornal do Commercio:

Pois bem: o fracasso da Comédia Cearense, no Recife, acaba de ser atribuído ao TAP, pelo jornal “O Povo”, edição de 23 de julho, sob o título “A grande sabotagem”, autoria de Marciano Lopes. Leiam um pedacinho só: “Os pernambucanos, dentro do seu egoísmo descabido, não podiam aplaudir os artistas cearenses. Não podiam reconhecer os méritos da Comédia. Não podiam dar àquele grupo visitante o lugar que, por tradição, já pertence ao Teatro de Amadores de Pernambuco, o de melhor conjunto teatral do Nordeste. Provam os nossos amigos da Mauricéia que são inimigos do progresso, da evolução, da mudança para melhor. Há várias décadas, o Teatro de Amadores de Pernambuco, espécie de clã da família Oliveira, recebeu o título de melhor do Nordeste e a ingenuidade dos pernambucanos achou que tal título era vitalício, intocável, intransferível. E agora eles se agarram com unhas e dentes àquela fama que ostenta o elenco “caduco”, composto de velhos. E se não querem perder o título, muito menos para um concorrente cearense”. Que acham vocês, disso? (OLIVEIRA, 1965d, p.6)

E continuou na edição seguinte:

Pois é. Está a imprensa de Fortaleza a desancar o Recife, procurando razões para o fracasso da Comédia Cearense. “O Povo”, pelo seu redator Marciano Lopes, acentua a “velha rivalidade” entre pernambucanos e cearenses, aludindo ao fato de o DNOCS e o Banco do Nordeste terem suas sedes em Fortaleza e não no Recife. “Daí o despeito”, diz o articulista. E continua: “Mas, não encontramos justificativa no fato de até a arte com toda a sua delicadeza, com sua sutileza e sensibilidade, ser englobada no rol dessa rivalidade mesquinha e prejudicial ao progresso geral de uma região...” (OLIVEIRA, 1965e, p.6).

Já para o Teatro do Estudante de Pernambuco cabe perfeitamente a filiação aos princípios regionalistas. O grupo recebeu o reconhecimento da intelectualidade pernambucana e em especial de antigas lideranças do regionalismo dos anos vinte, destacando-se entre eles, Gilberto Freyre, que em diversas oportunidades elogiou o papel que estava desempenhando o grupo. Além disso, o TEP ainda conseguiu criar as condições para que fosse definido o chamado “Teatro do Nordeste” no final da década de 1940, que acabou estabelecendo um paradigma dentro do teatro pernambucano.

É neste impulso que nos anos cinquenta, espetáculos importantes como *Terra queimada* (Aristóteles Soares), *A grande estiagem* (Isaac Gondim Filho) e *A compadecida* (Ariano Suassuna) foram encenados em Pernambuco, todos ligadas à temática regionalista. E no início da década de 1960, surgiria o Teatro Popular do Nordeste (TPN), criado por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, que irá reivindicar para si a identidade do TEP, dando assim continuidade a um projeto que se coadunava bem com o teatro bacharelesco e missionário que se constituía em Pernambuco desde os anos quarenta.

Era, portanto, com uma sociedade identificada com o regionalismo que o teatro bacharelesco e missionário se comprometia. Uma sociedade que deveria condenar a despersonalização cultural e os conflitos sociais, em nome da identidade pernambucana e de uma conciliação entre os seus diferentes grupos. “Sua utopia é o surgimento de uma sociedade na qual a técnica não seja inimiga da tradição, em que técnica e arte se aliem, e tradição e modernidade andem juntas, sempre sob o controle da primeira” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 101). Uma sociedade regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista; para utilizar os termos propostos por Gilberto Freyre.

No **sítio** do recife, a **cidade sitiada**/ com as radicalizações amordaçadas em conciliações/ a exemplo do/ regionalismo ao mesmo tempo modernista e tradicionalista/ tradicionalismo regionalista e ao mesmo tempo modernista/ modernismo ao mesmo tradicionalista tempo regionalista e/ desde ontem/ a exemplo da/ província à região/ do regional à interregionalidade/ da pernambucanidade à nordestinidade à brasilidade/ é tudo a mesma dança na sala de jantar da tropicalidade/ - o que não é dos trópicos, foi colonial ou presente tropicologia.../ mas onde como quando (des) encontrar/ **uma elite a serviço de um povo** ou/ **os problemas tropicais de interesse largamente humano?**/ recife de todas as **primazias**/ desde ontem/ do bacharelismo do humanismo do cosmopolitismo/ recife de todas as **pluralidades**/ do fascismo reconfortado ao burocratismo modernizado/ desde agora ou/ desde ontem/ recife de todas as sofríveis **promessas**/ dos novos complexos portuários aos/ seculares desejos des-reprimidos/ ontem casa de detenção: exposta em seu cruel miserabilismo/ hoje casa da cultura: transposta no mais dócil

folclorismo/ ontem e hoje: casa de detenção da cultura/ dos artistas-executivos e aliados/ aos remanescentes da aristocracia negociante/ que maternalizam em estado de graças plenas/ os artistas populares enobrecidos/ pelos quatro cantos dos sobrados e galerias [...] (BRITTO; LEMOS, 1979, p.17)

Esse texto de Jomard Muniz de Britto⁴², um dos agitadores culturais que mais questionou a cultura oficial pernambucana, e de Sérgio Lemos, publicado em 1979, se constitui numa crítica ao que chamaram de “feudalismo cultural” em Pernambuco, um círculo restrito de cumplicidade intelectual amplamente influenciado por Gilberto Freyre, que exercia forte controle sobre a produção cultural local. Foi neste contexto, que pode ser definido como uma ordem discursiva (Cf. FOUCAULT, 2004), dentro da qual se exprimem os limites e possibilidades de circulação das “verdades” sobre a cultura pernambucana, que o teatro bacharelesco e missionário surgiu.

E suas contradições internas, criadas pelas diferenças entre o TAP e o TEP, não chegavam a ultrapassar a capacidade de entendimento própria dessa cumplicidade intelectual. Por isso não existiram diferenças irreconciliáveis entre o TAP e TEP. Hermilo Borba Filho, a principal liderança do Teatro do Estudante de Pernambuco, havia trabalhado no TAP e para lá voltou nos anos cinquenta, depois de ter participado do TEP. Além disso, em sua trajetória como crítico de teatro, reconheceu e destacou a importância do Teatro de Amadores para a cena teatral pernambucana; assim como Valdemar de Oliveira, o patriarca do TAP, também soube reconhecer valor nos empreendimentos do TEP, tendo inclusive feito algumas concessões à linha “tepenística” no início dos anos sessenta, quando seu grupo adotou de forma definitiva a peça regionalista *Um sábado em 30* em seu repertório.

Sobre o desempenho do TEP em *Édipo rei*, disse Valdemar: “Êxito autêntico que cumpre celebrar como uma das mais belas conquistas da campanha em que nós estamos empenhados pela vitória do grande teatro em Pernambuco” (DIÁRIO DA NOITE, 1949, 13 mai.). Mais tarde, quando Hermilo se encontrava em São Paulo, Valdemar escreve carta em 1957 convidando Hermilo para voltar para o Recife: “[...] exprimo meu otimismo em vê-lo aqui, trabalhando pelo teatro, em sua terra [...] iríamos fazer o diabo em 58, mesmo que combatêssemos, em trincheiras diferentes, mas contra o inimigo comum do indiferentismo pela arte dramática em Pernambuco” (apud CADENGUE, 2011a, p. 176). Hermilo, por sua vez reconhecia ter o TAP engrandecido a cultura Pernambucana no que se refere à arte

⁴² Jomard Muniz foi um dos que deflagraram o movimento tropicalista pernambucano. Ele procurou combater a forte influência sobre a produção cultural local, de intelectuais e artistas consagrados, tais como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Para Jomard, a influência deles, além de ser demasiadamente tradicionalista, impedia a emergência de novas expressões culturais em Pernambuco.

dramática, sobretudo quando começou a contratar diretores de fora, acabando assim com o seu autodidatismo (BORBA FILHO, 1948, p.5). Até Ariano, normalmente crítico ao trabalho do TAP entendia ser o grupo “honra de Pernambuco” (SUASSUNA, 1955, p.6). Por fim, disse Hermilo: “Em toda a minha vida de teatro talvez a maior honraria tenha sido a de haver pertencido como ator e tradutor ao Teatro de Amadores de Pernambuco” (*apud* CADENGUE, 2011a, p.177). Portanto, se por um lado, entre Valdemar e Hermilo, “esses dois inventores do moderno teatro pernambucano”, sempre existiram divergências, por outro “como observou Joel Pontes, essas diferenças não impediram que cada um deles se tornasse um interlocutor indispensável para o crescimento artístico-intelectual do outro” (REIS, 2008, p.303).

Desta forma, o TAP e o TEP vão ser monumentalizados numa memória coletiva para a qual os dois grupos foram responsáveis por uma fase considerada “áurea” do teatro pernambucano, uma fase em que o teatro eleva não só a si mesmo como um dos grandes do Brasil, mas o próprio nome de Pernambuco, enquanto “civilização”.

No entanto, a vitória deste teatro bacharelesco e missionário não foi um fato definitivo e pacífico. Isso por conta da pluralidade que emerge em meio aos anos 60 e se radicaliza nos anos setenta. A partir daí, o teatro dificilmente poderia ser concebido como possuidor de uma missão única, fosse ela ressaltar uma arte superior de caráter elitista, fosse se tornar um bastião da cultura brasileira pela cultura popular nordestina. Ele foi colocado a serviço das mais diferentes experiências. Sua identidade se fragmentou, assumindo um caráter menos bacharelesco, mais juvenil e libertário.

2.2 As errâncias de Benjamim Santos: antecedentes de um homem de teatro

Em 1939, enquanto o teatro de Pernambuco perdia a figura carismática de Samuel Campelo, que na direção do Grupo Gente Nossa seria substituído por Valdemar de Oliveira num momento importante para a compreensão do surgimento do Teatro de Amadores de Pernambuco; nascia na cidade de Parnaíba, litoral piauiense, Benjamim Santos.

Localizada a 330 km da capital Teresina, do século XVIII até meados do século XX, Parnaíba foi a cidade piauiense que mais prosperou, devido a sua economia baseada num intenso comércio com outras regiões do Brasil e com outros países como a Inglaterra, Estados Unidos e Portugal. Isso credenciou a cidade a buscar também a modernização inspirada pela *Belle Époque*, e, em particular, as transformações urbanas promovidas pelo prefeito

Hausmann, em Paris, que desde o final do século XIX vinham influenciando grandes cidades brasileiras, tais como o Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Porto Alegre e Belém.

Parnaíba, portanto, não ficou indiferente a este período de mudanças e também investiu na transformação de seu espaço, alargando e abrindo ruas; embelezando fachadas de prédios públicos e privados, com a adoção de estilos arquitetônicos europeus; pavimentando ruas; construindo praças e jardins e melhorando a iluminação de vias públicas. Tudo isso aconteceu a partir da década de vinte do século passado.

Articulado a este período de transformações, temos em 1924 o lançamento do anuário *Almanaque da Parnaíba*, por iniciativa de Benedito dos Santos Lima, um homem que exerceu forte liderança entre os literatos parnaibanos nas primeiras décadas do século passado. Essa publicação, em grande medida, acabou se tornando responsável por estabelecer, em Parnaíba, aquilo que Reinhart Koselleck considera como conceitos a partir dos quais uma sociedade pode se reconhecer em um novo tempo (KOSELLECK, 2006). Isso porque embora já fossem comuns na cidade alguns elementos típicos da modernidade, até então homens e mulheres em seu cotidiano ainda não sabiam definir com clareza aquilo que aquele conjunto de transformações significava. Assim, coube principalmente ao *Almanaque da Parnaíba*, ao lado de algumas poucas publicações que tiveram historicamente menor expressão, como a revista *Gléba*, dos anos trinta; constituir por meio da linguagem uma nova consciência para que a sociedade parnaibana pudesse se reconhecer moderna.

Tendo sido publicado sem interrupções, do seu lançamento até 1982, o *Almanaque da Parnaíba* se constituiu desde os seus primeiros números como uma literatura missionária, engajada particularmente em prol do desenvolvimento da cidade. Sobretudo nos anos de 1930, era evidente que o *Almanaque* tentava convencer a sociedade local de que Parnaíba já era uma cidade moderna, inclusive orientando seus leitores no sentido de que eles passassem a contemplar de forma “correta” a cidade, definindo uma nova estética social a ser respeitada (LIMA, 2013, p.24-26). Ou seja, o sentido do “olhar”, fundamental para que a modernidade com seus incontáveis signos cada vez mais velozes, luminosos e coloridos pudessem capturar subjetividades pelo mundo afora, também em Parnaíba acabou se tornando fundamental para o deslumbramento dos parnaibanos com a sua cidade, que parecia, então, abandonar de vez seus traços coloniais, numa velocidade nunca antes sentida. E como via de acesso importante que foi, esse “olhar” também precisou ser disciplinado.

Neste caso, a cidade a ser percebida era a que ficava na região central: aquela que vai do Porto das Barcas à Estação Ferroviária, tendo como eixo de ligação entre esses extremos a Rua Dr. João Pessoa (atual Avenida Presidente Getúlio Vargas), que passava ao lado da Praça

da Graça. Era nesse perímetro que estava a cidade desejada e construída pelas elites parnaibanas, constituídas basicamente por comerciantes e profissionais liberais, uma burguesia que construía, baseada na ostentação e no acúmulo de capital, a sua perspectiva de desenvolvimento social. E por isso ela imprimiu nessa área da cidade a sua própria imagem.

Não por acaso, tudo aí nos lembra daquela antiga burguesia e seus negócios. Basta ver os signos que sobreviveram nas diferentes construções, hoje, preservadas por lei. O Porto, a Estação e os prédios das antigas casas comerciais, que inevitavelmente nos lembram do grande dinamismo econômico da cidade nas primeiras décadas do século passado; os casarões com suas fachadas de estilo europeu, que nos informam o poder econômico das elites parnaibanas de outrora (e porque não dizer, de alguns de seus herdeiros hoje) e a Praça da Graça, símbolo maior das sociabilidades dessas elites. Se a Parnaíba dos anos vinte, trinta e quarenta pode ser considerada uma cidade moderna, é justamente por causa desse perímetro particular. Dessa cidade visível e favorecida pelos poderes públicos. A modernidade em Parnaíba, portanto, foi, antes de mais nada, um dado espacial, resultado de um tempo que pôde se materializar no espaço, sobretudo, graças à mediação dos conceitos socializados pelos literatos da época.

Foi assim que Parnaíba pôde se perceber atravessada por um novo tempo. Um tempo mais veloz, onde as transformações se processavam com muito mais intensidade e frequência, afinal, a comunicação e as trocas de mercadorias com o restante do Brasil e com o mundo, que antes levavam meses para se concretizarem, passaram a ser cada vez mais comuns na cidade. Diante disso, o horizonte de expectativa dos parnaibanos sofreu um irresistível alargamento que, por consequência, atingiu a própria ideia de futuro, afinal, as pessoas que viveram aquele período puderam percebê-lo, a partir de então, como uma possibilidade permanentemente renovada e não mais como um lento processo de reafirmação de experiências já vivenciadas⁴³.

E se por um lado o Almanaque da Parnaíba foi uma publicação importante para a invenção de uma Parnaíba moderna e próspera, por outro, nada tinha a dizer sobre a cultura popular, no sentido de destacar uma pretensa cultura autóctone, defendendo-a daquilo que, em Pernambuco, o Regionalismo considerava *efeitos diluidores da modernidade*. Benedito dos Santos Lima e os intelectuais que colaboravam na elaboração dos textos que eram publicados

⁴³ “Expectativas baseadas em experiências não surpreendem quando acontecem. Só pode surpreender aquilo que não é esperado. Então, estamos diante de uma nova experiência. Romper o horizonte de expectativa cria, pois, uma experiência nova. O ganho de experiência ultrapassa então a limitação do futuro possível, tal como pressuposta pela experiência anterior. Assim, a superação temporal das expectativas organiza nossas duas dimensões de uma maneira nova (KOSELLECK, 2006, p.313).

no Almanaque eram simpáticos ao cosmopolitismo, de modo que uma Parnaíba aberta ao mundo era uma imagem não apenas desejada, como também um projeto em execução em seus escritos, nos quais se empenhavam em descrever a “*belle époque* parnaibana” em sua modernidade marcada, entre outras características, pela influência estrangeira trazida por europeus que viviam na cidade, por parnaibanos que viajavam para o exterior, por produtos importados ou ainda pelo cinema (Cf. SILVA, 2013, p.80).

Neste contexto, Benjamim Santos, como filho de Benedito dos Santos Lima, cresceu em um meio frequentado pela intelectualidade local. Constituída basicamente por homens da classe média parnaibana⁴⁴, os sujeitos que faziam parte deste grupo restrito atuavam na cidade como professores, funcionários públicos, empregados de companhias de exportação, estudantes e profissionais autônomos. Constituíram um núcleo cultural avançado para o estado do Piauí no final dos anos de 1930, com interesse particular em estudos de literatura e história, contemplando, principalmente, a cidade em que moravam.

Eles frequentavam o escritório de Benedito dos Santos Lima (que era uma continuidade de sua casa) praticamente todos os dias, segundo o próprio Benjamim em entrevista concedida para esta pesquisa. Isso sugere, por um lado, o quanto seu pai era uma importante referência intelectual e política na cidade e, por outro, o tipo de formação cultural do futuro dramaturgo:

Esses homens – a maioria eram homens – se agrupavam e o Almanaque forçava cada um deles a escrever ou contribuir com a sessão de charadas, a seção de enigmas que era muito grande e exigia muito conhecimento. Você seguir a seção de enigmas do Almanaque da Parnaíba de 1930 a 1940, 50, é muito rico em cultura geral nas charadas, nos enigmas, nos logogrifos, nas cartas enigmáticas. Era um meio que fazia com que as pessoas pensassem. E nesse mundo, eu cresci. Minha primeira infância foi toda com esse pessoal, em meio a esse pessoal. Todos me conheciam. Eu era o mais novo e todos me tratavam muito bem. Eu era o *filho* do Bembém... eu odiava quando me chamavam de Bembenzinho. Bembém novo então, eu só faltava matar (SANTOS, 2013).

Orgulhoso de seu passado e, sobretudo, reconhecendo a importância da *geração bembém*⁴⁵, em entrevista recente, de 2012, Benjamim Santos afirmou ter nascido “em berço

⁴⁴ Excepcionalmente, homens de segmentos pobres poderiam ser identificados entre os colaboradores do Almanaque, como era o caso do poeta Francisco Ayres. Nascido em Viçosa-CE, publicou alguns sonetos naquela publicação. Profissionalmente, era encanador. Também há casos de participações de gente das classes mais abastadas.

⁴⁵ Daniel Ciarlini chama de “geração Bembém” ao grupo de literatos que, articulados sob a liderança de Benedito dos Santos Lima, encontraram no Almanaque da Parnaíba o principal veículo literário para expressarem suas ideias (CIARLINI, 2012).

de ouro cultural na Parnaíba, numa época em que a Parnaíba era um berço de ouro no Piauí” (SANTOS, 2012, p. 10).

A geração intelectual que atuou em Parnaíba nos primeiros anos de vida de Benjamim foi muito sensível aos signos da modernidade, naquilo que a Europa e o Rio de Janeiro poderiam oferecer, ignorando assim o regionalismo nordestino enquanto movimento organizado, como aquele que aconteceu em Pernambuco nos anos de 1920.

Em grande medida, isso pode ser explicado pelo fato de não ser a região Nordeste (como qualquer outra) um espaço esculpido pela natureza, mas uma construção polêmica que se arrastou por décadas até encontrar no atual mapa geopolítico de nove estados, sua forma – aparentemente – definitiva. Assim, o piauiense não tinha como se ver “nordestino” nos anos trinta, especialmente porque, como já foi dito no tópico anterior, o Piauí e o Maranhão só foram incluídos na região em 1941⁴⁶. Conseqüentemente, o discurso regionalista que irradiava de Pernambuco, que ressaltava a “nordestinidade” de apenas cinco estados, em Parnaíba não encontrava eco.

A *geração Bembém*, como já foi mencionado, também não deu espaço para a cultura popular, pelo menos não a ponto de torná-la pauta para os artigos publicados no Almanaque da Parnaíba. Mas isso não quer dizer que Benedito dos Santos Lima não tivesse simpatia pelas tradições populares. Ele costumava convidar artistas populares a se apresentarem em sua residência, mas isso não implica dizer que ele se identificava com tais tradições. Ele as percebia de forma paternalista, se colocando como um intelectual que procurava incentivar tais manifestações, ao mesmo tempo em que concebia uma perfeita distinção entre os saberes e fazeres daqueles que eram destituídos de uma educação formal e o universo cultural do qual fazia parte. E inspirado em seu pai, Benjamim Santos também passou a ter simpatia pelas tradições populares ainda em seus anos de Parnaíba, antes de viajar para o Recife em 1958, como relata ele próprio:

Foi na Parnaíba que eu me iniciei em teatro, no circo. Foi na Parnaíba que eu vi esses espetáculos folclóricos, eles para mim eram muito importantes, foram e são até hoje, na minha formação, tanto da Marujada, como do Boi e dos cantadores. Meu pai levava para o quintal de minha casa cantadores violeiros para fazer repente [...] essa distinção entre o popular e o erudito não tinha muito para mim, como não tem hoje, para meu pai, eu acho que tinha.

⁴⁶ Partindo da premissa de que o Nordeste não é um dado natural mais uma construção imagético-discursiva, o historiador Elson Rabelo, em seu trabalho *A História entre Tempos e Contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí*, comprova que o estado do Piauí só começa a emergir como um espaço nordestino a partir do final dos anos de 1950. Isso quer dizer, segundo o pesquisador, que até esse momento, não existia no estado operações “no sentido da produção de espacialidades piauienses e de sua inclusão na identidade regional nordestina”, que ele define como “práticas de regionalização ou de nordestinação” (RABELO, 2008, p.16).

Ele jamais abriu espaço no Almanaque da Parnaíba para a cultura popular da cidade. Você não encontra no Almanaque Bumba-meu Boi, Pastorinha, Marujada, violeiro... toda cultura popular da Parnaíba, não sei porque, já que ele gostava tanto, e que ele tinha presente no escritório e no mercado e no circo não aparece no Almanaque. Não sei explicar... (SANTOS, 2013).

Que Benjamim Santos tenha se interessado desde cedo pelas tradições populares, isso é factível, mas alguns trechos de sua fala merecem atenção especial pois identificam um homem, em seu tempo presente, projetando para os seus tempos de criança e adolescência em Parnaíba, um pensamento que certamente lhe veio anos depois. Dizer que “essa distinção entre o popular e o erudito não tinha muito para mim, como não tem hoje”, é mais um discurso fundamentado de quem a partir do teatro em Pernambuco nos anos sessenta⁴⁷ aprendeu a conciliar o erudito e o popular, com gente como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, do que um pensamento da criança e do jovem que viveram em Parnaíba devotando muito respeito e admiração ao pai e ao Almanaque da Parnaíba⁴⁸.

Em artigo recente publicado no jornal mensal *O Bembém*, que Benjamim edita todos os meses, desde 2008, em Parnaíba, ele disse: “Minha atitude com o Almanaque sempre foi mais de respeito do que de leitura. Na minha casa todos respeitavam o Almanaque mais do que liam as suas páginas” (SANTOS, 2015, p.10). Desta forma, é mais provável que, nos anos quarenta e cinquenta, ele acatasse sem grandes questionamentos as ideias de seu pai e assim, se não distinguia entre o erudito e o popular era porque, na realidade da cultura parnaibana da época, um não se contrapunha ao outro, um não ameaçava o status social do outro porque ao popular caberia, naqueles anos, uma posição subalterna no pensamento dos intelectuais parnaibanos, sem que nenhuma resistência a isso pudesse ser notada.

O trabalho editorial de Benedito dos Santos Lima não tinha um caráter identitário, fosse ele numa perspectiva nacionalista ou regionalista. Isso, no entanto, não impedia o Almanaque da Parnaíba de explicitar com orgulho a sua condição de parnaibano, contribuindo para reforçar a ideia da supremacia cultural da cidade, relativamente ao estado do Piauí, e do seu ingresso no circuito do capitalismo internacional. Isso sem descuidar do passado da cidade,

⁴⁷ Em Recife, Benjamim, como será discutido logo a seguir, pôde conhecer um intenso debate sobre as relações entre a cultura erudita e a popular, a partir de diferentes perspectivas teóricas. Primeiro, por um viés regionalista, depois num viés nacional-popular. Em ambos, embora seja necessário reconhecer as significativas diferenças existentes entre eles, estava uma defesa do caráter nacional brasileiro que tinha como fundamento importante a valorização da cultura popular, em contraposição a uma cultura urbana, notadamente burguesa, marcada por influências vindas do estrangeiro.

⁴⁸ Benedito dos Santos Lima editou o Almanaque até 1940. Em 1941, os direitos editoriais da publicação foram repassados para o comerciante e jornalista Ranulfo Torres Raposo. Mas o grupo de colaboradores com os quais Benedito Lima contava, não se desfz automaticamente. O grupo continuava coeso na forma daquilo que Pierre Bourdieu chama de campo intelectual e como tal, teve um grande impacto na formação cultural de Benjamim Santos nos anos quarenta e cinquenta.

pensado e celebrado a partir da visão de uma história tradicional. Nela, os grandes fatos econômicos e políticos de Parnaíba, como os ciclos econômicos desde o grande comércio de gado do século XVIII e a Proclamação da Independência em terras piauienses ganham importante destaque, bem como aquele que é considerado o grande herói de todos os tempos: o aristocrata Simplício Dias. Na obra comemorativa *O Livro do Centenário de Parnaíba*, também editado por Benedito dos Santos Lima, embaixo de uma imagem de Simplício Dias está escrito: “Simplício Dias da Silva: a mais expressiva figura da história parnaibana – na política, no comércio e na lenda”.

O pai de Benjamim Santos, portanto, vivenciou um “tempo misto”, levando-se em conta o que Hartog chama de regime de historicidade: “uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias [...]” (HARTOG, 2013, p.11). Isso porque dizer que ele sempre valorizou o passado como fonte de referências que deveriam ser levadas em consideração no presente e transferidas para o futuro, seria tão exagerado quanto considerá-lo um futurista, com expectativas dominadas apenas pelo ponto de vista do futuro⁴⁹.

A renovação pretendida por Benedito dos Santos Lima partia de uma percepção de cultura como autoconsciência de uma sociedade moderna, instituída no século XIX, que se traduziu em dois discursos diferentes, cujos desdobramentos podem ser mencionados para uma compreensão das opções do fundador do Almanaque da Parnaíba: “um discurso gerou a ideia de cultura como atividade do espírito que vaga livremente, o *locus* da criatividade, da invenção, da autocrítica e da autotranscendência; o outro apresentou a cultura como instrumento da rotinização e da continuidade – uma serve da ordem social” (BAUMAN, 2012, p.22). De acordo com Zygmunt Bauman, o primeiro ajudou a construir a ideia de cultura como algo que fugiria à norma, ao comum e que portanto distinguiria os espíritos “mais ousados, menos submissos e conformistas”. Daí o entendimento de que nem todo mundo possuiria cultura, que poderia ser considerada propriedade de uma minoria e que assim estava destinada a continuar. Já o segundo discurso, produziu uma noção de cultura segundo a qual esta implicaria em regularidade e padrão. Cultura seria “um sistema coerente de pressões apoiadas por sanções, valores e normas interiorizados, e hábitos que asseguravam a repetitividade (e portanto, a previsibilidade) da conduta no plano individual e a monotonia da

⁴⁹ Regime de historicidade: “Em uma acepção restrita, como uma sociedade trata seu passado e trata do seu passado. Em uma acepção mais ampla, regime de historicidade serviria para designar ‘a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana’. [...] Mais precisamente, a noção devia poder fornecer um instrumento para comparar tipos de história diferentes, mas também e mesmo primeiramente, eu acrescentaria agora, para colocar em foco modos de relação com o tempo: formas da experiência do tempo, aqui e lá, hoje e ontem. Maneiras de ser no tempo” (HARTOG, 2013, p.28-29).

reprodução, da continuidade no decorrer do tempo [...]”(BAUMAN, 2012, p.23). Seria a naturalização da ordem construída pelo homem, segundo Bauman.

Assim, Benedito dos Santos Lima acabou adotando uma concepção de cultura desenvolvida no século XIX, um *conceito hierárquico*, que determinava padrões que deveriam ser seguidos pelos membros de um grupo sob o risco de alguém ser classificado como “inculto” (BAUMAN, 2012, p.90). A “transmissão de cultura”, neste caso, seria restrita e só possível de forma institucionalizada. Foi essa a ideia de cultura apropriada pelo Positivismo, que a reduziu a um fenômeno que diz respeito apenas ao previsível, rotineiro e institucionalizado do comportamento humano, ou seja, a cultura significaria uma adaptação do homem a uma realidade transcendental criada pelo próprio homem, mas que depois se naturaliza, desafiando seus antigos autores a se adaptarem a ela, segundo Zygmunt Bauman. Neste caso, “a criatividade resume-se à adequação, à habilidade e destreza exibidas por pessoas astuciosas ao transformar um ambiente inóspito em benefício próprio” (BAUMAN, 2012, p. 293).

Por isso é que Benedito dos Santos Lima naturalizou as criações das elites e a possibilidade de se pensar a cidade de Parnaíba a partir de sua perspectiva. Não por acaso, boa parte do acervo iconográfico presente no Almanaque é constituído por fotografias feitas por gente da elite econômica parnaibana. Gente com distinção social, que esbajava elegância e bons modos aprendidos em cidades como Rio de Janeiro, Paris e Londres, já que parte desta elite foi estudar na então capital federal e na Europa. Gente que buscava *refinamento*, o que “pressupõe o domínio das regras desses jogos refinados que são monopólio dos homens cultivados de uma sociedade” (BOURDIEU, 2007, p.21). Portanto, gente que possuía condições materiais para conseguir, tal como Sócrates e Aristóteles defendiam na Grécia Antiga, “moldar a alma” (BAUMAN, 2012, p.92). Assim, a maior parte dos registros feitos no Almanaque da Parnaíba, antes de ser uma simples descrição da cidade de Parnaíba, era um fator de distinção social e ao mesmo tempo, um discurso em favor da definição de um campo intelectual em Parnaíba comprometido com a burguesia mercantil da cidade.

Então é possível afirmar que o Almanaque da Parnaíba se inscreveu na história da cidade como uma expressão da elite local. Ou seja, quando surgiu, a publicação atendeu a uma função simbólica importante numa sociedade diferenciada: distinguir a elite econômica por um estilo de vida particular, um refinamento não acessível para todas as classes.

E nesta “simbólica da posição de classe”, o Almanaque garantiu a distinção desejada para a elite da qual fazia parte. Essa era urbana, moderna, cosmopolita e, neste sentido, não se

percebe, na geração Bembém, um compromisso com nada que se assemelhasse aos encaminhamentos do regionalismo nordestino em Pernambuco.

Essa concepção de mundo foi decisiva para a formação cultural de Benjamim Santos. Até hoje, signos dessa época estão presentes nos trabalhos desenvolvidos por ele. O jornal que edita todo mês em Parnaíba, desde 2008, recebeu o nome *O Bembém*, o apelido de seu pai. Além disso, Benedito dos Santos Lima é o patrono do jornal e na edição número 8 do periódico, abaixo de uma foto do patrono, lê-se a expressão “Permanência cultural”. Por isso acreditamos que até seus dezoito anos, quando se mudou para a cidade do Recife, o pensamento de seu pai teve um peso muito grande, inspirando em Benjamim a sua percepção sobre o conceito de “Cultura”⁵⁰.

Assim, antes de sua ida para o Recife, Benjamim, tal como seu pai, passou a pensar a cultura a partir de um *conceito hierárquico* e a experimentar o mundo num *tempo misto*. Conseguia conciliar as tradições parnaibanas ligadas a uma burguesia mercantil com os signos da modernidade e ainda alimentar simpatia pelas tradições populares. Nele havia espaço tanto para o tradicional quanto para o moderno. Por isso, sem perturbações podia se dedicar a sua formação católica; admirar James Dean, ídolo rebelde do cinema norte-americano, e ao mesmo tempo, o Bumba-meu-boi, a marujada e o artesanato do mercado popular. A modernidade pra ele não ameaçava as tradições:

Mesmo porque, o que meu pai editava, tanto o Almanaque da Parnaíba quanto o jornal Aljava, eles entremeavam o passadismo, digamos assim, que era o parnasianismo, que era Olavo Bilac, que era Coelho Neto, com o que tinha de moderno, que era Paul Gerralde, francês; que era Juan Ramon Gimenez, um espanhol moderno da época de Lorca, que aparece no jornal Aljava traduzido Mário Alberto Cardoso, que era um parnaibano... Então essa vertente passado e moderno na minha formação é uma continuidade que não teve corte (SANTOS, 2013).

E embora tenha dito que reconheceria a importância das tradições populares ainda em Parnaíba, sem um apelo regionalista como aquele que seduziu gente como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, o Regionalismo acabou não se tornando um elemento importante para a construção de sua identidade antes de se mudar para Pernambuco.

O que fazia a cabeça de Benjamim Santos, na sua infância e adolescência eram o circo, a literatura e o cinema, este um signo importante da modernidade em sua cidade. “O circo era

⁵⁰ Adotamos a abordagem proposta do Giovanni Levi, para a qual, o contexto pode ajudar na compreensão de uma biografia. Ele “serve para preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo, com a do personagem estudado” (LEVI, 2006, p.176).

o lugar que reunia todas as camadas sociais da Parnaíba durante duas horas, num espetáculo, dentro e fora. Porque quem não podia pagar, ficava do lado de fora, chupando laranja” (SANTOS, 2013). Benjamim também frequentou muito a biblioteca pública de Parnaíba nos anos 1940 e 1950. Foi na biblioteca pública que leu Shakespeare pela primeira vez e se tornou leitor de Machado de Assis. Começou a frequentar o lugar ainda menino, como extensão da biblioteca do seu pai.

No Cinema, livros e também em histórias em quadrinhos, que ele ardeiramente lia, apesar da proibição do pai (Cf. SANTOS, 2013), acabou desenvolvendo um objeto de desejo inusitado para uma criança: a cidade de Paris.

[Esta paixão] Vem de infância, de assistir filmes, ler sobre a revolução francesa. Meus amigos me gozaram muito porque eu, menino, encontraram um caderno meu que tinha um conto que começava assim: “Paris, 1789”. Aqui na Parnaíba o cinema pobre, o Ritz, era o que passava os filmes franceses, porque o cinema da elite, só passava os americanos. No Ritz eu vi os grandes filmes dos anos 50.

Também criei Paris em minha cabeça através de muitas leituras. A Dama das Camélias (Alexandre Dumas), O Corcunda de Notre-dame (Victor Hugo), e Émile Zola, Balzac, Flaubert... Eu cheguei a Paris e Paris já tava toda dentro de mim [...] (SANTOS, 2012, p. 15).

Benjamim foi à Paris no final dos anos 1980. Aproveitou a oportunidade para conhecer também a Inglaterra e a Itália. Mas era Paris o seu lugar preferido, tanto que retornou outras cinco vezes àquela cidade. E em todas essas viagens, Paris nunca lhe foi estranha. Como no caso de Fedora, a cidade capturada por diferentes subjetividades, descrita por Italo Calvino em *As cidades invisíveis* já havia uma Paris na vida de Benjamim.

[Ao chegar] Peguei um ônibus e saltei no Arco do Triunfo, inteirinho na minha frente! Meu hotel ficava no miolo do Quartier Latin, e eu cheio de histórias na cabeça. Eu sabia Paris! Fui só reconhecendo as coisas. Fiz roteiros de personagens: o roteiro Hemingway, com o lugar onde ele morou, a livraria que frequentou, o hotel Ritz, onde se hospedava. Outro era o roteiro Joana D’arc. Nem os parisienses conhecem todas as estátuas de Joana D’arc que tem em Paris, e eu fui em todas [...] (SANTOS, 2012, p. 16).

Com relação ao cinema, Benjamim chega a afirmar que aprendeu nele, mais do que em colégio (SANTOS, 2013). Além disso, no depoimento que se segue, ele demonstra ter, logo cedo, desenvolvido técnicas para decodificar a linguagem da sétima arte, tanto no que diz respeito aos diferentes idiomas de filmes estrangeiros, quanto aos elementos da própria narrativa, como o uso de flashbacks, o que para época não parecia ser comum:

Eu sempre fui *en avant*, eu sempre fui *gauche*, eu sempre fui *under* de elite, eu sempre fui diferente [...] porque além de ser um menino atrevido do ponto de vista cultural... eu era o das turmas de dez e doze anos que sabia pronunciar “*Jesse Jeimes*”, quando todo mundo chamava “Jesse James”. Que sabia dizer nomes de artistas, nomes de filmes em inglês quando eles não sabiam, porque eu me ligava nos sons e ouvia a pronúncia... “Um filme com Greta Garbo!”, “Com Tirone Power!”. E a galera não se ligava. Eu me ligava nos créditos dos filmes e a meninada tinha ódio. Pelo cinema eu me liguei na modernidade do próprio cinema. O que todo o público daqui achava horrível, que eram os filmes em flashbacks, que começava o filme e aí a imagem ia se fundido e voltava ao passado e então a estória ia ser no passado... as pessoas tinham ódio e eu achava aquilo bonito, era super-moderno. Filmes de Orson Welles... (SANTOS, 2013).

Isso mostra não apenas o quanto Benjamim era sensível aos signos da modernidade, como também a sua capacidade e disposição para transpor o mero deslumbramento e dialogar com os novos tempos, aprender com eles. “O cinema é a força mais influente dentro da minha formação. Mais do que a literatura. Na formação na Parnaíba. Eu comecei a ver cinema com seis, sete anos de idade. Com nove, dez anos de idade, o castigo de meu pai era não ir para o cinema durante um mês. Para mim era o terror”, ressalta Benjamim (SANTOS, 2013).

Já na segunda metade dos anos 1950, é possível perceber traços da globalização em Parnaíba por meio do interesse da juventude por muitos signos associados ao Cinema⁵¹.

Nos anos cinquenta a juventude começou a mudar. O cinema teve muita força. Começou a passar filmes em que a juventude se revoltava... e começou a mudar a moda. As camisas dos artistas de cinema passaram a entrar. As primeiras que entraram, claro que uma delas era do Benjamim Santos e aí tinha sempre: “Onde comprou essa camisa tinha para homem?”. Entendeu? Isso Benjamim Santos ouviu do sapato ao boné e no outro dia o outro moleque estava também, o que tinha me perguntado (SANTOS, 2013).

Neste sentido, ganha importância a admiração do jovem Benjamim Santos pelo ídolo internacional James Dean. Benjamim conheceu a história e o trabalho do astro depois de sua morte e logo se interessou por ele. Procurou ler tudo o que encontrava, chegando a encomendar revistas em uma livraria da cidade.

⁵¹ Desde as primeiras décadas do século XX, o cinema começou a transformar o comportamento dos habitantes das duas principais cidades do Piauí, a capital Teresina e Parnaíba. Sobre Teresina, Teresinha Queiroz afirma que além de permitir que as pessoas se desentediassem, o Cinema também mudou atitudes, afinal “além de ditador de modas e toaletes, teria imposto novos modos de sentar (por exemplo, com as pernas cruzadas), de olhar, de fumar (seguido pelos cavalheiros) e até flertar, pois o cinema (e sobretudo o hall do cinema) era tido como o local mais apropriado para o flerte – diversão moderna e de efeito momentâneo e fugidioso como o das projeções cinematográficas” (QUEIROZ, 1998, p.45).

Comecei a ler tudo sobre ele e fui vendo que era um grande ator. Fui vendo que era um ator que refletia a juventude da própria época. Incompreensão, inconformidade, a sensação de rejeição... James Dean perdeu o pai e a mãe muito novo e foi criado por tios no interior dos Estados Unidos em fazenda e logo depois de adolescente foi para a Califórnia estudar teatro na universidade de Santa Úrsula. E de lá para Nova Iorque. Em Nova Iorque ele brilhou através do teatro. Então o James Dean, eu conheci pela sequencia de revistas que o Érico trazia para mim. Eu tinha, dos três filmes do James Dean, tinha revistas de cada um, fotograma por fotograma do filme com os diálogos e tudo. E ele marcou a juventude da época de uma tal maneira que se prolongou até hoje. No próximo dia 30 de setembro, às seis horas da tarde vai fazer cinquenta e oito anos da morte de James Dean. Neste dia, no cemitério de *Fairmont*, a juventude do mundo inteiro estará lá. Não é uma coisa isolada. Ele se perpetuou. Ele ficou o mito da juventude pois como não envelheceu, James Dean permaneceu Deus da juventude. Como se fosse a juventude permanente, eterna. E ele se encarnou nessa juventude como essa permanência. James dean está em mim tanto quanto está em milhares de pessoas da minha idade (SANTOS, 2013).

Pela memória, Benjamim procura se diluir em uma realidade global, colocando-se no passado, integrado não apenas à realidade parnaibana, mas a uma geração de jovens do mundo inteiro que se sensibilizou com os personagens que James Dean interpretava e com a tragédia que interrompeu sua vida. E o ator teria influenciado Benjamim na maneira de se vestir, de pensar, na maneira de se sentir. Benjamim chegava a imitar James Dean: “Eu usava a camisa de James Dean. Os trejeitos, as marcas e as inflexões do James Dean, que eu tinha, ninguém sabia que eram dele. Dean está em mim” (SANTOS, 2013).

Mas essa admiração não chegou a inspirar nele comportamentos mais contestadores. Continuou um rapaz católico e bem comportado. “Eu nunca fui rebelde e muito menos sem causa, para fazer referência ao seu filme mais famoso, Juventude Transviada, que em inglês intitula-se *Rebel without a cause*” (SANTOS, 2013). Benjamim conseguia identificar um outro James Dean para além de seus personagens, e era com esse outro que poderia se identificar de forma mais profunda. “James Dean não era esse rebelde... ele fez filmes em que o personagem era rebelde por isso ficou, mas ele era mais um incompreendido, como eu me achava. Essa é a minha aproximação maior com James Dean” (SANTOS, 2013). Vivia, portanto, James Dean em seu íntimo e em pequenas subversões. “O James Dean para mim era internalizado, era teatralidade, era cinematografia, era identidade” (SANTOS, 2013).

Quando Benjamim terminou o ginásio em 1954-1955, foi estudar no colégio Caixeiral à noite. Para ele, fazer um curso noturno “era o começo da liberdade”. “Mudava tanto em relação ao colégio fardado que eu e dois amigos fomos suspensos cinco dias e meu pai e minha mãe nunca souberam porque a gente saía de casa todo dia com o livro e não ia para

escola, ia para a sinuca. Os salões de sinuca tiveram uma força muito grande entre a juventude” (SANTOS, 2013).

Mas vivendo sua adolescência numa Parnaíba que já começa a dar sinais de uma estagnação econômica desde a queda de suas exportações no pós-II Guerra, o horizonte de expectativa de Benjamim Santos, apesar dos estímulos que lhe chegavam por meio dos signos da modernidade, logo se reduziu. Como ele próprio afirma: “Nos anos quarenta não teve mudanças. Nos anos quarenta a vida fluía... não aconteceram mudanças marcantes. Havia uma certa continuidade, sem alterações. Aqui nos anos quarenta e cinquenta, era um dia a dia mais contínuo, mais igual a ontem” (SANTOS, 2013).

Quando chegou a hora de cursar o ensino médio, as opções – em 1954 – eram ir estudar fora ou ficar em Parnaíba para fazer o curso de Contabilidade ou estudar no Ginásio Parnaibano, fazendo o curso científico. Preferiu a escola Caixeiral mesmo sem ter nenhuma identificação com o curso. Mas, como se vê, era uma das poucas opções que os jovens parnaibanos possuíam.

Curso científico significava para mim estudar física, química... ó nem pensar! Então cancelei a hipótese de curso científico. Não tinha o clássico, que certamente era o que eu teria feito. O curso clássico era o curso pós-ginásial que encaminhava para as ciências sociais, para as ciências humanas e que era base para história, letras, línguas. Não tinha na Parnaíba, então a única opção era fazer Caixeiral, contabilidade (SANTOS, 2013).

Próximo de terminar o curso, Benjamim já começava a se preocupar com o que faria quando se formasse. A falta de opções em Parnaíba acabou levando Benjamim Santos à Pernambuco, para uma vaga na Faculdade de Direito do Recife, numa trajetória que mudaria os rumos de sua vida. A tradicional instituição pernambucana, no final dos anos cinquenta, já não atraía tantos alunos dos diferentes estados da região Nordeste como ocorria entre os anos de 1883 e 1894, no auge de sua atração (Cf. QUEIROZ, 1998, p.99). Se na década de 1880, 38 piauienses concluíram o curso naquela faculdade e nos anos de 1890, esse número aumentou para 63, entre 1912 e 1922, apenas 7 alunos piauienses estavam matriculados, o que em parte se explica pela criação de outras faculdades próximas ao Piauí, como a do Pará (1902), a do Ceará(1903 e a do Maranhão (1918) (Cf. QUEIROZ, 1998, p.98-99).

Ou seja, o envio de jovens estudantes piauienses para a Faculdade de Direito do Recife já era uma tradição enfraquecida quando Benjamim Santos foi para o Recife, com o objetivo de ingressar nessa instituição. Mas passar em Direito numa cidade como essa, representava

naquela época muito para as famílias parnaibanas e certamente isso também pesou na decisão de Benjamim, mais do que ele quer fazer acreditar. Disse ele em nossa entrevista:

A glória de pais parnaibanos era ver o filho passar em vestibular, sobretudo em Salvador, em Belo Horizonte e no Recife. Fortaleza não existia, Fortaleza é da pobreza cultural da Parnaíba, já é posterior. Passar no vestibular nessas três faculdades era o máximo. Meu irmão estudou no Recife, passou em Engenharia em primeiro lugar. Meu segundo irmão passou em Engenharia no Recife em terceiro lugar. Eu passei no vestibular para Direito – foram aprovados 120 – em 117º lugar. Mas aí saiu no jornal da Parnaíba: “Benjamim santos, filho de Benedito dos Santos Lima foi aprovado no vestibular...” Só que não disseram que eu fui o 117º (SANTOS, 2013).

Segundo Benjamim, ele foi para o Recife sem opção definida, como o que aconteceu no final de seu curso ginásial em Parnaíba. Sabia que não queria Ciências Exatas e nem Filosofia e Sociologia para os quais se considerava sem fundamentos básicos (SANTOS, 2013). Sobrava o Direito que exigia conhecimentos em disciplinas que já despertavam o interesse de Benjamim há algum tempo, tais como Português, literatura e língua estrangeira. Elas, posteriormente, lhe aproximariam cada vez mais do teatro. Decidiu ir para o Recife e que passaria um ano se preparando para o vestibular. Ou seja, assim como fez contabilidade em Parnaíba, Benjamim acabou optando pelo Direito por falta de opções interessantes.

Benjamim chegou no Recife em 1958. Lá, o tempo como Benjamim percebia se acelerou. Criou-se uma grande brecha entre as experiências a que ele estava acostumado e as expectativas que poderia ter. Encantou-se com a beleza do Teatro de Santa Isabel, o primeiro teatro de verdade que conhecia, haja vista que em Parnaíba só assistia a espetáculos no auditório do Colégio das Irmãs ou no Cine-Teatro-Éden. Lá assistiu à sua primeira tragédia grega, *Medéia*, montada pelo Teatro Universitário de Pernambuco. Benjamim considera que essa foi a sua “entrada no teatro recifense” (SANTOS, 2007, p.14). Também se encantou com o casario antigo da cidade, com a arquitetura e a riqueza da biblioteca da Faculdade de Direito, a Academia Pernambucana de Letras, as livrarias do Recife.

Para demonstrar o déficit entre as experiências que Benjamim acumulava até aquele momento e o horizonte de expectativa que nele se criava, podemos comparar as impressões do parnaibano com as do diretor argentino Tulio Carella, que chegou no Recife em 1960. Ao conhecer o Santa Isabel, ele disse em seu diário: “Mostram-no com orgulho pueril e comovedor. Para uma cidade de província é um luxo [...] Em Buenos Aires há dezenas de teatros mais bonitos. O Santa Isabel tem uma falsa atmosfera senhorial, uma imitação de

luxo” (CARELLA, 2011, p. 65). Mas para Benjamim Santos era uma grande descoberta. Ele até incorporou o discurso ufanista para o qual aquele teatro era um “lugar sagrado, onde Eugênia Câmara havia se apresentado, tendo Castro Alves entre o público” (SANTOS, 2007, p.13).

No Recife, Benjamim praticou *o olhar*. Sendo a cidade um lugar do olhar, como disse Massimo Canevacci (CANEVACCI, 2004, p. 43), ele esteve sempre sensível a esta experiência. Olhar o Recife em sua atualidade, mas sobretudo para os vestígios de seu passado foi um estímulo para a sua tentativa de compreender o conjunto dos valores, crenças e comportamentos do bem documentado *ethos* da pernambucanidade, e a partir desse sentimento identitário, compreender o próprio regionalismo pernambucano⁵².

Nesse primeiro momento falava mais alto o conceito hierárquico de cultura que Benjamim assimilou do pai, aquele que confunde cultura com erudição. Isso justifica o seu encantamento inicial com um Recife particular, relacionado a importantes personalidades da história intelectual da cidade. Diz ele: “Mas, tímido, foi aos poucos que penetrei na cultura do velho Recife, dando-me conta de que Gilberto Freyre, o ‘solitário de Apipucos’, era o habitante mais respeitado fora do Brasil” (SANTOS, 2007, p.18). Sua relação com a Faculdade de Direito também revela a concepção de cultura que possuía. Apesar de não se interessar pelo bacharelismo

Interessou-me, porém, a Faculdade: a arquitetura do prédio, o anfiteatro das salas de aula, a biblioteca, o mito de Casa de Tobias Barreto, a glorificação do herói-mártir Demócrito de Souza Filho, o charme catedrático dos professores, a glória dos primeiranistas por terem entrado na escola mais tradicional do Recife, o fim de festa dos quintanistas e a serenidade dos estudantes dos anos intermediários (SANTOS, 2007, p.20).

Já Tulio Carella, em seu primeiro contato com a cidade, descreveu-a de forma mais crítica:

Na fila que esperava o ônibus havia muitos morenos, limpos e comunicativo. Vê outros mais nas ruas e todos têm um aspecto alegre, sereno, pacífico. Há uma predominância de jovens, quase veem velhos. Os canais lodosos, amarelados, recordam-lhe das águas do rio de La Plata. O centro da cidade não é muito grande. É formado por duas ruas paralelas e muitas transversais. Não é difícil compreender a geografia do Recife. Há uma ilha e

⁵² Neste caso, estamos levando em consideração aquilo que Massimo Canevacci chama de “antropologia da comunicação urbana”: “o modo como uma determinada cidade comunica o seu estilo particular de vida, o seu *ethos*, o conjunto dos valores, crenças, comportamentos explícitos e implícitos que os antropólogos costumam chamar de *cultura* [...]” (CANEVACCI, 2004, p.20).

dali partem as ruas, que se abrem como um leque. O rio Capibaribe ondula sinuosamente em curvas pronunciadas. As pontes são simétricas, mas diferentes. Um ar calmo, provinciano, parece envolver tudo. O que mais lhe chama a atenção é o duplo aspecto da cidade. Até qui chegou o horrível progresso, com seus arranha-céus de cimento, metal e vidro. A avenida Guararapes é um exemplo de modernismo decepcionante. Ali o Recife se parece a São Paulo, Milão, Buenos Aires, a qualquer cidade recentemente construída. Mas há ruas com casas e sobrados coloniais de cores amarela, celeste e rósea que lhe dão sua verdadeira fisionomia. Sem dúvida destruíram muitas casas como estas para construir os arranha-céus de que se mostram tão orgulhosos [...] Algumas casas estão recobertas por azulejos portugueses, tendo ao alto pinhas de cerâmicas. As igrejas são pequenas e graciosas. Por toda parte vê-se uma profusa combinação de cores choca Lúcio, mas ele descobre que é preciso a cor intensa para não desaparecer na luz tropical. A policromia é uma defesa contra o sol que devora o branco nos climas quentes. A outra rua é composta de três partes que se chamam Primeiro de Março, rua Nova e rua da Imperatriz, as duas últimas divididas por uma ponte. A calma dominical envolve este lugar das esfera terrestre que nem sempre aparece nos mapas. Há ruas asfaltadas e ruas de paralelepípedos onde permanecem os trilhos dos desaparecidos bondes. O tempo os irá desgastando [...] O Recife, como certas cidades não se entrega à primeira vista. Seu encanto está oculto e talvez por isto se torne mais penetrante quando encontrado (CARELLA, 2011, p. 58-59).

Ao chegar, Tulio Carella já conhecia os discursos segundo os quais o Recife era o “centro do Nordeste brasileiro, onde está o verdadeiro Brasil” (CARELLA, 2011, p.35). E quanto ao Nordeste, já estava convencido de que tratava-se do “berço do Brasil”. Diz ele: “Ali está a mais antiga nobreza, a nobreza da cana-de-açúcar, e ali está incubada a revolução comunista. Pelo menos é o lugar do país onde há mais comunistas e onde a miséria alcança um nível dessatroso” (CARELLA, 2011, p.47).

Carella, portanto, mesmo que genericamente, já conhecia os pressupostos básicos do Regionalismo pernambucano. Por outro lado, logo que chegou no Recife, encontrou o estado de Pernambuco em um momento de grandes tensões e disputas políticas acirradas. O estado era um importante foco de impertinência aos setores mais conservadores da política brasileira e regional. No campo, as Ligas Camponesas estavam em plena atividade⁵³ e na cidade do Recife, o prefeito Miguel Arraes administrava demonstrando compromisso com as pautas sociais típicas da esquerda brasileira⁵⁴.

⁵³ Em julho de 1961, ocorreu “uma das mais rumorosas marchas que as Ligas Camponesas e os sindicalistas rurais promoveram no Recife, encabeçada pelo então advogado Francisco Julião e integrada por milhares de trabalhadores descalços que, brandindo espingardas e facões, exigiam terra para cultivar. À mesma época, membros destacados desse movimento, bem como do PCB, desembarcavam em Havana para receber adestramento guerrilheiro, fato conhecido dos militares brasileiros” (Alvaro Machado *apud* CARELLA, 2011, p. 10).

⁵⁴ “Sua eleição dera-se com sustentação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que também o apoiou na conquista do governo estadual, em 1962. Pernambuco atraía, assim, a atenção e a desconfiança de todo o Brasil conservador” (Alvaro Machado *apud* CARELLA, 2011, p. 10).

Tulio Carella se lançou em muitas aventuras sexuais, especialmente com negros e mulatos pobres do Recife, conhecendo assim uma outra cidade, normalmente, invisível aos olhos dos homens ordinários. Chega a afirmar que “o amor entre homens parece muito comum aqui” (CARELLA, 2011, p.60), contrariando toda uma imagem tradicional que faz não só de Pernambuco, mas do Nordeste um espaço masculinizado. Também chamou a sua atenção a pobreza que existia no Recife, com sua enorme quantidade de mendigos. “Há mendigos de toda a idade e com toda deformidade”, relata com sua visão de mundo marcada por um sentimento de justiça social, da mesma forma como destaca não existirem negros no curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) (CARELLA, 2011, p78-79).

Aos olhos de um estrangeiro, esse era o Recife em que dois anos antes chegou Benjamim Santos, que a princípio não foi sensível a esses estímulos de um Recife profundo, marginal. Mas aos poucos ele foi também conhecendo essa realidade. Foi conhecendo um Recife menos sofisticado. Uma cidade escondida, invisível ao dia, estranha à cidade disciplinada dos códigos e convenções burguesas. Com a rede de sociabilidades que a Universidade lhe permitiu adentrar, se aventurou nos “puteiros” e bairros boêmios da cidade e lá se tornou um frequentador da noite. “Era preciso ser curioso e afoito para conhecer o ‘Recife profundo’. A quem não fosse curioso, Recife escondia seus dengos. Naqueles primeiros três anos, tratei de buscar a alma da cidade; conhecer a história e a cultura de sua gente [...]” (SANTOS, 2007, p.21). E, assim, Benjamim se dispôs a aproximar cada vez mais o seu corpo da cidade.

Diferente do que acontece com a “nação”, pensar e sentir uma cidade exige um esforço bem menos abstrato. A experiência chega a ser física. Cada habitante, em condições normais, vivencia sua cidade por meio de experiências visuais, táteis, olfativas, auditivas e, por que não dizer, gustativas. Todas, portanto, imediatas e concretas. Desta forma, sentir-se um fortalezense, exige, certamente, um esforço de abstração bem menor do que aquele exigido para que um habitante do Ceará se sinta parte de um mesmo projeto que um gaúcho, por exemplo.

Sabemos que a cidade existe porque podemos senti-la. E coletivamente, nos identificamos mais facilmente com os espaços que nos são mais próximos (Cf. BAUMAN, 2005, p.23-24). É assim com as nossas cidades. Percebemos a cidade a partir de lugares conhecidos, como o bairro onde vivemos, e daí vamos descobrindo novos ao longo do tempo. No caso do bairro, ele não é só conhecido pelo sujeito. É tão relevante a familiaridade com que todos se tratam, que se pode dizer que o bairro também conhece seus sujeitos. Como diz

Antoine Prost, há nessa relação, além do conhecimento mútuo, um contato social. “Cada morador do bairro ou da vila auferem certo proveito dessa vizinhança, desde que pague o devido preço. Ele recebe pequenas gratificações dos outros: sorrisos, saudações, cumprimentos, troca de palavras que dão a sensação de existir, de ser conhecido, reconhecido, apreciado, estimado” (PROST, 2009, p. 101).

Prost parece confirmar a proposição inicial, a de que sabemos que a cidade existe porque podemos senti-la, ao afirmar que o sujeito se sente mais conectado à realidade na mesma medida em que o bairro demonstra conhecê-lo; o que, por sua vez, só é possível se o seu corpo transitar e se entregar a contatos que devem acontecer, necessariamente, com certa regularidade; pois existir, implica, inicialmente, mover-se em determinado espaço e tempo, alterar o meio “graças à soma de gestos eficazes, escolher e atribuir significado e valor aos inúmeros estímulos do meio graças à atividades perceptivas, comunicar aos outros a palavra, assim como um repertório de gestos e mímicas, um conjunto de rituais corporais implicando a adesão dos outros” (LE BRETON, 2010, p.8). Sem isso, alguém pode ser classificado como um estranho, um *outsider*⁵⁵. E neste caso, evidentemente, “estar fora” ou “dentro”, depende muito mais de fronteiras simbólicas do que daquelas que delimitam oficialmente os limites entre os bairros de uma cidade. Fronteiras invisíveis de cidades igualmente invisíveis (Cf. CALVINO, 2003) que compartilham espaços dentro da cidade visível, oficial e planejada.

E para ver essas cidades invisíveis e seus habitantes, é preciso se deixar envolver pela cidade, deixar o corpo se enlaçar pelas ruas, como diz Michel de Certeau ao se referir à impossibilidade de um *olhar-voyeur* que tenha a capacidade de apreender uma cidade se postando fora dela, de seus problemas e distrações; acomodando-se num ponto de observação privilegiado e utópico (CERTEAU, 1994, p.170). A relação que o corpo estabelece com a cidade seria, portanto, uma chave importante para a compreensão dessa cidade.

As representações de uma nação ou de uma região podem prescindir de corpos e se for preciso, criam corpos, mas serão estes, sempre, corpos idealizados como o de *Marianne*, a famosa alegoria que representa a República Francesa ou o do sertanejo, idealizado pelos regionalistas. Mas uma cidade não existe sem corpos. Ela existe e se transforma sempre em detrimento da acomodação dos corpos de seus habitantes. Isso pode ser percebido claramente em estudos que tratam da modernização das cidades, como a obra *Carne e Pedra*, de Richard

⁵⁵ O termo serve “para designar aquelas pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso fora do círculo dos membros “normais” do grupo. Mas o termo contém um segundo significado, cuja análise leva a um outro importante conjunto de problemas sociais: “outsiders”, do ponto de vista da pessoa rotulada de desviante, podem ser aquelas que fazem as regras de cuja violação ela foi considerada culpada” (BECKER, 2008, p.27).

Sennett. Para este autor, a modernização que agiu sobre Paris na época da *Belle Époque*, sob o pretexto de oferecer conforto e espetáculo para o homem moderno, acabou imobilizando corpos, fazendo-os se contentarem com uma contemplação passiva da cidade, o que contribuiu de forma decisiva para a criação daquilo que chama de “corpo passivo”, um corpo desconectado do espaço, que não se deixa excitar por ele. Um corpo passivo “vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua” (SENNETT, 2008, p. 17).

Benjamim, ao contrário, foi um *corpo ativo*. Aprendeu a frequentar a noite, lidar com os seus personagens. Os bêbados, prostitutas, marginais. Não estava mais em Parnaíba, sob a proteção da família. Aventurava-se no *underground* de uma grande metrópole e aos poucos foi criando uma percepção simpática sobre esses personagens menos afortunados das sociedades capitalistas. Três décadas depois, quando voltou a morar em Parnaíba, Benjamim guardava ainda essa simpatia pelos marginais da rua, da noite. No barzinho que passou a frequentar diariamente no centro da cidade, guardava uma relativa proximidade com aqueles que vivem à margem da cidade. Eram alcoólatras, ladrões, brigões, etc... Sempre que passavam por Benjamim, paravam e falavam com ele. Alguns o abraçavam. Na maioria das vezes, estavam visivelmente embriagados. Benjamin falava com todos e os conhecia pelos nomes⁵⁶.

No Recife, portanto, sua experiência com o “povo” não foi apenas uma relação conceitual com a imagem telúrica do homem do campo, idealizada por folcloristas e que se tornou a síntese da matriz da identidade nacional, imagem que, por exemplo, fascinava o Teatro do Estudante de Pernambuco; mas uma relação com o homem do espaço urbano, em sua mundanidade, marginalidade e promiscuidade. Era uma cultura potencialmente perigosa para a ordem, bem diferente da cultura popular consagrada e já disciplinada pelos estudiosos, sobre a qual nos fala Michel de Certeau (CERTEAU, 1995).

Seu contato com as artes e a cultura do Recife também foi importante. Lá, rapidamente, Benjamim pôde aprofundar seus conhecimentos sobre cinema e literatura.

Foi então que conheci os poemas de Fernando Pessoa, João Cabral, Carlos Pena Filho e assiti a todo o Festival de *nouvelle vague*, no Art Palácio, quando mergulhei no moderníssimo cinema francês, feito por Alain Resnais, Jean-Luc Goddard, François Truffaut, Claude Chabrol, e em filmes como *Hiroshima, meu amor, Acossado, Os incompreendidos, Os primos*, com

⁵⁶ Essa observação foi feita diretamente no local, no início desta pesquisa.

atores que surgiam para desbancar meus queridos Henri Vidal, Michelle Morgan, Jean Pierre Aumont, Jean Gabin, Simone Signoret, Françoise Rosay, Micheline Presle, Yves Montand. Destes, apenas Signoret e Montand se impuseram no topo e se mantiveram em igualdade com os novos (SANTOS, 2007, p. 21).

Relativamente ao cinema, passou a frequentar quatro salas de cinema que exibiam filmes recém-lançados (o que não acontecia em Parnaíba). E se já tinha habilidades para uma satisfatória fruição de obras cinematográficas, na capital pernambucana se iniciou numa observação mais técnica. Tornou-se capaz de tecer comentários sobre a direção, os atores, fotografia e roteiros. Quanto à literatura, teve a oportunidade de conhecer a literatura francesa durante a sua preparação para o vestibular, e passou a estudar francês na Aliança Francesa. Esse fato deixou uma marca importante para a sua produção intelectual, sobretudo recentemente, haja vista que o seu conhecimento da língua francesa, de sua história e cultura lhe permitiu escrever dois livros sobre a cidade de Paris: *Sedução de Paris: caminhos para quem ama a cidade*, de 2001, e *Hemingway e Paris: um caso de amor*, de 1999.

Mas seria o teatro que o capturaria definitivamente no Recife nos anos sessenta. E já em 1958, cinco meses após a sua chegada na cidade, ocorreu um evento que marcou fundo a sua sensibilidade⁵⁷: o I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, organizado por Pascoal Carlos Magno. “Durante uns dez dias do mês de julho, Recife só respirou teatro. Só se falava em teatro: espetáculos às dez da manhã, às quatro da tarde e às oito e meia da noite[...] Muita gente que se profissionalizaria mais tarde esteve no Recife naqueles dias” (SANTOS, 2007, p.14). O Recife recebeu, na ocasião, grupos de várias capitais, várias escolas de teatro e universidades.

Benjamim Santos, que em Parnaíba estava acostumado com espetáculos de circo; dramas religiosos montados no tradicional Colégio das Irmãs; montagens anuais da Sociedade Dramática de Parnaíba, um grupo amador local e alguns poucos espetáculos trazidos por companhias de fora (SANTOS, 2007, p.13); em cerca de dez dias pôde conhecer de perto uma mostra das principais tendências da dramaturgia mundial. Neste curto período, “quem mal conhecia Eurípedes, havia visto Shakespeare, Goldoni, Ibsen, Ionesco e Ariano Suassuna. Era demais para um juvenzinho nascido na Parnaíba, no Piauí, que estava, humilde e tímido, fazendo o cursinho do Colégio Nóbrega para o vestibular de Direito” (SANTOS, 2007, p.14).

⁵⁷ “As sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poderia-se dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade” (PESAVENTO, 2007, p.10).

Mas por algum tempo ainda permaneceu apenas na plateia, refinando cada vez mais os seus conhecimentos teatrais e passando a acompanhar montagens de ponta de grupos locais como o Teatro de Amadores de Pernambuco e de companhias de grandes centros com seus artistas renomados, que há algum tempo, desde Parnaíba, Benjamim acompanhava por revistas de circulação nacional.

Em 1959 Benjamim entra na faculdade de Direito. Também era um curso com que não se identificava, mas diferentemente do que acontecia nos seus tempos de Parnaíba, no Recife, uma grande metrópole regional, o seu horizonte de expectativa poderia se ampliar. Na faculdade teve, por exemplo, uma grande experiência de formação política. Não era no sentido partidário, mas lhe deu um importante senso de coletividade. Essa experiência foi na Juventude Universitária Católica (JUC)⁵⁸. A JUC traçou “sua trajetória desde um reacionarismo extremo, engajado na evangelização pretensamente apolítica, ao envolvimento com questões sociais” (FÁVERO, 1994, p. 31). E é importante lembrar que foi dos quadros da JUC que surgiu um dos grupos mais importantes e radicais para o movimento estudantil dos anos sessenta: a Ação Popular (AP).

Mas Benjamim nem seguiu na JUC e nem radicalizou suas posições políticas. Embora tenha se engajado nas atividades da organização, tendo inclusive viajado para o Congresso Nacional da JUC no Rio de Janeiro, em 1960, ele acabou saindo do grupo, como também da própria Faculdade de Direito. Não se encontrando no curso, acabou se afastando em nome de uma vivência religiosa que o acompanhava desde a infância e que se aprofundou com a sua passagem pela JUC. Benjamim foi para o Seminário de Olinda.

Eu não fui para o Seminário de Olinda para estudar Filosofia. Eu fui para ser padre. Eu fui para cumprir uma missão, me preparar para uma missão, que era a de ser padre, achando que era a minha vocação. Direito nunca me ganhou, como contabilidade nunca me ganhou na Parnaíba. Direito não me ganhou no Recife de jeito nenhum (SANTOS, 2013).

Como se pode ver, Benjamim Santos foi construindo uma trajetória irregular no Recife. Até então sem certezas definitivas e procurando consumir o que a cidade grande poderia oferecer em termos artísticos e culturais, ele resolve se tornar padre, acreditando que tinha uma missão a cumprir, uma vocação.

⁵⁸ Não era a primeira vez que Benjamim Santos se engajava em movimentos juvenis ligados ao catolicismo. Sua formação religiosa o fez fundar, em 1957, a Juventude Independente de Parnaíba, um grupo de jovens ligado à Igreja Católica.

Como o tempo da religião é longo, contínuo e nos ligaria da criação ao final dos dias; um sujeito, ao assumir seu desejo de se tornar padre, normalmente se sente tentado a acreditar, como Santo Agostinho, que existe uma *ordem do tempo* que não pode ser ignorada sob pena de ocorrer uma “desordem de pensamentos”⁵⁹. Foi o que fez Benjamim. Em 1961, ele abdicou de um tempo acelerado em favor de um *tempo seguro*. Com vinte anos e diante de um início de década que prenunciava transformações sociais significativas, Benjamim assume, então, uma postura conservadora.

Entretanto, no Seminário de Olinda não encontrou um espaço reativo ao tempo, mas um lugar que soube, com dinamismo, se integrar à aceleração temporal ocorrida na virada dos anos cinquenta para os sessenta, quando todo o mundo ocidental começou a sofrer uma irresistível integração que permitiu fluxos de pessoas, mercadorias e ideias, sem precedentes na história. E isso fez com que Benjamim aos poucos deslizesse para uma zona de contingências, se deparando novamente com uma realidade rica em possibilidades.

O Seminário era dirigido pelo progressista padre Marcelo Carvalheira, que tinha um sobrenome prestigiado na sociedade recifense. Ele desejava um seminário aberto para o mundo e por isso estava sempre convidando intelectuais e artistas leigos para se apresentarem no lugar. Foi o caso do elenco do TPN, que lá montou a peça *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna. O dramaturgo, na época, era professor convidado. Ministrava a disciplina de Estética no seminário.

A Igreja Católica estava vivendo um momento de mudanças naqueles anos com o Papa João XXIII, um pontífice que entrou para a história pelo seu progressismo. E o Seminário de Olinda, reaberto em 1961, como Seminário Regional do Nordeste, como se vê, contava com um reitor simpático às inovações. Segundo Benjamim, o padre Marcelo era “dono de alta sensibilidade voltada para cultura e arte [...] Seu lema era formar o homem antes que o padre” (SANTOS, 2007, p.28). Por estas e outras circunstâncias, o Seminário de Olinda tornou-se uma referência no Brasil para o reformismo que acontecia na Igreja.

Neste ambiente, Benjamim começou a sua trajetória como autor e diretor de teatro. No início, eram atividades puramente lúdicas, previstas na programação do Seminário para os momentos de descontração dos seminaristas entre suas atividades curriculares. Benjamim não gostava dos shows que eram normalmente apresentados e resolveu criar os seus próprios

⁵⁹ Esta *ordem do tempo* pertenceria a Deus e segui-la, significaria andar em sua direção “a fim de que, abandonando os velhos dias, eu me reúna (*colligar*) seguindo o uno. Assim, esquecendo o passado, voltado não para as coisas futuras e transitórias, mas para aquelas que estão antes e para as quais eu estou não distendido, mas contraído, prossigo em um esforço não de distensão (*distensio*), mas de intenção (*intentio*), meu caminho para a palma à qual eu sou chamado dos céus, para lá ouvir a voz do louvor e contemplar tuas delícias que não vêm nem passam (Agostinho *apud* HARTOG, 2013, p.87-88).

espetáculos para a comunidade. Eles acabaram, segundo o próprio Benjamim, se tornando a base de todos os shows que ele veio a fazer como profissional no Recife, nos anos sessenta e no Rio de Janeiro a partir dos anos setenta. Shows que envolviam dança, texto, teatro, canto, música. “Toda a minha formação básica de teatro, como operário de teatro, veio de Olinda” (SANTOS, 2013). Os shows de Benjamim

[...] eram feitos nos espaços mais imprevistos, como o pequeno claustro de colunatas e arcadas romanas ou o grande claustro ajardinado de rosas vermelhas. Desde que vi Eles não usam Black-tie, no Arena do Recife, eu havia aprendido que é possível fazer teatro em qualquer lugar. E meus shows eram teatro. Ora lembravam os circos da minha infância, ora o Arena do Recife, ora o Santa Isabel, minhas três bases de formação. Com um roteiro bem elaborado, eu alternava canto, dança e texto e utilizava todo o espaço circundante. Aparecia um Pierrot numa janela, lá em cima, enquanto um Arlequim surgia em baixo. O Pierrot descia por corda numa audácia que, hoje, não sei dizer como era feita [...] fiz vários desses espetáculos ao longo dos três anos que passei em Olinda. Foram eles a minha iniciação prática. (SANTOS, 2007, p.29).

Nessa época, o Teatro de Cultura Popular (TCP) já havia começado o seu trabalho de conscientização política e montava *A Incelença* e *A Afilhada de Nossa Senhora da Conceição*, peças de Luís Marinho; o TPN atuava em bairros pobres em convênio com o governo estadual e o TAP começava a flertar com a dramaturgia regional, com a peça *O Pagador de promessas*, de Dias Gomes. Benjamim procurava acompanhar tudo o que se passava nos palcos recifenses assistindo a alguns desses espetáculos ou recebendo informações a respeito do que acontecia (SANTOS, 2007, p.29). Tais estímulos foram importantes para a composição de um repertório de ideias.

Logo o padre Marcelo percebeu em Benjamim um talento que poderia servir para que o Seminário se apresentasse cada vez mais como um espaço de grande movimentação cultural e procurou incentivar o seminarista. Por essa razão, Benjamim considera o reitor da época o instigador de sua iniciação como diretor de espetáculos (SANTOS, 2007, p.30). E entre os pedidos que o reitor fez a Benjamim, temos desde uma simples homilia na qual dirigiu o próprio padre Marcelo, aconselhando-o sobre o volume da voz, os gestuário e outros aspectos (SANTOS, 2007, p.29), até a recepção de uma excursão do Seminário da Bahia. E quando já estava fora do seminário, o reitor pediu um show de recepção para Dom Helder, quando ele chegou como arcebispo metropolitano do Recife e Olinda (SANTOS, 2013).

No caso da recepção ao Seminário da Bahia, Benjamim escolheu montar a peça *Crime na Catedral*, de T. S. Eliot. Segundo ele, “o espetáculo seria apresentado no interior da capela,

que me pareceu como um novo conceito de espaço teatral, e teve um semestre inteiro de ensaios” (SANTOS, 2007, p.30). E para assistir a um dos ensaios, padre Marcelo convidou Hermilo Borba Filho e sua companheira, a atriz Leda Alves. Esse encontro, que a princípio não teria tanta importância acabou tendo um grande impacto na carreira de Benjamim. Primeiro, porque ali, enquanto iniciante, ele recebeu de forma generosa algumas orientações daquele que viria a ser uma grande referência para o seu teatro e, segundo, porque graças a esse encontro quase casual, anos depois, em janeiro de 1966, Benjamim, pelo reconhecimento de seu talento demonstrado durante aquela peça no Seminário, além é claro, de seu sucesso com a peça *Cantochão*, de 1965, foi convidado a participar do ressurgimento do Teatro Popular do Nordeste.

Outro encontro importante para a sua formação foi com Ariano Suassuna. Ariano, como professor de estética, ensinou Benjamim a se humanizar através da arte. Está marcada em sua memória a emoção do professor Ariano ao falar de Thomas Mann: “as lágrimas escorrendo pelo rosto durante a aula... era muito envolvente” (SANTOS, 2013). Com ele, Benjamim aprendeu a usar a literatura de cordel como fonte para criar arte erudita e se iniciou em Frederico Garcia Lorca, que acabou se tornando um de seus grandes poetas.

No curso de estética, que durou um ano, eles se conheceram e Benjamim chamou a atenção do professor com um excelente desempenho na disciplina, mas foi depois que deixou Olinda para retornar ao Recife que a relação entre o professor e o aluno ficou mais íntima. Benjamim se aproximou de Ariano, inclusive visitando várias vezes a sua residência. “Ali, várias vezes o ouvi ler capítulos do longo romance que estava escrevendo, o *Romance da Pedra do Reino*” (SANTOS, 2007, p. 32). Ariano Suassuna deixou marcas em Benjamim Santos e certamente Benjamim causou mais do que uma boa impressão em Ariano já que depois o autor de *Auto da Compadecida* acabou indicando ao padre Marcelo Carvalheira o nome de Benjamim para substituí-lo como professor de Estética, no curso de Filosofia do Seminário de Olinda. (SANTOS, 2007, p.70).

Assim, se Benjamim acabou aproximando-se do Regionalismo foi porque estudou em duas instituições importantes desde o século XIX “para a produção de um discurso regionalista e para a sedimentação de uma visão de mundo comum” para os filhos dos grupos dominantes de Pernambuco (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.71); porque se sensibilizou com escritores como João Cabral de Melo Neto, autor da peça regional *Morte e Vida Severina* e Garcia Lorca, autor engajado, pelo viés do popular, na valorização dos valores de sua região de origem e, finalmente, porque esteve atento às lições aprendidas com Ariano Suassuna.

Essa afirmação pode parecer determinista à luz dos referenciais teóricos utilizados nesta pesquisa, mas ela encontra justificativa diante da trajetória construída por Benjamim. Com vontade de se integrar à cultura local e vivendo numa cidade que possuía um campo artístico e intelectual tradicional e coeso em torno da pernambucanidade⁶⁰, ele acabou assimilando uma visão de mundo regionalista. Sobre a influência que o campo intelectual recifense exerce sobre quem vem de fora, é útil lembrar do que disse Gilberto Freyre em seu Manifesto Regionalista a respeito de Manuel Bandeira. Ele “tornou-se por algum tempo um Regionalista de corpo inteiro, tendo feito seu noviciado do modo mais prático, isto é, vindo ao Recife, metendo-se numa toca de Regionalistas [...]”(MANIFESTO REGIONALISTA, 1955, p. 8). Outro comentário também é valioso para se pensar essa questão. Em seu livro *Pernambucanidade*, diz Nilo Pereira: “Ninguém consegue ser inteiramente, castiçamente nordestino sem o Recife, sem Pernambuco, sem viver e sentir a pernambucanidade [...] Nem José Lins do Rego, tão influenciado por Gilberto Freyre, teria escrito os romances regionais e regionalistas sem o seu aprendizado no Recife” (PEREIRA, 1983, p.31).

Essas ideias, ainda hoje muito fortes entre intelectuais e artistas pernambucanos, nos anos sessenta, eram capazes de legitimar ou não quem desejasse produzir arte ou conhecimento acadêmico em Pernambuco. Configuram o *feudalismo cultural* tão criticado pelo agitador cultural Jomard Muniz de Britto. E Benjamim se deixou afetar tanto por essas novas influências que em seu livro de memórias, no tópico em que fala de seu retorno ao Recife, depois da passagem pela Faculdade de Direito e pelo Seminário de Olinda, ele acabou destacando outros interesses, deslocados em direção a uma perspectiva regionalista

[...] isto foi depois que deixei Olinda, quando já morava de novo no Recife e me deixava penetrar pela cultura da cidade, uma cultura que seria então, para mim, marcada pela leveza do frevo, a força dos lanceiros do maracatu e o toque-toque dos caboclinhos; pelas ruas tortas, torres de azulejos, o mercado de São José, o Museu do Açúcar, o Boi Misterioso do Capitão Boca Mole... (SANTOS, 2007, p.32)

Não que ele tivesse perdido o interesse pelos espaços boêmios, cinemas, livrarias, bibliotecas; mas uma nova realidade se descortinou para ele, uma realidade regional. “Era um Recife novo que se me revelava. E busquei mergulhar em seu mistério” (SANTOS, 2007,

⁶⁰ Eduardo Dimitrov, em sua tese “Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano”, demonstra não só a força do discurso regionalista em Pernambuco, mas sobretudo, como atua uma densa rede de sociabilidades formada por artistas e intelectuais que procura legitimar apenas artistas que buscavam representar a realidade pernambucana entre os anos de 1930 e 1950.

p.32), comenta de forma reveladora. Assim, a visão cosmopolita que tanto o encantara desde Parnaíba sofreu uma sensível alteração e ele passa a sentir um forte apego ao *local*.

No último ano de seminário, Benjamin já dava sinais de que suas referências haviam mudado. Em 1963, escreveu junto com José Maria Tavares, colega também seminarista, a peça *Louvação*. Essa é considerada pelo próprio Benjamin como a sua primeira peça de teatro “que podia ser encenada” (SANTOS, 2013) e tratava-se de um auto de Natal. Ela contava a história do Natal passado no sertão, com as devidas associações. O Anjo era um vaqueiro e, do presépio, o Boi e a Burrinha do Bumba-meu-Boi faziam parte. A peça foi levada para o Recife e lá foi montada num bairro periférico, por um grupo de jovens, todos amadores na faixa etária dos 15 aos 17 anos.

Era natal de 1963 e Benjamin estava presente na apresentação, assim como também se fizeram presentes artistas que já atuavam no Recife. Entre eles, alguns ligados ao MCP, como Terezinha Calazans. Eram artistas com uma visão política que articulavam arte e engajamento social. Graças a essa peça, esse grupo acabou se aproximando de Benjamin Santos, por ter apreciado o texto. Desse encontro, resultou, um ano depois, a formação do Construção, um grupo teatral formado por jovens agitadores culturais que alinhados politicamente à esquerda, pensavam, como se tornou frequente entre os jovens inconformados dos anos sessenta, que “arte e existência deveriam se sobrepôr, promovendo uma politização do cotidiano e rompendo com as conexões binárias que pensariam o homem estético e o homem político como instâncias impossíveis em um mesmo palco” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 71).

Era uma nova forma de grupo teatral que surgia no Recife, diferente do perfil bacharelesco e missionário que vigorava até então, embora, a princípio, o grupo tenha pensado o TPN como inspiração. Sobre o começo do Construção, assim se manifesta Teca Calazans: “Junto com Benjamin Santos, José Fernandes e Paulo Guimarães fundamos o grupo ‘Costrução’, um grupo de teatro moderno que misturava texto com música popular brasileira [...] Nessa época agitávamos a vida cultural de Recife, organizando festivais e montando peças musicais”⁶¹.

Benjamin não completou sua formação sacerdotal. No final de 1963, logo que concluiu o curso de Filosofia, Benjamin desistiu também do Seminário. Percebeu que não era o que ele queria. Como tantos jovens brasileiros dos anos sessenta, sobretudo os dos grandes centros urbanos, Benjamin Santos, aos vinte e quatro anos, resolveu abandonar o conforto dos

⁶¹ Transcrito do site http://www.tecascalazans.com/bresil/html/biographie_02.htm.

projetos que a família e a igreja ofereciam para a segurança dos seus, traçando seus próprios caminhos. Era uma época de forte protagonismo juvenil.

Pelé, aos 28 anos, bicampeão mundial, preparava-se para o tri e já era o maior jogador do mundo; Glauber Rocha, com 29 anos, já conquistara a admiração internacional com pelo menos dois filmes [...] Chico Buarque e Caetano Veloso, se parassem de compor aos 24 e 26 anos, entrariam mesmo assim em qualquer antologia de música popular brasileira; Roberto Carlos tinha 25 anos e já era rei; Elis Regina e Gal tinham 23 anos; Nara Leão, 26; Maria Bethânia, 22. Além deles, um grupo de quase-garotos de nomes desconhecidos – Vladimir, Travassos, Muniz, Franklin, Jean-Marc, José Dirceu – iriam em breve virar o país pelo avesso (VENTURA, 1988, p. 43-44).

Os jovens no mundo ocidental, enquanto categoria social distinta do chamado “mundo adulto”, já vinham demonstrando um comportamento fora dos padrões socialmente estabelecidos desde a segunda metade dos anos quarenta, com a geração beat. Jack Kerouac, Allen Ginsberg e seus companheiros representaram uma juventude desencantada com os rumos que a sociedade dos Estados Unidos, na ressaca da tragédia que foi a Segunda Guerra Mundial, estava tomando. Tecnocrática, ela cerceava liberdades e reduzia o Homem a uma mera mão-de-obra. E contra isso, resolveram se colocar à margem do *establishment*, se entregando a diversas experiências com o sexo e com o uso de psicotrópicos. Essa geração se não criou, pelo menos deu um sentido quase definitivo para a filosofia de se colocar uma mochila nas costas e colocar o “pé na estrada”, que anima o imaginário juvenil até hoje.

Daí em diante, os desentendimentos entre as gerações só aumentou assim como o protagonismo juvenil. Sobre a juventude dos anos sessenta, por exemplo, diz Theodore Roszak.

O conflito das gerações é uma das constantes óbvias da vida humana. Por isso, corre-se o risco de uma certa presunção quando se sugere que a rivalidade entre os jovens e os adultos na sociedade ocidental, nesta década, tenha dimensões singularmente grandes. No entanto, é preciso correr esse risco para que não se perca de vista nossa mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e de inovação cultural. Para o bem ou para o mal, a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais (amor, corte sentimental, família, comunidade) é criação de jovens que se mostram profundamente, até mesmo fanaticamente alienados da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens. É entre a juventude que a crítica social significativa busca hoje uma audiência receptiva, à medida que, cada vez mais, cresce o consenso de que é aos

jovens que compete agir, provocar acontecimentos, correr os riscos e, de forma geral, proporcionar os estímulos (ROSZAK, 1972, p.15).

Surgiram então diferentes sonhos de engajamento para a transformação da realidade, desde aqueles relacionados à contracultura até os daqueles militantes dispostos a transformarem a sociedade por meio de movimentos políticos ligados ao marxismo. É certo que nem todos os jovens do período foram revolucionários, mas é difícil ignorar que, se houve uma característica que singularizou aquela geração, certamente ela está relacionada à sua explosão em “revolta contra o poder nas suas várias dimensões: revolta dentro de casa contra a geração dos pais; revolta contra as formas de cultura e artes dominantes; revolta contra os padrões de comportamento vigentes” (SIRKIS, 1999, p. 111).

E essa revolta, em 1968, pareceu adquirir um caráter planetário, uma vez que dezenas de países sofreram os abalos dos protestos juvenis, fossem eles capitalistas ou comunistas. Perplexo, o mundo inteiro tentou compreender aquela nova geração de contestadores que ameaçava o *establishment* de sua época. O excerto a seguir, retirado de uma das revistas de maior prestígio no Brasil durante a década de sessenta, é ilustrativo disso:

“Que podemos fazer neste mundo que vocês fizeram? Em nome de quê, tendo em vista o resultado revoltante de suas ações e de suas omissões, vocês pretendem nos dar conselhos e ordens?”. Em Roma e Londres, em Praga e Berlim, em Berkeley e Varsóvia, em Madri, em Nanterre e no Rio de Janeiro, perguntas como estas tiram o sono dos líderes do mundo. Pela primeira vez eles começam a admitir que os protestos estudantis não mais se originam na secular rebeldia dos jovens. Para alguns, trata-se de algo inteiramente novo. Nos países capitalistas e nos comunistas, nos países democráticos e nos totalitários, os cassetetes não conseguiram reprimir as manifestações (MANCHETE, 1968, nº 834, p. 17).

É claro que isso não foi percebido igualmente em todos os cantos do Brasil. Embora cidades pequenas pudessem sentir tais influências, sobretudo quando alguém retornava de uma viagem a um grande centro, normalmente seus moradores não acompanhavam de perto o ritmo das transformações. Já as grandes cidades brasileiras viveram com mais intensidade esses novos tempos de “aldeia global” e ofereciam um verdadeiro banquete de signos para jovens desejanτες como Benjamim Santos. O Recife, embora fosse considerada por muitos intelectuais e artistas uma cidade de “ares provincianos” quando comparada ao Rio de Janeiro e São Paulo, também viveu esses estímulos.

E no caso de Benjamim Santos, longe da família e afastado da segurança do Seminário, foi preciso coragem para se lançar ao desconhecido, num espaço de contingência, afinal além

de ser “de fora”, ele até então só sabia o que não queria. Não tinha projetos, e explorar a cidade em busca de possibilidades lhe pareceu o caminho mais atraente. Assim, Benjamim teve que trabalhar para se sustentar.

E já em janeiro de 1964, Benjamim começou a trabalhar no Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, na equipe do Projeto de Alfabetização de Adultos pelo Método Paulo Freire, que estava sendo criado naquele momento. Benjamim foi treinado para ser monitor de alfabetizadores. Sua equipe deveria preparar alfabetizadores no método Paulo Freire pelo interior de Pernambuco, em cidades como Caruaru e Triunfo. Na época, os setores mais progressistas da política brasileira estavam em plena luta pelas Reformas de Base e Benjamim passou a se sentir um educador envolvido num movimento revolucionário de alfabetização. “Eu estava trabalhando por uma educação de adultos que não existia e que seria o caminho para alfabetizar o Brasil” (SANTOS, 2013). Em seu íntimo, portanto, essa seria a sua contribuição para as lutas sociais daquele momento.

Aqui, um contraponto começa a se estabelecer às suas tendências regionalistas que já se esboçavam logo que saiu do seminário. Por tabela, ele se aproximava do ideário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Criado em 1955, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura do governo de Juscelino Kubitschek, para ser um órgão voltado para a pesquisa e divulgação de ideias, o ISEB se lançou ao desafio de não apenas pensar o Brasil, a sua identidade, mas de buscar efetivamente a sua transformação sócio-econômica, objetivando a superação de seu subdesenvolvimento. Para tanto, acreditavam os isebianos, que os intelectuais brasileiros teriam uma missão: diagnosticar os problemas da nação e apresentar uma solução.

E se Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Nina Rodrigues pensavam que, diante da miscigenação do povo brasileiro, o ideal nacional seria uma utopia a ser realizada no futuro, os isebianos entendiam que a nação brasileira já seria uma realidade, embora ainda não desenvolvida plenamente (Cf. ORTIZ, 2003). Assim, ao colocarem a nação como o objetivo final de suas reflexões, o que o ISEB pretendia era representar o povo brasileiro, se engajando na defesa de sua cultura contra a ação do imperialismo das grandes potências econômicas mundiais.

Para Renato Ortiz, o ISEB pode ser considerado a “matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão da questão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje” (ORTIZ, 2003, p.46), sobretudo ao constatar que vários conceitos hoje pronunciados com muita naturalidade,

tais como *transplantação cultural*, *cultura alienada*, *colonialismo* e *autenticidade cultural* foram criados pelo ISEB.

Suas teorias se tornaram a base para o pensamento nacional-popular e conseqüentemente, influenciaram bastante a criação de movimentos como o Movimento de Cultura Popular (MCP), criado no Recife em 1960 e, em particular, influenciaram Paulo Freire. “As filiações do pensamento de Paulo Freire com o ISEB são conhecidas, Vanilda Paiva mostra muito bem como a filosofia existencialista, o conceito de cultura e de popular orientam diretamente seu método de alfabetização” (ORTIZ, 2003, p.48).

Por essa razão, ao atuar no projeto de Paulo Freire para a alfabetização de adultos, Benjamim Santos assimilou alguns conceitos isebianos e se iniciou na perspectiva nacional-popular, um ideal político-ideológico de esquerda, muito influente no anos 1960, que defendia a aproximação/ identificação de artistas e intelectuais brasileiros com a camadas populares e sua cultura. O objetivo dessa união seria lutar contra a exploração das grandes potências capitalistas, em especial os Estados Unidos, que se utilizavam da alienação cultural⁶² nos países pobres para impor suas políticas econômicas e culturais. Os Centros Populares de Cultura da UNE (CPC's) foram a expressão máxima desse ideário.

Popular e nacional representam assim faces de uma mesma moeda; neste sentido, a prática do CPC implicaria a tomada de consciência da dependência dos países subdesenvolvidos com relação aos centros de decisões econômicas e culturais. Retoma-se de certa forma o argumento isebiano que focalizava o problema da dependência cultural em termos de alienação. A luta antiimperialista, tema essencial das manifestações estudantis, penetra desta forma o texto artístico, e pode, pedagogicamente, ser exposta para a grande massa (ORTIZ, 2003, p.75-76).

Diferente é a concepção do regionalismo pernambucano do qual Benjamim estava começando a se aproximar quando foi trabalhar no DEC. Uma corrente de pensamento que tem no Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre uma importante referência. O regionalismo concebe

[...] uma pretensa autenticidade das manifestações populares que irá radicalmente se opor a qualquer movimento de transformação da realidade social.

Apesar de algumas considerações contrárias, esta concepção conservadora da cultura popular dominou grande parte da literatura folclórica brasileira; ela será entretanto fundamentalmente questionada com a emergência dos

⁶² A alienação cultural, segundo os isebianos, ocorre quando um povo adota elementos de uma cultura estrangeira em prejuízo da sua própria.

Centros Populares de Cultura. Quando Ferreira Gullar afirma que a expressão “cultura popular” designa um fenômeno novo na vida brasileira, de um certo modo o autor afirma que a noção se desvincula do caráter conservador que lhe era atribuído anteriormente. Rompe-se, desta forma, a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de “cultura popular” é definida em termos exclusivos de transformação. Critica-se a posição do folclorista, que corresponderia a uma atitude de paternalismo cultural, para enfim implantar as bases de uma política cultural segundo uma orientação reformista-revolucionária (ORTIZ, 2003, p.71).

Mas a experiência de Benjamim no trabalho no DEC não durou. Com o golpe civil-militar de 1964, experiências como a do Movimento de Cultura Popular (MCP) e a do Projeto de Alfabetização de Paulo Freire, que buscavam a educação e conscientização das classes sociais historicamente exploradas, foram violentamente interrompidas. Em seu livro de memórias, Benjamim que perdeu o emprego logo no dia 1º de abril, descreve a movimentação das tropas do exército que tomavam conta das ruas do Recife: “De minha janela, no 13º andar da Riachuelo, acompanhei o movimento do exército pela cidade. Vi soldados ocuparem a Praça da República e tomarem o Campo das Princesas. De repente, o exército tomou conta de tudo que pôde” (SANTOS, 2007, p.33).

Por conta da perseguição e de algumas prisões, a equipe de Paulo Freire acabou se dispersando. Benjamim, que tinha ligações com a ala católica mais progressista, ligada a Dom Helder Câmara, e que também atuava na equipe Paulo Freire achou melhor fugir, temendo alguma ação repressiva. Saiu do Recife escondido. Foi para o sertão do Rio Grande do Norte, onde ficou numa pequena cidade chamada Santo Antônio do Salto da Onça, espaço que ele descreveu como um “Brasil profundo”. Lá permaneceu cerca de dez dias, tempo que levou para seus irmãos prepararem seu traslado para o Rio de Janeiro (SANTOS, 2013).

No “Brasil profundo”, escreveu poemas que expressavam a sua visão regionalista de mundo. Eles foram reunidos em um livro não publicado de 1965, no capítulo intitulado “Cantigas da Terra: o ferro e o gado”, em cuja epígrafe, uma pequena frase de Euclides da Cunha, o literato que ficou marcado pela obra *Os sertões*, é citada: “É uma paragem impressionante”. Benjamim dedicou esses poemas “a terras e gente do Rio Grande do Norte e, especialmente a Iranilson Guimarães, primeiro amigo daquela região” (SANTOS, 1965, p.22).

No geral, os poemas, escritos em 1964, falam de seu encantamento com a terra e a gente do sertão, realidade que desencadearia em sua memória, por um lado, idílicas lembranças de seu estado de origem, e por outro, as dificuldades que um homem deve enfrentar em sua vida,

como aquela de quem se vê impotente, com medo e escondido da violência de um governo autoritário.

A Terra é o primeiro poema. Fala da alternância da paisagem do sertão, comparando o período das chuvas e o da estiagem aos altos e baixos vividos pelo homem. Certamente uma alusão à condição em que se encontrava. Neste caso, é interessante observar que ao lado do elogio à paisagem sertaneja, existe também a crítica social: “E o céu de repente entendesse nossa agonia,/ essa extrema fagulha de riso e ternura/ em que escondemos a angústia, a tortura e o tédio”:

Eu quisera que as cabras e ovelhas/ despertassem todas as manhãs ouvindo/
a ode árida das terras do Seridó;/ que viessem sonolentos os carneiros/ e os
bodes e os cabritos escorregando/ entre pedras que a manhã descobre
escuras;/ os peixes escondessem a prata de suas escamas/ sob a calma dos
trezentos açudes/ e as folhas ressurgissem verdes,/ de um ensolarado verde
musical e nosso,/ ressurgissem pasto para a secura de tempos passados,/
quando o inverno apontava no riso escancarado/ dos vaqueiros de couro
tostado,/ dos pequenos cabreiros que margeiam as estradas de sol e barro./
Quisera que os azuis, ao longe encobrindo o verde das serras,/ pouco a pouco
viessem descansar avermelhando-se,/ pouco a pouco, azuis, avermelhando-
se./ E o céu de repente entendesse nossa agonia,/ essa extrema fagulha de
riso e ternura/ em que escondemos a angústia, a tortura e o tédio/ de nossas
próprias incompreensões comuns [...] Eu quisera que os rios jamais
secassem/ e que as folhas não caíssem todas, de repente,/ deixando os galhos
assim tão secos, como certas vidas,/ e que essas vidas despertassem como
velhos pescadores/ que na madrugada reconhecem as ondas jamais vistas.

Seria um tempo novo, mais claro e frio/ e eu estaria ali, no alto da serra/
contemplando a eterna beleza desta mesma terra (SANTOS, 1965, p.22-23).

Ao final, Benjamim deseja um tempo novo. Assim como nas canções de protesto dos anos sessenta, como é o caso de *Ponteio*, na poesia de Benjamim também está presente um desejo cuja realização estará por algum tempo adiada. Em *Ponteio*, música vencedora do III Festival de MPB da TV Record, de 1967, o eu-poético proclamava a plenos pulmões: “Quem me dera agora ter uma viola para cantar!”⁶³. Havia uma angústia entre os artistas naqueles anos e no caso de Benjamim, pelas vivências do momento, o novo tempo desejado poderia ser um tempo de liberdade, onde ninguém precisaria se esconder por causa daquilo em que acredita. “E eu estaria ali, no alto da serra contemplando a eterna beleza desta mesma terra”, finaliza.

⁶³ *Ponteio* “foi uma canção identificada com a música engajada, que ainda cantava o “dia-que-virá” como metáfora da revolução contra o regime [...]” (NAPOLITANO, 2004, p.214).

Mas logo em seguida, é a saudade que ganha destaque, no poema *Currais Novos*. Com pinceladas de regionalismo, potencializadas pela nostalgia que é um importante traço na literatura regionalista, ele diz: “[...]E ficou em mim gravado aquele canto perdido/ no vento, perdido no espaço./ Ficou em mim o cheiro das mulheres,/ a força que os homens ostentavam,/ o coreto cinzento, a igreja fechada,/ ocultando sombra de padres e vauzeiros./ E como poderei esquecer, se era um grito?” (SANTOS, 1965, p.25). Mas é no poema seguinte, *Acari*, que a sua sensibilidade regionalista mais se destaca e ele chega a utilizar o conceito de *raça* relacionando-o à tradição luso-brasileira, conceitos caros à Gilberto Freyre, por exemplo: “A igreja, de beleza serena e portuguesa,/ recompunha um passado revestido de cal,/ de galos e andorinhas quando tarde de inverno./ A igreja era o constante grito de nossa *raça*.” (SANTOS, 1965, p.27)

E se as imagens do sertão do Rio grande do Norte são predominantes, em pelo menos dois momentos, o Piauí é citado. Nas duas citações se destaca a histórica relação do estado com a criação de gado bovino, afinal a pecuária constituiu-se num ciclo econômico importante para o Piauí desde o seu surgimento até as primeiras décadas do século XIX. Na já citada poesia *Currais Novos*, Benjamim diz: “[...] rudes touros que espanhas invejariam, rudes touros, herança e sangue talvez do Piauí distante” (SANTOS, 1965, p.24). E em *Cercas de Pedras* diz: “[...] Talvez, quem sabe, aconteça um dia/ e pelo ar voarão as ovelhas/ e os cabritos e os bodes e os carneiros/ e os touros e bezerros e as vacas,/ todos voando, voando,/ pelo céu, por sobre os campos,/ procurando o verde dos pastos do Piauí” (SANTOS, 1965, p.33).

O último poema, *Cantiga da Feira de Caicó*, é um retrato da cultura popular local. Como o título sugere, trata-se de um descrição sensível de um dia na feira: “[...] Panelas de barro e potes/ em sossego modelados./ Mulheres café servindo/ com bolos e pão torrado./ A tarde se rebrandando/ sobre os vermelhos telhados [...]” (SANTOS, 1965, p.34).

Do Rio Grande do Norte, Benjamim vai para o Rio de Janeiro com um nome falso e acompanhado de um irmão (SANTOS, 2013). Na capital carioca, permaneceu durante sete meses, o tempo que julgou suficiente para que os militares tivessem encerrado a sua depuração ideológica inicial. Lá, acompanhou teatro e cinema e, em particular, o lançamento de obras importantes relacionadas àquilo que ficou conhecido como “arte engajada”, como o espetáculo *Opinião*, de Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes, e o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, obras que o impactaram de forma significativa. Os *insights* oferecidos por *Opinião* representaram o primeiro grande impulso para que ele se

aventurasse pelo teatro profissional, como veremos no próximo capítulo, e Glauber Rocha se tornou o seu diretor brasileiro predileto.

Concluimos que no Rio de Janeiro Benjamim completa uma trajetória que o aproxima da perspectiva *nacional popular*, embora tenha se mantido à distância de qualquer militância política ou artística que lembre, por exemplo, as ações dos CPC's da UNE. Depois da sua passagem pela JUC, de acompanhar com simpatia o trabalho pastoral de Dom Helder Câmara, de sua participação no Projeto Paulo Freire de Educação de Adultos e capturado pela estética de *Opinião* e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Benjamim encontrou uma ideia-força para organizar o seu pensamento teatral: o *nacionalismo crítico*. Suas ideias até então dispersas em um recém-descoberto regionalismo puderam encontrar numa leitura militante nacional-popular uma forma de se manifestarem no teatro.

Foi desta forma, com esses traços em sua subjetividade, que Benjamim retornou para o Recife no final de 1964, período em que, para a memória organizadora do teatro em Pernambuco, começava a ocorrer um esvaziamento da atividade teatral. Tal leitura foi feita também em Salvador, para o período que vai de 1967 a 1974, segundo o pesquisador Raimundo de Leão.

A expressão “vazio cultural”, a que se refere o pesquisador, foi consagrada por Zuenir Ventura. Em um texto publicado na revista *Visão*, em julho de 1971, Ventura, fazendo uma comparação entre o panorama da cultura brasileira nos anos sessenta e o setenta, chegou a conclusão de que “nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente” (VENTURA, 2000, p.40). Isso porque se os anos sessenta representariam um conjunto de produções artísticas e intelectuais que pensavam criticamente o país, nos anos setenta a reflexão crítica teria desaparecido e o país entrou numa apatia cultural. Outro que também tornou bastante conhecida a ideia de um pretenso “vazio cultural” foi Luciano Martins, com o seu já famoso ensaio *A Geração AI-5*, de janeiro de 1979. Para ele, a juventude brasileira sofreu um processo de alienação e seu discurso se tornou pobre e desarticulado a partir do Ato Institucional nº 5, de 1968 (MARTINS, 2004).

Mas Raimundo de Leão contesta. Ao invés de esvaziamento, o teatro baiano, apesar da censura, reagiu. Ora pelo viés da contracultura, ora pelo pensamento nacional-popular, manteve acesa a chama da produção teatral, agora impregnada por rebeldia.

Ao tomar como parâmetro a efervescência da década anterior, seu ideário popular-nacional, para balizar os acontecimentos culturais e artísticos no decorrer da década seguinte, Zuenir Ventura, e não apenas ele, rebaixa o que ela produziu de inovador. Tipifica-se, então, a produção dos anos 70 como

destituída de postura reflexiva e crítica. Para aqueles que comungam a ideia de existência do “vazio”, a década de setenta, comparativamente, não significa muito em termos de um aprofundamento das questões relativas à produção artística e intelectual, ao viver cultural. O corte produzido na experiência dos sessenta abre uma lacuna, colocando os produtores de cultura e a *intelligentsia* em estado de perplexidade. No entanto, pelo que se pode ver nos registros dos acontecimentos teatrais, mais uma vez restringindo-nos ao tema, tanto na Bahia quanto fora dela, é possível apontar para uma postura indicativa de mudança nos códigos comunicacionais que figuram visões de mundo, se não revolucionárias, pelo menos rebeldes (LEÃO, 2009, p.221-222).

No que diz respeito ao teatro em Pernambuco, entendemos que também não houve um esvaziamento, apesar da censura e da dispersão de artistas. O que houve foi a crise do teatro missionário e bacharelesco que foi confundida com um esvaziamento do próprio teatro pernambucano. O que aconteceu foi a fragmentação do teatro local que, por um lado, passou a ser mais juvenil, libertário e com tendências subversivas, e por outro, foi ignorado pelos poderes públicos e pelo tradicional campo intelectual local e ainda se viu desafiado por um regime ditatorial que limitou drasticamente a liberdade dos artistas, causando frustrações e traumas⁶⁴. Por essa razão, o teatro a partir de 1964, além de não contar com uma boa visibilidade e apoio, teve também que superar o medo e a censura. A fragmentação se inicia na segunda metade dos anos sessenta e toma forma nos anos setenta.

A rigor, a primeira manifestação dessa fragmentação se dá ainda no início da década, com o Teatro de Cultura Popular, vinculado ao MCP. Depois do golpe de 1964, quando teria se iniciado o suposto esvaziamento, foi uma peça de Benjamim Santos a primeira reação política vinda das artes após o susto e a violência iniciada em abril. Trata-se da peça *Cantochão*, de 1965. O teatro pernambucano entrava numa nova fase.

2.3 O barulho dos vencidos: a fragmentação do teatro em Pernambuco

O TAP e o TEP foram criados para representar uma sociedade na qual os sujeitos estavam seguros de suas identidades então consideradas fixas, essenciais e permanentes.

⁶⁴ Nelson Xavier, que no início dos anos sessenta era componente do Teatro de Arena de São Paulo e que durante o golpe estava em Recife colaborando com o TCP disse a esse respeito: “Eu precisei fazer análise para me acertar um pouquinho [...] Eu demorei muito a voltar a escrever, eu demorei muito sem saber o que ia fazer de mim. E só quando eu descobri a psicanálise... A quebra da minha estrutura foi bem grande. Eu tenho um sentimento de quase pena desses meus colegas do MCP com quem eu trabalhei. Eu não correspondo o que eles esperavam de mim depois do golpe, tal a força com que eu sofri o golpe. Porque me aniquilou mesmo” (XAVIER, 2014).

Sujeitos que acreditavam que possuíam uma essência interior formada e modificada “num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2005, p. 11). A sociedade pernambucana era pensada como um repositório de significados e valores estáveis por meio dos quais as pessoas deveriam se alinhar a lugares objetivos definidos socialmente. Assim, a Casa Grande e a senzala, o sobrado e o mocambo, o homem e a mulher, o branco e o negro, o rico e o pobre, entre outras dicotomias possíveis, fariam parte de uma estrutura fixada em bases tradicionais, cada qual ocupando seus lugares devidos. Seria esta a democracia racial de Gilberto Freyre. Sua tese “de que esse era um país racial e culturalmente miscigenado, passava a vigorar como uma espécie de ideologia não oficial do Estado, mantida acima das clivagens de raça e classe e dos conflitos sociais que se precipitavam na época” (SCHWARCZ, 1993, p. 325). Ariano Suassuna, um dos principais dramaturgos do teatro pernambucano, por exemplo, neste ponto era muito próximo de Freyre, já que também operava a união de todos na diversidade, removendo a complexidade, contradições e conflitos sociais “através da univocidade de um discurso que engloba a diversidade de modo a torná-la una” (MARQUES, 2012, p.75-76).

Esta identidade fixa, essencial, permanente e compartilhada entre os sujeitos de uma comunidade, Stuart Hall chamou de “identidade sociológica”. Ela seria responsável por manter suturados os sujeitos à estrutura. “Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2005, p. 12).

No entanto, com as transformações políticas e culturais ocorridas nos anos 1960, as diferenças que se instauraram na cena teatral pernambucana suplantaram o clima de relativa fraternidade que até então existia entre os sujeitos que faziam teatro, além de terem desafiado a própria lógica do “feudalismo cultural”, que justamente neste período foi nomeado e posto como alvo da desconstrução de Jomard Muniz, como foi dito anteriormente. Sérias divergências passaram a (des)orientar as relações entre os diferentes grupos teatrais e pessoas ligadas ao teatro, o que resultou em conflitos, interdições, agressões e posições cada vez mais autoritárias. Isso porque em meados dos anos sessenta ficava cada vez mais difícil pensar uma sociedade organizada tradicionalmente, compartilhando uma pernambucanidade fixa ou uma ideia de cultura popular autêntica à espera de um interlocutor privilegiado por sua erudição bacharelesca. Iniciava-se o tempo do protagonismo da juventude e de grupos historicamente marginalizados.

Para Edwar Castelo Branco, os anos sessenta representam o período da emergência da pós-modernidade no Brasil, uma condição histórica marcada fundamentalmente pela crise das

identidades e pela desreferencialização do real (CASTELO BRANCO, 2005). Em grande medida, as transformações responsáveis por tal emergência foram decorrentes da compressão “espaço-tempo” ocorrida naqueles anos, graças aos avanços tecnológicos. Sob a influência das novas tecnologias desenvolvidas no período, o mundo parecia diminuir de tal forma “que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2005, p. 69). Surgia, portanto, a chamada “aldeia global”⁶⁵.

Sofrendo a influência desse novo mundo, as pessoas que viviam no Brasil na década de 1960 não encontravam mais nos antigos conceitos uma base segura para a explicação do real e isso desencadeou, sobretudo por parte dos jovens do período, o surgimento de novas linguagens com as quais tentaram resignificar esse mundo que passava a se apresentar como uma “aldeia”. Isso explica, entre outras coisas, a profusão de vanguardas artísticas surgidas na época e também os novos agenciamentos identitários que colocaram em suspeição antigas identidades (Cf. CASTELO BRANCO, 2005).

O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*. Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal “começo-meio-fim”; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 2005, p.70).

O problema é que com a globalização, o desencanto com o socialismo real na União Soviética, o feminismo e a virada linguística; a partir dos anos sessenta, as identidades que estabilizavam as realidades culturais das sociedades começaram a ser contestadas em várias partes do mundo ocidental, incluindo o Brasil. Se antes elas podiam ser consideradas naturais, passaram a ser tratadas como posições assumidas socialmente para a definição de um “eu” (ou nós) relativamente a um “outro” (outros). Esse deslocamento permitiu que a questão das identidades se politizasse, sobretudo pela ação das minorias marginalizadas, há muito classificadas à sua revelia e, assim, o que era considerado “normal” passou a ser

⁶⁵ Evidentemente, estas transformações foram mais visíveis nos grandes centros urbanos do país, no entanto, como grandes centros de difusão cultural, esses espaços foram responsáveis por fazer chegarem até cidades menores as mudanças culturais que estavam ocorrendo no mundo ocidental. Isso normalmente acontecia quando jovens saíam de suas cidades e iam para estudar em grandes capitais, como Rio de Janeiro ou São Paulo e, voltando para suas cidades, levavam consigo todo o repertório de uma nova cultura urbana e juvenil.

frequentemente confrontado pelo que lhe era diferente e posto à margem. Também permitiu que os sujeitos pudessem assumir “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2005, p. 13).

Portanto, homens e mulheres nos anos sessenta e setenta, começaram a viver a dificuldade de se reconhecerem em uma sociedade pernambucana idêntica a si mesma e tiveram que enfrentar os signos da diferença e da mudança, que resultaram em novas e irresistíveis contradições sociais. Neste ponto, é interessante lembrar também a efervescência política que tomou conta de Pernambuco e de todo o Brasil no início dos anos sessenta. No campo, as Ligas Camponesas colocavam em alerta os setores mais conservadores não só da política pernambucana como de todo o país. Nas cidades, estudantes de esquerda e operários vinham se fortalecendo politicamente na defesa por transformações sociais. E o Recife ainda era governado por Miguel Arraes, um prefeito que se posicionava à esquerda, o que acirrava ainda mais os ânimos e as preocupações das elites pernambucanas reacionárias.

As mudanças foram tão intensas, que na virada dos anos sessenta para os setenta, alguém como Hermilo Borba Filho, que na época do Teatro do Estudante de Pernambuco, havia sido um dos principais fiadores de uma identidade pernambucana essencial, diria de forma provocativa:

Mas vamos lá: ser pernambucano (no meu caso, insisto) é estar ao lado dos movimentos libertários, é não se conformar com o subdesenvolvimento da zona rural, é tremer de horror diante dos mocambos e alagados, é não admitir que os ricos se tornem mais ricos e os pobres mais pobres, é falar com objetividade dos nossos problemas, é comer os quitutes da nossa excelente cozinha, é falar mal do Recife e não conseguir desprender-se dela, é praticar um teatro que esteja comprometido didaticamente, é tentar um romance que seja ao mesmo tempo poético e real, é amar e ter amigos e inimigos. Ora bolas, frei, falei tanto para afinal de contas concluir que isto são atributos de qualquer homem, em qualquer lugar. E chego a uma conclusão muito séria, você verá: não sei o que é ser pernambucano (BORBA FILHO, 1970, p.87-88).

O teatro realizado no estado cedo começa a sentir os efeitos desta nova configuração política e sofre um primeiro deslocamento com a criação, em 1960, do Movimento de Cultura Popular (MCP), estimulado pelo prefeito Miguel Arraes e que tinha como objetivos:

1. “Promover e incentivar, com a ajuda de particulares e dos poderes públicos, a educação de crianças e adultos;
2. Atender ao objetivo fundamental da educação que é o de desenvolver plenamente todas as virtualidades do ser humano, através da educação

- integral de base comunitária, que assegure, também, de acordo com a Constituição, o ensino religioso facultativo;
3. Proporcionar a elevação do nível cultural do povo preparando-o para a vida e para o trabalho;
 4. Colaborar para a melhoria do nível material do povo através da educação especializada;
 5. Formar quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular (COELHO, 2012, p.17).

Como se vê, o MCP não propunha nenhum programa revolucionário. Procurava apresentar para a sociedade recifense uma proposta de ação pautada dentro dos limites constitucionais, no entanto, na prática, o trabalho desenvolvido pelo MCP acabou sendo desconcertante para grupos políticos e econômicos conservadores, que viam no trabalho de educação e mobilização de comunidades carentes, o velho espectro do comunismo que Marx anunciara em seu famoso manifesto. Ou seja, de fato surgia um movimento original, que tinha uma relação diferente com a população menos favorecida economicamente. Se o regionalismo da década de 1920 pouco ou nada questionava em relação às desigualdades sociais, admitindo mesmo que alguém como Gilberto Freyre chegasse a “defender posições de todo reacionárias, como é o caso do analfabetismo [...] considerando-o útil porque exerce o papel de agente conservador” (AZEVEDO, 1984, p. 131), e o TEP tinha um vago projeto de representação do chamado “povo”; o MCP surgia propondo a inclusão dos excluídos da sociedade recifense, levando educação e arte para os mangues, morros e alagados da cidade por meio da música, canto, dança, desenho, pintura, escultura, cinema, rádio, televisão, imprensa e do teatro. Tudo isso articulado à cultura popular.

Na época, o teatro em Pernambuco vivia sob a égide da família de Valdemar de Oliveira, o núcleo do TAP, tanto que se criou a expressão “Horto dos Oliveiras” para designar a influência que a família exercia no meio teatral, já que por um longo período, importantes instituições ficaram a cargo de pelo menos um membro da família. Ela sozinha chegou a concentrar a direção de todos os teatros municipais, incluindo o Teatro de Santa Isabel; do Teatro de Arena; do teatro DECA, mantido pelo governo do Estado; sem falar do Teatro de Amadores de Pernambuco. Além disso, dos quatro jornais diários do Recife, dois eram diretamente ligados ao TAP (Cf. PONTES, 1966, p. 90).

O teatro pernambucano também vivia a expectativa positiva que o recém-criado TPN gerava, já que se tratava de um grupo criado por dois grandes nomes do teatro local, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, ambos participantes do extinto TEP, que procuraram não só assumir a missão deixada pelo antigo grupo, como também a própria identidade do TEP.

“Somos o mesmo grupo”, proclama o seu manifesto de fundação, escrito por Ariano Suassuna e assinado por ele e por Hermilo Borba Filho.

O surgimento do MCP e de seu teatro, o Teatro de Cultura Popular (TCP), alterou esse panorama. Quem frequentava teatro naquela época pôde perceber uma nova forma de fazer teatral. Ficava de lado o entretenimento pelo entretenimento, a busca pela dignificação do teatro e pela construção de uma identidade regional desconectada das contradições sociais, em favor de um teatro que procurava contribuir culturalmente ao mesmo tempo em que pretendia também ampliar a consciência política das pessoas. Segundo Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna fundou a UNE-Volante inspirado no MCP. “Era o CPC da UNE uma espécie de cópia do MCP, só que a UNE viajava o Brasil todo apresentando teatro, cinema em função dos debates dos problemas brasileiro daquele momento. Foi naquele momento que foi cunhada a expressão ‘realidade brasileira’” (XAVIER, 2014).

Além disso, a criação do MCP pela prefeitura representou um duro golpe contra a família Oliveira, que desde o início do TAP pôde sempre contar com boas relações com as administrações municipais e estaduais. Com Miguel Arraes, ela perdeu privilégios junto à prefeitura, interessada agora, numa política cultural voltada para as classes populares. A consequência imediata foi a saída de Alfredo de Oliveira do cargo de diretor do teatro de Santa Isabel, com evidente prejuízo ao TAP, “quando a direção do Teatro de Santa Isabel, em mãos de Joacir Castro, entendeu por bem expulsá-lo de lá, jogando todo seu material nas calçadas do fundo”, como recorda Reinaldo de Oliveira (OLIVEIRA, 2013, p.105-106).

Já Hermilo e Ariano, que também participaram da fundação do MCP, foram se afastando gradativamente deste movimento, até se tornarem verdadeiros opositores a ele, o que acabou se manifestando nas relações tensas que MCP e o TPN mantiveram entre si. Explicitamente, Ariano e Hermilo justificavam a sua oposição por não concordarem com uma arte alienada ou alistada, mas sim, com uma “arte comprometida”, como pode ser lido no manifesto de fundação do TPN. “Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade [...] Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada por motivos políticos, arte de propaganda”. Por sua vez, a arte comprometida seria aquela que mantém “um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo”.

Trata-se de uma posição ambígua que já vinha do TEP. Ou seja, enquanto o TAP, que fazia parte de uma fração da classe dominante, assumindo tranquilamente a sua posição social, encontrou no reconhecimento do público burguês as razões para assumir o papel de

porta-voz de sua classe, para a qual dirige, diretamente, sua obra⁶⁶; o TPN, também situado entre frações das classes dominantes, mas também herdeiro de um certo inconformismo social que não mais se ajustava ao momento político brasileiro do início dos anos sessenta, marcado pela radicalização, procurou um “meio-termo” para justificar suas opções estéticas e políticas.

Assim, Hermilo e Ariano, que foram progressistas nos anos quarenta com o TEP, se retraíram nos anos sessenta diante do MCP, por algum receio em relação às ações contundentes do movimento que queria reduzir as desigualdades sociais, num momento de intensas lutas políticas; sobretudo Ariano, que acabou apoiando o golpe de 1964.

A militância política que os dois propunham nos anos quarenta, com o TEP, afinal, tinha um caráter paternalista. Falava-se de povo na medida em que ele era considerado apático e a postura regionalista de ambos poderia interceder por ele sem que a ordem política e social pernambucana fosse realmente contestada. Já no início dos anos sessenta, a militância política tinha um outro caráter, sobretudo para a juventude universitária, que desde o final dos anos cinquenta, vinha descobrindo o marxismo e assumindo para si os anseios pelas reformas que animaram a política brasileira no período. Além disso, no campo, os trabalhadores se mobilizavam como nunca haviam feito na história, tornando-se protagonistas importantes do cenário político que se configurava, haja vista a criação das Ligas Camponesas. Definitivamente, não eram mais o dócil e silencioso “povo” que o TEP pretendia representar.

Neste cenário, o TPN acabou ficando contrário ao MCP, tendo inclusive se envolvido nas relações de poder que estavam se estabelecendo na política local entre o governador do Estado, Cid Sampaio, ligado aos setores mais conservadores e o prefeito Miguel Arraes, com uma política popular apoiada pelo Partido Comunista Brasileiro. Se o MCP tinha o irrestrito apoio do governo Arraes, o TPN firmou um convênio com a Fundação da Promoção Social, criada em 1961, com evidentes ligações ao governo de Cid Sampaio. A fundação ajudaria financeiramente o grupo que, em troca, teria que montar peças em centros operários, o que na prática significava concorrer com o MCP no mesmo campo em que ele se dispunha a atuar. No entanto, embora rivalizando com o MCP, o TPN não deve ser visto como um mero instrumento do governo estadual. Se ele foi aos centros populares, isso já animava seus idealizadores desde o tempo do TEP.

E a atitude mais radical e também a mais polêmica do TPN neste momento, foi a montagem da peça anti-comunista *A bomba da paz*, em 1962. Sua intenção era fazer um manifesto contra o proselitismo político, mas o espetáculo foi muito mal recebido pelos

⁶⁶ Quem associa esse “reconhecimento do público burguês” à capacidade que um artista oriundo de uma fração da classe dominante pode obter para representar a sua classe é Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 2007, p.193).

críticos e artistas do Recife e fez com que o Hermilo e seu grupo fossem classificados como reacionários. Germano Coelho, um dos principais idealizadores do MCP, considerou a peça o primeiro dos golpes sofridos entre aqueles que culminaram no desaparecimento do movimento durante o golpe de 1964 (Cf. COELHO, 2012).

Mas essa é uma acusação que reflete o calor da polarização política daqueles anos e não pode ser considerada sem uma reflexão. Primeiro, porque o próprio Hermilo acabou reconhecendo que a grande motivação para a criação do espetáculo foram antipatias pessoais: “Esta peça era de circunstância, anticaridosa, não levava a lado nenhum politicamente, nasceu de uma raiva pessoal minha, que cometi o pecado de, além de escrevê-la, produzi-la” (BORBA FILHO, 1996, p.215). Além disso, no início dos anos sessenta, o TPN podia ser considerado o grupo com a proposta cênica mais avançada em Pernambuco, por buscar um teatro popular da região nordeste em sintonia com os clássicos, como Sófocles, Plauto e Molière, que não se limitasse a um discurso político de fácil digestão. Nesse sentido, se tornava mais avançado esteticamente do que o TCP porque não fazia tantas concessões ao público na tentativa de transmitir seu discurso político.

Nosso teatro é do Nordeste: Isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; e é mantendo-nos fiéis ao Brasil que poderemos estender, não servilmente, mas fraternalmente, a mão às grandes vozes espirituais que não sentem necessidade de trair a liberdade para servir à justiça. Sejam elas de um católico como Maritain ou de um protestante como Kierkegaard. E nós fazemos tudo para ouvi-las, chamem-se seus donos Camus, Pasternak, Thomas Mann, Papini, Unamuno ou Ghandi, e venham-nos elas através de instrumentos tão diferentes – pela categoria e pela hierarquia – como a obra de arquiteto de Gaudi, a novela de Iuri Jivago ou a corajosa encíclica “Mater et Magistra” do camponês Angelo Roncalli, que foi Papa reinante, sob o nome de João XXIII. Temos preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestinos em particular: é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurado pela arte. Por isso, ao contrário do grupo da arte alistada, não nos negamos a ver que toda a tradição da arte popular nordestina e brasileira é religiosa – trágica, cômica, de moralidade, de mistério, de metamorfose, de milagre (MANIFESTO DO TPN).

Portanto, Hermilo Borba Filho tinha um perfil progressista e anti-autoritário, que já o acompanhava desde os tempos das lutas pela redemocratização do país, no final do Estado

Novo, quando o TEP foi criado. Testemunha isso a montagem que ele fez no Recife, no ano de 1960, da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam Black-tie*, um espetáculo-símbolo do engajamento político do Teatro de Arena, de São Paulo, grupo conhecido pela sua orientação marxista. O problema é que o que era avançado nos anos quarenta ficou, relativamente ao radicalismo do início dos anos sessenta, senão conservador, pelo menos um tanto deslocado, na mesma medida em que o otimismo do pós-guerra se transformava na angústia da Guerra Fria. E Hermilo naquele início de década era um sujeito em busca de conexão com um novo e desconcertante mundo que surgia. Em 1962, apenas um ano depois de assinar o manifesto de fundação de TPN, que se posiciona contra a arte alistada e, portanto, no mesmo ano em que leva para os palcos *A bomba da paz*, ele chega a defender:

O mundo dos intelectuais está dividido em dois: o daqueles que não se comprometem e o daqueles que não têm receio de empregar a sua arte a serviço das ideias. Declaro solenemente que pertencço a segunda categoria e não entendo como nos dias de hoje ainda se permaneça numa torre dourada, bem deitado e bem alimentado, indiferente aos destinos do homem [...] Esta não é hora de discordarmos da conduta marxista na arte, mas aqui nossos pontos de vistas coincidem: sendo a arte uma das condutas do homem, não vejo porque deva desconhecer os angustiosos problemas do homem (*apud* REIS, 2008, p. 122).

A esse respeito é interessante a reflexão de Jomard Muniz de Britto ao identificar duas gerações de intelectuais que pensaram a cultura nordestina de um ponto de vista eminentemente pernambucano, numa época em que era importante a busca por uma identidade nacional a partir do regional. Essas gerações foram definidas numa obra nunca publicada, concluída em 1967, *Vanguarda e retaguarda da cultura brasileira*. Uma foi nomeada “gilbertiana”, numa clara referência ao intelectual mais proeminente desse grupo, o sociólogo Gilberto Freyre; a outra foi chamada de “tepenística”, nome derivado das iniciais de “Teatro do Estudante de Pernambuco”. A primeira representa a síntese dos ideais regionalistas desenvolvidos em Pernambuco, sobretudo, nos anos vinte. Já a segunda, surgiu em consequência do movimento cultural criado pelo TEP, que durou da segunda metade dos anos quarenta até o início dos cinquenta, com a dissolução do grupo, e que teve sequência com o TPN. A geração “tepenística” foi formada por intelectuais e artistas como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Joel Pontes e Francisco Brennand.

Essas gerações, segundo Jomard, possuíam diferenças entre si, mas de uma forma ou de outra trataram o povo como um objeto de curiosidade intelectual. A gilbertiana “praticou, e teorizou a cultura como deleite e não como luta, como ornamento e não como trabalho, como

prazer e não como práxis” (*apud* CADENGUE, 2011b, p.63). Já a tepenística teria praticado, segundo o autor, uma “cultura erudicionista” e os resultados de seus empreendimentos não teriam avançado para além da fruição estética de seus artistas-intelectuais (*apud* CADENGUE, 2011b, p.63-64). Sobre Hermilo Borba Filho, Jomard, alguns anos depois, em 1979, se referiria como “um intelectual descomprometido com as categorias sócio-antropológicas do Mestre Gilberto Freyre, haja vista sua adaptação teatral *de Sobrados e mocambos*. Mesmo assim, Hermilo Borba Filho, apesar de seu antifolclorismo declarado, recai numa revisão contemplativa e humanística” (BRITTO, 2012, p. 59).

Hermilo, que rapidamente reconheceu o equívoco cometido com *A bomba da paz*, vinha dessa concepção tepenística e suas atitudes diante do Movimento de Cultura Popular, antes de revelarem alguém reacionário, devem sugerir alguém que começava a perder seus referenciais políticos e, de certa forma, também os estéticos; já que o TPN, além da atrapalhada luta contra o MCP, não atingia os setores populares como gostaria e perde espaço para o seu teatro militante. Além disso, tendo que enfrentar problemas financeiros, encerra suas atividades, nesta sua primeira fase, em 1963.

Enquanto o TPN optou por uma dramaturgia e uma linguagem cênica rebuscada, a mensagem do TCP era direta e acessível para todas as classes sociais, procurando encenar a dura realidade vivida pelos trabalhadores para, a partir daí, fazer denúncias contra a exploração sofrida por eles. Por exemplo, a peça de maior sucesso do grupo, *Julgamento em novo sol*, segundo o seu autor, Nelson Xavier, tinha um texto que hoje seria considerado “esquemático: o bom era bom, o mal era mal. O latifúndio era o diabo e todos os camponeses, anjinhos. Mas é que também a realidade de então era assim”. Para o autor, o espetáculo era impregnado do realismo socialista que orientava a produção de pinturas e monumentos na China e na União Soviética (XAVIER, 2014).

O TAP, por sua vez, assistia de fora aos embates entre MCP e TPN, numa atitude que se pretendia de neutralidade, chegando a comparar os dois adversários no tocante ao desvirtuamento da arte dramática, empenhado que era em defender um teatro com “T” maiúsculo e nada mais, como propalava.

Nestas condições, as frações dominantes da classe dominante que sentem uma secreta desconfiança pelo artista tido como aliado um pouco comprometedor e como um adversário temível quando se põe a fazer “a arte social” como se dizia no século XIX, ou então, em época mais recente, “a arte engajada”, não podem deixar de regozijar-se com a declaração de “neutralidade” professada pelos defensores da arte pela arte, oponentes

resolutos tanto da “arte burguesa” como da “grossura socialista” [...] (BOURDIEU, 2007a, p.277).

Mas o TAP já chega aos anos sessenta vivendo um período de refluxo. Sua preocupação meramente estética e sem engajamento social e ideológico algum, pelo menos nos seus discursos, já que o grupo admitia fazer teatro de elite para as elites, vinha sendo cada vez mais questionada. Seu empenho na montagem de textos estrangeiros num momento em que artistas e intelectuais se esforçavam para compreender a “realidade brasileira”, o “homem brasileiro” e, por consequência, se buscava a consolidação de um teatro nacional; além do próprio elitismo do grupo, que se negava a atualizar certos aspectos de suas encenações; levaram alguns críticos a concluir que o grupo estava ficando para trás, sobretudo fora de Pernambuco, pois na imprensa local, o grupo ainda contava com forte apoio.

Esses problemas parecem ter ficado mais evidentes a partir do sucesso obtido pela peça *A compadecida*, em 1957 no Rio de Janeiro. Ou seja, num momento em que em Pernambuco e, principalmente, no Rio de Janeiro e São Paulo, o teatro procurava fortalecer uma dramaturgia e uma encenação nacional, as opções do TAP pareciam anacrônicas.

Em 1957, no Rio de Janeiro, o TAP recebeu duras críticas que destacaram, sobretudo, o quanto o grupo teria ficado para trás. Elas diziam respeito não apenas ao repertório apresentado, mas também a questões técnicas e até aos valores cultivados com muito orgulho pelo grupo desde a sua criação em 1941. O texto a seguir é do crítico João Augusto, publicado na Tribuna da Imprensa, no dia 22 de julho de 1957, com certa dose de ranço regionalista.

O lançamento do TAP, desta vez, foi muito infeliz. Primeiro o repertório desigual que trouxeram (*A Comédia do Coração* é uma gagaíce que não justifica exumação), pretensioso para uma temporada entre nós. Depois, o ranço de provincianismo que cerca essa apresentação: a publicidade que usa elogios passados (aquele cartaz suspeito na porta); a decoração do teatro; o programa, que insiste em declarar as ocupações de cada um (como se estivessem a gritar “Não somos vagabundos, uns quaisquer”; como se estivessem se desculpando, envergonhados de fazer teatro – atitude que tem sua razão de ser no Norte com seus preconceitos mas não entre nós). E se exigimos muito (nunca, demais) é apenas porque eles mesmos nos acostumaram a isso – a tratá-los diferentes de meros amadores. Acontece que o TAP depois da temporada de 53 parece que dorme nos louros conquistados, que marcou passo, e isso, em arte, é andar para trás. Por princípio, convidar um diretor profissional para o grupo é acertado. Parecemos, contudo, que essa escolha devia ser mais pensada, melhor distribuída: dar a cada convidado o que ele pode fazer de melhor, em que pode render mais. Se queriam Bibi Ferreira, deviam aproveitá-la devidamente. Sua direção do Lorca prejudicou o conjunto e pessoalmente nada me trouxe de bom (pelo contrário). O espetáculo é de uma pretensão irritante. Aquele coro inventado (que certo “mestre sagrado” da crítica chegou a dizer que é

característico de Lorca) parece um bando de dominós ensanguentados (com gotas de sangue recortadas e presas com alfinetes na cara do público) que fizeram o curso de declamação de Maria Sabina. A figura de Leonardo parece de fancaria (El Zorro dos pobres), aqueles leques pelas paredes são clichês em desuso, a iluminação gratuita e imprópria; a lua que parecia explodir, apagando e acendendo em resistência; a produção descuidada (os cenários balançavam com o pisar dos atores) – tudo somado, tudo junto, deu a uma Espanha, ar de teatro de revista, de cartão postal, de turismo barato. No lugar da poesia puseram, com insistência, a declamação. Onde devíamos encontrar o popular fincaram, com requintes, o vulgar. Tudo isso é bastante triste, tratando-se de amadores e, principalmente, dos Amadores de Pernambuco, que sempre se mostraram cuidadosos nas suas produções, dedicados no seu trabalho, honestos em suas intenções e, sobretudo, cheios de talento. Essa preocupação cultural excessiva (grandes autores), esse excesso de cuidado (diretores profissionais) estão tirando toda a força e autenticidade do grupo – que está ficando dentro dos moldes que imperam aqui no Rio – dentro de uma mentalidade caduca, louvaminheira, pernicioso, sofisticada – que, dia a dia, afasta-se do verdadeiro público e compromete-se, cada vez mais, com os burgueses *snoobs* (*apud* CADENGUE, 2011^a, p. 383).

Outra crítica, Luiza Barreto Leite, também considerava que o TAP estava “ficando para trás, e defende que Ariano Suassuna seria quem melhor representaria o teatro pernambucano no momento:

Os pernambucanos não obtiveram desta vez o mesmo sucesso, não porque tenham piorado ou melhorado. Mas porque eles pararam e nós seguimos em frente. Com altos e baixos, nós continuamos. Esbarrando aqui, levantando ali, nossa concepção estética vai evoluindo. Eles, ao contrário, possuem o mesmo ponto de vista de vinte anos atrás. E, de Pernambuco, há vinte anos atrás, o que não é muito bom. O Pernambuco de hoje foi delirantemente aplaudido através do grupo de gente nova que lançou a peça de Ariano, e continua na vanguarda, dos teatros de amadores do Brasil, embora estes só sejam consideravelmente melhores e mais numerosos do que há cinco anos. Pernambuco continuará na vanguarda, enquanto a Bahia não realizar o que deseja (com todo dinheiro que tem e os elementos materiais de que dispõe não será milagre que isto aconteça) mas o grupo de Valdemar de Oliveira está ficando para trás, porque, depois de cumprir sua etapa de pioneiro, se pôs a dormir sobre os louros (*apud* CADENGUE, 2011a, p.392-393).

À mesma conclusão chegou Paulo Francis que, apesar da crítica, acreditava também que o sucesso de Ariano, com a sua *A Compadecida*, só fora possível porque antes o TAP abriu caminhos no teatro pernambucano: “Eles ficaram em mentalidade, no ano de 1943 [...] Ele [o TAP] desbravou o Nordeste no tocante a textos [...] Daí pode surgir consciência de teatro: pode surgir alguém como Ariano Suassuna” (*apud* CADENGUE, 2011a, p.393-394).

Pressionado a prestigiar peças nacionais pelo impacto de *A Compadecida*, cinco meses antes da excursão do TAP pelo Rio de Janeiro, Valdemar, em sua coluna no Jornal do

Commercio, nos dias 16 e 17 de fevereiro, argumentava: “temos de reconhecer não serem muito numerosas as obras nacionais em condições de atingir aquele objetivo, enquanto no repertório estrangeiro as há à mão de semear, sejam ‘clássicas’, sejam modernas” (OLIVEIRA, 1957, p.6) e “Apareçam boas peças nacionais, e o TAP as encenará, porque a sua política sempre foi a da escolha de bons originais sem olhar a pátria de origem dos seus autores” (OLIVEIRA, 1957b, p.6). Escrevia isso num momento em que a ideia-força que movia o teatro realizado no Brasil constituía-se sobre um esforço de criação e fortalecimento de uma dramaturgia nacional que enfrentasse as injustiças sociais e o subdesenvolvimento brasileiro, o que tornava o TAP ainda mais suscetível a críticas naquele momento.

Assim, mesmo não admitindo, o grupo sob a liderança de Valdemar de Oliveira, já no início dos anos sessenta, tenta mudar sutilmente e adota uma peça regionalista⁶⁷, intitulada *Um sábado em 30*, que historicamente acabou se tornando a mais importante de seu repertório. Até hoje o grupo monta o espetáculo, que já se aproxima de sua milésima apresentação. Mas isso, evidentemente, ocorrendo mais de uma década depois do surgimento do Teatro do Nordeste não chega a ser uma inovação.

Sobre suas pontuais concessões, realizadas durante a montagem de *O pagador de promessas*, em 1961, Joel Pontes comenta:

Alegro-me de ver que o TAP se integrou na realidade brasileira e enfrentam as dificuldades de uma encenação tão fora dos seus roteiros. País novo, de teatro ainda novo, é isto mesmo o que temos que fazer: experimentar, movimentar, tentar o acerto. O conformismo de um repertório internacional de êxito seguro [...] não faz parte da inquietação natural do momento (PONTES, 1961, p. 3)

Valdemar de Oliveira, diferente de Hermilo, que procurará se articular às mudanças políticas, culturais e comportamentais dos anos 1960-1970, irá estabelecer uma reação cada vez mais radical contra essas transformações. Tradicionalista, Valdemar vê como uma ameaça a efervescência política que ocorria no início dos anos sessenta e já em 1964, para a garantia da ordem em risco, esteve entre os apoiadores do golpe civil-militar. E com o passar dos anos, suas posições chegaram ao extremo de torná-lo um defensor da censura oficial. No teatro, sempre esteve a defender a moral e os bons costumes. Não admitia, por exemplo, nudez ou palavrão em seus espetáculos, o que refletia a sua própria defesa da estrutura social, se

⁶⁷ *Um Sábado em 30* foi encenada pela primeira vez em 1963, portanto, vinte e dois anos após a fundação do TAP. Neste período o grupo só havia montado seis peças nacionais de um total de 61. Dessas, apenas duas estavam associadas ao regionalismo do Teatro do Nordeste: *Sangue Velho*, de 1952, e *O pagador de promessas*, de 1961.

entendermos por “estrutura” um conjunto de regras de transformação de elementos inter-relacionados que limita o universo de possibilidades para eventos possíveis (BAUMAN, 2012, p.162).

Em sentido contrário estava Jomard Muniz de Britto. Com entusiasmo, ele percebia que a “realidade brasileira”, já tão discutida numa perspectiva nacionalista pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, pelo Movimento de Cultura Popular – MCP e pelos Centros Populares de Cultura da UNE – CPC’s, estava se transformando rapidamente, o que procurou explicar na sua obra *Contradições do homem brasileiro*, lançada em 1964 e logo em seguida censurada e recolhida pelos militares.

No livro, Jomard defende que o Brasil vivia uma “época pré-revolucionária de insatisfação, denúncia e organização do povo” a partir da qual o homem brasileiro deveria se constituir e com a qual, se identificar (BRITTO, 1964, p. 22). Para isso, ele deveria superar o isolamento de suas “realidades próximas” – família, cidade e classe – em nome da sua incorporação amorosa, criativa e combativa na nação brasileira, mas não de acordo com um nacionalismo conservador, com os seus ufanismos e hinos à pátria, que levam a uma aceitação passiva da realidade.

Não sendo uma “virtude”, aprendida nos bares ou nos comícios, o verdadeiro sentimento de nação se traduz por uma crítica a todo gesto e discurso moralista, de quem por exemplo afirma que “reforma de base é saber governar”. Nação – a escolha de um destino para a coletividade e não apenas a conservação do passado com suas tradições. Sentimento de nação superando todo saudosismo conservador, pois o que necessitamos é de fidelidade em relação às perspectivas de futuro (BRITTO, 1964, p 54).

Diferente do tradicionalista, que teme o tempo como uma fera que “engole tudo” (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008), Jomard reconhece, de forma otimista, que o tempo avança e defende que o futuro deve nortear a nação brasileira. Futuro que na época da publicação do livro já se anuncia em forma de ideais projetados e nas lutas do povo. “Esta marca do futuro que se projeta é o tempo do homem brasileiro, 1964” (BRITTO, 1964, p. 30).

Jomard, portanto, defende que os movimentos sociais do início dos anos sessenta produziam as contradições que tornaram-se constituintes de um novo homem brasileiro. Contradições que faziam recuar o saudosismo e o vazio comprometimento, além de evidenciar o “que está ultrapassado, que já valeu mas hoje está falido” (BRITTO, 1964, p. 23). Propõe, assim, uma nova maneira de se pensar a cultura brasileira, diferente das gerações “gilbertiana” e “tepenística”.

Os valores dessas gerações estariam obsoletos se levarmos em conta as teses de *Contradições do homem brasileiro* nos anos sessenta, um período de grandes contradições e transformações, sobretudo nos espaços urbanos, onde estas contradições se ampliavam graças, especialmente, às inovações técnicas, responsáveis pelo surgimento dos canais de comunicação em massa, em sua maioria controlados por minorias detentoras de poder econômico.

Mas Jomard, mesmo sendo um defensor dos movimentos de cultura popular na época, não condenava a comunicação em massa. Defendia que as contradições relativas ao tema poderiam ser resolvidas quando “os fatores” técnico-materiais fossem convertidos em “valores” técnico-reflexivos, quando se potencializaria não apenas a democratização cultural como a integração da cultura nacional (BRITTO, 1964, p. 98). Também não temia o embate entre a geração de pais, identificada com o *status quo*, e a dos jovens que contestavam as estruturas sociais nos anos sessenta. O que, para muitos, significava uma crise na sociedade brasileira, Jomard considerava uma oportunidade para que o novo irrompesse.

As ideias e a linguagem utilizadas em *Contradições do homem brasileiro*, com um nítido viés isebiano e influenciadas pelas teses de Paulo Freire, soaram subversivas e avançadas para o vocabulário político da época, tanto que a obra foi censurada pelo governo militar. No entanto, é preciso reconhecer que os projetos subsequentes de Jomard adotaram uma leitura da cultura brasileira, cada vez mais radical a partir de sua adesão ao Tropicalismo, quando não buscou mais problematizar academicamente as contradições da realidade nacional, e sim, por meio dessas contradições, incomodar e desmascarar a sociedade brasileira em seu subdesenvolvimento, carece e hipocrisia. Isso nos leva a concluir que entre *Contradições do homem brasileiro*, os manifestos tropicalistas assinados por ele em 1968 e a sua produção cinematográfica dos anos setenta, os movimentos culturais em Pernambuco foram assumindo um caráter mais juvenil, heterogêneo e libertário.

E o teatro local não passou ileso por essa efervescência. Além do trabalho de novos grupos surgidos depois de 1964, adeptos da perspectiva nacional-popular, no primeiro manifesto tropicalista lançado em Pernambuco, *Porque somos e não somos tropicalistas*, lançado em abril de 1968, surge uma crítica ao TPN, associado às formas dominantes e tradicionais de pensamento que presidiam a cultura oficial pernambucana: “3.Lamentamos que os da ‘nova e novíssima geração’ (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística etc. e tal”. Também no segundo manifesto, *Inventário do nosso feudalismo cultural*, a cena teatral pernambucana recebe atenção. Desta vez, é criticado o personalismo que caracteriza os grandes grupos

teatrais do estado, certamente em referência implícita ao TPN e ao TAP, comandados respectivamente por Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira: “O que se pode esperar de certos grupos teatrais que se afirmam como “propriedades privadas”, casas de fulano ou beltrano?”.

São as contradições do teatro missionário e bacharelesco cada vez mais expostas. Evidencia-se, assim, em Pernambuco, a ação de agitadores culturais inconformados com a realidade vivenciada e que proclamavam, como conclui *Inventário do nosso feudalismo cultural*, o “rompimento com todos os padrões: morais, sociais, literários, sexuais etc. e tal.”. Atitude que colocava em suspeição a noção de sujeito, a noção do real e as linguagens que até então haviam sido suficientes para explicar a realidade em que os brasileiros viviam.

Esse esgotamento aconteceu, segundo Edwar Castelo Branco, porque a realidade vivida pelos sujeitos na década de sessenta, sobretudo em detrimento da revolução tecnológica do período, que afetou as noções de espaço e tempo em escala global, foi desconcertantemente desfigurada e isso aconteceu não só no Brasil, mas em praticamente todo o mundo ocidental. Em decorrência, os velhos conceitos existentes e que sempre garantiram um lugar privilegiado aos “adultos” na hierarquia entre as gerações, já não conseguiam mais explicar a nova configuração da realidade emergente, o que justifica, em grande medida, o protagonismo juvenil que emergiu vigorosamente naquela década, criando novos conceitos e formas de linguagem, como aqueles produzidos pelos tropicalistas, interessados em estabelecer diálogos para além das fronteiras existentes entre o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o bom gosto e o mal-gosto, por exemplo. Linguagens e conceitos que procuravam ser mais condizentes com um mundo em rápida mutação e cada vez mais globalizado, responsável pela conexão entre subjetividades juvenis dispersas pelo mundo (Cf. CASTELO BRANCO, 2005). Daí o envolvimento de jovens brasileiros com novos estilos e hábitos, como o Rock e o uso de minissaias e anticoncepcionais.

Essa nova conjuntura que se constitui no Brasil nos anos sessenta rompe com o caráter bacharelesco e missionário do teatro pernambucano para dar lugar a um teatro impertinente, juvenil e libertário na virada dos anos sessenta para os setenta. O próprio TPN, que volta a existir a partir de 1966, será um novo grupo, que tentou se adaptar às mudanças políticas e culturais da época. Jomard Muniz, recentemente, em 2000, admitiu em entrevista, que o TPN foi “a grande cena da resistência cultural entre nós, antes do tropicalismo” (BRITTO, 2013, p.176). E de fato, este renovado TPN fez oposição à ditadura, de certa forma se aproximando de setores à esquerda que o criticaram na época de *A bomba da paz*. Aproveitando a ocasião de suas montagens, com a sua plateia reunida, os membros do grupo anunciavam o nome de

desaparecidos e denunciavam ataques do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), como relembra a ex-atriz Leda Alves (ALVES, 2006, p.74). Também encenavam peças que ofereciam pretextos para que se questionasse a ditadura militar, a exemplo de *Andorra*, dirigida por Benjamim Santos.

Quando essa peça estava em cartaz, o grupo foi ameaçado pelo CCC e chegou-se a temer que ele sofresse violência igual a que aconteceu com o grupo Oficina, que durante a temporada de *Roda Viva*, em São Paulo, no ano de 1968, foi agredido por membros daquela organização.

Na época, o TPN já não se limitava só ao teatro, pois sua sede na avenida Conde da Boa Vista se tornara um movimentado centro cultural, que acolhia diferentes tipos de produção artística. Entre artistas plásticos, comediantes e cantores, recebeu Gilberto Gil antes da explosão nacional do Tropicalismo. Em depoimento recente para o Jornal do Commercio, Gil relembrou aquele contato:

Passei entre seis e sete semanas no Recife, vim a convite do Hermilo, que estava atento a tudo que acontecia, o surgimento dos novos talentos de todos os lugares, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo. Talentos que tivessem ligados à luta e a característica da época que era a resistência e as lutas pelas liberdades: contra a guerra do Vietnã, as terríveis guerras coloniais na África. Havia todo um engajamento de jovens da literatura, da música e o TPN era esse polo, essa trincheira aqui no Recife⁶⁸.

Mas apesar da postura mais engajada, o TPN não havia se livrado por completo do seu caráter bacharelesco e missionário. Além da forte liderança de Hermilo Borba Filho, que centralizava as decisões no grupo, os critérios para o ingresso no conjunto eram bem seletivos. Em entrevista para Milton Baccarelli, Rubem Rocha Filho, que foi diretor no TPN, chegou a admitir certo elitismo, “uma coisa de escolha de classes para poder ser ator do TPN, poder trabalhar ali” (BACCARELLI, 1994, p.50). Além disso, a questão da valorização da cultura popular nordestina ainda era presente no trabalho do grupo na segunda metade dos anos sessenta, mesmo que Hermilo, na época, não fosse o teatrólogo paternalista da época do Teatro do Estudante de Pernambuco.

Com isso, a única tentativa realizada pelo TPN para trabalhar com linguagens e temáticas compatíveis com as vanguardas artísticas juvenis que começavam a despontar no Brasil, foi com a peça *Buum!*, que ficou sob a direção de José Pimentel. A intenção de

⁶⁸ Ver <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2011/08/16/quarenta-e-cinco-anos-depois-gilberto-gil-se-reune-com-colegas-do-tpn-12855.php>

Hermilo com a escolha do espetáculo era fugir “à regra nordestina para tratar de temas urbanos e universais” (*apud* REIS, 2008, p.87).

O espetáculo “com seu apelo ‘hippie’ e visão de um mundo que se agita freneticamente”, como foi descrito pelo suplemento cultural do Jornal do Commercio do dia 24 de novembro de 1970 (JORNAL DO COMMERCIO [Caderno II], 1970, 24 nov., p.1), era constituído por duas peças: *Auto do salão do automóvel*, de Osman Lins, e *Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*, de José Bezerra Filho. E o diretor José Pimentel explicou as suas intenções nestes termos:

- Procuramos romper, num estrondo, com muita soisa convencional. Marshall McLuhan, comunicação, Chacrinha, revistas em quadrinhos, trânsito, loucura da guerra, bomba, teatro, antiteatro, luz negra (como nas boates), tinta acrílica, strip-tease, choro, risos, vida, morte, tudo isto e mais O Pasquim, “inseridos num contexto lúcido, válido e autêntico

De que tratam, afinal, essas duas peças?

- Numa, a primeira, é mostrada a vida de uma grande cidade (São Paulo), com a loucura do seu trânsito, de suas TVs, de seus jingles, de sua mistura de raças, do esmagamento a que submete as pessoas que nela vivem. Enfim, a loucura do mundo moderno, que não é privilégio apenas de São Paulo, mas de muitas outras cidades, como Recife, por exemplo. A segunda, trata de um outro tipo de loucura: a loucura da guerra, da insensatez dos homens, da bomba prestes a explodir, dos campos de concentração. [...]

Procurei transformar os textos num espetáculo de teatro. Espetáculo de luz, som e cores. Espetáculo áudio-visual, de comunicação imediata com qualquer tipo de público. Espetáculo de teatro? Não apenas. De televisão, de cinema, de rádio, tudo que é comunicação (palavrinha tão usada hoje em dia) está lá no TPN para quem quiser ver.

Para aqueles que acham que no Recife o teatro não se moderniza, Buuum!
Tenta provar o contrário.

- Não pretendi ser modernoso nem prafrentex – diz todavia Pimentel – apenas fiquei na minha, que espero seja a de todos vocês que vivem pretendendo alguma coisa nova. Os ídolos envelhecem, pelo que devem ser substituídos. Não fumem, amarrem os cintos que a explosão é pra valer. Ah, a segunda peça se passa inteiramente num acampamento “hippie”. E no fim, quem quiser dançar, pode... (JORNAL DO COMMERCIO [Caderno II], 1970, 24 nov., p.1).

Foi a única incursão do TPN pelo universo globalizado, veloz e de subversão juvenil, que caracterizava o final dos anos sessenta no Brasil. *Buum!* Queria o escândalo, a polêmica como forma de subverter linguagens e arranjos sociais que estavam levando as pessoas ao sofrimento e isolamento social. Criticava especialmente o perigoso fluxo de carros nas grandes cidades, a massificação determinada pelos meios de comunicação e as tendências

beligerantes que ameaçam os seres humanos. E para montá-la, José Pimentel recorreu a elementos áudio-visuais que iam “desde os ‘slides’ à luz negra (como nas boates) sob a qual se desenrola um notável ‘strip-tease’ no acampamento ‘hippie’ onde se passa a ação da peça final. Tudo bem moderninho, comunicativo e sem dar muita bola para as convenções teatrais” (JORNAL DO COMMERCIO [Revista], 1970, 6 dez., p.6).

Mas a linguagem inovadora do espetáculo não agradou e a peça acabou não tendo a recepção esperada pelo TPN, o que teria apressado o seu fim, já que o grupo vivia uma fase agônica provocada por questões financeiras e, sobretudo, pela ausência de sua principal liderança, Hermilo Borba Filho, que já estava se afastando do teatro por conta de sua saúde fragilizada.

A outros grupos surgidos a partir da segunda metade dos anos sessenta, portanto, coube o desafio de se tentar romper de forma mais incisiva com o teatro missionário e bacharelesco, aproximando suas montagens de movimentos vanguardistas como o Tropicalismo, que buscou confrontar o formalismo e a “ceticidade” da cultura brasileira, e o Cinema Novo, que propôs soluções ideológicas para a superação do subdesenvolvimento brasileiro. Assim, cenicamente, entre os anos sessenta e setenta, o corpo no palco ganha uma nova dimensão. Liberta-se do texto que ele encarna para se tornar ele próprio a mensagem a ser transmitida, como materialização de medos, angústias e desejos do homem contemporâneo e urbano. O escracho, o improvisado, o absurdo, a cultura pop tornam-se comuns nas montagens. E politicamente, esses novos grupos assumiram o desafio da resistência contra a ditadura no Brasil e também se dispuseram a enfrentar os microfascismos observados no cotidiano contra as minorias.

Passaram a representar, portanto, uma sociedade mais plural, numa perspectiva libertária e por isso foram isolados, perseguidos e censurados pelos responsáveis pela cultura oficial ou pelos agentes de repressão da ditadura.

Um dos primeiros grupos a surgir nessa fase foi o grupo Construção. Formado por jovens que buscavam um teatro profissional articulado a uma preocupação de ordem política e social, o grupo foi bastante influenciado pelas discussões da esquerda brasileira do período, que prescrevia para a arte do país a perspectiva nacional-popular. Neste sentido, defendia-se uma produção artística que fosse ao mesmo tempo comprometida com a identidade da nação brasileira e com a conscientização política da sociedade, especialmente das “massas”, por meio da dialética do materialismo histórico. Em suma, o Construção fez uma opção pela chamada arte engajada que emergiu no Brasil no final dos anos 1950 e início dos anos 1960.

Foi no final de 1963, durante a apresentação do auto de Natal *Louvação*, de autoria de Benjamim Santos e do seminarista José Maria Tavares, que o núcleo fundador do Construção se encontrou pela primeira vez. Na plateia estavam Terezinha Calazans, José Fernandes e Marcus Siqueira, alunos do Curso de Formação de Atores da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife. Eles acabaram se interessando pelo trabalho e se aproximaram de Benjamim.

Um ano depois, no final de 1964, quando Benjamim retornou do Rio de Janeiro, aquele mesmo grupo, com a inclusão de Paulo Guimarães fundou o Construção. No momento de sua criação, eram tantos jovens no Recife que desejavam refletir criticamente a realidade do país que, segundo Benjamim Santos, cerca de trinta pessoas fizeram parte do momento inicial do grupo (SANTOS, 2013). Ao final, o grupo foi se reduzindo e acabou contando com um núcleo formado por cinco apenas.

Em 1965, Benjamim Santos funda o Grupo Construção, com Teca Calazans, Paulo Guimarães, José Fernandes, Marcus Siqueira e mais um grande número de postulantes. Passada a fase eufórica das reuniões, o núcleo do grupo é formado por Benjamim, Teca, Paulo, Zé Fernandes e Jones Melo (LEITE, 2012, p.33)

Na época, entre os jovens progressistas do Recife, surgia contra o golpe civil-militar, uma cultura de resistência que se manifestava sobretudo por meio da “música popular” e debates sobre a cultura nacional. Por isso os festivais da canção promovidos pelos grandes canais de TV nos anos sessenta acabaram se tornando importantes para a juventude rebelde que se constituía no Brasil na esteira do golpe. Defender músicas engajadas como *Arrastão*, *Disparada*, *Ponteio* e *Para Não Dizer que não Falei das Flores* era mais do que uma questão de preferência estética, era defender uma ideia perante a sociedade brasileira e a vitória delas representava, deste modo, um passo a mais em direção à vitória contra a ditadura e a exploração capitalista.

Fica claro que a resistência política nos anos 1965 a 1968 deslocou-se principalmente para a esfera intelectual e artística. Em artigo que discute a inredução das obras de Lukács no Brasil, Celso Frederico argumenta que o fechamento da participação política institucional após o golpe de 64 tornou a esfera cultural um espaço de resistência à ditadura (MORAES, 2004, p.299).

A citação é válida na medida em que nos ajuda a compreender como as manifestações artísticas foram importantes para os homens e mulheres dos anos sessenta, quando eles

procuraram subjetivar o sofrimento e a revolta desencadeada pela repressão pós abril de 1964. Acreditando no potencial político das artes na luta contra a ditadura, os artistas engajados dos anos sessenta que assumiram o ideal nacional-popular legado da militância do ISEB, MCP e dos CPC's da UNE, atuaram diretamente ligados aos movimentos sociais, defendendo uma arte política que aproximasse o artista e o intelectual das “massas”. As obras de arte, nesta perspectiva, deveriam ter um caráter didático, pois o seu objetivo era contribuir diretamente com a conscientização política da sociedade. Esse tipo de arte também deveria adotar um caráter antiimperialista e defender, portanto, aquilo que fosse considerado patrimônio cultural nacional. A música *Para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, que conclamava: “Vem vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer...”, pode ser considerada um símbolo para aqueles que pensavam a arte desta maneira.

Esta proposta seria confrontada ainda nos anos sessenta com o mundo da cultura de massas e com a emergente arte *pop* que, além de pôr em crise a representação realista do mundo, levaria às últimas consequências “a liberdade de criação e experimentação instaurada pelas vanguardas modernistas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1995, p.6). Mais identificados com este mundo, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil formaram um grupo – diverso e heterogêneo – que procurou deglutir o “novo” para transformá-lo numa força criativa renovadora para o universo artístico brasileiro, capaz de levar aos palcos nacionais, elementos de culturas estrangeiras ao mesmo tempo em que criava, intensamente, novas linguagens.

O “Tropicalismo”, expressão que nomeava esse grupo, tornou-se um dos principais mananciais de expressões artísticas inovadoras numa nova ordem comunicacional pautada na interação de subjetividades juvenis espalhadas pelo ocidente e no livre experimentalismo, que se anunciava, não sem luta. O confronto com aqueles que acreditavam em uma arte nacional pura foram inevitáveis.

O reflexo desse Brasil mais diluído no mundo, que foi capaz de engendrar um movimento como o Tropicalismo, dentro de uma configuração histórica em que significativa parcela da juventude ocidental passou a questionar tradições e valores considerados por ela ultrapassados, passou a ser percebido sobretudo nos grandes centros brasileiros, em corpos cada vez mais expressivos nos palcos e mesmo na cotidianidade das ruas; em roupas mais “safadas”; nas gírias que subvertiam a linguagem normativa; em câmeras cinematográficas trêmulas denunciando o anti-ilusionismo nos filmes; em um teatro que provocava a sua plateia a ponto de chocá-la; em obras cada vez mais ricas do ponto de vista sensorial; em uma arte que rompia fronteiras, não distinguindo o popular do erudito ou o mal gosto do bom gosto;

enfim, na preocupação dos artistas com a captura de subjetividades independentemente de qualquer filiação ideológica.

Sobre esse contexto culturalmente efervescente, o diretor de teatro João Denys Araújo Leite, em seu livro *Marcus Siqueira: um teatro novo e libertador* fala que no Recife havia uma “cultura de bar”, que aglutinava artistas e intelectuais de esquerda em suas discussões:

[...] era uma cultura que vinha de muitos anos. Dos anos 1960 aos 1980, os bares, além de sítios de sociabilidade, equivaliam à Ágora, ao lugar dos debates acalorados, das extensões das aulas, das reuniões dos grupos. Baripatéticos é, portanto, essa paixão por esses lugares de encontro, muito semelhantes ao teatro: de uma extensão explícita de teatralidade e dramaticidade ou de um “teatro invisível”. O Teatro Popular do Nordeste⁶⁹ tinha seu bar, o Teatro Novo do Recife, de Marcus, situava-se nos fundos de um bar da livraria Livro 7. Em Olinda, no Varadouro, o THBF estava cercado por bares (LEITE, 2012, p.26-27).

A respeito dessa “esquerda festiva” recifense, Benjamim Santos também se manifestou em seu livro de memórias:

Nesse ambiente cultural, marcado pela censura, pelo medo e a repressão política, a vida da juventude inteligente do Recife era ao mesmo tempo provinciana, pernóstica e blasé. Fazer parte dela, frequentá-la, nos dava um certo ar de vaidade. Era simples e se resumia em comparecer aos *vernissages* de Reinaldo Fonseca, Adão Pinheiro, Guita Charifker, Tiago Amorim, João Câmara, Delano...; visitá-los em seus ateliês; assistir aos filmes do “cinema de arte”, sábado, às dez da manhã, no São Luís; discutir cinema como se todos fôssemos entendidos e discutir, sobretudo, com o pessoal de Arquitetura, que tinha um Cine Clube que passava filmes no teatro AIP; frequentar as livrarias da Rua da Imperatriz, sobretudo, a Editora Nacional, do Aluísio, de conversa sempre agradável; passar todo dia pela Galeria de Arte da Prefeitura, na beira do rio, confronte ao Correio; ir à noite ao Senzala, barzinho do Marcelo Peixoto, no Mercado da Ribeira e outras coisinhas do gênero. Mas o quente mesmo eram os shows de música popular. Todo mundo ia. Eram espetáculos montados sem qualquer dinheiro para produção, mas com inteligência, dinâmica e talento; apresentados no auditório da Fafire, no lindo pátio interno da Escola de Química (Rua Dom Bosco) e em algumas boates da moda, como uma de que não lembro o nome, no térreo do edifício de esquina da Riachuelo com a José de Alencar. Nesses shows, cantavam e brilhavam Teca Calazans, Lizete Margarida, Isabel de Arquitetura, Paulo Guimarães e o grupo Bossanorte, entre muitos outros. Neles, apareceram o violonista Marcelo Melo e o baterista Naná Vasconcelos, que tocava pratos na Banda Municipal. Esses shows trouxeram para a ordem do dia as cantigas de capoeira e as cirandas, até então restritas aos seus universos próprios. Cantadas (e depois gravadas) por Teca Calazans, as cirandas viraram moda e passou-se a dançar ciranda numa grande roda, de mãos dadas, em todos os lugares e bares festivos do Recife e

⁶⁹ Que surgiu em sua segunda fase, em 1966.

Olinda. Era o tempo em que se sobressaía a chamada “esquerda festiva”, uma galera que delirava cantando canções de protesto da moda (SANTOS, 2007, p.35).

Foi neste contexto que surgiu o Construção, como a primeira resposta do Recife, no campo das artes, à violência institucionalizada que se instaurou, em abril de 1964, no país. E além da resistência política, como era próprio da perspectiva nacional-popular, o grupo também valorizou a cultura popular. Sobre isso, informou o cronista Antônio Teixeira Jr. Em artigo de jornal publicado na época.

Estão surgindo, nas diferentes regiões do Brasil, grupos da nova geração de compositores, que vêm procurando tirar de nosso folclore e adaptar a bossa nova.

O primeiro foi o Grupo Opinião, formado por gente já conhecida e consagrada do público, como Nara Leão, Zé Kéti e outros figurões. O tempo passou e nasceu em Pernambuco o Grupo Construção, só gente nova, sem nome, estudantes de arte e amadores que queriam fazer algo bem nordestino. Agora, já em fase embrionária, em outros Estados, no Rio Grande do Norte, a arquiteta Janete Santos, conseguiu formar seu grupinho, no Maranhão o pintor Ivar Saldanha e o folclorista Nascimento Filho estão transformando em bossa nova o que há de mais timbira

Como bossa nova, ou em forma de samba autêntico, o que é nosso está sendo explorado, o povo começa a sentir e ver que temos algo de bom, puramente brasileiro (In: SANTOS, 2007, p.41).

Nota-se que o cronista delimita um perfil de grupo bem diferente daquele que caracterizou o principal paradigma do fazer teatral no Recife entre os anos quarenta e o início dos sessenta. Os componentes do Construção eram, em sua maioria, jovens estudantes e sem nome prestigiado no campo intelectual e artístico pernambucano, como eram Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho.

Mas para tratar de cultura popular, a grande referência do grupo foi ainda Hermilo Borba Filho, que nos anos sessenta estava aprofundando seus conhecimentos sobre os espetáculos populares, o que provocou uma mudança significativa na forma como ele concebia as encenações teatrais. Na verdade, dos tempos de TEP até os anos setenta, Hermilo foi mudando o seu pensamento teatral em vários sentidos, demonstrando sua capacidade de se reinventar, o que ficou mais claro a partir da segunda metade da década de sessenta, quando deu início a segunda fase do TPN, em 1966.

Naquele momento, um irrequieto Hermilo já dava mais atenção à encenação do que à dramaturgia. “Enquanto Ariano Suassuna, que considero o maior dramaturgo da língua, renovou o teatro brasileiro através das histórias do povo, do cancionista, do romanceiro, eu

tenho a pretensão de renovar o nosso espetáculo, partindo dos espetáculos populares” (BORBA FILHO, 2005 [1964], p.149), escreveria na sua obra *Diálogo do encenador*, publicada em 1964. Este livro foi importante para a fundamentação teórica inicial do Construção.

Dito de outra forma, o pensamento teatral de Hermilo, sobretudo na segunda metade dos anos sessenta deu “ênfase ao estudo dos espetáculos populares do Nordeste e se propunha a fazer ‘uma arte popular total, fundamentada na tradição da dramaturgia nordestina’” (BORBA FILHO, 1976b, p.196). Seu novo desafio a partir de então seria o de procurar inovar sua linguagem cênica de modo a tornar ainda mais coerente as suas ideias: “Se nos tempos do TEP sua luta era por uma dramaturgia nordestina capaz de renovar o teatro nacional, na década de 1960, ele vai se preocupar mais com a criação de uma nova cena, para a qual se tornava imprescindível uma forma diferente de interpretação” (REIS, 2008, p. 232). No seu livro *Diálogo de um encenador*, ele irá esclarecer o seu novo projeto teatral da seguinte forma:

[...] o que eu desejo é que o espectador seja um participante do espetáculo e não um ser passivo, que tudo recebe sem discutir. O que eu desejo é quebrar de vez a ilusão burguesa do teatro realista e para isto torna-se necessário que os nossos autores escrevam peças para a cena e não para as prateleiras das bibliotecas. A peça terá de nascer espetáculo e não obra literária apenas. Durante todos esses nossos bate-bapos eu tive oportunidade de frisar várias coisas comuns a vários encenadores: necessidade de escrever especificamente para a cena, comunhão com o público, despojamento do palco, arbitrariedade poética no tratamento do espetáculo, espaço cênico em três faces (todas as grandes épocas do teatro foram de tablado de três faces, envolvido pelo público). Pois bem: juntando estas ideias às minhas próprias experiências e juntando tudo a um espetáculo típico do Nordeste, cheguei à conclusão de que se pode tentar uma nova maneira de produzir o espetáculo nordestino, não somente pelos processos dramáticos mas por uma maneira peculiar de interpretar. Enfim, a criação de um estilo específico de interpretação nordestina (BORBA FILHO, 2005 [1964], p. 146-147).

Encontramos, então, Hermilo muito mais esclarecido teoricamente acerca dos espetáculos populares, com os quais procurou identificar o trabalho do TPN, o que o levou a adotar um anti-ilusionismo teatral, segundo ele próprio dizia, “muito menos baseado em Brecht do que nos mestres de Bumba, e nos ledeguelas de pastoris, e nos capitães de fandango, e assim por diante” (*apud* REIS, 2008, p.114). A ideia era eliminar a quarta parede que separava o espectador do espetáculo.

A sala de espetáculos do TPN é quase a de um teatro de três faces, seus atores entrando em contato permanente com o público, tentando desesperadamente liquidar de uma vez o teatro naturalista-realístico que não atende mais às necessidades didáticas de nossa época, quando o artista precisa colocar-se a serviço da angústia humana em todos os seus aspectos. Como no Bumba, o teatro é o local da ação; como no Bumba, seus atores usam máscaras; como no Bumba, lançam mão da parábise; como no Bumba, um intérprete serve a vários personagens sem escamoteações ridículas; como no Bumba, quebram a atmosfera empática para se entregarem ao lúdico; como no Bumba, se divertem enquanto divertem os espectadores; como no Bumba, estão crentes de que praticam uma “brincadeira” e não se sentem como médiuns de sessão espírita (BORBA FILHO, 1969, p. 64-65).

Era, portanto, em um Hermilo anti-ilusionista que o Construção buscava inspiração. Um Hermilo que estava mostrando para o teatro nacional os pontos de contato entre Brecht e os espetáculos populares. Propunha, desta forma, uma solução bem atraente para o teatro juvenil e crítico que surgia nos anos sessenta porque conciliava o teatro político brechtiano, cada vez mais praticado por quem queria fazer teatro político no Brasil, com o conceito de cultura popular, muito caro à perspectiva nacional-popular. Sobre o interesse em Hermilo, o grupo informou para a colunista Ladjane, do Jornal do Commercio, que

primeiro pensamos em chamar Teatro Jovem porque bem dizia o que nós somos, mas depois desistimos e nos resolvemos por Construção. Começamos em dezembro de 1964. E o nosso começo, logo depois de definidos os objetivos do grupo, foi a leitura coletiva do livro de Hermilo Borba Filho, *Diálogo do Encenador*, seguida de análises e debates (LADJANE, 1965, p.6).

Por conta dessa influência de Hermilo não nos causa surpresa que o Construção tivesse apresentado algumas preferências semelhantes às do Teatro Popular do Nordeste, como a de desejar reunir em seus espetáculos o teatro clássico e a cultura nordestina, como informaram ao cronista Adeth Leite.

Mais um conjunto cênico surge hoje no cenário do teatro recifense. Trata-se do Grupo Construção que tem por objetivo difundir o teatro, música popular, pintura e literatura.

O Grupo Construção espera com esse espetáculo dar início a uma série de outros, sempre buscando uma linha teatral baseada no melhor teatro clássico grego, clássico espanhol, renascentista, francês do século XVIII e moderno nordestino (In: SANTOS, 2007, p.38).

Mas a começar pela sua peça de estreia, *Cantochão*, de Benjamim Santos, o grupo não adotou uma postura regionalista como fez o TPN em sua primeira fase, quando ao montar três

peças de autores comprometidos com uma dramaturgia local (Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, José de Moraes Pinho, além do próprio Hermilo) de um total de cinco, buscava tão somente o prestigiamento de uma dramaturgia regional e o reforço de uma identidade nordestina, notadamente pernambucana, em primeiro lugar. O Construção fez opção pelo *nacionalismo crítico*, ideia-força que orientou os discursos sobre o teatro brasileiro nos anos sessenta, segundo Rosângela Patriota e J. Guinsburg (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012). Procurava portanto, uma conscientização política por meio da valorização da cultura popular, em destaque, a musicalidade popular, ideal perseguido pelo ISEB, MCP e pelos CPC's da UNE. Sobre isso, fala Terezinha Calazans, que participou do Construção e do MCP:

No grupo construção, a nossa preocupação e objetivo eram fazer Musica Popular Brasileira, bem brasileira, sem guitarra elétrica, nem rock. Descobrir, estimular e lançar compositores e talentos da terra, fazer coisas novas. Montamos depois de Cantochão vários espetáculos. (CALAZANS, 2014).

O destaque que Calazans dá à música se justifica pelo fato do Construção ter, antes mesmo de completar seu segundo ano de existência, dado uma guinada para a produção musical pernambucana (sem abandonar o teatro), no que também desenvolveu um importante papel, como destaca o músico Marcus Vinícius em artigo escrito para a revista Vozes, em 1973.

Com a *Feira de Música*, promoção do Grupo Construção, teve início um positivo trabalho musical em Pernambuco. Concentrando nomes como Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Naná, Marcus Vinícius, Teca Calazans, Ana Lúcia Leão, Luciano, Toinho Alves e Marcelo Melo [...] surgiram algumas obras e destacaram-se trabalhos positivos em todos os sentidos (VINÍCIUS, 1973, p. 839).

O Construção ficou marcado pela busca constante em praticar a fusão do texto teatral com a música popular brasileira, então símbolo de resistência no Brasil, e com uma musicalidade pretensamente nordestina, que se caracterizaria pelas manifestações do homem do campo e em particular, pelo *folclórico*. Esse interesse, por exemplo, resultou, no final de 1966, na montagem do espetáculo *Louvação*, inspirado na obra de Luís Câmara Cascudo. “‘Louvação’ foi escrito pelo jornalista e compositor Fernando Luiz Câmara Cascudo, a partir de pesquisas feitas no folclore, através das obras do seu pai, Luiz da Câmara Cascudo” (JORNAL DO COMMERCIO, 1966, 17 nov., p.7).

Mas folclore para o Construção não era uma peça que serviria apenas para a contemplação ou para alimentar a erudição dos estudiosos do assunto. Era um instrumento de luta contra a alienação. Esse folclore estava mais ligado ao fazer cotidiano das classes populares, do que às expressões cristalizadas do passado preservadas paternalmente pelos folcloristas que, normalmente, atendiam à interesses tradicionalistas pela manutenção de uma determinada ordem social. Do folclore em *Louvação*, o grupo Construção extrai mazelas para serem denunciadas:

A primeira sequência da peça é a louvação ao pescador. Cantando ou conversando, os personagens expõem as dificuldades do homem do mar. Aquele herói que pesca e não tem direito de possuir o peixe. Pertence o pescado ao dono da jangada. Os pescadores sofrem com isso. Assim é que ao descer na praia, após uma longa busca pelo mar, uma mulher pergunta: “Quanto é o quilo do peixe?” E o tangedor da jangada responde com cansaço e insatisfação: “Não sei, dona. A gente pesca para o homem ali, que é o dono da jangada”.

A freguesa não chega a aceitar a resposta, quando é confirmada a resposta. Durante a prestação de contas, eram tantas as dívidas do jogador de redes, e só lhe sobra um peixe, por misericórdia do patrão que ainda mostra sua superioridade: “Depois não diga que não sou seu amigo” (VASCONCELOS, 1966, p.6).

Em outros projetos do Construção, a política era ainda mais evidente. É o caso, por exemplo, das peças *Calabar*, de Marcus Tavares e *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht. *Calabar*, que tratava da expulsão dos holandeses, de Pernambuco, chegou a sofrer censura, contra a qual o grupo, ardeiramente, também procurou reagir durante as encenações. “Para você ver a maluquice da censura: um poema de Cecília Meireles da coletânea *Romanceiro da inconfidência...* a censura proibiu, cortou... e o grupo fez todo o poema sem falar, só abrindo a boca. Aí o público delirava. Ficou bonito” (SANTOS, 2013).

Quanto à *Os fuzis da senhora Carrar*, a própria escolha de uma peça de Bertolt Brecht já era um sinal de impertinência naqueles anos, como atesta Benjamim Santos em artigo de 14 de maio de 1967. O grupo Construção desejava inicialmente montar o espetáculo no auditório da Associação Cultural Germano-Brasileira, mas o espaço lhe foi negado. Além disso, na Faculdade de Filosofia de Pernambuco, o seu diretor censurou um artigo sobre Brecht acompanhado de um de seus poemas, proibindo-os de serem publicados em um jornal mural estudantil (In: SANTOS, 2007, p.94).

Se não é ainda considerado unanimemente o dramaturgo do século, Brecht é pelo menos o mais discutido, causador de incríveis contradições, perseguido

pelos departamentos de censura de vários países, mito e aspiração para quase todos os grupos de teatro do mundo, criador de uma nova técnica de representação (anti-aristotélica, anti-ilusionista) que veio renovar teórica e praticamente toda uma concepção burguesa de teatro desenvolvida pela corrente realista, causadora do terrível academicismo em que nos tínhamos envolvido (In: SANTOS, 2007, p.93).

Por tudo isso, o grupo Construção estabeleceu um profícuo diálogo com o público universitário recifense, ávido de reflexões sobre a realidade brasileira naquele momento, que sem poder se manifestar livremente nas ruas, encontrou na cultura e nas artes um meio possível e adequado para as suas manifestações. Para Benjamim Santos, essa parcela da juventude constituía naquele momento uma nova e crítica plateia teatral na cidade. “Os estudantes universitários têm ido ao teatro ver os espetáculos do Grupo Construção e, como se isso ainda não fosse um ponto importante, observa-se que vem se formando um público que começa a criticar, a discutir, tentando acrescentar” (In: SANTOS, 2007, p.77).

O grupo Construção, portanto, foi, por um lado, uma resposta juvenil contra o arbítrio iniciado com o golpe de 1964 e, por outro, uma reação às experiências de um teatro tradicional que não correspondia às aspirações da nova geração de intelectuais e artistas que surgiu na época, vivendo suas vicissitudes. O pós-64, desta forma, antes de representar um vazio cultural como tem sido disseminado numa forte memória organizadora relativa ao teatro de Pernambuco, foi um tempo de experimentação e redefinições para a arte teatral, apesar da falta de liberdade no período e da pouca estrutura dos novos grupos que surgiam.

Ainda o Construção, por exemplo, segundo o crítico teatral Benjamim Santos, em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, enfrentou dificuldades, que iam da pouca experiência dos que faziam o grupo, até a falta de um espaço próprio, “o que obriga a contratos, às vezes muito caros, sempre na incerteza de terem onde representar durante todo o ano” (SANTOS, 1967, p.2).

No entanto, Benjamim, que deixou o grupo após o fim da temporada de Cantochão, parecia convencido de que o Construção formava um conjunto sóbrio, que poderia oferecer muito para o teatro em Pernambuco, embora sua inexperiência fosse frequentemente um entrave para que sua potência de fato se realizasse ao longo dos seus quatro anos de atuação. Em 1967, a montagem que fez de *Os fuzis da senhora Carrar* teria sido um dos melhores espetáculos do ano, no Recife, segundo o crítico. O grupo “conseguiu fazer um espetáculo honesto, transmitindo ao público um texto claro, embora tenha escolhido a agressividade e a violência como marcas constantes”(In: SANTOS, 2007, p.95).

Mas o grupo é praticamente um desconhecido para memória organizadora que se articulou em torno do teatro local. Leidson Ferraz, um dos principais responsáveis pelo projeto “Memórias da cena pernambucana”, por exemplo, admitiu: “O Grupo Construção, por exemplo, eu só vim descobrir de fato quando li o livro de Benjamim Santos, *Conversa de Camarim*. E só li esta obra porque participei do debate sobre o Teatro Popular do Nordeste e soube da existência dele como artista e jornalista” (FERRAZ, 2014).

Teresinha Calazans critica o esquecimento a que foi submetido o Construção pela memória organizadora:

O que temos de importante é a nossa história que construímos através do trabalho que fizemos. A omissão de um trabalho que existiu e que foi importante por uma geração é um erro grave. Tanto o Teatro de Cultura Popular, como o Grupo Construção contribuíram para o formação e consolidação de um tipo de teatro em Pernambuco, para valorizar a cultura popular como no caso das cirandas. Despertou também compositores e instrumentistas que tiveram um espaço aberto para evoluir na sua arte em Pernambuco: Marcelo Melo que fundou depois o Quinteto Violado, Geraldo Azevedo que teve uma carreira de cantor compositor reconhecida no Brasil, Naná Vasconcelos etc, todos foram “cria” do Construção. Acontece que Pernambuco não é como a Bahia, onde todos falam bem um do outro, Pernambuco é como a história da cesta de caranguejo, um entrando e outro puxando... (CALAZANS, 2014).

Outro grupo que surgiu na segunda metade dos anos sessenta e que também foi comprometido com a transformação social foi o Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP)⁷⁰. Também resultado do forte engajamento juvenil observado nos anos sessenta, o grupo se organizava sem a presença de uma liderança forte, como aquilo que ocorria com o teatro bacharelesco. Nesse sentido, suas principais referências em termos de gestão eram, além do TUCA de São Paulo, o Oficina e o Teatro de Arena, que vinham revolucionando a cena nacional naquele período.

O TUCAP também não tinha o perfil missionário típico do TAP e TEP, com preocupações civilizatórias e com a dignificação do teatro. Mantido pelos diretórios estudantis, teria funcionado como uma espécie de Diretório Central dos Estudantes, como relembra Tônico Aguiar, ao propiciar “um fórum de debate, um ponto de aglutinação” (AGUIAR, 2005, p.50). Disso vinha a independência do TUCAP, ainda que, uma independência sempre vigiada, como conta José Mário Austregésilo:

⁷⁰ O grupo foi fundado no dia 11 de agosto de 1967 e do seu surgimento até 1969, o grupo se chamou TUCA-Recife. O nome era uma referência ao TUCA de São Paulo, que em 1966 fez sucesso com a peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Quem mantinha o TUCA-Recife eram os diretórios [...] Os diretórios tinham direito a uma taxa no vestibular e eles nos davam o dinheiro pra fazer as montagens. A parte financeira vinha dos diretórios. O teatro não era uma coisa bem vista, mas a nossa independência vinha a partir dos diretórios. Vivia-se um período de muita repressão mesmo e a universidade era um tanto conivente com essa repressão, tanto que permitiu que a política invadisse o campus da universidade, quando todo mundo sabe que o campus é uma coisa inviolável. Pelo menos, deveria ser (BACCARELLI, 1994, p.60).

A independência econômica de grupos teatrais, sobretudo em relação ao modelo empresarial adotado por companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), era defendida por artistas engajados como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, um dos principais membros do Teatro de Arena no início dos anos sessenta. Na época, ele defendia que O Arena deveria se aproximar dos estudantes, partidos políticos e sindicatos para alcançar uma autonomia administrativa (VIANNA FILHO, 1983, p.65).

Assim, o teatro para o TUCAP foi se tornando uma atitude política e uma tática politizante. Em que pese o regime autoritário que se vivia, algumas de suas montagens chegavam a atrair militantes políticos sem vínculo com a universidade, interessados em suas peças, mesmo que elas ocorressem em espaços limitados como a sala de aula, uma prática utilizada pelo grupo para conscientizar os estudantes. Eram pequenas peças. “A gente pedia o horário ao professor e apresentava a montagem, o espetáculo dentro da sala, para depois ser discutido pelos alunos”, recorda José Mário Austregésilo (BACCARELLI, 1994, p.59).

Sua primeira montagem foi a de *Eles não usam black tie*. Essa peça marcou a transformação do Teatro de Arena em um dos símbolos da arte engajada do país ao representar uma dramaturgia nacional emergente que tratava de problemas sociais. Montada em plena ditadura militar, revela a disposição política do TUCAP. No programa da peça, o grupo manifestava-se assim:

O Teatro da Universidade Católica de Pernambuco é o resultado da tenacidade de atores, diretor artístico, Reitor Pe. Geraldo de Freitas e do apoio de todos os diretorianos e estudantes em geral. Sua finalidade deve ser sempre a defesa e difusão da dramaturgia e da cultura brasileiras, pois é dever do corpo docente e discente assim proceder. Para nós, alunos da Universidade Católica de Pernambuco, a existência do Tuca mostra ser possível e necessário o diálogo entre o corpo docente e discente e, conseqüentemente, sua integração na realidade sócio-econômica da pátria brasileira. E “Black-tie...”, que aqui vai sob a direção do jovem Lúcio Lombardi, é a síntese dessa realidade representada pelas inúmeras favelas e mangues que ainda existem na era atômica. Realidade que denuncia perante

a Nação o atraso secular em que estamos e que será superado pela geração jovem. O Tuca é de todos os universitários e do Recife. Todos devem apoiá-lo (CASTRO, 1967).

Destaca-se no discurso do programa o viés nacional-popular. O TUCAP assumiu, portanto, o processo de politização do Teatro que havia consagrado o Teatro de Arena de São Paulo na década anterior. E ao defender que os jovens universitários deveriam superar o atraso secular da nação brasileira, o grupo reproduzia o discurso do ISEB e dos CPC's da UNE, para o qual cabia ao intelectual e artista brasileiros se mobilizarem nas causas populares para o desenvolvimento do país, como enfaticamente o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, escrito por Carlos Estevam Martins, defendia. Para o documento, a arte que realmente interessava ao país era aquela praticada pelo CPC, ou seja, uma *arte popular revolucionária*.

A arte revolucionária desqualifica toda e qualquer arte que leva ao público o desentendimento dos quadros reais da existência, que em lugar de fornecer a definição das verdadeiras forças motrizes que põem em movimento os povos e sua história, que em lugar de detectar tudo que é ação decisiva operando no sentido de transformações globais, só tem a oferecer, como sucedâneo da própria perplexidade em que está afundada, a mentira vital e as alucinações da imaginação que não têm suas raízes fincadas em solo concreto (MARTINS, 2004, 165).

O segundo espetáculo do TUCAP foi *A derradeira ceia*, de Luís Marinho. Para Benjamim Santos, um ponto a destacar é que o elenco, formado por jovens universitários, permaneceu o mesmo da primeira montagem, o que para o crítico significava um ponto positivo naquele momento difícil para a manutenção de grupos iniciantes. Otimista com o grupo, ele o considerava um dos melhores do Recife dentre aqueles constituídos por estudantes, “pela seriedade e honestidade de trabalho, pelo nível bom e homogêneo de atores, pelo desenvolvimento de atividades a que se propõe e realiza: levar seus espetáculos aos bairros populares, colégios e municípios vizinhos”(In: SANTOS, 2007, p.104).

Mas também fazia ressalvas, em particular, à inexperiência do grupo. No caso, o TUCAP, que começou com um espetáculo de características realistas, enveredou por uma montagem anti-ilusionista em seu segundo espetáculo. Era uma nova linguagem, mas seus atores não possuíam a técnica necessária para tanto. Uma técnica que, segundo Benjamim, o TPN, grupo do qual fazia parte o diretor da peça, Rubens Teixeira, já dominava naquele momento. Diz ele:

Mas o diretor, lidando com um grupo de formação realista, não parece ter encontrado por parte dos técnicos e atores um mínimo de ajuda na atividade criadora, o que resultou no acúmulo de tarefa para o próprio diretor ou, necessitado de ajuda, na distribuição dessas tarefas entre os participantes do grupo, ainda inexperientes na nova maneira de encenação [...] seria querer demais que o TCUCA-Recife, num primeiro espetáculo dessa linha, conseguisse aqueles “achados” e “estalos” que já são quase comuns entre os atores do TPN em cada montagem (In: SANTOS, 2007, p.109).

Mas esse não foi o único desafio a ser enfrentado pelo grupo. Sua motivação nacional-popular causou alguns problemas com a Censura. E não apenas ela, o grupo também, sobretudo no início dos anos setenta, problematizava questões comportamentais, como nos conta Tônico Aguiar:

[...] fizemos em julho de 1973 aquele *Parto de música livre do Nordeste*, que deu um problema muito sério porque Marco Polo ficou enrolando uns cigarrinhos. Eram cigarros de Minas, mas a Censura não quis saber e foi um Deus nos acuda! Além de que, Flaviola cantou uma músicas fora do roteiro, que eles consideraram indecentes e só se podia cantar aquilo que estivesse previamente autorizado pela Censura [...] Nesse episódio do *Parto de música livre do Nordeste*, como a produção do show era do TUCAP: eu, Flaviola e Marco Polo fomos convidados, cada um, para cerca de 3h de conversa na Política Federal e o rapaz da Censura tinha mais informações sobre minha vida do que eu. O fato é que os censores cortavam muito os textos, era um caos. *O Eva e Adão* quase não sai. Por pouco não se chegou a um ponto em que a peça perderia todo o sentido. *No Torturas de um coração*, eu fazia o Cabo Setenta e tinha uma marca de bater continência. Pois a moça da Censura cortou no dia da estreia. Na hora, eu fiz, sem querer, e no final da apresentação ela disse: “Seu Cabo, se fizer de novo, eu interdito a peça”. Eles estavam sempre atentos (AGUIAR, 2005, p.48-50).

Como se percebe a Censura não era apenas política, procurava coibir também qualquer contestação aos costumes. Comportamentos heterodoxos, sobretudo os sexuais, eram também perseguidos, como destaca Eduardo Diógenes:

Eu estava presente nesse episódio do Parto de música livre do Nordeste e acho que uma coisa estética tem que ser colocada. Antes de Marco Polo estar fazendo cigarrinho, Flaviola cantou uma canção exclusivamente homossexual, de amor dele para o namorado. De uma poética muito apurada, inspirada em García Lorca e em todos os grandes poetas homossexuais. Isso incomodava aquele bando de filhos da puta que estavam no poder. Flaviola, por exemplo, é um sujeito que musicava García Lorca, T.S. Elliot, Henriqueta Lisboa, uma série de pessoas e declarava, assim, apaixonadamente, a relação dele. Para o Recife no início dos anos 70, ou melhor, para o Brasil inteiro, uma atitude muito audaciosa que Caetano e Gil esfregando a bunda, como faziam na Bahia ou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Era muito mais difícil para Flaviola esfregar o microfone na bunda no Teatro de Santa Isabel. Estava presente e vi. Não foi o episódio de

Marc Polo fazer cigarrinho, era mais uma questão estética. O que Tônico falou da repressão, aconteceu. Flaviola foi preso, passou horas, não só ele, mas uma série de outras pessoas [...] É preciso saber que, naquele período, os jovens eram presos se fumassem maconha, se um rapaz desse beijo em outro homem e se fizessem teatro contra o Governo (DIÓGENES, 2005, p. 50).

José Francisco Filho, diretor que entrou no grupo em 1972 é enfático sobre o assunto.

[...] tenho certeza disso, que a repressão sexual eram muito maior do que a política. Tanto era que, dentro da Universidade, para os universitários, o TUCAP era feito de bichas, putas e maconheiros. Nós ensaiávamos no primeiro andar do bloco B da universidade Católica, que é relativamente perto do chão, do térreo, e eu me lembro que a gente tinha que fechar as janelas e, às vezes tínhamos que deixá-las abertas, porque eles jogavam pedras (BACCARELLI, 1994, p.66).

Segundo José Francisco, eram os próprios estudantes que lançavam pedras, mostrando o quanto a repressão era disseminada pela sociedade brasileira. Ela não tinha um centro. Os militares tão somente representavam numa escala “macro”, a repressão que cotidianamente se desejava.

Então, para além de um teatro engajado à esquerda, de viés nacional-popular que buscava uma comunhão com as massas no combate às desigualdades sociais e ao imperialismo, o TUCAP também ficou marcado, sobretudo no início dos anos 1970, pela contestação que fazia aos valores burgueses e provincianos que acreditava existir no Recife. Nesse sentido, teve também experiências próximas ao tropicalismo em pelo menos dois momentos.

O primeiro, segundo João Denys, foi com a montagem da peça *Eva e Adão*, dirigida por Marcus Siqueira em 1971 (Cf. LEITE, 2012). A começar pela irreverência do título, inspirado no Teatro de Barreto Júnior, que sugere o caráter debochado do movimento de Caetano e Gil, “o espetáculo, que possui contornos de teatro de revista, torna-se ritualístico, mas sem perder o aspecto burlesco” (LEITE, 2012, p.82). O segundo momento foi durante uma das mais polêmicas montagens do grupo, em 1972, sob a direção de José Francisco Filho. Foi um choque direto entre um novo teatro que surgia a partir do final dos anos sessenta, mais jovem e contestador, e o teatro missionário e bacharelesco.

Naquele ano, ao montar *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, o grupo acabou se chocando com o autor de *Auto da Compadecida*. Ele proibiu que a peça continuasse sendo encenada pelo grupo, por entender que a encenação do TUCAP era “‘tropicalista’ e contrária às suas concepções estéticas” (JORNAL DO BRASIL, 1972, 2 ago.). Em relação ao texto, o

grupo não havia mudado nada; mudou, sim, a forma estética na representação do espetáculo, ao fazer uma leitura mais urbana e atualizada do texto, principalmente, dando novas características aos personagens de Ariano.

[...] conversamos com os atores e chegamos a conclusão: “Mas esse texto, se a gente transportar ele pra Taperoá, cidadezinha do interior e for ver esses tipos por um outro ângulo, quem é o Afonso Gostoso?” O nome, o próprio nome já está dizendo, o Afonso Gostoso é um cara meio afeminado, é um cara... é o gostosinho da cidade, é o que bota brilhantina no cabelo. Então, a gente começou a fazer uma análise dos personagens. Quem é a Marieta? A Marieta é a donzelinha da cidade, mas quem sabe se Marieta não almejava ser Miss Taperoá? Naquela época Miss estava muito em voga. Era Miss Pernambuco, Miss Brasil, miss não sei o quê. Então, a gente começou a dar essa leitura aos personagens de Ariano (FRANCISCO FILHO, 2014).

No início dos anos setenta, Ariano criou o Movimento Armorial como uma estratégia de defesa e valorização da cultura nacional a partir de uma leitura erudita da cultura popular do nordeste brasileiro. Foi uma forma tradicionalista de se defender a cultura do país, que ele julgava estar vilipendiada pela “invasão” de elementos de culturas estrangeiras, algo que se tornara muito comum a partir dos anos sessenta. Antes do Armorial, ele já havia se afastado do TPN (em sua segunda fase) pois o grupo começara a fundamentar a sua estética em Bertolt Brecht. O anti-ilusionismo do alemão, segundo Suassuna, esvaziava o teatro de um encantamento que, para ele, seria fundamental. Esse teatro faz “parte de uma busca mais fria e cerebral, que começou a afastar o público [...] Esta reflexão pura do teatro é o que eu não gosto” (*Apud* REIS, 2008, p. 88).

Desta forma, individualmente, Ariano pode ser considerado um símbolo do teatro bacharelesco e missionário, que entrava em crise nos anos sessenta e setenta e o qual procurava militantemente defender, sobretudo, quando da sua passagem pela Secretaria de Educação e Cultura da cidade do Recife entre 1975 e 1978.

Segundo Antônio Cadengue, no seu projeto cultural, o Movimento Armorial era a prioridade e o teatro deveria acompanhar as suas conquistas. “Fora dele, ao que tudo indica, nada se consegue [...]via-se que o movimento teatral, embora em ebulição e tentando expandir-se, não pode contar com o apoio do Governo Municipal” (CADENGUE, 2011b, p 227). Isso significava uma tentativa de alinhar o teatro pernambucano a uma linha popular, a um ideal semelhante ao do TEP. Era, portanto, uma orientação que claramente inviabilizaria a emergência do novo. Além disso, segundo Maria Didier, quando o prefeito Antonio Farias convidou Ariano Suassuna para ser seu secretário, seu interesse, em consonância com a

política do governo Geisel, “era apoiar iniciativas culturais que dessem continuidade ao destaque que, por exemplo, fora dado pelo Movimento Regionalista ao Recife” (*apud* MARQUES, 2012, p. 92).

De qualquer forma, as novas linguagens artísticas que surgiram no Brasil a partir dos anos sessenta, com certa frequência, causavam embaraços, ou com a plateia, que algumas vezes saía incomodada do teatro, ou com cronistas, ou ainda com representantes de um teatro mais tradicional, como Valdemar de Oliveira, que acumulava as experiências da crônica teatral e de teatrólogo e estava sempre disposto a mostrar o seu descontentamento com os rumos que a cultura em geral e o teatro, em particular, estavam tomando naquela década. Suas críticas miravam desde o uso do palavrão nos palcos, até o fortalecimento de um teatro político, que para ele, desvirtuava o “verdadeiro teatro”, um Teatro com “T” maiúsculo.

O comentário que segue foi retirado da revista *Visão*, de circulação nacional, e dá uma boa ideia dos debates que ocorriam na época:

Um fígado cru espirrando na cara dos espectadores; uma rumba em “portunhol” misturando Perez Prado e Nelson Gonçalves; Totó Fruta de Conde e Joana/ João dos Divãs discutindo na passarela suas crises homossexuais; Abelardo dando bananas para o público; um cano de revólver enfiado na boca de um homem ajoelhado; pintores transportando diretamente, para a tela os objetos que deveriam pintar. *Terra em transe*, *Tropicália*, *Roda viva*, o caos.

Até quando isso pode ser considerado arte? Onde é que nós estamos? A arte não é o contrário de tudo isso – uma manifestação superior do espírito, bem comportada, requintada, delicada, sofisticada e elevada?

Como diria a censura, não é necessário que seja contida essa nova invasão dos bárbaros, armados do palavrão e da pornografia?

A resposta seria imediatamente sim, se essa arte não se referisse a uma realidade que ela deve e procura reproduzir, feita só de contradições e complexidade: 85 milhões de habitantes, com 40 milhões de analfabetos; um regime forte que quer ser democrático; uma esquerda passiva que quer ser revolucionária; uma direita que luta na política com armas morais; uma Igreja que luta por soluções políticas; os estudantes que não têm onde estudar; o maior parque industrial da América Latina que convive com o desemprego; indústrias altamente sofisticadas ao lado do artesanato; o programador de computador eletrônico ao lado do seringueiro da Amazônia [...] (*VISÃO*, 1968, n°4, p.44).

Na mesma linha de um teatro juvenil e contestador temos também, na segunda metade da década de sessenta, o Teatro Novo. Liderado por Marcus Siqueira, um irrequieto diretor de esquerda, que chegou a ser preso pelos militares por causa de seus compromissos com os movimentos sociais e por sua ligação com o trotskista Partido Operário Revolucionário (POR)

(Cf. LEITE, 2012, p.23), o Teatro Novo também se tornou um grupo engajado politicamente que visava um trabalho de conscientização por meio da cultura.

Criado em 1968 e fixando sua sede no Palácio de Manguinhos, oficialmente o lugar da residência do Arcebispo de Olinda e Recife, o Teatro Novo foi um grupo também alinhado ao progressismo de Dom Helder. O Arcebispo, em entrevista ao cronista Valdi Coutinho, chegou a afirmar:

A religião foi sempre muito sensível ao Teatro. Agora, que o teatro, no Brasil e principalmente no Nordeste, tenta esforços de grande inteligência e autenticidade, como não dar cobertura aos sacrifícios, interesse e dedicação aos que o fazem? Considero uma honra para o velho Palácio de Manguinhos abrigar o teatro Novo de Pernambuco (COUTINHO, 1968, p.8).

Dom Helder reconhece a importância do esforço do teatro realizado em Pernambuco em atuar com “inteligência” e “autenticidade”, como os demais centros estavam procurando fazer nos anos sessenta. Certamente se referia à criticidade e ao caráter nacionalista da ideia-força que orientava as produções teatrais no Brasil naqueles anos e que foi nomeada por Rosângela Patriota e J. Guinsburg, como *nacionalismo crítico*. Esse discurso contraria o pensamento que associa a segunda metade dos anos sessenta a um “vazio cultural”.

Adepto de um teatro anti-ilusionista de viés brechtiano, Marcus Siqueira e seus companheiros buscaram uma sala de espetáculos para o Teatro Novo que fosse despojada e o local que acabou acolhendo o grupo foi um anexo do Palácio dos Manguinhos, onde à princípio deveria permanecer por dois anos, conforme relata Valdi Coutinho na matéria citada anteriormente (COUTINHO, 1968, p.8).

[...] Marcus Siqueira adaptou o seu teatro, com 70 localidades. Mil preocupações foram superadas, e outras tantas questões, para o aparelhamento mínimo de um teatro: tablado para representação, aclive ou declive de degraus para poltronas (esperamos que não se repita o erro do TPN, onde a visibilidade do palco é muito precária nas últimas filas), corrediças para cortinas de fundo, rompimentos e camarins para atores. Tudo foi solucionado pela equipe de Marcus Siqueira, conseguindo assim uma casa própria (que o Grupo Construção tanto desejou e não alcançou), que é uma necessidade premente para qualquer grupo que tente profissionalizar-se em Recife, onde já muito pouco se fala em amadorismo, mesmo estudantil (SANTOS, 1968, p.2).

Na aproximação entre o grupo e a Diocese, importante foi a mediação do padre Marcelo Carvalheira, o mesmo que no início dos anos sessenta, enquanto reitor do Seminário de Olinda, havia estimulado Benjamim Santos a fazer sua incursão pelo mundo do teatro. Fora o

pe. Marcelo que conseguira de D. Helder a cessão do anexo do palácio episcopal para o Teatro Novo (COUTINHO, 1968, p.8).

E a expressão “Teatro Novo” era mais do que um simples nome de efeito. Tinha para Marcus Siqueira um significado histórico. Já em 1965, quando ele dirigia o grupo Construção para a montagem da peça *Calabar*, demonstrava ter consciência de que o teatro pernambucano precisava de uma renovação, embora tudo fosse ainda indefinido, “caótico”, como ele mesmo afirma no programa daquela peça:

Este é o meu terceiro espetáculo como encenador. É algo completamente diferente do que fiz até hoje. Durante os ensaios fui me convencendo de que estava diante de algo totalmente novo, em termos de experiência teatral. Mas se eram desconcertantes, tantos rompimentos de velhos tabus, nem por isto o trabalho era menos fascinante e desafiador. Acompanho atentamente o movimento teatral no Brasil e noto que uma corrente cada vez mais forte aparece como reação contra o esgotamento, quase total, por que vinha passando o nosso teatro. Autores novos com visões arrojadas da arte cênica, encenadores novos, com novas concepções de montagem, enfim toda uma onda de revitalização, tudo ainda no terreno da experimentação, naturalmente. Muitos podem dizer que isto não é teatro, e nós concordamos com eles até certo ponto. Reconhecemos que este movimento renovador ainda está na sua fase caótica, que é preciso tempo para que esta onda se acalme em textos e espetáculos, com medidas exatas. Porque a invasão da música, os textos aparentemente sem enredo, a desvinculação ator-personagem, tudo isto está sendo feito ainda desordenada e violentamente. Estamos procurando novos caminhos para o teatro brasileiro, errando muito, acertando às vezes, mas procurando sempre, sem medos ou preconceitos. A arte não estaciona nunca e o teatro é, de todas as artes, a mais dinâmica, a que mais necessita transformar-se. Estamos fazendo um teatro novo para todos os jovens do Brasil e, quando digo jovens, refiro-me a jovens de todas as idades, jovens de espírito. Juventude, acho, é um estado de espírito, é aceitar, em qualquer idade física, a experiência honesta de rumos novos para o homem em todos os ramos do conhecimento. É ter o espírito aberto para isto, para compreender os nossos erros, apontando-os e corrigindo-os, para nos incentivar sempre, mesmo frisando a nossa imaturidade existencial e o nosso desejo de “salvar o mundo” e reconhecer que, no nosso caso específico, nada nos separa e tudo nos une, no amor idealista pelo teatro. Sejam jovens, insisto, mesmo na certeza de que ninguém me dará atenção, mesmo na certeza de que irão descobrir “propósitos inconfessáveis”, neste meu apelo direto (SIQUEIRA, 1965).

Esse teatro jovem e contestador que se materializa na segunda metade dos anos sessenta se configura no Teatro Novo como um teatro marcado pela estética brechtiana do anti-ilusionismo. O grupo tinha um claro compromisso com a ideia de que suas encenações não deviam se confundir com a ilusão que a estória de uma peça sugere, mas sim intervir no “mundo real”. O grupo, portanto, se esforçava para mostrar que suas montagens estavam na mesma realidade que seu público. Por isso, os atores procuravam se confundir com a plateia,

num contato que se justifica pela urgência de uma conscientização que, acreditava-se, poderia se realizar por meio da aproximação entre a arte e a política. E nesta busca, como destaca João Denys, “atores, demais criadores, técnicos, auxiliares, enfim, toda a equipe é tratada como partícipes do evento acionado pelo teatro. Participar, tomar parte, é um fenômeno que extrapola o dedicar-se a” (LEITE, 2012, p.51).

Mas há de se considerar também uma ascendência de Marcus Siqueira. Sua influência aproximou o Teatro Novo de um pensamento de esquerda, de Bertolt Brecht e de Hermilo Borba Filho, de quem Siqueira era um admirador confesso. Além disso, em alguns momentos, o grupo também procurou manter a mesma postura do Teatro de Cultura Popular no início dos anos sessenta. Como diz Joacyr Castro ao se referir ao amigo Marcus Siqueira: “Apesar do movimento militar, ele conseguia colocar aquelas coisas que o Movimento de Cultura Popular foi impedido por meio dos tanques de guerra” (LEITE, 2012, p.78).

Os aspectos plásticos da encenação fazem parte da escritura cênica própria adotada por Marcus, com uma gramática teatral em voga, desde o início dos anos 1960, nos grupos de vanguarda estética de matriz marxista ou simpatizantes. Esta modernidade da cena, nem sempre considerada pelas castas superiores e elitistas do teatro comercial no Brasil, traduzia as ideias de Bertolt Brecht com o desvio latino americano, via Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC), onde o descuido plástico dos pequenos grupos era evidente pela urgência didática (ensinar o povo, conscientizar o povo) ou por meio de outros caminhos que percebiam os paralelos e as convergências das propostas brechtianas com as manifestações populares e tradicionais do Brasil, a exemplo do bumba-meu-boi. Este é o caso das buscas de Hermilo Borba Filho no Teatro Popular do Nordeste (TPN) (LEITE, 2012, p.73-74).

Neste sentido, ao privilegiar o épico no teatro, o Teatro Novo acabou se alinhando aos grupos mais politizados da cena brasileira nos anos sessenta, como o Grupo Opinião, Teatro Oficina e o Teatro de Arena de São Paulo. E, no Recife, se alinhou ao TPN, em sua segunda fase, quando menos missionário e bacharelesco, ele procurou romper com a quarta parede e fazer um teatro contestador, aproximando o palco da plateia para um diálogo mais próximo.

Mas o engajamento do grupo não impediu que o Teatro Novo diversificasse suas formas de encenação e suas opções dramáticas. O grupo chegou a montar peças e textos com propostas bem diferentes e até antagônicas, como *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e *Uivo*, poema de Allen Guinsberg, um dos símbolos da contracultura norte-americana, passando ainda por uma versão teatralizada de *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha,

que segundo João Denys, foi uma peça de “certa atitude tropicalista (LEITE, 2012, p.74). A peça se chamou *O deus negro e o diabo louro*.

Essa inclinação para o ecletismo já era uma proposta do grupo nos seus momentos iniciais, como pode ser percebido na fala de Marcus Siqueira. “Podemos montar um clássico, como é Molière, como um Ariano Suassuna, como um absurdo de Ionesco, ou um espetáculo musical como o de Benjamim Santos sobre Olinda. Achamos válido tudo que seja bom teatro” (COUTINHO, 1968, p.8). Na citação de Siqueira, podemos também observar que uma nova dramaturgia era possível na segunda metade dos anos sessenta. Considerado “bom teatro”, Benjamim Santos é colocado como uma referência pelo líder do Teatro Novo.

Um pouco mais de um mês depois dessa declaração de Marcus Siqueira, Benjamim descreve da seguinte forma o final da temporada de estreia do Teatro Novo:

Terminada domingo último a primeira temporada do teatro Novo, que saiu vitorioso com *O Doente Imaginário*, que ficou em cartaz cerca de 40 dias, o que significa um excelente início e a afirmação de que, mesmo sendo escasso o público de Recife, é possível uma descentralização de casas de espetáculos.

Durante os quarenta dias, Molière foi apresentado por um grupo de jovens, permitindo que o teatro profissional possa firmar-se nesta cidade, mesmo sem conchavos, mesmo sem amizades e pistolões nos altos postos (SANTOS, 1968b, p.2).

Podemos afirmar, então, que o Teatro Novo, ao lado do Construção, do TUCAP e de outros, representou um período de renovação para a cena teatral pernambucana nos anos sessenta. Ela vai se tornando um espaço mais juvenil e contestador na segunda metade da década, alinhada ao *nacionalismo crítico*. Por isso se torna problemático aderir a uma memória organizadora, segundo a qual após o golpe de 1964, o teatro em Pernambuco esvaziou-se. Vivia-se um período de intensas transformações políticas, culturais e comportamentais ao lado de uma repressão sistemática e intimidadora e isso exigiu uma renovação no teatro para que essa arte pudesse corresponder aos anseios de uma nova realidade. Isso certamente causou desconforto para quem acompanhava o teatro local e, sobretudo, para aqueles que se identificavam com o teatro missionário e bacharelesco e assistiam incomodados ao seu declínio.

E essa confusão que se faz entre o declínio de um teatro tradicional que se fazia em Pernambuco com a sensação de que a cena local esvaziava-se mostra o quanto esse teatro se fixou na memória coletiva, tornando-se, para muitos, a medida final para aquilo que o estado poderia e deveria oferecer em termos teatrais.

3 Benjamin Santos: protagonismo em um teatro de transição

Vimos nos capítulos anteriores que, segundo a memória organizadora que estabelece uma forma “correta” de se pensar a trajetória do teatro em Pernambuco, a partir de 1964, teria ocorrido um “vazio cultural” na cena teatral do estado. Procuramos contestar essa leitura e mostrar que a segunda metade dos anos sessenta foi um período de transição/ renovação para os palcos pernambucanos, marcado sobretudo pelo retraimento do teatro missionário e bacharelesco e pelo surgimento de novos debates, conceitos e técnicas assumidos por grupos juvenis que surgiam desassistidos pelos poderes públicos e intimidados pelo sistema repressivo da Ditadura. Um momento no qual o teatro pernambucano tornou-se menos regionalista e mais nacional-popular e que antecedeu a fragmentação ocorrida na década de setenta.

Mas qualquer análise nesse sentido ficaria incorreta se não déssemos espaço para os discursos da própria época, evidenciando opiniões e os debates que efetivamente se vivia na segunda metade dos anos sessenta, um período de pouco destaque na memória do teatro pernambucano. E ao fazermos isso, percebemos que os críticos em 1965 e no começo de 1966 se mostravam de fato bastante apreensíveis com a situação em que se encontrava a cena local. Faltava público, apoio dos poderes públicos, casas de espetáculos em condições de receber montagens e um trabalho regular dos grupos teatrais. Neste momento, apenas um grupo merecia algum elogio vindo da imprensa especializada, por ainda produzir com certa regularidade: o Teatro de Amadores de Pernambuco. Mas essa tendência, a partir de 1967, se desfaz, e os próprios cronistas da época avaliavam que o teatro daquele momento teve seus momentos felizes.

Do início de 1965, precisamente, do dia 14 de janeiro, encontramos artigo de Medeiros Cavalcanti, em que ele diz: “O panorama teatral do Recife enfraqueceu neste começo de ano. O Arena retirou de cartaz ‘Roleta Paulista’ quando ainda atraía público[...] Somente os Artistas Unidos estão oferecendo no teatrinho da A.I.P. a comédia ‘Casar ou experimentar’” (CAVALCANTI, 1965a, p.6). Em outro artigo, do dia 23 de janeiro, ele reforça a ideia de que a temporada estava começando fraca, destacando agora a carência de espaços para que elas acontecessem: “O Santa Isabel está em reformas, o Parque cai aos pedaços, abandonado, sujo e espoliado, o Arena fechou por enquanto e somente o teatrinho da A.I.P. se mantém...” (CAVALCANTI, 1965b, p.6). E mesmo assim, no dia 4 de fevereiro, Medeiros Cavalcanti

menciona a existência de pelo menos seis grupos em atividade, ao falar da expectativa deles para participar do “Festival Martins Pena” que iria ocorrer em maio. Os grupos eram o TAP, TEIP, TUP, o Teatro Deca, o Curso de teatro da EBAUR e o Teatro Adolescente do Recife (CAVALCANTI, 1965c, p.6).

Até então, o crítico compreendia que a temporada de teatro, no início de 1965, começara fraca e tão somente destacava as dificuldades que os grupos enfrentavam, que iam desde a falta de casas de espetáculo ao desinteresse do público recifense, como pode ser percebido em seu artigo do dia 8 de maio, no qual transcreveu a carta de um de seus leitores. Diz o senhor Raul Minner, autor da carta: “Acompanhei com vivo interesse todos os seus comentários em ‘Artes & Artistas’ sobre a peça ‘A CAPITAL FEDERAL’ notadamente a sua crítica ao desinteresse do povo recifense para com nosso teatro, não reconhecendo os valores de seus próprios contrerrâneos[...]” (CAVALCANTI, 1965e, p.6).

Mas no dia 7 de setembro, ele culpa o meio teatral diretamente pelo enfraquecimento do teatro local: “Teremos uma estreia de valor no dia 9, e isso é bom porque o Recife mergulhou ultimamente no marasmo. Nunca mais tivemos aquela movimentação de há uns anos atrás [...] A impressão é que o teatro local sozinho não sabe atrair o público; não sabe ou não pode” (CAVALCANTI, 1965l, p.6). A exceção, para Medeiros Cavalcanti, era o TAP. A esse grupo, o crítico dedicava contínua simpatia. E nem quando ele não conseguia atrair bom público para seus espetáculos, Medeiros o criticava. O problema certamente estaria com o público. Ao se referir à temporada de *O estranho cliente de uma noite*, por exemplo, ele afirmou:

A peça de Deval vai ainda cumprir um fim de semana. Como o Recife teatral é chocho, meu Deus! Fazer teatro aqui é como ir à pescaria: fim-de-semana, muita paciência, linha, anzol, a esperança de pegar um peixe arisco, arredio: o público. Nos dias úteis, o pessoal vê televisão ou dorme cedo. E enche a boca: “Não temos pra onde ir!” Nos fins de semana, todo mundo invade os cinemas do centro, que ficam com superlotação, ou condescendem em ir ao teatro (CAVALCANTI, 1965m, p.6).

Com relação ao desinteresse do público, outro crítico, Vladimir Aiala, já havia feito uma ressalva alguns meses antes, no dia 13 de junho:

Fala-se muito, aqui no Recife, que o povo não gosta de teatro, é mais de ir a um jogo de futebol que a uma plateia e que prefere “Maciste” na tela a “MacBeth” no palco. Não é mais que um registro do óbvio. Ao mesmo tempo, porém, o observador imparcial não pode lançar a culpa toda no povo. A população recifense – por fatores que não me cabe analisar aqui – tem uma grande parcela de pessoas que não sabe sequer ler. Só uma pequena minoria atinge o ciclo secundário. E uma pessoa com apenas o nível

primário se interessa apenas por coisas que ficam mais ao alcance de sua compreensão, no caso o futebol e o cinema (e não o bom cinema, porém “Maciste” e outros marginais pseudo-históricos).

Há muitos anos que o Recife se ressentia de uma vida teatral regular. Se em algumas semanas se representam duas e até três peças simultâneas, em outras só nos resta mesmo ir ao teatrinho do Barreto Júnior, o popular “Marrocos”.

O público se afastou. E não se deve esquecer que o recifense, como todo brasileiro, é da “sombra e água fresca”. Ora, se ele pode sair de casa trajado esportivamente, comprar na porta do cinema seu ingresso (que lhe dá direito a ocupar qualquer das poltronas) e assistir ao filme inteiro sem os rituais dos intervalos (não esquecer que num agradável frio de ar condicionado, se o cinema for no centro da cidade), é claro que ele prefere uma película a uma peça [...]

O que eu queria dizer é o seguinte: com uma educação teatral gradual, o povo poderia ser levado até mesmo a assistir “MacBeth” sem se entediar (AIALA, 1965b, p.6).

O interessante é perceber no discurso de Vladimir, uma interpretação diferente daquela apresentada por Medeiros Cavalcanti. Enquanto este sugere que há algum tempo, mas não muito distante, houve no Recife uma “boa movimentação teatral”, Vladimir entende que o marasmo vivenciado em 1965 não era algo recente: “Há muitos anos que o Recife se ressentia de uma vida teatral regular”. Tal depoimento relativiza a ideia de que a partir de 1964 teria ocorrido um corte brutal no fluxo teatral e reforça a ideia de que, há alguns anos, o teatro pernambucano vinha se transformando, sobretudo com o enfraquecimento do teatro missionário e bacharelesco, já que nem grupos consagrados, como o TAP e o TPN, no início dos anos sessenta, conseguiram manter um bom ritmo de temporadas sucessivas e bem sucedidas, segundo o crítico.

E vem de Vladimir Aiala as críticas mais contundentes para a cena teatral recifense em 1965. No dia 24 de outubro, ele afirma categoricamente que não existe um ambiente teatral no Recife, destacando a carência de casas de espetáculos e que só um grupo produzia regularmente, o TAP, e ainda assim, sem planejamento. Como causa para a “inexistência do teatro no Recife”, ele destaca:

O público, por preferir muitas vezes uma novela na televisão a uma boa peça. Os grupos e atores [pela falta de continuidade de trabalho] E as autoridades entram juntas com a maior parte da culpa, pela falta de planejamento, auxílio e estímulo. Pouca gente, por exemplo, sabe que no Recife existe uma delegacia do Serviço Nacional de Teatro.

Não há programas educativos, não há propaganda, não se editam a baixo custo peças teatrais e assim por diante. E linhas gerais, o panorama teatral recifense é este (AIALA, 1965c, p.4).

Para Medeiros Cavalcanti, no início do ano de 1966, também não havia alento para o teatro local⁷¹. Caracteriza a pobreza do panorama teatral do Recife pela falta de livros e peças teatrais atualizados; pela falta de excursões de grandes companhias nacionais; pela concorrência da televisão e pela falta de teatros. “Não há mais teatro no Recife. Minto. Há um só teatro digno desse nome: o Teatro de Amadores de Pernambuco, que agora no dia 4 de abril irá comemorar, miraculosamente, 25 anos de vida” (CAVALCANTI, 1966a, p.6).

A tradição ainda tinha um espaço privilegiado nas colunas de teatro dos jornais, em especial o TAP, que ainda estava em atividade e completaria, em 1966, 25 anos de idade. Ele era, por exemplo, presença garantida na coluna de Medeiros Cavalcanti, que estava sempre disposto a divulgar o trabalho do grupo e defendê-lo em diversas situações. Em sua coluna, os 25 anos do TAP eram saudados como “um grande serviço prestado a esta região, malgrado os obstáculos e a quase indiferença oficial” (CAVALCANTI, 1966b, p.6). Por outro lado, Medeiros Cavalcanti era bastante crítico às novas linguagens que a juventude dos anos sessenta apresentava.

Normalmente, usava sua ironia para desqualificar comportamentos, que se tornavam recorrentes, de uma juventude ansiosa por resignificar a realidade em que vivia, procurando se esquivar dos imperativos de uma sociedade disciplinar. Era o caso de uma pequena subversão cada vez mais comum entre jovens contestadores cujas produções culturais ganhavam visibilidade em jornais de grande circulação, como Torquato Neto, que escrevia para o jornal carioca *Última Hora*, e Jomard Muniz de Britto, escrevendo para o *Jornal do Comercio*, do Recife. Essa subversão consistia em contrariar a norma padrão da escrita em Português, utilizando-se somente letras minúsculas, mesmo quando a regra exigisse maiúsculas. Ao receber um convite do Teatro Universitário de Pernambuco, Medeiros Cavalcanti fez o seguinte comentário:

Ainda não descobri a beleza ou utilidade de se escrever os nomes próprios com letras minúsculas. “Necessidade de afirmação dos jovens”? Como diriam os psicólogos, desculpando os cabelos grandes, as calças justas, os sapatos sem meias e as letras minúsculas. Para mim João Cabral é uma pessoa, um poeta, um autor teatral; mas joão cabral passa a ser apenas uma

⁷¹ Valdemar de Oliveira nesse período não era tão pessimista quanto os seus confrades. Em 1965 argumentava que o principal problema do teatro pernambucano era a falta de espaço que pudesse garantir uma maior regularidade da produção teatral. Dizia que o Santa Isabel estava sobrecarregado de solicitações e o Parque estava se acabando. “A verdade é que, se o Parque estivesse em condições de funcionamento, outro, bem mais intenso, seria o movimento teatral do Recife” (OLIVEIRA, 1965a, p.6). No início de 1966 foi mais direto, ao tentar relativizar as críticas que Medeiros Cavalcanti fazia pelo declínio do teatro em Recife. Afirma o cronista que o teatro profissional teve bons momentos em 1965 e quanto ao teatro amador o resultado não foi desanimador, pois além do trabalho do TAP, também reconhecido pelos outros cronistas, “diversos outros conjuntos se exibiram” (OLIVEIRA, 1966a, p.6).

nota desvalorizada de mil cruzeiros, onde João é encurtamento de “João-ninguém” e “Cabral” a substantivação do Descobridor, vulgarizado em montes e montes de cédulas (CAVALCANTI, 1965n, p.6).

Mas se tornava cada vez mais frequente afirmar que o TAP já não empolgava tanto quanto fazia nos anos quarenta e cinquenta. Foi o que disse Angelo de Agostini ao expor sua expectativa quanto a um novo lançamento do grupo, no início de 1967. Disse ele estar satisfeito com a notícia e deseja “que tudo saia direitinho, como quase geralmente o TAP faz, para que o público recifense retome os contatos com o verdadeiro TAP e as novas gerações possam sentir do porquê do tanto cartaz e prestígio do grupo dirigido pelo chamado e famoso ‘horto’ dos Oliveiras” (AGOSTINI, 1967c, p.14).

Havia também debates entre os críticos. Os que surgiam, com relativa frequência acabavam contrariando os críticos mais tradicionais. O crítico Vladimir Aiala, que no dia 09 de maio de 1965 criticou o TAP, numa matéria onde afirmava que a apresentação da opereta *A capital federal* pelo grupo foi “cansativa” (AIALA, 1965a, p.6), foi criticado por Valdemar de Oliveira e Medeiros Cavalcanti, sobretudo por este, que prolongou a polêmica até o dia 16 de junho. A estratégia era desqualificar o jovem crítico e não reconhecer nele autoridade para questionar aquilo que em Pernambuco já havia sido consagrado.

Mais refinado, Valdemar se reportava a Vladimir como um “jovem cronista” (OLIVEIRA, 1965b, p.6 e OLIVEIRA, 1965c, p.6). Já Medeiros Cavalcanti, que entra no debate quase um mês depois e, em grande medida, de forma redundante, pois utilizava argumentos já utilizados por Valdemar de Oliveira, se refere a Vladimir nos seguintes termos: “O confrade Vladimir Aiala, que apareceu agora no nosso escasso céu crítico como fulgurante estrela[...]” (CAVALCANTI, 1965f, p.6) e “Que é isso menino?” (CAVALCANTI, 1965g, p.6). Depois usou o termo “filho” (CAVALCANTI, 1965h, p.6) e “adolescente ‘blasé’” (CAVALCANTI, 1965i, p.6).

Outro crítico que sentiu o peso da tradição foi Ivan Soares. No dia 27 de abril de 1966, Valdemar de Oliveira escrevia assim em sua coluna:

Não ouço a Rádio Universidade. Não ouço, aliás, nenhuma, frequentemente. Em relação, porém, a essa emissora, se perco audições musicais de alto valor (peguei umas três ou quatro, excelentes, numa temporada de praia), ganho em não ouvir, como outros ouviram, o ataque destampado feito ao Teatro de Amadores de Pernambuco, na passagem, recente, do seu jubileu de prata. Assinou-o um certo Ivan, pequeno por fora e por dentro, de quem o TAP recebe a honra de lhe ser inimigo gratuito. Infelizmente (ou felizmente?), quem ouviu o comentário de responsabilidade de Ivan, o Terrível, só se recorda do tom geral, de achincalhe à ação do teatro de Amadores de

Pernambuco. Das minúcias, direi depois, assim que o professor Jônio de Lemos, Magnífico Reitor em exercício, atendendo à solicitação oficial que lhe fez o TAP, lhe enviar cópia da crônica, com autenticação do seu próprio punho. Todavia, desde já, vale a estranheza de ter sido essa a única exceção a uma data festejada pelos mais altos valores culturais de Pernambuco, do Nordeste e do Brasil, por parte da emissora de uma Universidade com a qual o TAP tem mantido um clima de absoluta cordialidade, bem recentemente tendo ocorrido ao convite do seu Departamento de Extensão Cultural para participar do gorado Festival de Teatro francês. Pois, enquanto numerosas instituições culturais, cronistas dos mais eminentes da imprensa pernambucana, editoriais dos principais jornais, testemunhos de grupos amadoristas de diversos Estados, votos de louvor em clubes e assembleias, pronunciamentos de autoridades máximas da União, do estado e do Município, convites de temporadas no Rio e em Natal, - no Recife, um certo Ivan ataca o TAP, num órgão cultural pertencente à Universidade Federal! É extraordinário! (OLIVEIRA, 1966b, p.6).

O resultado da ação de Valdemar foi noticiado no dia 25 de maio

Recebi do professor Jônio Lemos, vice-reitor da Universidade Federal de Pernambuco, com data de 10 de maio, um ofício em resposta ao que lhe enderecei, como diretor do teatro de Amadores de Pernambuco. Aludia, eu, então, a uma crônica eivada de agravos ao TAP, subscrita por um certo Ivan Soares. E dela pedia cópia ao ilustre Vice-Reitor, no momento em exercício do cargo de Reitor. Por hoje, limito-me a transcrever dito ofício, que me satisfaz inteiramente, constituindo um honroso documento para o Teatro de Amadores de Pernambuco. Ei-lo: “Tenho o prazer de enviar a V. S., conforme pedido solicitado, cópia do programa “NO MUNDO DO TEATRO”, levado a efeito pela Rádio Universitária, no dia 4 de abril próximo passado. Desejo salientar, na oportunidade, a inteira discordância desta Reitoria aos comentários feitos pelo produtor IVAN SOARES, que já foi, inclusive, “advertido” (o grifo é do próprio ofício), pelas referências feitas às pessoas vinculadas ao Teatro de Amadores de Pernambuco, fugindo inteiramente à orientação da Universidade. Esta Reitoria, com efeito, considera o grupo cênico em apreço como um verdadeiro patrimônio da nossa cultura, d’áí porque já tomou as devidas providências para que interesses pessoais, de quem quer, não venham interferir ou deturpar esse conceito. Em anexo, remeto cópia dessa advertência feita ao mencionado produtor”.

A advertência foi a seguinte: “Tomando conhecimento dos termos do programa feito por V.S. na Rádio Universitária, no dia 4 de abril próximo passado, venho manifestar a inteira discordância desta Reitoria aos comentários feitos a respeito dos integrantes do Teatro de Amadores de Pernambuco e, ao mesmo tempo, “advertí-lo” (o grifo é do ofício) para que fatos dessa natureza não mais se reproduzam. A Rádio Universitária, como órgão da Universidade Federal de Pernambuco, não pode se realizar como as suas congêneres particulares, dado que reflete o pensamento da Reitoria, voltado somente para o desenvolvimento cultural da entidade e da região nordestina”.

Pelas cópias – e agradecidamente, W (OLIVEIRA, 1966c, p.6).

Ivan Soares não se intimidou e no dia 29 de maio reagiu em sua coluna no Jornal do Commercio, com um artigo intitulado “Direito à crítica”:

Em sua coluna “A propósito”, o senhor Valdemar de Oliveira vem se ocupando de crônica escrita por mim para uma emissora local. Os recursos utilizados revelam, tão somente, intolerância ao direito dos que, no exercício da profissão, e no dever de informar ao público, livre de servilismos, têm uma função crítica. A mim, não interessa essa espécie de polêmica primariamente provinciana. A verdadeira situação teatral no Recife é por demais conhecida. Por isso, numa reafirmação dos meus pontos de vista, e como única resposta que o caso exige, divulgamos a crônica em questão (SOARES, 1966a, p.2).

Em seguida, o cronista revela o texto que tanto incomodou Valdemar de Oliveira. Com o título “TAP e seus vinte e cinco anos”, nele o autor lembra que o TAP era constituído por uma elite burguesa que “com os anos transformou-se numa espécie de feudo da família Oliveira”. A vaidade e a preocupação em se manter uma hegemonia artística no meio teatral recifense são então apresentadas como as causas principais e motivadoras para a longevidade do grupo e prossegue afirmando que o grupo fechou-se em um conservadorismo responsável por defini-lo como um teatro “burguês de forma acadêmica”, que resistia a se renovar temática e esteticamente, que se afastava dos métodos modernos de encenação, menosprezava os autores pernambucanos e desprezava “um novo público, para quem a arte não é um mero ser abstrato, inorgânico, confinado às limitações da ‘arte-pela-arte’, mas algo de maior transcendência em suas relações com o mundo e o angustiado ser humano dos nossos tempos” (SOARES, 1966a, p.2). Naquele momento, em meados de 1966, Ivan Soares também comentava que o teatro local enfrentava dificuldades.

Em agosto, retoma a ideia de que teria surgido um novo público, notadamente juvenil, que não estaria mais interessado nos antigos modelos, desprezando “o meramente digestivo ou a passividade estetizante”, em nome de uma preocupação com a realidade brasileira. Mas ainda assim, não fala em “vazio teatral”, ao contrário, sugere, mesmo que involuntariamente, alguma movimentação, já que falar em renovação de público pressupõe necessariamente a existência de um teatro que provoque questionamentos. Neste sentido, reconheceu, nas inovações propostas pelo grupo Construção e nas experiências do novo TPN com o teatro brechtiano, indicativos de propósitos renovadores no Recife (SOARES, 1966b, p.2).

E em dezembro, o crítico chega a demonstrar otimismo com o teatro local. Anuncia aos seus leitores mais um lançamento do grupo Construção, que seguia em seu trabalho com a cultura popular nordestina; a estreia do Grupo Raiz, nascido da efervescência cultural

proporcionada pelo Bar Aroeira, do TPN; um curto festival do grupo Banorte e por fim, o próximo lançamento do TPN, “o único conjunto a manter uma regularidade de trabalho, em cumprimento aos seus propósitos de profissionalização” (SOARES, 1966c, p.6).

Outro crítico que andava pessimista e que também abrandou o discurso naquele final de ano, reconhecendo algum vigor no teatro local foi Medeiros Cavalcanti. Também em dezembro já informava que

Novos espetáculos estão sendo anunciados no Recife e outros, pelo menos, preparados, o que é algo surpreendente no campo do teatro. Denota teimosia, vontade de fazer algo, a despeito da aparente frieza do público que na sua instabilidade, em dado momento enche um teatro seja bom ou mal o espetáculo que ele leva, como da mesma forma pode deixar uma casa de espetáculos às moscas [...] Portanto, é de se louvar a coragem dos grupos que estão anunciando novos espetáculos: o TPN, que já anuncia seu terceiro espetáculo noturno, um drama de Ibsen, a velha história do Dr. Stockmann, e também o seu segundo cartaz infantil, uma peça de Maria Clara Machado; o Grupo Construção que vai reabrir o Arena com “Louvação”, do amigo Fernando Luís da Câmara Cascudo, e um espetáculo “Desafio”, às segundas; o Teatro de Amadores de Pernambuco, cogitando de Brecht ou Dias Gomes; o Grupo de Teatro do Colégio Estadual de Pernambuco que meteu os peitos pra frente, mesmo desassistido pelo ser estabelecimento; e mais algum de que não me lembro e que está para receber os nossos aplausos pela “temeridade” (CAVALCANTI, 1966c, p.7).

O otimismo no meio da crônica teatral continua no início de 1967 e é demonstrado por outro crítico, Ângelo de Agostini:

Estamos muitos satisfeitos com essas notícias e certos de que nossa campanha no sentido de que pelo menos em nenhuma noite deixe de haver uma casa teatral funcionando no Recife, vai de vento em popa. Brevemente, estaremos iniciando uma campanha aqui neste jornal que, temos certeza, irá movimentar ainda mais os círculos teatrais recifenses e sacudir de uma vez por todas o desânimo, a falta de entusiasmo, essa moleza que não é característica do nordestino, no sentido de uma maior dinamização das nossas coisas teatrais (AGOSTINI, 1967a, p.16).

Angelo de Agostini em seu otimismo, no início de 1967, já nos mostra um outro cenário, diferente daquele descrito por Medeiros Cavalcanti e Vladimir Aiala em 1965, quando descreveram um teatro pernambucano enfraquecido, no qual só o TAP ainda era digno de nota. O crítico nos mostra uma cena dinâmica e um TAP retraído:

Creemos que 67 está se revelando um grande ano no aspecto teatral. Estamos, ainda, em fevereiro e já vimos alguma coisa de importante. “Um inimigo do povo”, “A criação do mundo”, com Ary Toledo, vem aí Brecht pelo

Construção, teremos o retorno de Isaac Gondim Filho com o TUP num espetáculo revolucionário com Jesus Cristo de cor, Pilatos de palitô e gravata, volta o Teatro de Brinquedo com Alfredo de Oliveira à frente, dizem que vem “As criadas” de Genet, o TPN continua com seu teatrinho infantil e, agora, certo certinho, Paulo Autran outra vez no Recife com “Édipo rei”, uma das grandes tragédias da literatura mundial. Só falta mesmo o velho Teatro de Amadores de Pernambuco dar o ar de sua graça, ele que anda encolhido, sem sabermos, ao certo, tanta razão para tanto distanciamento. Parece que o pessoal do TAP está com a mania de perseguição ou, talvez, pensando que ele é, como um certo clube desportivo daqui, um grupo contra uma cidade inteira. Nada disso. Quando a gente aperta mais o TAP nos seus erros e desencontros, é porque, senhores, o TAP é o TAP. É o conjunto de maior tradição de Pernambuco, de maiores serviços prestados à cultura pernambucana, de maior história, de maior acervo de realizações, ora, ora, ora, tanta coisa que todo mundo sabe e faz questão de respeitar. Não existem motivos para esse retraimento, para esse quase medo que parece estar tomando conta como uma epidemia do pessoal do TAP. Montem um grande espetáculo, como sabem fazer, um “A casa de Bernarda Alba”, um “Living room”, um “Seis personagens à procura de autor”, um “Panorama visto da ponte”, um “O pagador de promessas”, um “Bodas de sangue”, e todos, amigos e inimigos, estaremos de pé, como sempre estivemos, gritando um “bravo” daqueles que só se concede a quem realmente faz por merecer (AGOSTINI, 1967b, p.14).

No mesmo dia e no mesmo jornal Ivan Soares em sua coluna fala de uma crise no teatro que não existiria só em Recife, mas também em São Paulo. E embora reconheça as dificuldades por que passava o teatro pernambucano em busca de sua profissionalização, ainda assim, continua não fazendo nenhuma menção a um possível “vazio teatral”. Afirma que apenas dois grupos, o Construção e o TPN, a duras penas, tentavam alavancar esse processo, sem arrecadação suficiente e sem “contar, como os conjuntos do sul, com os favores do Serviço Nacional do Teatro (esse grande ausente!) para minorar a crise”. Mas conclui apelando para que o reduzido público teatral local prestigiasse seu teatro, sob a alegação de que ele estaria se renovando, ressurgindo “através de movimentos de renovação, modificando padrões que não se coadunam mais com a mentalidade e as aquisições modernas do teatro atual” (SOARES, 1967a).

Angelo de Agostini classifica 1967 como o ano da “reabilitação total” do movimento teatral em Recife. Segundo ele, o teatro local, que anos atrás, estava abaixo de qualquer crítica, naquele momento se encontrava impulsionado “por forças estranhas que é preciso, rápido, se descobrir. Sim, porque todo mistério precisa ser descoberto e esta movimentação toda, esta agitação, esta febre de 40 graus que está aí queimando tudo e todos não acontecem assim sem razão” (AGOSTINI, 1967d, p.2). E Ivan Soares, em sentido parecido, afirma:

Embora artisticamente irregular, o movimento de teatro, no Recife, este ano, tomou um impulso animador, observando-se aquela continuidade de representações tão reclamada em benefício do que se chama “o hábito do teatro”.

Um conjunto, isoladamente, não pode conseguir isso. Aqueles que se dedicam ao amadorismo, em número cada vez menor, e com apresentações periódicas, apenas colaboram, mas só o esforço comum, de todos, pode criar essa atmosfera de efervescência teatral, capaz de sacudir o público de uma indiferença perigosa às atividades teatrais no Recife (SOARES, 1967b, p.2).

A ideia de que houve um “vazio” em Pernambuco entre os anos sessenta e setenta não se sustenta, portanto, em relação ao teatro e muito menos em relação à cultura de modo geral. Outras leituras acerca do período podem ser encontradas a partir dos próprios relatos da época, que sugerem fissuras na memória organizadora do teatro em Pernambuco. Para o músico Marcus Vinicius, por exemplo:

[...]pode-se estabelecer o ano de 1965 como um divisor-de-águas na cultura pernambucana, pois foi a partir desse ano que começaram a acontecer algumas mudanças positivas em seu processo. Essas mudanças, mesmo que não tenham sido sintoma de nenhuma reformulação estética definida, caracterizaram, no entanto, uma grande efervescência cultural (VINICIUS, 1973, p.839).

Publicando o seu texto em 1973 e dando destaque à produção musical e às artes plásticas, Marcus Vinicius entende que essa efervescência cultural ocorreu contra uma “oligarquia cultural” que nos anos sessenta e setenta dificultariam, senão a emergência, pelo menos a difusão do *novo*.

A rigor, vanguarda pernambucana não existe. Essa afirmativa talvez possa assustar, revoltar ou mesmo indignar aqueles que esperam ver o “leão do norte” como líder cultural de uma região: mas na qualidade de um dos estados mais reacionários do país, Pernambuco não é o local propício para que nenhuma ideia ou movimento novo possa se desenvolver a ponto de assumir importância nacional. Talvez o mais importante inimigo da vanguarda em Pernambuco seja o próprio passado cultural desse estado: as lembranças da época de Tobias Barreto, o orgulho de uma Faculdade de Direito que ganhou notoriedade no século passado e até mesmo os “recentes” feitos da mocidade modernista de Recife ainda pesam muito na herança cultural pernambucana – a ponto de não permitir, mesmo, que qualquer esboço de renovação possa se delinear. E, para o bairrismo pernambucano, é muito justificável que, com tantas “glórias” atingidas, seja absolutamente desnecessária qualquer renovação, qualquer movimento que, por uma razão ou por outra, possa “ofuscar” o brilho das láureas culturais de antanho.

Qualquer sociólogo pode, com mais propriedade, delinear as possíveis razões do tradicionalismo cultural pernambucano, mas ao meu ver elas se

prendem a questão que engloba as consequências da oligarquia econômica canavieira. Até hoje, malgrado as aparências de estar inserido na aldeia global, Pernambuco é um estado tipicamente feudal. Ter um bom sobrenome, ligado, de preferência, ao dos antigos barões do açúcar, ainda é um bom negócio, no Recife. Principalmente se se desejar atuar na área cultural [...]

Na realidade são muitos os “cavalgados” pela cultura oficial pernambucana. O desejo de mando aprendido, ou melhor, herdado, da oligarquia do açúcar transferiu-se, hoje, para os monstros sagrados (em termos provincianos) que formam a oligarquia cultural da terra. Assim, em matéria de teatro continua – como há mais de trinta anos – a existir o predomínio da família Oliveira (VINICIUS, 1973, p.838-839).

A tradição pernambucana interferindo nos rumos do teatro, por sua vez, foi mencionada por Carlos Ramirez, na edição do *Jornal do Comercio* de 27 de março de 1966. Tomando a cena teatral de forma mais específica, ao comentar a respeito dos vinte e cinco anos de fundação que o TAP celebraria em breve, o crítico comentou:

No caso do TAP, a principal dessas limitações parece decorrer da própria concepção de teatro aplicada pelo grupo e evidenciada a cada passo dos seus trabalhos – seleção de textos, linha de direção, técnicas de representação, cenografia, guarda-roupa, iluminação, e assim por diante. Trata-se de uma concepção que se caracteriza por um esteticismo quase mítico, e enfatiza muitíssimo a função de entretenimento da arte dramática. Também não lhe é estranha a ideia de diferenciação social, de acordo com a velha teoria segundo a qual a arte é coisa para poucos e bons.

Em Pernambuco, as raízes dessa concepção devem ser pesquisadas, ao que tudo indica, na sociedade açucareira, geradora de valores aristocráticos que a classe média assimila apressada e acriticamente. Esses valores refletem-se no campo do teatro e resultam em espetáculos capazes de entreter, de oferecer beleza e de apresentar problemas humanos de eterno interesse; mas incapazes de abordar com realismo o mundo – um mundo em transformação, como lembra Brecht – da perspectiva do homem de hoje, e de descobrir nesse homem sua real grandeza de ser social em contínua luta, gradualmente vitoriosa, por sua própria humanização (RAMIREZ, 1966, p.2).

A tradição e o bairrismo pernambucanos, segundo alguns textos encontrados a partir da segunda metade dos anos sessenta, estariam dificultando a emergência do inédito em Pernambuco. Como consequência, segundo os seus autores, a Bahia estaria se tornando o principal centro cultural da região. Para Angelo de Agostini, por exemplo, a cidade do Recife estava ficando para trás e corria o risco de “ficar inexoravelmente tragada, inclusive aqui no Nordeste, onde o exemplo da Bahia, centro cultural de muito mais importância nacional do que o nosso, aí está desafiando nosso bairrismo e nossas tradições” (AGOSTINI, 1967e, p.2). Já Marcus Vinícius, em 1973 afirmava: “Pernambuco se curva ante a Bahia e a besteirada continua. A ‘intelequitalidade’ curte Wally Sailormoon como se este fosse um novo gênio da

cultura brasileira. Pernambuco come os restos da janta abaianada quando ela já não significa grande coisa” (VINICIUS, 1973, p.840).

Nesse contexto, sem um apoio significativo dos órgãos oficiais ou da iniciativa privada, como sempre ocorreu com o TAP, por exemplo, ou sem o apoio quase incondicional da intelectualidade local, que antes era destinado ao teatro missionário e bacharelesco, só com persistência novos grupos poderiam a partir da segunda metade dos anos sessenta estabelecer uma trajetória de sucesso, como lembra Jomard Muniz de Britto no seu poema *vivencial, vivecas, diversiones, devassidões*. O texto faz referência ao Vivencial, grupo criado em 1974 a partir do agrupamento de sujeitos pobres e marginalizados de Olinda:

[...] numa cidade como Recife
onde o tap (teatro de amadores de pernambuco) continua
exercendo a mais doce tirania estética de seu
descompromisso sócio-político, além do fantasma de
ariano suassuna como o maior dramaturgo de todos os
tempos da região para o mundo, o grupo de teatro
vivencial vem demonstrando o fôlego da novíssima
geração. fôlego às vezes curto ou cortado pelos
mecanismos da repressão, ainda persistentes.
mas sempre um fôlego feroso [...] (BRITTO, 1982, p.63).

Com o passar do tempo, as memórias desses grupos acabaram se tornando uma espécie de resistência contra o absolutismo de uma memória coletiva ligada à pernambucanidade. Formam memórias “marginais” que eventualmente se chocam com a memória organizadora do teatro pernambucano, fazendo lembrar de um teatro juvenil visceral cada vez menos disposto a prestar homenagens ao teatro missionário e bacharelesco. No poema *nos abismos de pernambucália*, Jomard Muniz coloca a reflexão nesses termos, ao mesmo tempo em que menciona o Bar Aroeira, do TPN, importante centro cultural na segunda metade dos anos sessenta; o Grupo Construção e o Raiz:

[...] enquanto o bom
caracter pernambucano sofre demasiado com os dramas da
paixão tododia, tododia, tododia, a pernambucália
prefere viver o doidodia.
o que desconfio ou pressinto? o que posso sacar? quais
os lances da pernambucália?
enquanto o bom caracter pernambucano se esquece com a
maior facilidade de tudo – e se esquece até de que se
esquece –
a memória da pernambucália está gravada, fotografada
em cores fortes, ressaltando da madeira vigorosa de
AROEIRA: memória de corpinteiro, memória de coragem

afetiva, memória das cavernas de seu vozeirão,
 memória anterior e prospectiva, madeira de memória,
 memória ROEIRA, memória de tempos que não retornam,
 memória do grupo construção, memória do grupo raiz:
 memória sem saudosismos lacrimejantes[...] (BRITTO, 1982, p.50).

Entre os anos sessenta e setenta, no contexto do “feudalismo cultural”, o novo era normalmente visto com desconfiança pela crítica especializada e isso certamente contribuiu para que novas estéticas fossem negligenciadas pela memória do teatro local, ou seja, as novas formas de fazer teatral que surgiam através de grupos como o Construção, o TPN, o TUCAP e o Teatro Novo, ainda nos anos sessenta; e o Vivencial, o Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco e o Teatro Experimental de Olinda, nos anos setenta.

No início dessa fissura entre o teatro missionário e bacharelesco, de um lado, e um teatro mais jovem, libertário e experimental, do outro, quando um suposto esvaziamento da cena pernambucana começa ser percebido, segundo a memória organizadora, Benjamim Santos se lança como dramaturgo e diretor teatral no Recife. O próximo tópico está destinado aos seus trabalhos autorais mais significativos, dando-se destaque, sobretudo, ao caráter renovador de cada um deles para a cena local.

3.1 O teatro intervalar de Benjamim Santos

Não é fácil classificar a obra de Benjamim Santos. Entre o regionalismo, o nacional-popular e vanguardas como aquela apresentada pelos tropicalistas e entre Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e José Celso Martinez, o dramaturgo e diretor trilhou caminhos às vezes contraditórios.

Benjamim iniciou um trabalho em Pernambuco que refletiu o *momento intervalar* em que vivia o Brasil na segunda metade dos anos sessenta. Por essa razão, o importante é perceber a natureza performativa das identidades diferenciais pelas quais Benjamim se interessou, sem eleger, como prioridade, identifica-lo como conservador ou vanguardista, como sugere Homi Bhabha escrevendo sobre as identidades e diferenças de sujeitos em realidades fronteiriças. Neste caso, o importante é perceber “a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retrazendo as

fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença”. (BHABHA, 2013, p.345).

Por isso, não obstante a atenção ao sujeito Benjamim, o que está em questão aqui é o teatro pernambucano na segunda metade dos anos sessenta, numa *perspectiva intersticial* (Cf. BHABHA, 2013). Nessa perspectiva, procuramos entender a dinâmica desse teatro, não a partir das experiências bem sucedidas e consagradas que ocorreram entre os anos quarenta e o início dos anos sessenta, utilizando os seus critérios de bom ou mal teatro; mas dando-lhe alteridade, conferindo vigor às diferenças ocorridas, mesmo que mínimas ou tangenciais. Foram elas que levaram os grupos do Recife, surgidos a partir da segunda metade dos anos sessenta, a irem para além do consagrado, a buscarem a reinvenção do teatro pernambucano.

Neste caso, vamos procurar diferenças levando em consideração o trabalho de Benjamim Santos. Não porque ele tenha sido extraordinário ou um legítimo representante de sua classe, mas porque analisando as notícias de jornal que deram cobertura ao seu trabalho pudemos notar que a sua obra está sempre marcada por uma expectativa de mudança, ou melhor, por um horizonte de expectativa que se afastaria de alguma forma das experiências da época.

Isso não quer dizer que seu trabalho fosse sempre considerado inovador. Havia críticas também e em outros momentos Benjamim era considerado uma potência que ainda não teria se realizado. De qualquer forma, de *Cantochão* (1965) à *A barca d’ajuda* (1969), a produção de Benjamim é frequentemente associada à ideia de um teatro novo no Recife. Desta forma escolhemos Benjamim como um signo de seu tempo, um pretexto para pensarmos o quanto, entre expectativas e experiências, o teatro pernambucano se reconhecia como algo renovado.

Entre 1965 e 1969, Benjamim trabalhou no grupo Construção, no TPN e no Teatro de Arriiação e dirigiu três dos quatro textos que escreveu: *Cantochão*, *Paroli paroliado* e *A barca d’ajuda*. Além disso, foi crítico teatral em dois jornais do Recife: *Diário da Noite* e *Jornal do Comercio*. Neste último, manteve uma coluna durante quatro anos. Para compreender a sua participação na cena recifense, vamos a partir de agora analisar, além da sua crítica teatral; as peças *Cantochão* e *A barca d’ajuda*, que podem ser considerados os seus trabalhos autorais de maior impacto e a peça *A besta confusa*, que permaneceu inédita por quase cinquenta anos.

3.1.1 Cantochão

Cantochão estreou em junho de 1965, no Teatro de Arena do Recife-PE. Foi o primeiro espetáculo de Benjamim Santos voltado para o grande público daquela cidade. Era a sua estreia como profissional e também a estreia do Grupo Construção. Muitas vivências foram importantes para que o autor produzisse o texto, mas certamente uma delas deve ser levada em consideração para que se compreenda o estilo da peça e aquilo que em grande medida encorajou Benjamim a escrevê-la: os sete meses que ele passou no Rio de Janeiro em 1964, após o golpe militar.

Na capital carioca, o dramaturgo acompanhou os principais lançamentos artísticos do ano, entre eles o musical *Opinião*, montado no Rio de Janeiro em dezembro de 1964, consagrado pela historiografia como a primeira reação ao golpe militar, vinda dos meios artísticos. Protagonizado por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, no momento em que foi lançado, o musical parecia sintetizar toda a angústia e rebeldia de uma geração de artistas, intelectuais e estudantes inconformados e ainda atônitos pela violência que havia desabado recentemente sobre suas cabeças.

Em seu livro de memória, Benjamim diz que *Opinião*, desde o início lhe pareceu semelhante ao tipo de show que ele montava no Seminário de Olinda em seus tempos de seminarista, shows que uniam texto e música. Era, portanto, uma linguagem teatral familiar e que por essa razão acabou encorajando-o a escrever profissionalmente para o teatro ao mesmo tempo em que ofereceu novos *insights* para que ele pudesse organizar suas ideias com mais segurança. “Eu não teria feito *Cantochão* do jeito que fiz se não tivesse visto *Opinião*” (SANTOS, 2013). Com roteiro e texto próprio, Benjamim completou a peça com canções do repertório da música popular brasileira, o que indicava a tendência nacional-popular escolhida.

Cantochão pegou de *Opinião* o fio da estrutura; a interrelação texto-canto, inteiramente nova no teatro brasileiro [...] o jogo de fala e canto intercalados era muito diferente do que se fazia no espetáculo carioca. A estrutura de *Cantochão* se compunha de uma sequência de cenas de diálogo e ação vividas pelos quatro atores, entremeadas de canções e trechos de poemas. Havia um quadro, porém, que, este sim, era cópia deslavada de *Opinião*: o desafio de dois violeiros-cantadores, com versos de Firmino Teixeira do Amaral, poeta nascido na minha terra. Fora isso, *Cantochão* ia além do show do Rio e o que tivesse de parecido com *Arena conta Zumbi* era pura coincidência, pois nenhum de nós tinha visto esse espetáculo de São Paulo. Na verdade, *Cantochão* tinha tanto mais a ver com aqueles meus shows do Seminário de Olinda do que com *Opinião*. Mas, aqueles meus shows ninguém tinha visto (SANTOS, 2007, p.37).

Como pode ser percebido, nas últimas cinco décadas, Benjamim estabeleceu uma genealogia para *Cantochão* que potencializa a sua própria capacidade de criação. Ao afirmar que seu espetáculo tinha mais a ver com os seus shows no Seminário de Olinda, ele procura sair da sombra de *Opinião*, valorizando, desta forma, a qualidade e o ineditismo de seu trabalho, que teria se iniciado não em 1965, com o seu primeiro trabalho profissional, voltado para o grande público, mas alguns anos antes, entre os muros do Seminário.

Ele, portanto, cria um marco fundador para a sua carreira, que o faz relativizar a importância de *Opinião*, embora este show ainda continue sendo fundamental na sua narrativa, pois toda vez que associa *Cantochão* ao espetáculo carioca, o seu trabalho tende a ganhar em capital simbólico. Foi assim em 1965, e na época Benjamim não mencionava os seus shows no seminário, ao contrário, se deixou envolver pelas comparações que eram feitas com o *Opinião* e viu, desta maneira, a formação da imagem de um diretor/ dramaturgo inovador em torno de seu nome.

Na época, o crítico Adones de Oliveira, do jornal Folha de São Paulo, referindo-se a influência de *Opinião* sobre *Cantochão*, afirmou que a peça de Benjamim seria “o primeiro filho nordestino do musical que consolidou a fama de Nara Leão e revelou ao Brasil a correta cantora Maria Betânia. É a primeira incursão nordestina no gênero musical, tão propenso a ‘pegar’ por lá quanto já ‘pegou’ no sul” (OLIVEIRA, 1965). Também segundo o crítico, a proposta de Benjamim teria mudado temporariamente os rumos iniciais do Grupo Construção. Inspirado pelo trabalho de Hermilo Borba Filho, a intenção inicial do grupo era montar textos clássicos, mas segundo Adones de Oliveira, “a influência de “Opinião” (a que Benjamim assistiu no Rio) e “Liberdade, liberdade” e “Zumbi”, aqui em São Paulo, provocaram uma mudança de ideal” (OLIVEIRA, 1965).

E o trabalho de Benjamim acabou ganhando mais notoriedade porque, depois da experiência do Teatro de Cultura Popular, sufocada pelo golpe de 1964, *Cantochão* praticamente significou a reintrodução de um teatro nacional-popular no Recife. Isso porque a peça foi consumida como uma “obra engajada” por se tratar de um discurso muito próximo aos posicionamentos artísticos da esquerda brasileira herdeira do Movimento de Cultura Popular, do Recife, e dos Centros Populares de Cultura, da UNE.

O produtor musical Wellington Lima, na época um jovem interessado pelas artes cênicas, em entrevista para esta pesquisa disse que *Cantochão* havia sido uma “obra fantástica de Benjamim. Começou a existir essa linguagem teatral musical, nascendo muito atrelada a um discurso de resistência contra a ditadura militar. Era uma peça engajada. *Cantochão* esteve aqui, para a cena local, como o *Opinião* esteve para o Rio” (LIMA, 2015).

Nos próprios jornais da época isso foi levado em consideração. Aqui, uma nota crítica ao espetáculo:

Tudo indica que há um plano de agitação pela cúpula do “humanismo” em todo o país, com a encenação de espetáculos adremente preparados em São Paulo, no Rio e agora no Recife, do tipo de “Liberdade, Liberdade”, “Zumbi”, “Opinião” e “Cantochão”. Segundo estamos informados a tecla é a mesma e como nos velhor tempos de “O Testamento do Cangaceiro”, “Revolução na Améria do Sul” e “Julgamento em Novo Sol”, Cantochão é irmão consaguíneo. Segue a mesma “técnica” e sempre acompanhada da mesma claue para forçar o aplauso na hora exata⁷².

Valdemar de Oliveira também criticou a estética de Cantochão em sua coluna “A propósito...”. No dia 23 de novembro de 1965, depois de já ter feito uma crítica anterior no dia 8 de outubro, ele escreve o seguinte:

Discordo totalmente daqueles que veem em “Mutirão”, de Luiz Marinho, algo a enquadrar no gênero sectário de “Cantochão”, eco, no Recife, de “Opinião”, de São Paulo (sic). Marinho não faz proselitismo político, com o seu teatro; não se engaja a ideologia; não pertence à grei dos que rebaixam a arte dramática a instrumento espúrio de ação política (OLIVEIRA, 1965g, p.6).

Mas de modo geral, o espetáculo causou boa impressão no público. E assim, mesmo críticos que não assistiram resolveram fazer algumas considerações a ele, certamente por causa da grande repercussão que causou. É o caso de Alex, que apesar de ter chegado ao teatro quando se iniciava o espetáculo, não conseguiu “lugar nem mesmo para ficar em pé. Isto prova que ‘Cantochão’ agradou e merecia continuar no Arena por mais uma quinzena. Lamentei imenso não ter visto esse espetáculo, elogiado por todos meus amigos que tiveram a oportunidade de vê-lo” (ALEX, 1965, p.6).

Foi o caso também de Medeiros Cavalcanti, normalmente crítico aos empreendimentos juvenis dos anos sessenta. Sem dispensar sua típica ironia, mesmo sem ter visto a peça convoca: “Vão ver ‘Cantochão’. Deve ser uma experiência nova. De mim, confesso que ainda não tive tempo de ir lá” (CAVALCANTI, 1965j, p.6). Medeiros Cavalcanti demonstra não ter nenhum interesse pela peça. Há um certo descaso em sua escrita e se escreve sobre a peça quase dez dias depois de sua estreia sem ter assistido, baseado apenas em um anúncio que recebeu na rua, isso pode sugerir que ele, como um cronista comprometido com um teatro

⁷² A nota em questão foi encontrada em um recorte de jornal sem a devida identificação do nome do periódico e da data em que foi impresso. Ela foi encontrada no acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba.

mais tradicional, apesar de não ter se interessado pelo trabalho daquele novo grupo, achou por bem não ignorar o entusiasmo do público recifense em torno da peça. Não deixa de ser uma luta não declarada entre simpatizantes de um teatro mais tradicional e um novo e emergente teatro que se anunciava.

Já Vladimir Aiala destacou o caráter inovador da peça. Para ele, o espetáculo acerta porque provoca “uma ligação espiritual entre o público e os atores”. Benjamim teria conseguido um meio de transportar a plateia de volta à infância, enfatizando músicas típicas de um tempo pretérito.

[Benjamim Santos] É moço e, como todo moço tem sonhos. Mas seus sonhos são de criação. Criar, dentro de uma arte. Bem ou mal, mas criar. Imitar ou seguir uma linha artística é fácil. Mas inovar é mais difícil. Apesar disso ele tentou. E conseguiu. *Cantochão*, que idealizou e dirigiu e que encerra hoje suas apresentações no teatro de Arena, é uma experiência nova em teatro. Talvez não seja propriamente teatro. A primeira impressão é de um show feito com boa imaginação. Mas significa um pouco mais que isto. Benjamim e a turma que trabalhou com ele conseguiram fazer um espetáculo cujo maior mérito talvez seja o de obter comunicabilidade total com o público (In: SANTOS, 2007, p.41-42).

Aiala ressalta ainda a montagem *pobre*⁷³ de *Cantochão*, que é valorizada pelo minúsculo palco do Teatro de Arena. Essa é uma característica do teatro político iniciado com o Teatro de Arena de São Paulo, ainda nos anos cinquenta, que influenciou boa parte dos investimentos teatrais juvenis dos anos sessenta interessados em valorizar maximamente o diálogo com a plateia, além de baratear os custos da produção. No palco do Arena “o público fica muito mais próximo. As filas mais distantes equivalem, num teatro comum, às primeiras filas, e as de frente não distanciam sequer um metro do palco. É quase como se o próprio espectador estivesse em cena. Há por isso, uma sensação de coisa íntima” (In: SANTOS, 2007, p.42)

Por fim, Aiala destaca os benefícios que a parte musical do espetáculo deu ao resultado final.

Disse antes que *Cantochão* não é teatro. É antes um espetáculo musical, ou talvez misto, porém dando mais ênfase aos efeitos auditivos que aos visuais.

⁷³Em 1971, o termo “Teatro Pobre” viraria um conceito teatral “criado e defendido arduamente por Jerzy Grotowski” (ARAÚJO, 2011, p.64). O termo, portanto, foi “forjado por GROTOWSKI (1971) para qualificar seu estilo de encenação baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários acessórios, figurinos) e preenchendo esse vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/ espectador [...] A representação tende a eliminar tudo o que não é estritamente necessário; ela não mais apela senão ao poder sugestivo do texto e à presença inalienável do corpo” (PAVIS, 2011, p.393).

A parte auditiva por si só é completa. *Cantochão* poderia, por exemplo, ser ouvido através do rádio, ou gravado em discos, sem que por isso ficasse prejudicado seu objetivo ou a mensagem que encerra, de defesa da Criança. O mérito do espetáculo do Arena, nas condições em que foi apresentado, no tocante à parte interpretativa, consistiu exatamente em completar e ilustrar a parte musical, dando-lhe vida (In: SANTOS, 2007, p.42).

Os próprios membros do grupo Construção procuravam reforçar o caráter inovador da peça de Benjamim. Ao fazerem isso, alimentaram uma prática discursiva que criou um novo espaço dentro do teatro pernambucano, um espaço de renovação em um meio que parecia estar saturado de velhas fórmulas. O artigo da colunista Ladjane nos ajuda a pensar a questão:

O que vem a ser o “Cantochão” como espetáculo?
- “É, antes de tudo, uma experiência”, nos dizem aqueles que compõem o Grupo Construção. “Mas gostamos do nosso trabalho para montá-lo, e, dependendo do êxito que alcançarmos, poderemos imaginar novos espetáculos como esse.”.

Embora não tenham explicado exatamente o que é o “Cantochão”, continuam: “Tudo era novo para nós. Jamais havíamos feito um espetáculo do gênero de Cantochão e isso tornava cada um dos nossos ensaios uma nova fonte de experiência que nos enriquecia e que nos ajudava no aperfeiçoamento do espetáculo” (LADJANE, 1965, p.6).

Para Antônio Teixeira Jr., tratava-se de “gente nova, fazendo um ‘show’ novo, para um país mais novo ainda”. Daí a busca por uma identidade mais complexa que superaria em Pernambuco, os limites do regionalismo ou da pernambucanidade:

Fruto da mesma geração jovem que vem dinamizando o Teatro no sul do país, o Grupo Construção marca a sua presença moça em Recife com um espetáculo embebido de coisas nossas, de nossa gente e de nossa terra, conciliando trechos de autores nacionais como João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima e Guimarães Rosa, com a música popular brasileira, da cantiga de roda do sertão paraibano à bossa nova carioca (In: SANTOS, 2007, p. 46).

Cantochão, musicalmente falando, deixava de lado a influência estritamente regional e se lançava em direção a musicalidade de outras regiões. Isso não era comum na dramaturgia pernambucana e ficou também registrado como mais uma inovação da peça. Uma novidade que também foi recebida com desconfiança diante da forte tradição regionalista do Recife. O crítico Ivan Soares, por exemplo, embora reconhecesse que Cantochão fora um ponto de partida para um trabalho de pesquisa em torno da música popular na dramaturgia local, considerou a obra um espetáculo híbrido e, como tal, dependente da música sulista (SOARES,

1966c, p.6). Diferente de *Louvação*, novo lançamento do Construção naquele momento, que para o crítico, vivia “uma ampla temática nordestina” sem “dependência”.

Sendo o teatro uma arte efêmera, que se encerra quando uma peça sai de cartaz, relatos como esses, da crítica especializada ou de pessoas que formaram público para ela, tornam-se fundamentais para a compreensão dos significados de uma determinada montagem realizada no passado, bem mais do que acontece com o mesmo tipo de fonte histórica utilizada em estudos de outras manifestações artísticas, como a música e o cinema, por exemplo, cujas obras produzidas ficam à disposição do público por muitos anos após seu lançamento. Mas para fazer repercutir uma obra inovadora para o teatro pernambucano dos anos sessenta, muito mais proveitoso e prazeroso é tentar descortinar a peça e operar intelectualmente no sentido de perceber o que *Cantochão*, cinquenta anos depois, tem ainda a nos dizer.

Cantochão é poesia recitada não só pela oralidade, mas também pelo espaço, encarnada nos corpos de seus atores. É uma linguagem que atravessa outras linguagens. A peça foi acolhida como uma iniciativa importante para a introdução do teatro musical em terras pernambucanas. Entre o teatro missionário e bacharelesco e a irrupção de novas expressões cênicas mais políticas, contraculturais e pós-modernas na cena local, ocorrida a partir do início da década de 1970, este primeiro trabalho de Benjamim Santos ficou registrado na mídia local como um ponto de inflexão importante, num momento em que a dramaturgia naquele estado era, senão notadamente marcada pelo regionalismo nordestino, pelo menos pressionada a ser regionalista e moderna, no sentido que este termo foi compreendido a partir dos anos quarenta.

A ditadura militar já havia completado seu primeiro ano e Benjamim tinha retornado do Rio de Janeiro, para onde havia se retirado com o intuito de escapar das perseguições que acompanharam o golpe, quando alguns de seus companheiros, que atuaram consigo na equipe de alfabetização de Paulo Freire, chegaram a ser perseguidos e presos. Foi nesse contexto que surgiu *Cantochão*, denunciando desigualdades sociais em meio a uma narrativa que se constituía como um louvor à infância. Essa “infância”, em grande medida, vinha de suas próprias reminiscências e foi projetada pela sensibilidade de Benjamim sobre a vida ordinária de meninos que viviam em diferentes espaços sociais: campos, morros e apartamentos de grandes cidades.

Essa era a estrutura base de um texto teatral poético que, numa época brutal, declarou o amor de seu autor pela vida humana. Vida que se inicia “menina” e vai perdendo sua infância até que, adulta, passa a reproduzir a realidade de sempre nos mesmos “campos”, “morros” e

“cidades”, num ciclo que aparentemente nunca se quebra, expondo mazelas que quase podem ser confundidas com a natureza.

Os meninos dos campos são inocentes, crescem empinando papagaio, jogando bolinha de gude e subindo em árvores. Eles crescem, portanto, devagar – quando crescem – já que diferentemente do que ocorre com os meninos de apartamentos, não é tão certo que irão crescer. E se crescem, ou vão para a cidade (e mudam de vida) ou ficam no campo lutando para ter um roçado.

Os meninos dos morros pertencem às ruas, gastando quase todo o seu tempo nelas, durante o dia e até à noite. Soltos, sobem e descem os morros sem nenhum impedimento, exceto quando estão presos. Passam fome e não têm escolas. E quando não morrem antes de crescer, tornam-se malandros profissionais ou falsos playboys.

Os meninos dos apartamentos, esses são bem protegidos. E na mesma proporção, disciplinados. São verdadeiros adultos em miniatura. Sua infância vai se perdendo rapidamente enquanto assistem à televisão. E quando crescem, porque é quase certo que todos vão crescer, tornam-se playboys de fato ou falsos intelectuais.

Mas “os que choram hoje vão gritar”. Essa é a vontade de justiça de um Benjamim Santos que não estava disposto a silenciar-se diante das injustiças e alienação daquele momento. Ele frequentemente colocou sua dramaturgia a serviço do ser humano, denunciando suas agruras e desejando o seu bem-estar, mesmo não tendo sido um “artista engajado” no sentido restrito que essa expressão ganhou nos anos sessenta, significando aqueles artistas que condicionavam a sua estética à luta política em favor da transformação social numa perspectiva de esquerda.

Cantochão procurava romper o silêncio dominante e se colocar em favor da liberdade, se não por um ataque mais explícito contra o Estado militarizado, pelo menos mantendo acesa a esperança por dias melhores, revigorando a crença em demonstrações de resistência, mesmo que pequenas. Nisso, *Cantochão* se parece com *Opinião*. Nos dois espetáculos surge a metáfora do canto como um grito de liberdade. “Mais do que nunca, é preciso cantar”, proclamava Nara Leão no show *Opinião*; ao que, no ano seguinte, *Cantochão* parecia responder “e que haja um canto novo cheio de alegria e de esperança para todos os meninos que dormem num sono profundo”. O bem que Benjamim desejava aos meninos “do mundo”, aqui, assume a forma de um ideal de “homem livre”, que ao despertar de seu transe, viveria com o necessário para se viver e em comunhão com os seus semelhantes:

Acorda menino/ acorda depressa/ e vem pelo mundo/ vem ver Cantochão./
Deixa esse teu sonho/ teu sono profundo/ e vem pelo mundo/ vem ver
Cantochão./ É grito da terra/ que ouço gemendo,/ se espalha no ar./ Acorda,
menino/ vem logo, depressa,/ e vem pelo mundo/ fazer mutirão./ O mundo é
tão grande/ vem fazer ciranda:/ os homens cantando/ se dando abração./
Acorda menino./ Acorda, depressa/ e vem pelo mundo/ ouvir cantochão/
vem logo depressa/ fazer mutirão./ E vem pelo mundo/ vem ver cantochão.

Durante a sua temporada no Recife, *Cantochão* teve tanta repercussão que Benjamim acabou recebendo uma intimação para se apresentar diante de autoridades militares. Sozinho, sem advogados, acabou sendo submetido a um interrogatório. Queriam descobrir quais eram suas intenções no momento em que escreveu e montou a peça (Cf. SANTOS, 2013).

Por fim, a peça marcou uma geração nova que surgia no Recife, a chamada “esquerda festiva”, que gostava de discutir política, fazendo repercutir as questões nacionais, ao mesmo tempo em que se deleitava com a fruição da arte. Para Germano Haiut, que se iniciou no teatro pernambucano na virada dos anos cinquenta para os sessenta: “Era um encanto da gente naquela época. [...] o show era lindo, era um espetáculo bonito, bem montado. Um grupo que poderia ter dado continuidade, o Construção, com certeza” (HAIUT, 2014).

Mas não sendo Benjamim Santos um típico “artista engajado”, a criação de uma peça como *Cantochão*, longe de nos levar a percebê-lo como representante de uma classe, como fez, por exemplo, Guinzburg com *Mennocchio* (Cf. GINZBURG, 1987), nos leva a percebê-lo, justamente em sua singularidade, como alguém aberto à novas experiências, com uma identidade vacilante e vivendo numa época de intensa produção de novas linguagens. Era o início de sua carreira e da mesma forma como se deixara seduzir pelo espetáculo *Opinião* ou por *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, seria envolvido, logo depois de *Cantochão*, pelo universo dos espetáculos populares nordestinos, quando foi trabalhar como assistente de direção de Hermilo Borba Filho, no TPN.

Benjamim encontrava-se em *trânsito*, vivendo nas *fronteiras*. Isso porque havia nos anos sessenta uma certa sensação de desorientação por parte das pessoas que acompanharam as intensas transformações que ocorriam no período: inovações tecnológicas que aceleraram o processo de globalização, criação de novas linguagens artísticas, ruptura da juventude com valores e comportamentos tradicionais, etc... (Cf. CASTELO BRANCO, 2005). E diante deste cenário, entre a astúcia e a incerteza, o artista em construção que era Benjamim, ainda sem problematizar a sua condição, transitava para lá e para cá entre a busca por uma identidade fixa, que ele acreditava necessária, e um hibridismo cultural que se anunciava.

Para Homi Bhabha, viver nas fronteiras é viver um “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2013, p.19).

Cantochão, portanto, longe de significar uma possível opção estética fixa para o dramaturgo e diretor Benjamim Santos, representaria o seu deslumbramento diante dos inúmeros signos que começavam a surgir no Brasil dos anos sessenta, que o levaram a vislumbrar várias possibilidades de construção de uma identidade para si enquanto artista. Mas no *momento intervalar* que ele vivenciou no Recife, ele não se fixou, não conseguiu construir um discurso unitário, nem na sua dramaturgia, nem na sua coluna teatral no Jornal do Commercio, ainda que isso não tenha sido por ele reconhecido. Benjamim foi *sujeito nos entre-lugares*⁷⁴.

E é por isso que entre o tratamento dado por Ginzburg a Menocchio e o de Foucault, a Rivière, optamos pelo segundo já que “se Ginzburg teve a pretensão de reconstruir Menocchio e através dele reconstruir a cultura camponesa da Europa pré-industrial, Foucault construiu um novo Rivière ao trazer à tona as diferentes construções que os diferentes discursos referentes a ele fizeram” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.110). Isso porque, entre os que, eventualmente, defendem que Benjamim foi um artista engajado e os que classificam Benjamim como regionalista ou até mesmo armorialista, o que nos interessa é perceber as diferentes referências que puderam constituir um Benjamim Santos como fato histórico e que (des)organizaram o teatro pernambucano na segunda metade dos anos sessenta, tornando-o uma ambiência em transição.

3.1.2 A Besta Confusa

Uma peça teatral não encenada pode ser levada em consideração no âmbito da história do teatro? Para a pesquisadora Giuliana Simões a resposta é sim. No debate sobre a modernização do teatro brasileiro, onde é comum afirmar-se que a efetivação do modernismo em nosso teatro se dá apenas na década de 1940, a partir de marcos como a encenação de

⁷⁴ “O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 2013, p. 20).

Vestido de noiva (1943), os empreendimentos do Teatro Brasileiro de Comédia ou a atuação do Teatro Popular de Arte; Giuliana Simões defende que, já nos anos vinte e trinta, a modernização do teatro brasileiro estaria em processo. Para justificar a sua tese, argumenta que as peças *A última encarnação de Fausto* (Renato Viana), *O homem que marcha* (Benjamim Lima), *O bailado do deus morto* (Flávio de Carvalho) e *O rei da vela* (Oswald de Andrade) já representavam a concretização de nossa modernidade teatral. E se não foram consideradas as suas contribuições para a história do teatro nacional, isso se deve, segundo a pesquisadora, ao fato de as propostas cênicas dessas obras terem superado o horizonte de expectativa do público da época, tornando-as, por isso, incompreensíveis.

É valioso perceber que, das peças citadas, *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade, em 1937, não chegou a ser encenada na época em que foi escrita. Ela só foi para o palco em 1967 com o grupo Oficina, num espetáculo de vanguarda que se tornou referência entre aquelas produções artísticas que representaram a efervescência política e cultural dos anos sessenta, tendo sido considerado um dos marcos fundadores do movimento tropicalista.

Enfim, é essa tese corajosa de Giuliana Simões (SIMÕES, 2010) que abre veredas para a reflexão que propomos neste tópico, que é a de pensar o teatro intervalar de Benjamim Santos nos anos sessenta. E para isso, vamos tomar como pretexto a análise de sua peça *A besta confusa*, escrita no Recife em 1966. Ela também não foi encenada em sua época, assim como *O rei da vela*. Só saiu dos arquivos pessoais de seu autor em 2014 para uma leitura dramatizada e em 2015, quando foi finalmente montada. Ambas apresentações ocorreram no SESC de Parnaíba-PI.

Um dos poucos registros que existem dessa peça é uma carta datilografada, de uma lauda, que Benjamim enviara para seu amigo Tarciso Prado, em Parnaíba. A carta foi assinada em 25 de abril de 1967. Ela informa, inicialmente, as condições psicológicas do remetente. Diz ele estar “menos jovem, mais lúcido e frio” e consciente de sua “decadência psicológica”.

A revelação a respeito de *A besta confusa* aparece um pouco mais adiante:

Assim é que tenho vivido, meu amigo. Meio só. Acabrunhado, às vezes. Tentando fazer uma literatura que se torna cada dia mais difícil, principalmente agora, que “ficou chato ser moderno”, agora que parece difícil ser simples, emotivo, e talvez nem haja mais lugar para a sensibilidade. Bem, tenho escrito alguns contos e uns poemas, além de uma peça (1 ato) que já está pronta, que trata sobre que(sic) questões de armamento nuclear (uma bomba atômica cai em Parnaíba e, não explodindo, deixa no povo a esperança de tornar-se assim mais uma das grandes potências nucleares do mundo). Veja você.

“Ficou chato ser moderno” é o primeiro verso do poema *Eterno*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Fazendeiro do ar*, de 1954: “E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno” (ANDRADE, 2012, p.43). Em seguida, o poeta vai elencando vários itens que representariam a eternidade, entre os quais “o gesto de enlaçar e beijar na visita do amor às almas”, “tudo aquilo que vive uma fracção de segundo, mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata” e “a minha mãe em mim que a estou pensando de tanto que a perdi de não pensá-la” (ANDRADE, 2012, p.43). O “simples”, o “emotivo” e a “sensibilidade” aos quais Benjamim faz referência em sua carta, portanto, encontram correspondência na lista de Drummond.

Mas ao se “chatear” com a modernidade, entendida como uma “experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua” (HALL, 2005, p. 15), estaria Benjamim pleiteando o “eterno”, típico de culturas tradicionais⁷⁵? Como homem de teatro e ex-aluno de estética de Ariano Suassuna, estaria buscando o mesmo que seu antigo professor, ou seja, um “teatro perene” em oposição ao teatro moderno que teria enveredado “por seus caminhos de morte e decadência” (SUASSUNA, 2008 [1962], p. 47)? Qual seria a temporalidade na qual Benjamim transitava?

Em 1966, Benjamim escreve uma peça com uma temática surreal, na qual uma bomba atômica, no contexto da Guerra Fria, cai acidentalmente em Parnaíba sem explodir, gerando apreensão e muitas expectativas na população do lugar. Ou seja, não há nada na trajetória de vida de Benjamim Santos, até aquele momento, que denuncie algum sentimento reativo às mudanças da modernidade ou o desejo por um “teatro perene”. O dramaturgo, portanto, não vivia o tempo dos tradicionalistas, um tempo longo pautado por um passado fixo e monumentalizante (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008). Por outro lado, o mal-estar presente na carta continua a sugerir que ele de alguma forma estaria em descompasso com os tempos modernos.

Como já foi dito no capítulo anterior, os anos sessenta representam o período da emergência da pós-modernidade no Brasil, no qual as pessoas viram seus referenciais de tempo e espaço abalados e tiveram que combinar essas coordenadas de um modo novo. Era essa a necessidade diante de um mundo que conectava fluxos de mercadorias e subjetividades de diversas partes do planeta numa velocidade e numa proporção que rompia conceitos tradicionais. O aqui e o agora não se separariam mais tão nitidamente daquilo que era distante física e temporalmente.

⁷⁵ Onde “o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações” (GIDDENS, 1991, p.31).

Benjamim Santos, portanto, era um sujeito moderno desafiado a se localizar com segurança em um mundo que não mais vivia apenas em rápida mudança, mas também um mundo que aprendeu a desconfiar do real e das identidades tradicionais. Fronteiras entre países eram relativizadas; identidades, desnaturalizadas; novos comportamentos, rapidamente incorporados ao cotidiano e uma nova juventude surgia, ousada e cheia de convicções, decidida a resignificar a estrutura social.

Mas Benjamim ainda parecia continuar acreditando em um “eu” unificado, cuja biografia poderia ser narrada de forma linear, ao revelar em sua carta estar “menos jovem, mais lúcido e frio, compreendendo a minha própria decadência psicológica que se aproxima a passos largos, numa carreira desenfreada. Aliás, é uma forma de decadência que eu sempre previra, que aguardava quase”.

Essa contradição justificaria o seu mal-estar diante do tempo vivenciado, no entanto isso não significa que o dramaturgo não tenha conseguido dialogar com os signos de sua época, o que demonstra *A besta confusa*. Neste sentido, é possível observar que o tempo e o espaço na peça se apresentam distorcidos, o que revela a influência da compressão sofrida por estas duas dimensões sobre a percepção de mundo de Benjamim.

A estória contada se passa na cidade de Parnaíba, localizada no litoral piauiense, mas ao mesmo tempo numa Parnaíba situada numa espacialidade extraordinária. A cidade onde a trama encontra o seu desenlace é um lugar onde realidade e fantasia se misturam. As fronteiras da geopolítica estabelecida durante a Guerra Fria, assim como o próprio Brasil, desaparecem, tornando-se possível, nesse lugar, o sobrevoo indiscriminado de bombardeiros das grandes potências nucleares da época, os Estados Unidos e a União Soviética. Logo, a Parnaíba da estória é o resultado de um espaço global comprimido, que pode refletir eventos ocorridos a uma grande distância, como por exemplo, os dramas das Coreias ou do Vietnã, países envolvidos em guerras promovidas pela Guerra Fria.

E se a Parnaíba retratada só existe em uma geografia fantástica, ela também não está precisamente situada no tempo. A cidade na estória, a rigor, é a Parnaíba da infância e adolescência de Benjamim, ou seja, a dos anos quarenta e cinquenta, com seus tipos humanos e mentalidade caricaturados. Mas isso não impediu seu autor de projetar, nessa realidade, algumas experiências próprias de grandes cidades brasileiras dos anos sessenta.

A trama se inicia com a notícia da queda de um avião estrangeiro no litoral piauiense, o que logo gera uma disputa entre as duas principais autoridades de Parnaíba, o prefeito e o Capitão dos Portos. Este, um homem vindo de fora, representando a Marinha, e o prefeito, nascido na própria cidade, compartilhando com a sua elite econômica e intelectual um

orgulho e bairrismo que se constituem no primeiro alvo da ironia do autor, que faz essas personagens acreditarem ser descendentes dos antigos fenícios⁷⁶. Nascido e criado em um meio frequentado por importantes intelectuais parnaibanos que frequentemente escreviam sobre sua cidade, Benjamim conhecia bem o quanto a identidade parnaibana havia sido influenciada por uma leitura aristocrática do passado:

Juiz: Estou fatalmente decepcionado! Eu, o juiz de Direito desta comarca da Parnaíba e mais o prefeito deste município, de tão nobres tradições, deixados completamente à margem por um simples capitãozinho de portos! Oh terrível crueldade humana, mais que todas angustiosa, mais que todas fatal e trágica. Mas isso não vai ficar assim. Isso não pode ficar assim.

Professor: Se Capitão fosse ao menos um parnaibano como nós! Mas que nada. Ele não tem o sangue fenício que corre em nossas veias. Não tem a herança cartaginesa, essa grande marca da raça parnaibana.

Juiz: Tenha cuidado, meu caro. Apesar de nossa alta superioridade devemos condenar o racismo.

Ao tomar conhecimento da queda de um avião estrangeiro, sem que ninguém soubesse ainda da bomba atômica que ele transportava, o prefeito lamenta que o Capitão já estivesse em ação para resolver o problema e pensa nos benefícios que o acidente poderia oferecer à cidade. “E se o avião for estrangeiro? Os senhores imaginam o que isso pode significar? A notícia correrá o mundo inteiro [...] O nome da cidade andará de boca em boca, nas revistas, nos jornais e no Repórter Esso. Imagine só! A Parnaíba no repórter Esso”.

Benjamim Santos chegou a presenciar o início da estagnação econômica e cultural de sua cidade natal, que sucedeu ao fim do ciclo econômico da cera da carnaúba, nos anos quarenta. Assim, quando se transferiu para o Recife, um centro urbano grande e cosmopolita, sobretudo para os padrões piauienses, Benjamim foi atravessado por diferentes regimes de historicidade (Cf. HARTOG, 2013), sobretudo durante os anos sessenta, quando o tempo sofreu um novo e avassalador impulso em meio às transformações ocorridas no período. Desta forma, depois de conhecer o Recife e morar alguns meses no Rio de Janeiro, Benjamim passou a interpretar, com um olhar mais crítico, os costumes parnaibanos e se deparou com uma realidade provinciana, apesar dos apelos ufanistas locais.

Mas essa era a prática da juventude transgressora que irrompeu naquele período no Brasil. Valores foram colocados em suspeição e costumes foram desafiados, desencadeando uma luta entre gerações. De um lado, uma geração jovem disposta a romper com as tradições, então, consideradas superadas; do outro, a de seus pais, identificada com a manutenção da

⁷⁶ A tese segundo a qual os fenícios teriam passado pelo Piauí foi defendida pelo austríaco Ludwig Schwennhagen.

ordem. E nesses embates, os jovens inscreveram em seus próprios corpos os seus sonhos de liberdade e de engajamento político. Atestam isso a mini-saia, o uso de anticoncepcionais e psicotrópicos, embalas ao som do rock e, sobretudo, a imagem dos cabeludos, que se tornou um símbolo da transgressão juvenil e um dos principais alvos da sanha repressiva que se seguiu a este tipo de ousadia. “O período assistirá a um cerco sem precedentes à juventude e ao gosto jovem, e este cerco se dará especialmente em torno dos cabeludos. Usar cabelos compridos, no período, não é apenas desleigante, é acima de tudo obsceno e imoral” (CASTELO BRANCO, 2005, p.89).

O próprio Benjamim denuncia esse cerco em *A besta confusa*. Quando o prefeito vai tratar do assunto da queda do avião com o Capitão, para tentar de alguma forma se envolver na questão, ouve um militar irredutível dizer que o assunto era da responsabilidade da capitania e que as armas deveriam vir em primeiro lugar. Mas em seguida, “pensando melhor”, diz também que alguns problemas de “segundo plano” poderiam ser resolvidos pela prefeitura: “Por exemplo: deixar à disposição da Capitania todos os cargos da municipalidade. Conseguir hospedagem para os jornalistas. Obrigar os rapazes cabeludos a cortar o cabelo imediatamente. A cidade não deve mostra-se tão superficial”.

O fragmento também, de forma sutil, coloca em questão as relações entre a sociedade civil e os militares durante a ditadura, que já entrava em seu segundo ano. Neste caso, levando-se em conta demonstrações como as Grandes Marchas da Família com Deus pela Liberdade, que praticamente decretaram o fim do governo de João Goulart, ao mostrarem o apoio de grande parte da sociedade brasileira a um possível golpe; fica evidente que nem todos os brasileiros foram contra o regime. Muitos o desejavam e defendiam em nome de um acordo tático e autoritário: os militares cuidariam do comunismo internacional, enquanto, no cotidiano, segmentos mais conservadores, de forma microfascista, buscariam reprimir qualquer comportamento contrário à ordem, ou seja, se ocupariam dos problemas de “segundo plano”, para usar as palavras do capitão dos portos.

Além disso, Benjamim lança dúvidas à respeito do trabalho do militar em Parnaíba. Diante da disputa entre o prefeito e o Capitão, a personagem “rapariga” questiona de onde vêm as ordens do militar: “Rapariga: Puxa-me um desse lado./ Puxa-me outro de cá./ Trabalha um pra cidade/ E o outro, pra quem será”?

O prefeito e o Capitão já sabiam da existência de um misterioso artefato que teria caído junto com o avião. O estranho objeto estava escondido em poder do grupo do prefeito, que não sabia que se tratava de uma bomba atômica. Informação que os militares já possuíam. Os dois grupos, portanto, tentavam persuadir a rapariga para que espionasse o outro lado. O do

prefeito queria saber do que se tratava e o do capitão, onde a bomba estava. Neste momento, podemos dividir a peça em duas partes. A primeira, na qual a elite parnaibana desconhece possuir uma bomba e a segunda, quando ela já sabia o que tinha nas mãos.

Na primeira parte, Benjamim denuncia a submissão da América ao imperialismo estadunidense. Certa de que com a queda da aeronave, que se presumia oriunda dos Estados Unidos, Parnaíba receberia muitos norte-americanos, a elite começava a pensar na projeção que a cidade teria no mundo todo e de forma provinciana fazia planos para receber os estrangeiros. O personagem “professor” reforça um antigo lema: “A América para os americanos”. O “farmacêutico” sugere: “A cidade engalanada deseja as boas vindas”. E o professor conclui: “Logo, Parnaíba para os americanos”! É neste momento que a rapariga questiona de onde vêm as ordens do capitão dos portos, maior autoridade militar em Parnaíba.

Com essa reflexão, Benjamim se mostra sensível ao pensamento nacional popular, que já vinha estimulando a criação de discursos nacionalistas de esquerda desde a década de cinquenta. Mas como já foi dito, no seu teatro intervalar havia espaço para diferentes tendências e o regionalismo também teve o seu espaço na obra.

Em *A besta confusa* não há como ignorar que existe um pouco de seu antigo professor, Ariano Suassuna. Embora a Parnaíba dos anos quarenta e cinquenta fosse uma cidade em modernização e, portanto, diferente dos sertões onde o dramaturgo paraibano costumava situar seus personagens, ela é caracterizada na peça como um lugar provinciano, daqueles onde todos se conhecem mutuamente. Nela, tipos humanos estereotipados mantêm relações semelhantes àsquelas encontradas em *Auto da Compadecida*. É o caso da “rapariga”. Tal como o João Grilo, de Suassuna, ela é um personagem de origem humilde que, diante da ação dos poderosos, só pode contar mesmo com a sua astúcia.

Isso fica evidente no momento em que o prefeito e o capitão procuram cooptá-la. Ela acaba se comprometendo com os dois, obtendo com isso benefícios que expõem ao ridículo as imposições e distinções sociais estabelecidas pela sociedade parnaibana nos anos quarenta e cinquenta, como a posse de um banco de igreja por parte de algumas famílias. Para o enviado do capitão, responde: “Meu Deus do céu, meu deusinho./ Já sei o que vou fazer,/ Dinheiro não me interessa,/ O que interessa é viver./ (Ao Marujo)/ Eu aceito o seu trabalho,/ Mas com uma condição:/ Quero em 7 de setembro/ Desfilhar com o Capitão/ No mesmo carro assentada/ Espiando o batalhão/ Quero ver cada marujo/ Me dar continência com a mão”. E voltando-se para o “professor”: “Eu aceito o seu trabalho./ Quero a terra engrandecer,/ Mas tem uma condição./ Ouça lá o que vou dizer./ Quero mesa lá no clube/ E quero entrar com você./ Quero

um banco na igreja,/ Que o padre possa me ver,/ Camarote no cinema.../ ou então não pode ser”.

A segunda parte da peça se inicia quando o grupo do prefeito descobre ter em mãos uma bomba atômica. A partir daí, Benjamim passa a tratar da questão da corrida armamentista, tema principal de *A besta confusa*. Vivia-se o contexto da Guerra Fria, no qual cada manobra dos EUA ou da URSS poderia provocar um efeito dominó e gerar um novo conflito mundial, desta vez com uso de armas nucleares. Se os medos nos dias atuais estão relacionados à propagação de uma eventual epidemia em escala mundial ou àquilo que as grandes potências ocidentais definiram como “terrorismo” internacional; era da “bomba” o medo que povoava o imaginário dos homens nos anos sessenta. Tanto que Carlos Drummond de Andrade sentiu a necessidade de expressar a sua esperança sobre o destino da humanidade no poema *A bomba*, de 1962. Esse poema foi uma das fontes de inspiração para Benjamim.

Assim como/ “A bomba/ é um cisco no olho da vida, e não sai”/ ... e/ “A bomba/ gostaria de ter remorso para justificar-se mais isso lhe é velado”/ existe a possibilidade de/ “A bomba/ com ser uma besta confusa dá tempo ao homem para que se salve/ A bomba/ não destruirá a vida/ o homem/ (tenho esperança) liquidará a bomba” (ANDRADE, 1973).

Benjamim, então, enfrenta o medo com humor e trata de forma irônica a questão da corrida armamentista entre os EUA e a URSS, razão pela qual a Guerra Fria nunca foi uma guerra direta, deflagrada entre as duas superpotências da época. Com armamento atômico em ambos os lados, qualquer conflito poderia trazer consequências terríveis para a humanidade e ninguém ousava desafiar tal destino. Por essa razão, a Guerra Fria significa também uma “paz armada”, alimentada pelo respeito e submissão às nações detentoras de arsenal nuclear. Benjamim trata do assunto:

Professor: tenha calma, meu amigo... Nós saberemos resolver tudo. Primeiro os Estados unidos e a Rússia, em segundo lugar a China e agora: Parnaíba, a Grande. Exatamente. Nós temos a bomba em nossas mãos e isto significa que dentro de pouco tempo estaremos em pé de igualdade com as grandes potências nucleares do mundo.

Prefeito: Seremos um país livre...[...]

Na segunda parte da peça, portanto, a ambição muda e não se pretende mais um alinhamento com os norte-americanos. A bomba, símbolo de poder naqueles anos, garantiria um lugar entre os grandes para Parnaíba. Era a besta confusa confundindo consciências,

invertendo valores e oferecendo uma falsa sensação de segurança quando na verdade era ela que desestabilizava qualquer promessa de paz.

E o absurdo continua. Depois da queda da aeronave, aviões norte-americanos e soviéticos começam a realizar manobras militares e com isso novas quedas acontecem. O resultado é que outras bombas atômicas caem do céu, armando praticamente toda a Parnaíba e criando, assim, uma pequena guerra fria na cidade. Em determinado momento a rapariga proclama: “Quase a cidade inteira tem bombas... Mas cada morador tem apenas uma bomba, e acontece que eu tenho duas e, portanto eu sou a pessoas mais poderosa. E todos têm que me obedecer. Silêncio. Em primeiro lugar precisamos nos preparar para o ataque inimigo. Meu cabaré servirá de quartel general”.

A besta confusa, assim, denuncia o arbítrio das superpotências durante a Guerra Fria. É um manifesto pacifista de Benjamim Santos nos anos sessenta. Esta posição política do autor fica evidente no final da peça, quando seus personagens se voltam para a plateia, na tentativa de dialogar criticamente com as pessoas que estivessem acompanhando a estória: “Prefeito: Chega. Meu Deus do céu, o que fazer com tantas bombas. (*Ao público*) Você já pensou o que é uma bomba... quem aqui já teve alguma bomba nas mãos? O senhor tem cara de quem nunca pensou na bomba. O mundo inteiro está cheio de bombas...”.

Isso é feito à luz daquele que foi um dos principais referenciais para Benjamim Santos, o teatro épico de Bertolt Brecht, um teatro onde o palco perde a sua “quarta parede” e, com isso, fica mais próximo da plateia; onde o ator não se “transforma” completamente em seu personagem e onde o público é desafiado a assumir uma atitude mais crítica diante do que vê a sua frente (BRECHT, 2005, p.66). Nesta perspectiva, a peça se encerra com a seguinte mensagem, enunciada por todos os personagens ao mesmo tempo: “Se o mundo inteiro ainda vive/ Ninguém pode assegurar./ Quem sabe já explodiu/ A bomba em qualquer lugar./ Se não se acaba essa bomba./ Ela vai nos acabar”.

Mas antes, numa atitude de contestação à ditadura civil-militar, *A besta confusa* ainda defende o entendimento entre o prefeito e o capitão dos portos, que também já possuía a sua bomba, como a melhor solução para o progresso de Parnaíba, a nova “cidade-país”. O argumento utilizado pelos personagens é o mesmo que sustentava o delicado equilíbrio entre as superpotências durante a Guerra Fria, mas para a realidade brasileira em 1966, o apelo serviria também como um gesto em prol da reconciliação nacional. Diz o professor: “A situação é realmente muito complicada. Primeiro, precisamos acabar com a guerra civil. As rixas internas não podem continuar. É preciso haver paz entre nós para que haja vitória”.

Por fim, outras duas questões tangenciam a discussão principal da peça. A primeira diz respeito a “mais uma marca distintiva dos anos sessenta: as questões ecológicas” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 63). Isso se evidencia quando o Repórter Esso, se referindo à Parnaíba, “disse que a bomba pode espalhar uma nuvem pela cidade que vai destruindo tudo devagarinho. Primeiro os animais. Depois todas as plantas, todas as árvores... E por fim todos os homens”. A segunda questão está relacionada à emancipação feminina, tema também bastante discutido nos anos sessenta. Além da rapariga, que chega a ultrapassar os homens ao se apossar de “duas bombas”, em outro momento da peça, a personagem “mulher do juiz” fala abertamente de sua vontade de ter amantes.

Benjamim Santos, portanto, foi alguém sensível aos signos que marcaram os anos sessenta no Brasil. Foi um observador perspicaz que, se não colocou seu próprio corpo à disposição das transformações ocorridas na época, ao menos procurou devolver o conteúdo que processava, por meio de sua arte. Essa ênfase nas mudanças políticas, comportamentais e culturais da época não era comum na dramaturgia pernambucana quando o dramaturgo escreveu *A besta confusa*.

Mas o teatro pernambucano já começava a experimentar as novas linguagens, conceitos e temáticas que o teatro dos grandes centros já vivenciava, a exemplo do que vinha fazendo o Teatro Oficina articulado a outros movimentos de vanguarda, como o Tropicalismo e o Cinema Novo. Em Pernambuco, essas inovações passaram a ser percebidas na atuação de grupos como o Construção, o TPN, o TUCAP e o Teatro Novo; e se consolidaram na década de setenta com o Vivencial, Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea, o Teatro Experimental de Olinda, entre outros.

Desta forma, podemos afirmar que *A besta confusa* foi escrita num momento em que o teatro pernambucano vivia na fronteira. Ocorria a transição de um teatro bacharelesco e missionário para um teatro juvenil e libertário, com uma linguagem mais alinhada com as lutas da juventude por liberdade, iniciadas nos anos sessenta em oposição ao regime militar. Compatível com a sua época, a peça de Benjamim pode então ser considerada um parâmetro para se pensar essa transição, mesmo que ela não tenha sido encenada, numa perspectiva semelhante a de Giuliana Simões, para quem *O rei da vela* deve ser considerada um dos marcos da modernização do teatro brasileiro, ainda nos anos trinta. Ela pode ser usada para se pensar os limites do pensável e exequível para a dramaturgia local.

Para Benjamim Santos, lembrando o que se passou naqueles anos, a peça não foi encenada porque ele estava isolado quando escreveu seu texto. Ao fim das exposições de *Cantochão*, o grupo Construção logo se articulou para decidir o próximo passo. Decidiram

montar outro espetáculo, a ser escrito por Benjamim, na mesma linha de *Cantochão*, unindo texto e canto.

O tema escolhido, contra o meu voto, foi a expulsão dos holandeses, especialmente centrado na figura de Calabar. Não me interessei pelo assunto, que ia me exigir estudo, e me neguei a escrever. Dias depois, saí do grupo, com as relações pessoais abaladas. Na verdade, perdi todas as amizades ali nascidas [...] Sabia, no entanto, que tinha de continuar a fazer teatro, seguir carreira. Mas estava sozinho. Minhas únicas referências de palco eram os atores do Grupo Construção e eu os havia perdido. Sozinho, pus-me a ler Constantin Stanislavski, mesmo sabendo que jamais ia fazer um teatro à Stanislavski. Escrevi então uma peça chamada *A besta confusa*, que nunca mostrei a ninguém e, por consequência, nunca foi montada. Um dramaturgo não faz teatro sozinho. Nem um encenador. Um e outro precisam de atores (SANTOS, 2007, p.48).

Benjamim, portanto, preferiu deixar o grupo, que decidira realizar um trabalho político baseado na história do Brasil, e se isolou. Dedicou-se a estudos e a escrever uma peça diferente para os padrões da dramaturgia pernambucana, um texto que ensaiava uma espécie de Teatro do Absurdo. A citação não revela, mas provavelmente Benjamim deve ter sido voto vencido na reunião que decidiu por *Calabar*. Uma vez que fora indicado para ser o autor do novo texto, ele deve ter tido espaço para manifestar os seus interesses naquele momento e sua ideia, como se percebe, foi recusada.

É provável, portanto, que *A besta confusa*, como materialização imediata das leituras e perspectivas teatrais de Benjamim naquele momento, não tenha encontrado apoio suficiente para que fosse levada aos palcos no final dos anos sessenta e por isso Benjamim, quatro décadas depois, alega não ter apresentado o texto para ninguém. No entanto, acreditamos que o dramaturgo compartilhou o texto e que ele quase foi montado pelo TUCAP, em 1973. Na época, esse grupo já era reconhecido pela sua produção crítica e pela ousada direção de José Francisco Filho.

A edição de de abril/ maio do Jornal da Semana informa que uma peça intitulada *A besta*, de Benjamim Santos, já estava com o TUCAP, “especialmente cedida” e com possibilidades de vir a ser encenada no V Festival Nacional de Teatro Amador, que seria realizado no mês de junho, em São José do Rio Preto-SP (JORNAL DA SEMANA, 1973, 29 abr. a 05 mai., [s.p.]). Mas Benjamim não escreveu nenhuma peça com este título. Por essa razão, acreditamos que o título “*A besta*” seria uma corruptela de “*A besta confusa*”.

Neste sentido, nos anos setenta, quando o teatro pernambucano vivia uma outra realidade, caracterizada pela consolidação das inovações dos anos sessenta, pelo uso de

conceitos pós-modernos e por traços da Contracultura, *A besta confusa* teria se tornado, finalmente, atraente enquanto texto provocativo que ampliava as fronteiras do regionalismo. Um texto “absurdo” insinuando um Nordeste globalizado e não mais reativo ao tempo.

3.1.3 A Barca d’Ajuda

As principais peças de Benjamim Santos não possuem um ambiente fixo. Se Ariano falava do sertão e Hermilo, da zona da Mata, Benjamim falava de um espaço indefinido. As estórias de suas peças aconteciam nos *entre-lugares*. Assim foi em *Cantochão*, onde ficou na articulação entre os meninos dos morros, do campo e dos apartamentos; em *A besta confusa*, numa Parnaíba fantasticamente situada no centro da Guerra Fria ou no centro de um mundo globalizado e em *A barca d’ajuda*, à deriva em alto mar. Nesta última, como reescrita da própria trajetória de Benjamim Santos, a embarcação de que trata a peça parte do Piauí e navega pelos mares do Nordeste sem porto certo, até se perder por sete anos.

A barca d’ajuda, encenada no palco do Teatro de Santa Isabel em 1969, com direção do próprio Benjamim, fala de uma embarcação como metáfora do Brasil. Tal como ocorreu historicamente desde a chegada dos portugueses, a Barca/ Brasil inicia sua viagem com “muita riqueza embarcada em busca de outra nação” em “mares novos, navegando caminhos que desconhece”. Essa sensação de se viver num tempo de incertezas atravessava o pesamento de muitos artistas que se colocaram o desafio de pensar os rumos da sociedade brasileira nos anos sessenta e que a partir do Ato institucional nº 5 passaram a viver ainda mais a angústia de se viver num regime autoritário.

Se um ano antes, em 1968, em meio a um grande entusiasmo da militância estudantil, um artista como Geraldo Vandré conseguiu grande projeção proclamando, “Vem vamos embora que esperar não é saber”, após o golpe dentro do golpe, que representou o AI-5, a metáfora de um mar bravio e desconhecido parecia ser mais apropriada para representar o sentimento de impotência que tomava conta dos setores mais progressistas da política e das artes no Brasil.

Com o novo ato, decretado em dezembro de 1968, suprimiu-se as últimas garantias individuais o que abriu caminho para a intensificação da repressão do estado autoritário. O resultado foi o aumento da violência contra os opositores do regime, consubstanciado nas inúmeras prisões, torturas e execuções que passaram a ocorrer com cada vez mais frequência.

Nesse contexto desolador, muitos acabaram saindo do país, em fuga ou exilados pelo governo.

Levada ao palco em um período de grande repressão, a peça faz críticas dissimuladas ao momento político e econômico que o Brasil vivia, baseando-se na estrutura narrativa de um folguedo popular comum no litoral nordestino, a Nau Catarineta. Baseado em uma lenda, esse folguedo tem como fio condutor a história de uma nau portuguesa que se perdeu no mar e, esgotadas as provisões, sua tripulação decidiu que um dos homens à bordo deveria morrer. O escolhido foi o capitão, que próximo à hora fatal, foi tentado pelo diabo, que desejava sua alma como recompensa. O homem condenado renegou o diabo e se lançou ao mar para entregar sua alma a Deus. Com o seu ato, o capitão se salva, pois um anjo do céu surgiu para evitar a sua morte.

Na peça de Benjamim, no lugar do diabo, surge então o “passageiro”, um sujeito traiçoeiro “que parece o diabo disfarçado de gente, anda sempre, está sempre percorrendo os vários pontos da barca em busca de oportunidades para intrigas”. Fazer parte da barca com um personagem assim equivaleria a sofrer a vigilância imposta aos brasileiros durante a vigência do AI-5. Uma vigilância que não partia apenas dos aparelhos oficiais da repressão, mas também de homens e mulheres que em seu cotidiano procuravam colaborar com o governo militar.

Fernando Gabeira, por exemplo, em seu livro *O que é isso companheiro* conta que por pouco o sequestro do embaixador norte-americano não lograva êxito por causa de uma senhora que estava atenta ao movimento em sua rua. “Ela chegara a telefonar para a polícia, pois o *preço da liberdade é a eterna vigilância*” (GABEIRA, 1988, p.103). Para Benjamim, a questão era resumida na seguinte estrofe: “Muita gente nesta vida/ tem nome de traidor./ Muita gente na existência/ não é gente de valor./ Morre um padre, vem mais outro./ Nunca tem fim a jornada./ O homem vive na terra/ desgosto de caminhada.”.

A angústia existencial de se perder a cidadania ou mesmo ser afastado física ou moralmente do Brasil, vivida por muitos ao longo dos anos de ditadura militar, pode ser percebida também no texto de *A barca d’ajuda*. O desejo de “retornar” para o seu país e encontrar uma vida melhor encontra-se representado nos seguintes versos cantados por todos os personagens enquanto dançam no momento em que a barca inicia a sua viagem: “Barca d’Ajuda, d’Ajuda,/ ajude na travessia/ desses mares, navegando,/ e retorne aqui um dia./ Barca d’Ajuda, d’Ajuda,/ transforme o que eu sempre quis:/ ao voltar, seja mais bela a vida no meu país.”. Mais adiante o desejo é apresentado de forma mais angustiada, num momento em que toda a tripulação já está perdida em alto mar: “Sete anos já vivi/ Sete anos naveguei/ Sete

anos me perdi/ Sete anos não me achei./ Barca.../ Ai, que a hora já chegou/ Ai, que a hora é perdição./ Moço, me leve de volta/ quero ver minha nação.”.

As metáforas dão lugar a uma crítica mais direta no momento em que Benjamim resolve falar da vocação histórica do país, de ter suas riquezas exploradas pelas potências estrangeiras. Isso ocorre no quarto ato, “Representação feita pelos cantores da visita de Pedro Álvares Cabral a el-rei, o venturoso”, que é anunciado da seguinte maneira:

Neste prezado momento/ bem explico ao senhor público:/ vamos abrir um parêntese/ na história desta viagem/ e recordar, dramalhando,/ acontecimentos de outrora,/ alguns fatos deslembados,/ quem sabe? Desconhecidos,/ dessa história brasileira./ Assim é que então passamos,/ com vossa fugaz licença,/ a dramatizar o como/ se deu a veloz chegada/ de Pedr'Álvares Cabral/ a Portugal e a visita/ que fez ao Rei, quando aí/ falou do nóvel Brasil.

Nesse ato, Cabral informa ao rei português que “em terrenos de além-mar achamos terra formosa onde há muito o que ganhar”. A personagem “rainha” em um vislumbre do futuro, comenta com o rei a descoberta de Cabral nos seguintes termos: “Terra de riqueza eterna, fadada a um grande futuro e enorme dívida externa!”. O vislumbre da rainha, então, de um ponto de vista técnico, nos remete ao teatro anti-ilusionista de Bertolt Brecht, que prescreve o distanciamento dos atores em relação à ficção e a seus personagens, como forma de historicizar um problema político que possa ser compartilhado com a plateia.

No final do ato, no diálogo entre o rei, a rainha e Cabral, após criticarem o Brasil enquanto terra atrasada de “gente mal-educada” e de “homens que comem homem na fome”, eles revelam a verdadeira intenção com relação à terra descoberta:

Cabral – Mas de lá, é interessante...
Rei – Trazermos o ouro...
Rainha - ... a prata!
Cabral – Pau-brasil!
Os Três - ... e diamante!!!

O diálogo é direto com a plateia. Para fazer essas considerações sobre a história do Brasil com críticas voltadas para o presente, os personagens pedem permissão ao público. É a quebra da quarta parede típica do anti-ilusionismo.

Depois de passar pelo litoral pernambucano e baiano, a barca se prepara para enfrentar uma tempestade. Diz o capitão que não consegue avistar nada à sua frente: “Só mesmo a noite escura./ Ouço o marulho das águas/ e sinto o cheiro do mar./ Nada se avista às distâncias/ pois

que a escuridão não deixa./ Rema, rema, marujada./ A noite é de traição.../ não permite confiança.”. E a intuição do capitão se confirma com a contínua tentativa do “passageiro traidor” de tentar atralhar a tripulação, mesmo diante da iminência de uma tempestade que acabaria por retirar da tripulação todos os recursos para a sua localização. E então a embarcação se perde em alto-mar.

Com o tempo a situação se complica e a fome também começa a assolar todos a bordo. É nesse momento que o passageiro tem a sua grande chance de dar o golpe final: “Mudo então meu pensamento,/ minha maneira de ver/ e faço sublevação./ Amotino os tripulantes,/ convoco todos nós mesmos/ procurando outra medida/ de maior resolução./ Marujada! Marujada!/ Homens da Barca d’Ajuda!”. Destitui-se assim o capitão e o traidor se torna o novo chefe da embarcação. Com o motim, ficou decidido que um dos tripulantes seria devorado e que o escolhido deveria ser apontado por sorteio. O capitão foi assim condenado, mas antes do momento fatal, a tripulação encontra terra e todos, inclusive o condenado, se salvam.

Mas Benjamim não se contenta com esse final feliz, com essa catarse. Inspirado no teatro épico de Brecht, ele não queria entorpecer a plateia com alívio emocional, mas desafiá-la, colocando-a de prontidão e por isso oferece um outro final possível dentro das técnicas brechnianas:

Pois aqui termina a história/ desta barça veleira/ que navegou sete anos,/ sete dias, sete horas/ sem achar destino certo./ Mas como o final já visto/ foi bem feliz, prazeroso,/ vamos mostrar outro fim,/ não feliz mas agressivo/ podendo mais refletir/ comportamento de humano./ Vamos ah- pois regressar,/ retroceder um momento,/ voltando ao exato instante/ em que já se decidia/ a morte do Capitão.

Mostrando que o teatro épico não se confunde com a vida real, o tempo da trama retrocede e a plateia se vê novamente diante da condenação do capitão. Desta vez, ele não se salva e é devorado pela tripulação. A fome continua e, em coro, outra morte é anunciada e em seguida se pergunta quem seria o terceiro. A violência, portanto, se espalha pela barca, devorando os seus próprios tripulantes, como o Estado brasileiro estava fazendo com os seus cidadãos depois do golpe de 1964 e, sobretudo, depois do AI-5, de 1968. Mas Benjamim coloca nas mãos do público a escolha entre os dois finais: “Aqui termina de mesmo/ essa história assim contada:/ sete anos de viagem,/ sete dias, sete horas./ Dois finais apresentados./ Cada um possivelmente/ viável de suceder./ Mas entre os dois apontados/ bem que se pode escolher/ aquele que se quiser./ O voto é um. Pessoal.”

Esta peça é a que melhor representa o teatro intervalar de Benjamim Santos. Ao mesmo tempo em que pode ser classificada como regionalista, existem nela alguns elementos do pensamento nacional-popular e até mesmo alguns inspirados na estética tropicalista. Para Medeiros Lins:

O que se pode registrar, fundamentalmente, com essa nova realização de Benjamim Santos, “A Barca d’Ajuda”, é que o jovem “metteur-em-scène”, também dramaturgo, busca com todas as suas forças uma atualização do seu teatro, com um aproveitamento das principais correntes do teatro que se faz hoje, no mundo.

Benjamim Santos está ligado a uma corrente regionalista, folclórica, que tem materialização, aqui no Recife, principalmente no TPN, sob a liderança de Hermilo Borba Filho. Um teatro que busca retomar os motivos populares e, a partir deles, segundo afirmações de Hermilo, fazer/apresentar um teatro distanciado (mais com a experiência popular do que com o estilo brechtiano). Como “metteur-em-scène” Benjamim já tinha dado provas de um domínio muito grande da técnica, através de sua encenação de “Andorra”.

Agora, com “A Barca d’Ajuda”, Benjamim se lança também como autor do texto; mas nessa peça o que é mais importante é ainda a encenação [...] o espetáculo não pede uma compreensão/visualização do texto, ao espectador, mas sim um acompanhamento através da movimentação coreográfica (mesmo os momentos onde não se trata de dança – coreografia de Flávia Barros – a peça caminha num ritmo de ballet) (LINS, 1969a, p.2).

Até aqui, o crítico destaca o aspecto regionalista da peça de Benjamim, totalmente articulado à estética de Hermilo Borba Filho, mas em seguida justifica a afirmação que fez no início do texto, a de que Benjamim “busca com todas as suas forças uma atualização do seu teatro, com um aproveitamento das principais correntes do teatro que se faz hoje, no mundo”.

[...] “A Barca d’Ajuda” não fica somente no folclórico. Do folclore o autor extrai, juntamente com o autor da música, Zoca Madureira, elementos de beleza sonoro/plástica; entretanto, partindo para o que ele chama segundo final, apresenta uma sequência de puro teatro antropofágico, na melhor linha do teatro de José Celso Martinez Correia. O devoramento do Capitão não só é a sequência mais bem realizada da peça, pela movimentação cênica, marcação, ritmo, como é fator determinante para que o espetáculo cresça no sentido dramático. Até então o público tinha visto, apenas, um encaminhamento suave, delicado, de uma problemática; no segundo final temos o engajamento num “teatro da violência”, tão utilizado hoje (agora mesmo temos, no Rio, em cartaz, “Na Selva da Cidade”, numa encenação de José Celso) (LINS, 1969, p.2).

Mas entre os encenadores Hermilo Borba Filho e José Celso Martinez, existe um outro elemento a considerar na produção de Benjamim: a dramaturgia de Ariano Suassuna, de quem assimilou a leitura erudita que faz da cultura nordestina. Segundo Paulo Fernando Craveiro:

Benjamim Santos, autor e diretor de **A Barca d’Ajuda**, que será encenada no Santa Isabel, diz que “o espetáculo procura ser o que o próprio texto já contém implicitamente: uma transposição do Fandango, espetáculo nordestino de características populares, para o terreno do teatro erudito”. Declara ainda que “dizendo-se teatro erudito, não procuramos um teatro eruditizado ou snob ou intelectualizado, mas a nossa própria forma de representar, que, pelo apuro da técnica, uso da luz e do som, preocupações com o traje e o movimento nos distanciam do puramente popular brasileiro (em geral situado numa faixa de analfabetismo e pouco acesso à cultura universal). Dependendo do espetáculo e da sua concepção, o teatro que fazemos pode ser inteiramente aceito por qualquer camada do povo brasileiro” (CRAVEIRO, 1969).

É também valioso perceber nesses depoimentos da época, a prática discursiva que tenta, desde o espetáculo *Cantochão*, imprimir sobre Benjamim a marca da renovação. A cobertura que os críticos deram à *A barca d’ajuda* até intensifica essa construção, pois nela existem mais conceitos a serem analisados, o que demonstra o amadurecimento do dramaturgo/encenador e o domínio que ele tinha das teorias do teatro. Além disso, o teatro intervalar de Benjamim permite que a crítica especializada encontre pontos de contato entre o teatro local e aquele dos grandes centros, o que seria um indício positivo de atualização.

O movimento teatral do Recife, com as duas estreias de ontem, no Santa Isabel e no Teatro Popular do Nordeste, atinge um nível difícil de igualar-se, mesmo nas grandes capitais do Sul do país, tradicionais centros culturais. A primeira peça que estará no Santa Isabel até o dia 30 é também o lançamento, como autor, do piauiense Benjamim Santos, de conceito já formado nos meios intelectuais do Recife pela sua atuação no Teatro Popular do Nordeste, dirigindo ‘Antígona’ e ‘Andorra’ e nos meios artísticos com a montagem de espetáculos com artistas de expressões, tais como Zélia Barbosa e Paulo Guimarães⁷⁷.

Medeiros Lins reforça essa tese de que a crítica encontrava na obra de Benjamim uma forma de alinhar o teatro local às inovações que ocorriam nos grandes centros. Para ele, o diretor acerta em buscar “uma aproximação entre correntes do teatro moderno”, mas sugere que ele se afaste do lado folclórico e assumira uma postura mais parecida com a de José Celso Martinez, do grupo Oficina, com a qual a *A barca d’ajuda* já se identificaria. Medeiros foi um dos primeiros críticos a apontar semelhanças entre esse trabalho de Benjamim e a antropofagia tropicalista, que em 1968 causou furor na peça *Roda viva*, texto de Chico

⁷⁷ Trecho da matéria “Barca D’Ajuda faz estreia no Recife”, publicada no Diário de Pernambuco, no dia 25 de outubro de 1969 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

Buarque e direção de José Celso Martinez. No final daquela peça, o personagem Benedito também é devorado.

Daí, entre outros aspectos, a minha conclusão de que o valor de “A Barca d’Ajuda” está, principalmente, na encenação; e no segundo final, dentro de uma linha de teatro antropofágico.

Benjamim Santos poderá se tornar um dos maiores diretores (de teatro) do país, mas tenho a impressão de que lhe será mais vantajoso um aproveitamento de textos de outros; o trabalho que José Celso Martinez Correia está realizando em São Paulo será muito útil, como orientação, para o diretor piauiense/ pernambucano. Também um rompimento total com os aspectos puramente folclóricos do teatro nordestino será proveitoso, a fim de evitar uma dualidade, uma certa hibridez, que ainda se nota nesse “A Barca d’Ajuda”.

O que fica, porém, dessa nova experiência de texto/ direção de Benjamim Santos é positivo; indicando que novas experiências virão, o sentido de uma conquista objetiva no campo teatral (LINS, 1969b, p.2).

A notícia de que o teatro de José Celso Martinez repercutia no Recife chegou ao Rio de Janeiro. No dia 13 de novembro de 1969, foi publicada na coluna de Yan Michalski do Jornal do Brasil, a seguinte nota:

EXPERIÊNCIA EM RECIFE – Suscitou muita polêmica, em Recife, a recente encenação de um espetáculo intitulado **A Barca da Ajuda**, no Teatro Santa Isabel. Partindo de um material folclórico nordestino – Nau Catarineta e Fandango, principalmente – o diretor Benjamim Santos construiu o primeiro espetáculo pernambucano que se enquadra nas linhas do teatro agressivo, do qual José Celso M. Correia é o expoente máximo. O espetáculo apresentava, entre outras coisas, cenas de antropofagia, dois finais diferentes à escolha do espectador, e músicas de Altamar Dutra, Orlando Dias e Nélon Gonçalves⁷⁸.

Mas se Benjamim reconheceu uma relativa aproximação com o teatro de José Celso Martinez, com o Tropicalismo ele nunca admitiu. Tinha algumas restrições aos rumos que o tropicalismo estava adotando em Pernambuco em seus anos iniciais (1968-1969). Se a produção tropicalista pernambucana no cinema alternativo e no teatro só ocorreu de fato nos anos setenta, no final da década anterior ainda era um movimento que se limitava a manifestos e frases de efeito.

Em entrevista para esta pesquisa, Benjamim explicou melhor suas ressalvas, demonstrando admiração e respeito por alguns nomes da intelectualidade tradicional de Pernambuco. Disse o dramaturgo que a briga dos tropicalistas pernambucanos era com Ariano

⁷⁸ Nota da coluna “Panorama do Teatro”, publicada no Jornal do Brasil, no dia 13 de novembro de 1969 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

Suassuna, “estupidamente, sem necessidade... Caetano nunca inventou de brigar com Carlos Drummond de Andrade, com Cecília Meireles. Foi estupidez dos ‘tropicais-Recife’. Gilberto Gil, nem o Hélio Oiticica foram de brigar com os grandes [...]” (SANTOS, 2013).

Sobre isso, uma matéria de jornal publicada logo após o lançamento no Recife, do manifesto “Porque somos e não somos tropicalistas” afirma que: “Benjamim Santos, diretor de teatro também vê o novo movimento com certa desconfiança. Para ele, se ao menos a coisa fosse levada com certa seriedade poderia ter sua adesão” (JORNAL DO COMMERCIO, 1968, 20 abr.). Benjamim, no entanto, reagiu contra a citação, cinco dias depois, no dia 25 de abril de 1968, publicando o texto “A partir de uma (não) declaração” em sua coluna no Jornal do Commercio:

Sábado último, apareceu em jornal da cidade uma suposta declaração minha a respeito de um movimento que se inicia no Recife segundo os últimos trabalhos de Glauber Rocha, José Celso Martinez Correia e Caetano/Gilberto Gil. Esclareço hoje que aquele depoimento é totalmente equívoco, mal-entendimento de uma conversa com um amigo/ repórter, e que não tinha (mesmo a conversa original) nenhuma intenção de tomada de posição a respeito do “tropicalismo” recifense e nem de colocar em dúvida a sua seriedade enquanto “movimento” e, muito menos ainda a respeito de uma pseudo-adesão (SANTOS, 1968o, p.2).

Em seguida, admite certa proximidade com trabalho de José Celso Martinez e a importante referência que representam Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho para a sua produção:

Se o movimento é sério e lúcido no Sul do país e não o sejam os seus derivados, não me cabe analisar, ainda mais agora que há três anos venho me dedicando unicamente à reflexão teatral, tendo já bem fortalecida a minha opção estética, que se identifica com a do Teatro Popular do Nordeste, e, por isso mesmo, aproximada à de José Celso Martinez, enquanto os dois trabalhamos em grupos profissionais que procuram (por caminhos relativamente aproximados, o da antilusão, por exemplo) uma estética teatral brasileira e não londrina ou de qualquer outra parte da Europa. Aqui no Nordeste, dentro de um mesmo ângulo de pesquisa, de elaboração não só de uma dramaturgia nossa, mas de uma encenação também [rasurado] regionalista, mas de valor nacional, universal mesmo), já se distinguem dois caminhos em nítido avanço de reflexão e realidade. São duas tendências que se encontram, não se distanciam. Uma que vem de Ariano Suassuna, desde as primeiras tragédias até os curtos entremeses (pleonasma?) para mamulengo que já vêm sendo representados com atores; desde o espírito picaresco e simples do “Auto da Compadecida” (1958) até a nova mistura de anjos, Cristo, demônios, mulheres/ society da “Farsa da Boa Preguiça” (1960, ainda inédita no eixo sul). Outra, inicialmente de Hermilo Borba Filho, agora fincada mais audaciosamente pelo TPN, e que procura

sobretudo o caminho da encenação livre (não-arbitrária); uma encenação vítima do subdesenvolvimento da região, como são também vítimas desse mal todos os nossos espetáculos populares. A de Ariano (mais dramaturgo que encenador) propõe um “ilusionismo épico”, um “romantismo heroico”, segundo os quais há heróis e eles “vencem (quixotesicamente ou não, astuciosos como os de Molière, firmes como os espanhóis de Calderón...). A do TPN, sem distanciar-se das buscas de Ariano, procura (até parece: ao contrário): um “antiilusionismo épico”. Os mais incautos dirão logo: “se opõem”, “uma é a favor de Brecht (o papa de tantos mal-estudiosos de Brecht) e a outra, a de Ariano, se opõe a Brecht”. Certamente que haverá quem fale assim, porque sempre haverá os que falam sem conhecimento prévio daquilo sobre que falam (SANTOS, 1968o, p.2).

Vê-se assim que Benjamin não problematizou o “feudalismo cultural em Pernambuco”, apesar de ter contribuído para a renovação do teatro local. Ele oscilava entre a tradição do Teatro do Nordeste, construída a partir do TEP, nos anos de 1940, e as vanguardas dos anos sessenta. Mas ligada ou não ao tropicalismo, *A barca d’ajuda* foi uma das primeiras da dramaturgia pernambucana associadas ao movimento, além de ter sido considerado um trabalho que “quebrou tradições”, como por exemplo pode ser lido no artigo “‘A barca d’ Ajuda’ estreou quebrando tradições com atores e plateia juntos”:

Exibindo um serviço de alto falantes que funcionava como de praxe nas festinhas do Interior e incluindo gravações de artistas considerados “cafonas” estreou ontem no Santa Isabel a peça “A Barca da Ajuda”, de Benjamin Santos, dando oportunidade a que o público pernambucano vivesse um espetáculo diferente, com foros de ineditismo.

A estreia constituiu uma representação de vanguarda – com o velário aberto mesmo antes de iniciada a sessão e com os atores passeando na plateia com naturalidade, em comunicação direta com o público, coisa jamais verificada no teatro pernambucano [...]

O ator José Pimentel, pronunciando-se após o espetáculo, disse que “o produtor Benjamin Santos parou com o teatro quadrado”⁷⁹.

Mas neste caso, Medeiros Lins faz uma ressalva. “Essa questão de deixar a cortina aberta, dos atores manterem uma convivência cordial com os espectadores, que está causando tanta ‘surpresa’, segundo se observa pelas notícias, não é propriamente novidade[...]” (LINS, 1969a, p.2). E em seguida explica que Benjamin estava tão somente utilizando uma técnica que já utilizava em pequenos palcos, como o do TPN. E no Teatro Santa Isabel isso chamou atenção. “A novidade, realmente, está em quebrar a pomposidade do Santa Isabel (que há muito tempo já devia ter sido quebrado)” (LINS, 1969a, p.2).

⁷⁹ Trecho da matéria “Barca D’Ajuda estreou quebrando tradições com atores e plateia juntos”, publicada no Jornal do Commercio, no dia 25 de outubro de 1969 [Acervo do Memorial Benjamin Santos, do SESC de Parnaíba].

Como se vê, no geral, a peça foi bem aceita pela crítica e criou boas expectativas. E por sua vez um Benjamim Santos renovador se constituiu enquanto fato histórico. Mas apesar dos elogios que a peça acumulou, ela não contou com um grande público e trouxe alguns problemas financeiros para os seus produtores. Desiludido, Benjamim parte para o Rio de Janeiro logo depois. Lá iniciaria uma festejada carreira no teatro para crianças e permaneceria trinta anos.

Mas *A barca d'ajuda* voltaria a chamar a atenção no Recife. O TUCAP, que em 1973 cogitou a possibilidade de montar uma peça de Benjamim chamada *A besta* (provavelmente *A besta confusa*) montou *A barca d'ajuda*, em 1975. José Francisco Filho foi o diretor. Ele afirma que ficou fascinado com o texto, especialmente com o seu lirismo, fruto da mistura que fazia entre verso e prosa:

Então, eu acho que foi o Paulo de Castro quem me deu o texto, nós tínhamos um elenco suficiente e aí me apaixonei perdidamente pela obra de Benjamim. Não só a *Barca*, como a *Duquesa dos Cajus*. Eu acho que o Benjamim tem um lirismo no que ele escreve. Ele consegue jogar com as palavras, sabe? Com uma precisão! Com uma beleza! Que foi isso que encantou a mim e a todo mundo (FRANCISCO FILHO, 2014).

José Francisco também ressalta o aspecto político do texto. Destaca, sobretudo, o papel dos traidores⁸⁰. “Os traidores, pra mim, na minha montagem, foi o ponto forte para aquele momento que nós estávamos passando...”.

A barca d'ajuda tinha todos os requisitos, além da beleza do texto, pra você dar porrada. Porque quem eram as pessoas que comandavam o navio e que num determinado momento faziam motim no navio? Os traidores. Existiam vários traidores do lado da gente. Denunciando, delatando e o traidor da Barca era um delator. Ele fazia o motim para comer o capitão da Barca (FRANCISCO FILHO, 2014).

Nos chama atenção a expressão “dar porrada” utilizada por José Francisco Filho. Na década de 1970, “agredir”, “subverter” e “libertar” se tornaram práticas mais atraentes do que “cultivar a pernambucanidade”, para os novos grupos teatrais. E entre o teatro missionário e bacharelesco e esses novos impulsos, o teatro intervalar de Benjamim Santos parece ter sido uma das pontes possíveis.

⁸⁰ “Segundo a minha visão de encenador, eu não posso pegar a rubrica do autor e botar lá em cima, aliás, a primeira coisa que digo para os meus atores é “risca a rubrica”. Rubrica é do autor e não do encenador. Então, na peça de Benjamim só tinha um traidor, eu botei dois pra fazer o jogo do ego e super ego não é?” (FRANCISCO FILHO, 2014).

3.1.4 A escriturística de Benjamim Santos

Benjamim Santos escreveu sobre teatro durante quatro anos para o *Jornal do Commercio*, entre 1965 e 1969. Também teve uma rápida passagem pelo jornal *Diário da Noite*. O teatro era o tema principal, mas outros temas também foram abordados. Ele falava de circo, dos espetáculos populares do Nordeste, de livros, de músicas...

Enquanto cronista, se destacou com uma proposta de crítica teatral baseada na produção de textos mais densos sobre a matéria, fundamentados em seu conhecimento prático e teórico sobre o teatro brasileiro e universal, e numa erudição acumulada em passagens pela Faculdade de Direito e Seminário de Olinda. E por essa razão, se tornou um observador atencioso e rigoroso do teatro pernambucano entre os anos de 1965 e 1969, justamente o período para o qual a memória organizadora do teatro local atribui um vazio.

Mas apesar de todas as dificuldades de formação de pessoal, com a falta de apoio dos poderes públicos, com a censura do regime militar; ele fala de um teatro que deu importantes passos rumo à profissionalização, que se renovava com a utilização de novas teorias, que atraía uma juventude cada vez mais interessada em aprender a arte e em ultrapassar cânones e que permitiu a emergência de uma mobilização política inédita, a partir da tomada de consciência de problemas comuns que afetavam todos os grupos locais.

Seus textos foram bem aceitos pelos leitores do *Jornal do Commercio*, tanto que o seu espaço foi sendo ampliado. Se no início escrevia para as edições dominicais, a partir de 1967, passou a ter coluna fixa, às terças, quintas e sábados, além de uma página inteira no *Suplemento Dominical*.

E para análise desse material, selecionamos os temas mais recorrentes tratados por Benjamim. E descobrimos três: 1) O teatro nordestino 2) Renovação teatral e 3) Problemas que afetavam o teatro recifense. Apresentaremos, a partir de agora, a coluna de Benjamim Santos por meio da análise do que foi dito a respeito desses três temas.

Em sua coluna Benjamim Santos não formulou nenhuma teoria para o teatro. Neste caso, foi bastante influenciado por Hermilo Borba Filho e pelo trabalho que este desenvolveu à frente do Teatro Popular do Nordeste. Os princípios que o norteavam, portanto, foram definidos ainda no Manifesto do TPN, do início dos anos 1960, e complementados pela estética que Hermilo colocou em prática ao longo da segunda metade dos anos sessenta, após dedicar-se a estudar os espetáculos populares nordestinos e de se aproximar do Teatro Épico de Bertolt Brecht. Hermilo concluiu que os espetáculos populares já praticavam o “anti-ilusionismo” e logo passou a relativizar a importância do teatrólogo alemão para a formulação da estética que acabou se tornando a marca do novo TPN.

No dia 7 de setembro de 1968, para esclarecer as ideias com as quais o TPN fora recriado, Benjamim transcreveu em sua coluna, trechos inteiros de um artigo publicado pelo próprio Hermilo em uma “revista do sul”. Ele falava do Teatro Popular do Nordeste:

[...]popular não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religiosos medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e de Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aqueles que no Brasil e principalmente no Nordeste vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva, como, além dos já citados, Sylvio Rabello, Osman Lins e Luiz Marinho (SANTOS, 1968b1, p.2).

O texto retoma a mesma redação do Manifesto do TPN, de 1960. E, em seguida, Hermilo diz que o TPN defendia uma *arte comprometida* com o “espírito profundo do nosso povo”, mantendo um intercâmbio fecundo com a sua realidade e assumindo o papel de ser seu porta-voz. Prossegue afirmando que o TPN tem “preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestinos, em particular” e que o grupo se propõe “a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste [...]”. Até aqui, as ideias de Hermilo dizem respeito ao citado manifesto. Mas a continuidade do parágrafo traz algo novo:

Nossos espetáculos são tratados à maneira anti-ilusionista em oposição ao naturalismo e à cena à italiana, muito menos inspirada em Brecht, por exemplo, que no espírito de um espetáculo popular como o bumba-meu-boi... a começar pelo despojamento, isto é, a ausência de decoração. O lugar em que se representa é o lugar da ação, o público inclusive, participando, fazendo parte do jogo. O TPN pretende, dentro de uma arbitrariedade consciente e poética, amparado pela música e pela dança, desenvolver aquilo que poderá ser um típico espetáculo nordestino: improvisado como na comédia popular italiana, com máscaras como no teatro grego, dançando como no teatro oriental, acrobático como no teatro chinês, cantado como nas

óperas, social como exige o atual tempo de angústia (SANTOS, 1968b1, p.2).

A partir da autoridade de Hermilo, Benjamim apresenta, portanto, uma síntese importante do que o TPN propusera para o teatro brasileiro, dentro de uma perspectiva pernambucana pretensamente “nordestina”, pois como Hermilo admite no final do texto citado pelo artigo de Benjamim, o teatro no Nordeste é “representado pelo Recife” já que “as outras capitais não apresentaram até hoje um movimento que se possa considerar como realizado” (SANTOS, 1968b1, p.2). Percebe-se, portanto, como Benjamim era sensível ao *regionalismo centrífugo* que a intelectualidade e o meio artístico local alimentavam desde os anos de 1920.

Assim, quando fala de um teatro nordestino o seu modelo é o TPN. Para ele, o TPN renovou o Teatro nacional como fizeram o Teatro Artístico (de Stanislavski), o *Vieux Colombier* (de Coppeau) e o *Berliner Ensemble* (de Brecht) respectivamente na Rússia, na França e na Alemanha:

Uma sala de poucos lugares como o teatro de Coppeau; a valorização do ator e a preocupação com a sua formação artística e profissional, como acontecia com Stanislavski; a luta contra a falsidade do teatro realista e a preferência pelo teatro épico, crítico, como fez Brecht, e, finalmente, uma característica inteiramente particular, que é a renovação do teatro brasileiro tendo como ponto de partida a tradição popular de nossa gente nordestina, dos nossos dramas populares, em busca de uma maneira de representar verdadeiramente nossa e nova (SANTOS, 1966a, p.2).

Além disso, para Benjamim, o TPN criou um ambiente teatral profissional no Recife, “surgindo assim um campo aberto para o desenvolvimento profissional e artístico de técnicos de teatro, atores, diretores e dramaturgos (que os autores nordestinos terão sempre a preferência do grupo)” (SANTOS, 1966a, p.2).

A trajetória do TPN era, portanto, o caminho a ser trilhado pelo Teatro do Nordeste. Neste caso, dois princípios deveriam ser observados: a profissionalização e a valorização da temática nordestina.

A temática nordestina sendo das mais ricas em dimensão, que varia do histórico ao folclórico, deve procurar manter-se cada vez com mais força, quer seja na aproximação com os dramas populares, com o romanceiro, com o fato histórico, com o sócio-político e econômico, o fantástico, o maravilhoso e o épico (SANTOS, 1969b, p.2).

Neste caso, a valorização da temática nordestina não implicaria num “exclusivismo regional”. Assim como o TPN, o Teatro do Nordeste deveria buscar características universais, seja numa dramaturgia própria que pudesse sensibilizar plateias pelo mundo afora, seja com um clássico da dramaturgia mundial que pudesse estabelecer relações com a temática nordestina.

Também como o TPN, o Teatro do Nordeste deveria se afirmar num processo de profissionalização permanente que objetivasse métodos, hábitos, técnica e arte (SANTOS, 1969b, p.2). Utilizando um artigo em que Benjamim fala da indumentária no teatro, podemos esclarecer esse ponto: diz o crítico que numa época em que “os grupos e as companhias sendo formados à base de ajudas particulares, Madame Fulano de Tal fazendo um favorzinho, Mister Não-sei-o-que oferecendo préstimos junto aos poderes a que tem acesso [...]” ainda lidavam de forma amadora com a questão, com figurinistas conseguidos à base de amizades sem nenhum pagamento envolvido e às vezes sem que eles conheçam a fundo o trabalho (SANTOS, 1968h1, p.2), o TPN, segundo o crítico, já era “o único grupo brasileiro que se preocupa e procura os caminhos mais verdadeiros e recriadores de uma indumentária teatral[...]” (SANTOS, 1968i1, p.2).

O TPN, enquanto grupo, e Ariano Suassuna, enquanto dramaturgo, estariam juntos nessa vanguarda e o comentário de Benjamim revela que ele tinha uma visão evolutiva do Teatro do Nordeste na medida em que não vê rupturas entre o que se fazia nos anos 1940, quando o conceito de “Teatro do Nordeste” surgiu, e os anos sessenta. Além disso, *A compadecida*, de Ariano Suassuna, segundo o crítico, teria sido uma medida final para a dramaturgia nordestina, o seu ponto culminante:

E, além desse grupo, Ariano Suassuna é igualmente o único dramaturgo brasileiro que propõe uma indumentária “para o teatro”, desde as peças de características mais realistas até às de grande efeito de ilusão, fincadas nas mais belas tradições do traje teatral [...]

Aí dois casos, inteiramente únicos no teatro brasileiro: um grupo e um autor, havendo no entanto alguns exemplos isolados; e de menor profundidade, sendo todos eles de origem nordestina, ora baseados no folclore (lendas e danças) ora na a/temporaneidade do romanceiro popular, que, desde as primeiras “peças nordestinas” da década de 40, culminando com *A Compadecida*, vêm se acrescentando à dramaturgia da região (SANTOS, 1968i1, p.2).

Embora Benjamim entenda que o TPN marcou um processo de renovação, em nenhum momento fala das contradições dentro da ambiência daquilo que historicamente ficou qualificado como o “Teatro do Nordeste”. Sempre que fala desse teatro, Benjamim parece

estabelecer uma linha evolutiva que acaba unindo o TEP; a dramaturgia regionalista que surgiu nos anos cinquenta com Isaac Gondim Filho, Aristóteles Soares e Ariano Suassuna; o TPN do início dos anos sessenta e o TPN da segunda metade daquela década.

Até mesmo a divergência entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho sobre os rumos tomados pelo TPN da segunda fase são ignorados por Benjamim. Ariano não concordou com a guinada brechtiana do grupo e se afastou. Para ele, o encantamento no teatro era fundamental e o distanciamento proposto por Brecht, portanto, enfraquecia a arte pois tendia a afastar o público (REIS, 2008, p.88). Não podemos afirmar se Benjamim conhecia ou não este debate, mas o fato é que ao se reportar às tendências propostas por Hermio e Ariano Suassuna para o teatro nordestino ele se colocou desta maneira:

A de Ariano (mais dramaturgo que encenador) propõe um “ilusionismo épico”, um “romantismo heroico”, segundo os quais há heróis e eles “vencem (quixotesicamente ou não, astuciosos como os de Molière, firmes como os espanhóis de Calderón...). A do TPN, sem distanciar-se das buscas de Ariano, procura (até parece: ao contrário): um “antiilusionismo épico”. Os mais incautos dirão logo: “se opõem”, “uma é a favor de Brecht (o papa de tantos mal-estudiosos de Brecht) e a outra, a de Ariano, se opõe a Brecht”. Certamente que haverá quem fale assim, porque sempre haverá os que falam sem conhecimento prévio daquilo sobre que falam (SANTOS, 1968o, p.2).

Em outro texto, criticando uma prática avaliativa do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes, Benjamim criticou o fato do trabalho não ter se baseado na orientação de nomes como Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, Hermilo Borba Filho e Janice Lobo, que classifica, juntamente com Isaac Gondim Filho, como pessoas “vêm desde muito tempo tentando criar uma forma nova e nossa para o teatro no Nordeste, quer através de peças escritas quer com encenações, ideias para montagens, figurinos, etc.” (SANTOS, 1967j, p.2). Ou seja, mais uma vez atesta a sua visão unitária do Teatro do Nordeste.

Critica também a ausência da dramaturgia local no exame, que era uma prova prática da cadeira de direção: “[...] o certo é que vimos uma apresentação totalmente distante de tudo a que vem se propondo o teatro nordestino nesses últimos anos. Entre os textos escolhidos para montagem, nenhum era sequer brasileiro, mas de autores modernos, europeus e americanos [...]” (SANTOS, 1967j, p.2),

A defesa da dramaturgia nordestina é outra constante nos textos de Benjamim Santos, mas nesse caso, há uma contradição importante e que ilustra bem o momento transitório que o teatro pernambucano vivia. Se por um lado o crítico, com certa frequência, defende que a

dramaturgia seja estimulada e mais utilizada, por outro se entusiasma com a proposta do TPN de universalizar suas opções de repertório com clássicos estrangeiros e tragédias gregas.

Assim, verificamos que no dia três de agosto de 1968, no artigo intitulado “Dramaturgia local” ele se manifesta nos seguintes termos:

O que acontece com a dramaturgia no Nordeste?

Os autores continuam sendo os mesmos, em número, há anos, e há anos não aparecem textos novos no Recife, visto que a última peça nordestina inédita, montada por um grupo local foi **Viva o Cordão Encarnado**, de Luiz Marinho, escrita há três anos. Durante os anos de 61 a 63, foram encenados 15 textos novos de autores nordestinos, sendo cinco de Ariano e quatro de Luiz Marinho, além de Zé Carlos Cavalcanti Borges, José de Moraes Pinho, Hermilo, Aristóteles Soares e Aguinaldo Silva. Essa constatação nos dá uma média de pelo menos cinco textos de autores locais por ano, sendo que dessas montagens, seis foram feitas pelo TPN, que, durante esses anos, cumpria sua primeira fase de atuação, enquanto o teatro do MCP também desenvolvia um trabalho muito voltado para a dramaturgia da região [...]

Nos anos seguintes, porém, a estagnação foi quase total. De 65 a 67, Hermilo Borba Filho foi o único, entre os autores acima citados, que teve uma peça montada (**O Cabo Fanfarrão**, por sinal escrita entre 62 e 63). Os outros todos não tiveram textos encenados, uns por terem parado e outros por falta de condições para montagem. Durante esse tempo, os grupos locais, em sua maioria, montaram autores estrangeiros, com exceção do Grupo Construção que, de suas seis montagens, apenas uma não foi de autor nordestino (**Os Fuzis**, de Brecht), responsabilizando-se inclusive pelo lançamento de autores novos (Benjamim Santos e Severino Marcus). É também desse período o aparecimento de peças de Otto Prado e de Jairo Lima, montadas respectivamente pelo grupo do próprio Otto e pelo Teatro Banorte. O TPN, por esse tempo montou **O Santo Inquerito**, de Dias Gomes, autor baiano (SANTOS, 1968x, p.2).

Com o texto, Benjamim acaba realizando uma constatação importante do ponto de vista histórico: a crise da dramaturgia nordestina na segunda metade dos anos sessenta. Ele demonstra preocupação e, diante do quadro, destaca iniciativas positivas como o surgimento de novos autores nordestinos, entre os quais ele mesmo, e a valorização que o TPN, em sua primeira fase, deu para a dramaturgia local, já que de sete peças montadas, seis foram de autores nordestinos.

No entanto, não foi tão sensível assim ao que acontecia com o TPN. O grupo escolhia cada vez menos textos locais e parecia preferir clássicos estrangeiros e tragédias gregas. Completada a segunda fase do TPN, pôde-se perceber que de doze peças para adultos montadas, apenas cinco eram de autores nordestinos. Até mesmo as duas peças dirigidas por Benjamim no grupo, não pertenciam à dramaturgia local: *Antígona* e *Andorra*.

Quando Andorra estava em temporada, Benjamim ainda escreveu um texto onde parece relativizar a necessidade de se utilizar a dramaturgia nordestina para se pensar o Teatro do Nordeste. Nele, o crítico defende que esse Teatro poderia também se caracterizar pelo tipo de encenação e não, necessariamente, por estar pautando em um repertório restrito às temáticas nordestinas, ou seja, mesmo montando-se textos europeus clássicos ou tragédias gregas, um grupo poderia sim estar realizando um teatro nordestino, desde que utilizando recursos típicos de um espetáculo popular da região. No caso, seu pensamento reflete a mudança que ocorreu no próprio TPN, segundo as teorias de Hermilo Borba Filho.

No texto em questão, após enfatizar que o TPN, desde a sua primeira fase até a atual, continuava com os mesmos objetivos quanto às funções “estéticas e sociais do teatro”, buscando uma encenação próxima dos espetáculos populares e das tradições do teatro popular nordestino, ele destaca o que o TPN ressurgido em 1966 trouxe de novo:

Apesar, porém, da continuidade e amadurecimento desse espírito durante esses anos todos, é fácil perceber também que a partir de sua sede própria o TPN vem atingindo uma linha muito mais arrojada não só de caminhos e pesquisas no campo da encenação e da interpretação, como na própria escolha do repertório (SANTOS, 1968q, p.2).

Em seguida, destaca a opção estética do grupo pelo anti-ilusionismo; por um teatro em que cenários tornam-se desnecessários, como forma de valorização dos elementos e pertences da cena e, por fim, conclui o texto afirmando que no TPN despontariam duas tendências que

vêm sendo amadurecidas pelos dois encenadores que têm dirigido com mais frequência os espetáculos do TPN: Hermilo Borba Filho, de quem fui assistente em todos os seus espetáculos dos últimos dois anos, e eu mesmo, que dirigi *Antígona* e, agora, *Andorra*. Um dos caminhos é o despojamento total. Esse foi conseguido por Hermilo com **O Santo Inquérito**, e por mim com a montagem de **Antígona**. O outro, de encenação muito mais complexa, complicada mesmo, enquanto entrada e saída de objetos e pertences, e que se caracteriza por um processo de “invenção” no espetáculo, por um acréscimo de detalhes e efeito visual ao texto, esse outro caminho foi procurado inicialmente por Hermilo com a montagem de **O Inspetor** e vem reaparecer agora, na montagem de **Andorra** [...](SANTOS, 1968q, p.2).

O crítico Benjamim Santos que elege o tema “Teatro do Nordeste” como um dos principais de sua coluna, portanto, é um sujeito dividido. Apesar de ser simpático à dramaturgia local e pretender defendê-la, de um lado, tem consciência de que ela, tal como foi definida a partir dos anos quarenta e sobretudo nos anos cinquenta, quando consolidou-se a temática regionalista no teatro pernambucano, estava sofrendo um refluxo; do outro, vivencia

o desejo por uma universalidade, por um teatro que não se fechasse no regional, enfim, por um teatro *entre-lugares* com uma nova forma de encenação, na qual o épico, no sentido brechtiano, ganha espaço privilegiado. Por isso ele vacila entre a defesa da dramaturgia local e a escolha de textos estrangeiros pelo TPN e por si mesmo.

Uma concepção menos regionalista de teatro está mais evidente nos textos em que Benjamim trata diretamente da renovação do teatro brasileiro.

Um teatro em renovação

Como já foi dito, Benjamim Santos não formulou nenhuma teoria para o teatro, mas foi um estudioso atento e procurou, enquanto crítico, construir uma identidade profissional pautada não apenas na informação, mas também numa fundamentação teórica consistente. Isso nos chamou atenção quando decidimos selecionar um segundo tema recorrente em sua produção.

Nos seus primeiros meses de trabalho, escrevendo para o Diário da Noite, publica no dia 9 de março de 1966 um texto (o primeiro de uma sequência de três) que se inicia anunciando sua intenção de refletir sobre o teatro brasileiro:

O nosso objetivo, que se inicia com este artigo, é analisar, embora um tanto superficialmente, a situação atual do teatro brasileiro. Uma visão geral, acompanhada de um mínimo de crítica, que possibilite mesmo ao leitor mais despreocupado, um conhecimento da nossa realidade teatral e de alguns caminhos que aparecem como tendências para o teatro no Brasil⁸¹.

No texto, observa-se questões que vão acompanhar a escriturística de Benjamim durante os quatro anos que durou essa experiência. A primeira delas é a profissionalização do teatro, sobretudo dos atores e diretores. Segundo Benjamim, por meio dela, atores e diretores brasileiros vinham sendo “desmarginalizados” e poderiam, finalmente, viver do teatro, sem precisar buscar outras atividades para se manterem, reduzindo assim o seu tempo dedicado à arte.

Nesse caso, Benjamim defende que o amadorismo no teatro deveria ser substituído, com a exceção de experiências como as do teatro universitário. Nesse sentido, como aconteceu em

⁸¹ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 1. Grupos, métodos e tendências”, publicado no Diário da Noite, no dia 09 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

outros textos, ele advoga que o TAP seria “apenas um grupo amador sem maiores intenções, enquanto que o TUP pretende fazer um teatro realmente universitário, formar uma mentalidade de público teatral nas universidades [...]” (SANTOS, 1966b, p.2). Os universitários, portanto, por estarem em condição de serem despreocupados com a pressão das bilheterias deveriam montar espetáculos experimentais e mais complexos, “a que os profissionais não se atreveriam, por medo ao fracasso econômico”⁸².

Aqui é possível perceber uma clara oposição que Benjamim faz ao Teatro de Amadores de Pernambuco que, para ele, representava um teatro burguês e saudosista que não se permitia avançar e fazer o teatro em Pernambuco encontrar novas formas de expressão. Sem citar nomes e falando da arte de modo geral, em 17 de dezembro de 1968, ele diz que: “Considero muito correta, por exemplo, a intensa luta que veio se operando contra a forma de arte que propunham os amadores nos anos 40, que quiseram impor ainda nos 50 e que, finalmente vieram se aniquilando a partir de nossa década” (SANTOS, 1968o1, p.2). Para o crítico, era correta a luta porque essa corrente defendida pelos “amadores” era falsa pois buscava uma “arte meramente burguesa e utilmente adaptada aos costumes e medos de uma classe bem-formada, requintada e bom-tom” (SANTOS, 1968o1, p.2).

Para sua felicidade, o grande número de grupos profissionais ou em fase de profissionalização que surgiam na época, inclusive no Recife, estavam desfazendo “aquela primeira fase amadorística, que teve, como já disseram o seu valor de encaminhamento”, mesmo que apenas uns poucos entre eles estivessem conseguindo realizar espetáculos de bom nível e colaborando com a criação de um teatro realmente nacional⁸³. Entre esses, o que merece o maior destaque do crítico é o Teatro Oficina, de São Paulo, que ainda não havia causado seu grande impacto no teatro brasileiro com a peça *O rei da vela*, que só iria para o palco no ano seguinte. Sobre o grupo disse Benjamim:

[...] atualmente o grupo que tem montado o repertório mais importante e conseguido sempre o mais elevado nível nos espetáculos. Suas três últimas montagens (Pequenos Burgueses, Andorra e Os Inimigos) servem-lhe de apresentação decisiva. Até o seu atual espetáculo – Os Inimigos, de Gorki – o grupo adotava o método realista de montagem e interpretação. O rigor stanislawkiano, que sempre caracterizara o Oficina, era etão o ponto alto do teatro brasileiro e todos os grupos tentavam adotá-lo. Mas agora o grupo parece descambar rumo à tendência oposta: o brechtianismo, substituindo assim Stanislawski por Bertold Brecht, passando do puro realismo

⁸² Trecho retirado do artigo “A compreensão”, publicado no Jornal do Commercio, em fevereiro de 1969 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

⁸³ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 1. Grupos, métodos e tendências”, publicado no Diário da Noite, no dia 09 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba]

naturalista ao anti-ilusionismo do chamado teatro épico (que surge como a mais importante tendência do atual teatro brasileiro). E nesta nova fase, o T.O. já anuncia o seu próximo espetáculo: “Galileu Galilei” – a mais importante peça de Brecht, que poderá tornar-se a mais importante montagem do grupo⁸⁴.

Já o Teatro de Arena, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, apesar da importância reconhecida, não estaria no mesmo nível de qualidade do Oficina. Para Benjamim, o grupo era inconstante e oscilava na qualidade de suas montagens. Ele estava “se afastado dos grandes autores para seguir a mais nova tendência do nosso teatro: o show-texto-música”. Quanto a esta tendência, diz ainda que a falta de bons textos e o desnível dos espetáculos têm prejudicado o desenvolvimento do “musical” no Brasil, uma tendência que para o crítico é válida e que pesquisas e bons autores se faziam necessários para que ela se consolidasse como um caminho verdadeiro para o teatro brasileiro.

Por fim termina o artigo afirmando a importância da redescoberta de grandes dramaturgos que deveriam ser reapresentados sob as “novas linguagens atuais” e também de se estabelecer um “teatro nacional” e um “teatro nordestino”, “como já propôs o prof. Hermilo Borba Filho no ‘Diálogo do Encenador’”.

No artigo seguinte, do dia 16 de março de 1966, ele trata dos dramaturgos e teóricos que surgiram no cenário brasileiro entre os anos cinquenta e os sessenta. Ele reconhece que já havia uma dramaturgia brasileira nos anos quarenta, destacando Nelson Rodrigues. Mas os dramaturgos da época, com a exceção do próprio Nelson Rodrigues, não conseguiram se firmar e encontraram depois dos anos quarenta “somente o declínio e a falta de renovação”⁸⁵. Assim, considera que só a partir dos anos cinquenta, o teatro nacional passou a se consolidar do ponto de vista da dramaturgia, o que “coincidiu com a entrada em vigor da chamada lei ‘2-1’, pela qual as companhias profissionais deveriam montar, obrigatoriamente, uma peça de autor brasileiro entre cada 3 de seu repertório”⁸⁶.

Destaque, neste caso, para duas peças que teriam marcado, de fato, o surgimento de uma nova forma de se escrever para o teatro nacional, uma escrita que representava o *ser brasileiro*: *A moratória* (1956), de Jorge Andrade e *Auto da compadecida* (1957), de Ariano Suassuna

⁸⁴ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 1. Grupos, métodos e tendências”, publicado no Diário da Noite, no dia 09 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

⁸⁵ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 2. Dramaturgos e teóricos”, publicado no Diário da Noite, no dia 16 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

⁸⁶ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 2. Dramaturgos e teóricos”, publicado no Diário da Noite, no dia 16 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

Jorge Andrade – [paulista] de tendências um tanto dirigidas e (*sic*) Ibsen e Arthur Miller – e Ariano Suassuna – sertanejo que apresentava ao teatro brasileiro uma nova feição mais popular e verdadeiramente nordestina. Esses dois autores vinham apontando caminhos tecnicamente distintos, digamos, mesmo opostos, pois enquanto A. S. vinha de encontro a um teatro de tendência puramente burguesa e mergulhara no popular, no que há de ingênuo, e puro e belo da nossa gente, do outro lado, J.A. trazia ao nosso teatro o já cansado teatro burguês europeu aproximado ao drama americano moderno, visando através de tais tendências, analisar o povo brasileiro de sua região e os dramas de uma classe decadente – a burguesia do café⁸⁷.

Com esses dois dramaturgos, segundo Benjamim Santos, se inicia uma fase importante para a dramaturgia nacional, que procuraria seguir o caminho do “popular” e é nessa dinâmica que surge a produção de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarniere e Abílio Pereira de Almeida.

Esta renovação trouxe no seu bojo o declínio do realismo-burguês, que parecia estar cedendo espaço para o show-texto-música, que apesar da falta de bons autores, já havia mostrado grande vigor com o espetáculo *Opinião*. Para Benjamim Santos, era inútil resistir a essa tendência, como faziam alguns “encenadores retrógrados”. “Digo inútil porque, para determinados fenômenos de renovação social ou artística, a resistência individual é fatalmente inútil, tendo como exemplos as famosas oposições ao cinema falado, à pintura moderna e ao modernismo brasileiro”⁸⁸.

Por fim reconhece uma certa estagnação da dramaturgia nacional na segunda metade dos anos sessenta. Um problema que estaria sendo compensado por um aumento no número de publicações sobre teoria do teatro, que estaria melhorando a qualidade do debate teórico⁸⁹. No início, tratavam-se de publicações de autores estrangeiros, depois começou-se a tomar forma uma teoria teatral brasileira, com textos de Sábato Magaldi, Hermilo Borba Filho, volumes de crítica, revisões históricas do nosso teatro”⁹⁰:

Mas tudo numa fase ainda muito inicial. Tudo em busca de continuidade. Daí porque, o que nós podemos fazer é apelar para que venha essa continuidade, esse “progresso”: que a crítica desempenhe realmente o seu papel de orientação dupla (o público de um lado e os grupos de outro); que os nossos melhores encenadores nos transmitam em livros as suas experiências (como já começa a fazer HBF com o seu “Diálogo do Encenador”); que os dramaturgos não se deixem conduzir pelo

⁸⁷ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 2. Dramaturgos e teóricos”, publicado no Diário da Noite, no dia 16 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

⁸⁸ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 2. Dramaturgos e teóricos”, publicado no Diário da Noite, no dia 16 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

⁸⁹ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 2. Dramaturgos e teóricos”, publicado no Diário da Noite, no dia 16 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

⁹⁰ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 2. Dramaturgos e teóricos”, publicado no Diário da Noite, no dia 16 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

comercialismo profissional em descaso à nossa dramaturgia, e que todos, enfim, se empenhem numa busca verdadeira de um teatro nosso, na conquista amadurecida de um teatro brasileiro⁹¹.

A análise dos dois textos que iniciou este tópico foi longa, mas ela se justifica porque, escritos numa fase inicial do trabalho de crítica de Benjamim, eles apresentam princípios que acompanharam o crítico durante toda a sua trajetória. Além disso, revelam o seu engajamento em prol da valorização da teoria, ou seja, de uma debate teatral cada vez mais bem fundamentado. Essa foi uma característica importante de sua coluna.

A esse respeito, no dia 05 de dezembro de 1967, quando informa que a sua coluna passaria a ser publicada também às terças, quintas e sábados, além de contar com uma página inteira na revista dominical do Jornal do Commercio; Benjamim diz que, embora o caminho mais atraente para um crítico de teatro seja o “da simples notícia, apenas a informação, o que evitaria mal-entendimentos, agravos e desagrvos, tristezas e desconcertos”, ele preferia a orientação do público, para que ele percebesse melhor um espetáculo; a crítica, analisando os que fazem teatro, “vendo a sua importância como obra de arte dentro do atual movimento teatral brasileiro e nordestino, apontando-lhes defeitos e equilíbrios, acertos e desacertos, sem maior desejo do que colaborar com eles” (SANTOS, 1967i, p.2).

Esse engajamento em defesa de uma renovação teatral que passasse por uma adequada apreensão da teoria do teatro, fazia com que Benjamim Santos, vez por outra, se voltasse contra os seus confrades. Nesse caso, a pretexto de analisar o tratamento recebido por uma montagem de *O burguês fidalgo*, de Molière, pela cia. Paulo Autran, Benjamim condenou o que classificou como “críticas vulgares”:

Mas vi algumas outras, saltando trechos e mais trechos, é também verdade, sendo todas elas de uma tão comum vulgaridade e de uma falta de criticidade, uma ausência quase total de análise, aprofundamento de um tema tão importante, procura das “contradições” do espetáculo (como diria o excelente crítico cinematográfico Umberto Câmara Neto). O próprio espetáculo não me pareceu ter sido levado para análise como um todo, mas meramente como observação de detalhes, muitos deles inteiramente desnecessários para a conceituação de uma análise global.

Sei perfeitamente que não é fácil criticar uma obra de arte, sobretudo quando o bitolamento encaminha o crítico para o fechamento sobre si mesmo (ou quando não se consegue sair do nível médio ou baixo de cultura, especialmente sobre o assunto de que nos encarregamos). Mas sei também que se em 20 anos cresceu tanto em apuro e gosto e arrojo o teatro no eixo Rio/São Paulo, um papel decisivo e importante para esse avanço foi

⁹¹ Trecho do artigo “O teatro brasileiro: 2. Dramaturgos e teóricos”, publicado no Diário da Noite, no dia 16 de março de 1966 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

assumido pela crítica que, pouco a pouco veio também firmar-se, através de Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Ian Michalski, Henrique Oscar. E por que cresceu a crítica naquele eixo urbano? A profissionalização do crítico foi dos primeiros caminhos, gerando automaticamente uma especialização de assunto, um estudo do tema proposto. Ora, minha gente, é natural que um homem de cultura saiba facilmente discernir o belo do feio, o simples do sofisticado, a moral e o imoralismo, a arte e o comércio, e ainda por cima conseguir falar e falar bem em torno dos vários gêneros e tendências da arte. Impossível, porém que um escritor sem grande convicção e de pouco acesso à leitura e à reflexão de caráter artístico consiga diariamente escrever, quase ao mesmo tempo, sobre cinema, literatura, música erudita e música popular, circo e rebolado, dança moderna e balé clássico, canto coral, festa da mocidade, folclore... e teatro. O que pode resultar de tanta dispersão (que qualquer um de nós que fazemos jornal, sofremos diariamente como tentação)? Muito simples: a crítica vulgar e a má análise da arte proposta (SANTOS, 1968n1, p.2).

Mais ácido ainda foi no texto “Nossos críticos”, publicado no dia 12 de fevereiro de 1967. Nesse artigo, que elegeu Valdemar de Oliveira o seu alvo principal, Benjamim mostra sua disposição para contestar o que havia de mais tradicional no teatro local, um verdadeiro cânone. Inicia o texto afirmando que nos últimos seis anos no Recife, o teatro local estava em processo de profissionalização “através de grupos que se organizam, tentam uma atitude contínua, buscam um nível sempre mais alto na escolha de textos, na montagem de espetáculos” e que ocorria a formação de um “novo público, mais exigente, mais sólido e lúcido, embora reduzido e restrito” (SANTOS, 1967b, p.2). A nota a lamentar, no entanto, era a estagnação da crítica especializada, “que continua morosa e lerda, pisando sobre as mesmas estacas” (SANTOS, 1967b, p.2).

Para Benjamim, havia um grupo de “falsos críticos” que de suas colunas costumavam desfilar contínuas intrigas e outros comentários pobres. Diz que eles não seriam capazes de uma adequada análise crítica de um espetáculo. Em sua maioria, esses críticos

São todos uns eternos saudosistas do Teatro de Amadores (grupo que existiu no Recife e, parece, está em fase de esfacelamento – consequência do progresso cultural que forçosamente destrói todas as tendências de reação, todas as cadeias que não acompanhem seu ritmo de renovação).

Um exemplo, sujo e deplorável, do que vem sendo a atual crítica de teatro em Recife, é a análise feita por Waldemar de Oliveira, sobre “Um inimigo do povo”. Qualquer ator, mesmo iniciante, conhece ou ouviu falar desse cronista, homem que utiliza uma pequena coluna de jornal para incentivar polêmicas (tão ao gosto do século passado), destruir pessoas, aniquilar grupos de teatro... Em sua análise sobre a última peça do TPN, WO aproveitou a ocasião para arrasar publicamente o trabalho de Hermilo Borba Filho e repisar uma de suas últimas intrigas (com o ator Ivan Soares), tão mesquinha quanto qualquer outra (SANTOS, 1967b, p.2).

Segundo Benjamim, a crítica de Valdemar foi uma “afirmação pública de sua reacionária concepção de teatro, de sua incapacidade para acompanhar um processo de renovação cênica e uma angustiante ausência de autocrítica [...]”(SANTOS, 1967b, p.2). E completa explicando que de forma mesquinha Valdemar teria feito críticas com o objetivo, não de colaborar com o aperfeiçoamento do trabalho do TPN, mas para desqualificar desafetos.

Mas essa postura combativa na verdade era uma exceção. Normalmente ele procurava ser construtivo em seus textos. Didaticamente, procurava se engajar na formação de um público qualificado e, eventualmente, na formação do próprio pessoal de teatro. Isso pode ser percebido no texto “Para a realização de um bom espetáculo”, do dia 30 de abril de 1967. Nele, o crítico sugere a escolha de um texto de qualidade; a harmonização entre os atores, sem que nenhum deles esteja acima dos demais; que todos os elementos cênicos, como figurino, cenário, iluminação e som possam também se harmonizar, para que nenhuma cor ou peça se perca (SANTOS, 1967f, p.2).

Neste caso, o crítico segue a risca os preceitos de um teatro moderno como o que foi instituído no Brasil a partir dos anos quarenta. Mas assimila também elementos que sugerem um avanço em relação a esta visão, incorporando também linguagens que começaram a ser utilizadas com mais frequência no Brasil dos anos sessenta. Sobre o cenário, por exemplo demonstra sua inspiração pelo Teatro Épico de Brecht, ao propor um palco com cenário simplificado ou até mesmo sem cenário “em busca da maior valorização dos atores-personagens e da imaginação criadora do público” e uma iluminação que rompa com o academicismo “que determinava uma luz de cor para cada ambiente ou estado psicológico” (SANTOS, 1967f, p.2).

O caráter formativo de sua escrita também está presente quando apresenta “um resumo das 10 Teses sobre o Teatro Universitário, de Martin Wibel” (SANTOS, 1968l1, p.2 e SANTOS, 1968m1, p.2) ou quando apresenta os principais dramaturgos europeus: os contemporâneos, que assumiam “os postos mais avançados da dramaturgia europeia na década de 60”, tais como Peter Weiss, Friedrich Durrenmatt e Max Frisch, e aqueles do início do século XX, como Shaw, Brecht, Lorca, Cocteau, Claudel, Pirandello (SANTOS, 1968m, p.2).

O caráter formativa de sua escrita está presente ainda quando trata objetivamente de conceitos ligados ao teatro, como no texto “Nomes e noções no Teatro Moderno”, do dia 23 de julho de 1967. Como em um dicionário com seus verbetes, Benjamim apresenta para os seus leitores pequenos esclarecimentos sobre o encenador russo Konstantin Stanislawski,

famoso por ter sido o primeiro estudioso a formular um método de interpretação; sobre o teatro realista; sobre Bertold Brecht e sobre o Teatro Épico (SANTOS, 1967h, p.2). A ideia, nesse caso, era demonstrar as diferenças entre o Teatro Realista, de certa forma ligado à interpretação de Stanislavski, e o Teatro Épico de Brecht.

Bertolt Brecht é apresentado, ao lado de Hermilo Borba Filho, como a principal referência teórica de Benjamim Santos e com certa frequência era citado em sua coluna. Para ele, Brecht foi o “criador de uma nova técnica de representação (anti-aristotélica, anti-ilusionista), que veio renovar teórica e praticamente toda uma concepção burguesa de teatro desenvolvida pela corrente realista, causadora do terrível academicismo em que nos tínhamos envolvido” (SANTOS, 1967g, p.2).

E no Nordeste (e quando fala da região, está falando do Recife), Brecht ganhou uma nova interpretação, segundo Benjamim. Manifestou-se em uma nova maneira de representação, criada a partir do que o crítico chama de fusão entre os espetáculos populares do Nordeste, pesquisados por Hermilo Borba Filho, e o seu Teatro Épico (SANTOS, 1967g, p.2).

A ideia da “fusão”, por sinal, é muito cara a Benjamim Santos. Produzindo e dirigindo suas peças e escrevendo suas críticas num *momento intervalar* do teatro pernambucano, ele tinha uma visão bem definida do que seria uma renovação válida. Para ele, o atraso em Pernambuco era representado pelo teatro realista burguês desenvolvido pelo TAP. Para superar isso, sugere um caminho bastante eclético, talvez contraditório. Neste caso, configura-se a *condição intervalar* de sua perspectiva, na qual elementos de estéticas diferentes se aproximam, permitindo, por exemplo, que o tradicional se encontrasse com o novo, aparentemente sem tensão alguma.

Assim, o caminho que o teatro pernambucano deveria trilhar passaria tanto por Ariano Suassuna, um dramaturgo com forte motivação regionalista e seduzido pelas tradições íbero-brasileiras, quanto por Hermilo Borba Filho, que buscou um anti-ilusionismo pautado nos espetáculos populares nordestinos, tal como o bumba-meu-boi; tanto por Antonin Artaud, com o seu teatro da crueldade, quanto por José Celso Martinez, um dos principais introdutores do teatro da crueldade no Brasil.

Para Benjamim, apesar das diferenças aparentes, seria possível estabelecer também semelhanças entre a opção estética do TPN da segunda fase, o trabalho de José Celso Martinez, a dramaturgia de Ariano Suassuna e a sua própria produção (SANTOS, 1968o, p.2). O elo seria o Teatro Épico de Brecht. O crítico ressalta o fato de José Celso, o TPN e ele mesmo utilizarem o anti-ilusionismo, para dizer que seus trabalhos eram próximos. Já Ariano

poderia dialogar com os primeiros, por praticar, segundo Benjamim, um “ilusionismo épico” (SANTOS, 1968o, p.2). “Entre os nossos dramaturgos Ariano Suassuna é o único cujo teatro completo está encravado de belíssimos elementos épicos: a dança, o canto, o elemento poético, os trajes, a imitação dos bonecos, a presença do maravilhosos, etc.” (SANTOS, 1967h, p.2). Essa interpretação é singular em Pernambuco. Como já foi dito, o próprio Ariano Suassuna não concordava com essa aproximação.

Sobre Antonin Artaud, buscando esclarecer seus leitores, em fevereiro de 1968, transcreve trechos inteiros de textos escritos por esse teatrólogo, sobretudo, em seu livro *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 2006), para mostrar que o *teatro da crueldade* deve ser feito para a grande massa convulsionada de indivíduos em guerra uns contra os outros, que ele tem que oferecer o que “há no crime, no amor, na guerra, ou na loucura” e tem que se libertar do texto (ARTAUD *apud* SANTOS, 1968f, p.2). Mostra ainda que o *teatro da crueldade* rompe com o teatro burguês e busca “voltar ao rito do teatro primitivo, à magia, sendo mais importante o acontecimento do que a pura linguagem dialogal” (SANTOS, 1968f, p.2). E, enfim, Benjamim, ainda com as palavras do próprio Artaud, explica que a “crueldade” de seu teatro não deve ser confundida “com sadismo ou derramamento de sangue... do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, intenção e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta... a crueldade é, acima de tudo, lúcida, - uma espécie de controle rígido e de submissão à necessidade” (ARTAUD *apud* SANTOS, 1968f, p.2).

Para o crítico, *O rei da vela* e *Roda viva* tiveram duas montagens que praticamente introduziram no Brasil, o *teatro da crueldade* (SANTOS, 1968f, p.2). E foram responsáveis também por transformar José Celso Martinez, de um “ilustre desconhecido” no “mais comentado e valorizado” encenador brasileiro (SANTOS, 1969a, p.2). E o Oficina, no grupo profissional mais importante do Brasil.

[O Oficina] É responsável pelo aprofundamento da atual encenação brasileira, tendo para isso contribuído com montagens importantes (“Os Pequenos Burgueses”, de Górkí; “Os Inimigos”, de Górkí; “Andorra”, de Max Frisch e a atual montagem: “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade). De um realismo inicial, o Oficina caminhou para Brecht e, agora, aponta como caminho para o atual teatro brasileiro uma aproximação a Artaud, o idealizador de um teatro de crueldade. Sonhador, Antonin Artaud jamais realizou as teorias que se propunha, como exemplo a montagem de “A Conquista do México”, espetáculo por ele idealizado como exemplo de um teatro cruel, que não se confunde com violento [...] E a primeira montagem veio com “O Rei da Vela”, texto escrito por Oswald de Andrade em 1933 e arquivado pelo teatro brasileiro até 1967, quando o Oficina montou como sendo o seu próprio manifesto[...]

E logo em seguida ao “Rei da Vela”, apareceu o segundo espetáculo da mesma tendência: “Roda Viva”, de Chico Buarque, dirigido por José Celso. E aqui as opiniões críticas têm sido mais severas, apontando-se o diretor como absorvedor do texto de Chico, conduzindo-o para outro caminho: do lirismo à crueldade. Mas assim a tendência vai tomando pé, por lá, que ainda não vimos nem um nem outro espetáculo, apenas temos notícias, e entre os poucos métodos de encenação adotados no Brasil, aparece esse do Oficina como um dos mais credenciado (SANTOS, 1968d, p.2).

Essa opinião revela que Benjamim de fato buscava romper com os cânones do teatro brasileiro, apesar de possuir opiniões ambíguas que o colocavam entre o teatro missionário e bacharelesco, representado por Ariano e Hermilo e o que havia de mais subversivo em termos de teatro nacional. Ele defendia em sua coluna que o teatro no Brasil estava em renovação e um dos sintomas da mudança em processo era o protagonismo da juventude. Benjamim se mostrou um bom observador para as mudanças que ocorriam e a respeito do interesse dos jovens pelas artes nos anos sessenta disse: “O desejo intenso de participar, de fazer alguma coisa, vem, de três anos pra cá levando a juventude brasileira a caminhar para a arte quase que como vendo nela uma única e grande saída” (SANTOS, 1968c, p.2).

Revelador dessa nova realidade foi o texto “O sinal dos tempos”:

A arte toma novas feições e se desenvolve sob atualíssimas categorias em lugares distantes uns dos outros e tendo no Brasil, sobretudo uma frente de juventude [...] que jovens são os nossos pintores, moços de ideia e imaginação os nossos melhores encenadores e maravilhosamente jovens os homens de cinema, a todo instante um filme ultrapassando o anterior, infiltrando-se mais e mais na sensibilidade do homem brasileiro. É uma jovialidade fascinante que deixa para trás os senhores artistas de outras gerações que, perdidos pelo espírito, não conseguem assimilar as inovações, os transtornos lúcidos da arte no tempo. Esses são os que se preocupam demais com muitos terrenos e obras que não lhes compete badalar, mormente por não se adentrarem nelas num íntimo celestial (SANTOS, 1968c, p.2).

Benjamim, portanto, foi um entusiasta do protagonismo juvenil nas artes, um protagonismo que muitas vezes assustava a tradicional sociedade pernambucana, com seu comportamento divergente em relação aos padrões de comportamento consagrados. Para Benjamim, vem principalmente da “juventude (tão criticada por detalhes exteriores: cores da roupa, dimensão dos cabelos, desprezo às meias e sapatos...) [...] a renovação e sustentação de nossa cultura através de grupos particulares, sem que haja nenhuma iniciativa ou cobertura de ordem pública [...]” (SANTOS, 1967c, p.2).

Em defesa do teatro no Recife

A coluna de Benjamim Santos, além da defesa pelo Teatro do Nordeste e do elogio à renovação, também teve uma atuação combativa. Se por um lado indicava o caminho para um teatro renovado, explicando as últimas tendências e teorias do teatro, por outro, colocou sua crítica à disposição de uma defesa sistemática pelo teatro recifense, abordando com certa frequência temas cruciais para um bom andamento do meio teatral local. Esse contexto era ainda tão confuso, que o próprio Benjamim procurava alertar a todos que era difícil se perceber o que estava acontecendo de positivo no teatro local: “O teatro conseguiu dar grandes passos durante o ano de 66. E só muito mais tarde é que se poderá avaliar concretamente o peso e a importância de certas aventuras que tomaram pé, que procuraram uma afirmação, uma realidade” (SANTOS, 1967a, p.2).

Benjamim se refere a vitórias que, mesmo pequenas, sinalizavam um caminho novo. Sinalizavam que o teatro local crescia, mesmo que “a passos angustiosos”(SANTOS, 1968g1, p.2), mesmo que a contragosto daqueles que ainda faziam reverência ao teatro dos anos quarenta e cinquenta. É o caso da experiência do grupo Teatro Novo, que mesmo sendo composto inteiramente por jovens, levou para o palco *O doente imaginário*, de Molière, durante 40 dias, “permitindo assim que o teatro profissional possa firmar-se nesta cidade, mesmo sem conchavos, mesmo sem amizades e pistolões nos altos postos”(SANTOS, 1968j1, p.2).

Benjamim via um teatro em luta para sobreviver e crescer no Recife. Um teatro com avanços, mas ainda longe do que considerava ideal. E com senso crítico, no dia 1º de agosto de 1968, fez um balanço do teatro recifense:

No momento, Recife, se bem que numa posição muito superior à de três anos atrás, mantém uma estrutura teatral de afrontamento a uma cidade de 1 milhão de habitantes e uma das mais populosas do país. Aqui funcionam apenas duas casas de espetáculos, sendo uma de propriedade municipal, o Teatro Santa Isabel, e outra particular, o Teatro Popular do Nordeste, esta última dispendo de 120 lugares para público e com uma média de oito a dez meses de espetáculos diários, por ano, incluindo as segundas, enquanto o Santa Isabel deve manter, com muito esforço, uma média de uma semana de espetáculos por mês, equivalendo a umas 10 ou 12 semanas por ano inclusive convenções, formaturas etc. Acontece ainda que dessas dez semanas anuais, nove são utilizadas por companhias itinerantes, incluídos os espetáculos da Cultura Musical, isso a partir da triste constatação de que

durante o recente primeiro semestre de 1968, o Teatro universitário de Pernambuco foi o único grupo local a apresentar-se ali, em janeiro e agora em julho, o Teatro de Ópera de Pernambuco, para duas récitas.

Mantém-se ainda, mas de portas fechadas, o Teatro AIP (de propriedade particular e vítima de sua localização, no 13º andar do Edifício AIP) e o municipalíssimo Teatro do Parque [rasurado] depois de oito anos de inatividade. Uma outra sala particular está anunciada pelo Teatro Novo, o grupo fundado há poucos meses pelo encenador Marcus Siqueira, e que já anuncia para agosto o seu espetáculo de estreia. O Teatro Novo funcionará na Avenida Rui Barbosa, anexo ao Palácio dos Manguinhos.

Do ponto de vista de grupos e companhias, o grande avanço é o passo contínuo em direção ao profissionalismo. A juventude querendo fazer teatro, não se convence nem se conforma com o amadorismo, isso a partir do Grupo Construção, em 1965, e do reaparecimento do TPN em 63 [sic], depois de uma primeira fase entre 1960/ 1962, quando exatamente se iniciou nesta cidade a tentativa profissional. Esse caminho, no entanto, ainda é quase inexistente sob o aspecto financeiro: nenhum grupo, no momento paga atores no Recife, a não ser três ou quatro atores que o TPN contrate para completar um espetáculo. O Grupo Construção, em sua primeira fase, dividia a renda igualmente entre todos os participantes de cada montagem, inclusive o diretor, passando em 1967 a pagar os atores convidados em forma de cachê. A validade desse caminho para o profissionalismo tem sido principalmente quanto ao aperfeiçoamento técnico e artístico dos nossos espetáculos, apesar do incrível estado de pobreza da maioria dos grupos (a recente montagem de **Prometeu**, pelo Picadeiro, foi uma declaração pública de como fazer bom teatro com um mínimo de meios financeiros). Impossível, porém, que isso continue [...] (SANTOS, 1968v, p.2).

Para Benjamim, o que era necessário para que o teatro seguisse um bom caminho era, basicamente, uma classe teatral consolidada; maior atenção dos poderes públicos; o fim da Censura e uma profissionalização contínua de todos os responsáveis pelo teatro, dos atores aos técnicos dos bastidores.

Assim, enquanto cronista, procurou sempre que possível dar visibilidade às mobilizações no meio teatral, relatando o que estava sendo feito e as dificuldades para a constituição de uma classe teatral propriamente dita. No dia 12 de março de 1967, por exemplo, noticiou um debate promovido pelo grupo Açoite, sobre os “problemas do teatro no Nordeste”. O grupo Açoite estava começando e essa foi uma das suas primeiras atividades no Recife, o que demonstra a disposição para o engajamento, dos novos grupos que surgiam naquele período. Participaram “representantes da Companhia Baiana de Comédias, dos grupos Açoite e Raiz, Teatro de Amadores, Universitário e Teatro de Arribação, além do diretor Marcos Camaroti e ainda Francisco das Chagas (cineasta), Francisco Advincola e Hermano Machado” (SANTOS, 1967d, p.2).

As questões iniciais foram colocadas da seguinte forma na reunião: diante da atividade teatral do Recife e Salvador, com os problemas enfrentados pelos grupos, o aparecimento de

grupos novos e o número reduzido de casas de espetáculos e um reduzido público, “ainda é possível fazer teatro profissional no Nordeste? E quais caminhos os nossos grupos poderão seguir para sobreviver?” (SANTOS, 1967d, p.2)

A partir de tais indagações, foram discutidos os mais importantes aspectos de problemas do nosso teatro (semi)profissional, incluindo o desinteresse por parte dos órgãos públicos quanto a financiamento ou verbas de ajuda (principalmente o Serviço Nacional de Teatro) e o alto número de despesas para um grupo que se propõe fazer a montagem de um espetáculo, em que se incluem: 10% sobre a renda pagos à prefeitura, Cr\$ 1.000 velhos ao Departamento de Censura, 5% ao IBGE e 10% por direitos autorais. Desses 10% destinados aos direitos de autor, 2% são simplesmente para sustentar a própria Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SANTOS, 1967d, p.2).

Benjamim informa que a conclusão dos debates ficaria para outro dia (11 de março) e finaliza demonstrando sua simpatia por iniciativas como aquela e desejando que dali surgisse uma classe teatral em Pernambuco. “Talvez, quem sabe, seja provável a organização de uma comissão de teatro, formada por participantes dos diversos grupos com objetivos de dinamização e formação de uma classe teatral em Pernambuco, no Nordeste” (SANTOS, 1967d, p.2).

No dia 10 de outubro de 1968, sua expectativa e seu desejo continuavam e ele anuncia com otimismo que “um bom número de atores e diretores de teatro” estavam iniciando um trabalho de mobilização no teatro recifense (SANTOS, 1968f1, p.2). Segundo o crítico, nos últimos três anos, vinha se desenvolvendo, com uma dinâmica ainda nunca vista no Recife, o profissionalismo no teatro, prova disso eram o surgimento de novos grupos, de novas casas de espetáculos e um engajamento maior de atores com o movimento teatral. Desta forma, sugere uma organização para que, posteriormente, se pense na criação de um sindicato. Já era possível pensar nisso, segundo ele, porque as pessoas de teatro já começavam a tomar consciência de problemas comuns a todos.

Houve mesmo uma primeira adesão coletiva a um problema comum, quando há nove meses, foi baixado por parte da prefeitura do Recife um decreto estupidamente elaborado, segundo o qual os teatros municipais “fechavam” as portas para todos os nossos grupos (amadores e semi-profissionais), em virtude de pesadas taxas e percentagens. Todos os grupos sentiram o desprezo que lhes dirigia a Prefeitura. Iniciou-se então um movimento conjunto, embora muito distanciados os grupos uns dos outros. Mas vingou mesmo assim. Nenhum grupo local apresentou-se no Santa Isabel, salvo uma ou outra exceção. Otto Prado e Leandro Filho foram dos maiores incentivadores desse movimento de oposição ao decreto municipal, que culminou com o rompimento do Teatro de Amadores de Pernambuco e da

Sociedade de Cultura Musical, que também se ausentaram do Teatro. Finalmente esse decreto foi revogado. Convém lembrar que significou uma vitória do atual movimento de teatro no Recife (SANTOS, 1968f1, p.2).

Essa saudação ao início de um movimento teatral no Recife já vinha sendo feito por Benjamim há alguns meses. No dia 13 de julho de 1968, além de fazer menção ao tema, ele também apresenta as principais pautas do movimento teatral naquele momento.

Convém salientar que no momento, o meio teatral do Recife está empenhado em vários pontos básicos de luta e protesto, sendo os mais importantes: 1 – uma aproximação às lutas do movimento estudantil brasileiro; 2 – uma aproximação ao movimento teatral brasileiro de protesto contra a existência da censura artística que existe no país em moldes de moralidade (falsa) e ignorância (real e patente); 3 – um protesto municipal contra a política de abandono do teatro Santa Isabel, em que são cobrados altos impostos, taxas e folhas de pagamento, incluindo-se o fato de que, sendo uma casa de espetáculos, os funcionários tenham ali um expediente de trabalho unicamente diurno. Sobre esse abandono cultural que a municipalidade impõe ao povo pernambucano e à gente de teatro do Recife, basta ilustrá-lo com o recente primeiro semestre de 1968, em que a partir do “decreto” (fevereiro) nenhum grupo teatral local pode ou atreveu-se a apresentar-se no Teatro Santa Isabel (SANTOS, 1968u, p.2).

A falta de incentivo dos poderes públicos era um alvo frequente das críticas de Benjamim Santos. No caso, em 1968, a questão mais polêmica, que foi continuamente tratada pelo crítico, foi a do decreto de 3 de janeiro de 1968, da prefeitura do Recife. Por ele, o poder municipal, considerando defasadas as taxas até então cobradas para o uso dos teatros municipais e que esses teatros haviam se tornado onerosos para os seus cofres, determinava o aumento dos valores cobrados. De forma exorbitante, segundo Benjamim. Para ele, esse novo valor “em muitos casos, os grupos locais não conseguem arrecadar ao longo de toda uma temporada” (SANTOS, 1968b, p.2). E dispara contra o governo municipal, afirmando que a prefeitura, além de não ajudar um único grupo teatral da cidade, ainda passa a cobrar o valor de NCr\$ 50,00 por dia pelo Teatro Santa Isabel, mais hora extra para os seus funcionários e taxa de inscrição (SANTOS, 1968b, p.2).

Fazendo questão de nomear os que resistiam, no dia 11 de abril, Benjamim relata que os primeiros grupos a reagirem contra o decreto foram o Teatro Universitário e a Cia. de Comédias do Recife. Depois vieram o Teatro de Amadores, o Picadeiro, o Construção e outros. Diante da reação, a prefeitura emite uma nota “rígida, categórica e distante do teatro nordestino”, afirmando que as taxas são necessárias e já seriam cobradas em outras capitais, ao que Benjamim reage afirmando que não se pode comparar o teatro profissional de regiões

desenvolvidas economicamente ou em fase de desenvolvimento com o teatro no Nordeste, “onde, até aqui, o TPN é o único grupo em base profissional que tem conseguido sobreviver (só o grupo sabe como!) ao subdesenvolvimento cultural, econômico e social da região” (SANTOS, 1968n, p.2).

Neste caso, surge um raro momento em que Benjamim elogia o Teatro de Amadores, que para ele, adotou uma atitude correta “com todo o novo movimento teatral da cidade” (SANTOS, 1968n, p.2). No dia 27 de abril de 1968 chegou a declarar “apoio total” às últimas atitudes do grupo (SANTOS, 1968p, p.2). O TAP havia cancelado o seu espetáculo *Oito mulheres*, que estava previsto para o Santa Isabel, e vinha esclarecendo o público sobre o impasse que vinha ocorrendo entre a prefeitura e os grupos de teatro da cidade. Esse impasse, para Benjamim, dizia respeito não só ao TAP ou ao meio teatral, mas à própria cultura urbana. Pelo decreto municipal, ela ficaria “mais tolhida ainda, limitada, escorraçada por autoridades que, ao contrário do que estão fazendo, deviam, isso sim, apoiar os diversos e atuais apelos do teatro universitário, do teatro que se profissionaliza e mesmo do teatro amador” (SANTOS, 1968n, p.2).

A situação do Santa Isabel, no entanto, não se encerra nesta problemática. Benjamim também reclama da falta de manutenção do tradicional teatro. Boa parte da estrutura se encontrava desgastada a exemplo das cortinas, rotundas, refletores, urdimento, camarins e camarotes. E Benjamim alerta para a possibilidade de que tudo se resolvesse num “final conchavado” que encerrasse o impasse sem que os problemas fossem, de fato, resolvidos, e todos voltassem a um estado de acomodação (SANTOS, 1968n, p.2).

No dia 25 de maio, Benjamim anuncia uma pequena revisão do decreto. A prefeitura se dispôs a substituir a taxa de inscrição, que era de oitenta cruzeiros novos, por uma caução inicial de cinquenta cruzeiros novos e a modificar a taxa diária de cinquenta cruzeiros novos por um pagamento de 10% sobre a renda bruta. Ironicamente, Benjamim diz que talvez para o TAP a situação fosse resolvida assim, mas para os outros grupos recifenses, essa nova medida não resolveria nada (SANTOS, 1968r, p.2).

Esse e outros problemas, para Benjamim, exigiam uma “discussão séria e concreta, podendo todos eles serem bem encaminhados em forma de debates de um setor que, lúcido e organizado, pretende analisar e encontrar soluções para seus problemas específicos” (SANTOS, 1968a1, p.2).

A questão da Censura foi outro tema muito presente na sua coluna. “De repente a Censura tornou-se um problema a mais para a arte brasileira, que há três anos vem se debatendo contra ela, apoiada (a arte) por toda uma classe de produtores, cineastas, atores,

encenadores, pintores, escritores...” (SANTOS, 1968a, p.2). A Censura havia se tornado um departamento estadual e depois federalizada, vinculada diretamente à Brasília.

No dia 15 de fevereiro de 1968, ele escreve um artigo intitulado *Abaixo a censura*, onde noticia a primeira greve da história do teatro brasileiro. Organizada pelos atores do Rio de Janeiro e São Paulo, ela foi provocada por “uma atitude anticultural do departamento de censura artística brasileira”: ele proibiu a encenação de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, obrigando a companhia responsável a cortar vários trechos e ainda suspendeu por trinta dias a atriz Maria Fernanda, responsável pela montagem. Incomodado com a situação, diz Benjamim: “Como é que um departamento de censura (o mesmo que há poucas semanas designou como “prostitutas” as atrizes Odete Lara e Tônia Carrero) se passa para impedir que uma atriz exerça a sua profissão?” (SANTOS, 1968e, p.2). Após a manifestação do meio teatral do Rio e São Paulo, a suspensão de Maria Fernanda foi revogada em Brasília, informa ainda o cronista, que conclui seu texto com o desabafo: “Realmente, se o governo brasileiro não tomar o mais cedo possível sérias atitudes aniquilando o atual departamento de censura, em breve teremos a ausência total da cultura brasileira” (SANTOS, 1968e, p.2).

No dia 12 de março, Benjamim repercutiu em sua coluna uma declaração dada pela atriz Maria Fernanda. Disse ela: “Esse incidente dada a repercussão que teve em todo o país, deixa de ser apenas um fato pessoal passando a exigir uma tomada de consciência da classe teatral e de cada brasileiro pois constitui uma ameaça flagrante à cultura brasileira e à inteligência do país” (SANTOS, 1968h, p.2). Dois dias depois, demonstrando crença na necessidade de se conseguir uma grande mobilização nacional contra a censura, Benjamim divulga uma série de manchetes de jornais e revistas nacionais que vinham noticiando os “terríveis fatos que vêm ocorrendo dia após dia”. São manchetes do tipo: “Protesto contra a Censura leva quase 300 pessoas a lotar o auditório da ABI”, do Jornal do Brasil; “Fernanda: Censor ameaça a cultura”, do Correio da Manhã e “MDB taxa Censura de fascista”, também do Jornal do Brasil (SANTOS, 1968i, p.2).

Em seguida reclama também da metodologia de trabalho da Censura, sobretudo o fato dela estar centralizada em Brasília. “Uma peça de teatro para ser liberada deve ser enviada à Capital, onde funciona o departamento de censura e se desenvolve um longo processo de engavetamento (para os pedidos de liberação do Rio/São Paulo, pois para os outros Estados, já viu, a demora é quase eterna)” (SANTOS, 1968i, p.2). E destaca que o grupo Oficina esperava por uma posição qualquer sobre a sua montagem de *O poder negro*, há quase cinco meses.

Naquele momento, no Recife, o grupo Teatro de Comédia de Recife, do diretor Otto Prado, sofria com o autoritarismo e a indiferença da Censura nacional. O texto escolhido para a sua primeira montagem de 1968, *Um santo homem*, havia sido enviado em janeiro para análise (SANTOS, 1968g, p.2) e até o final de março não havia sido ainda devolvido. “O Brasil inteiro espera por peças que não são devolvidas e, quando isso não acontece, as companhias recebem de volta os textos miseravelmente cortados, o espírito da obra deturpado por gente incapaz de compreendê-lo. Atualmente é a moda nacional: nenhum texto escapa” (SANTOS, 1968l, p.2).

Também tinha espaço na sua coluna as pequenas subversões dos artistas contra a Censura. No dia 6 de julho de 1968, após lembrar que desde 1964 a Censura vinha oprimindo o teatro brasileiro, quando se deu o primeiro caso de maior proporção, que foi a proibição, ainda no ensaio geral, de *O berço do herói*, de Dias Gomes; noticia que do Rio de Janeiro vinha um ato de impertinência. Lá, decidiram montar *Arena conta Tiradentes* mesmo com a proibição do espetáculo. E finaliza o texto com a expectativa de que o próximo passo seja “marchar para o aniquilamento total, até que se extinga definitivamente o comitê analfabeto de Brasília, que sabe ler apenas o que não existe e jamais compreende o que lê” (SANTOS, 1968s, p.2).

Benjamim também esperava que o meio teatral do Nordeste assumisse posições tão críticas e combativas como as do eixo Rio/São Paulo pois “é impossível continuar esperando sentados nas mesas de ensaio, a partir de agora: cada momento e cada atitude são valiosos para o que precisamos conseguir” (SANTOS, 1968s, p.2). No dia 9 de julho disse que no Recife havia, até o momento, dois casos de proibição apenas. O de uma peça infantil, *Maria minhoca*, de Maria Clara Machado, em montagem do grupo Teatro de Arribação, pois alegaram que o texto continha subliminarmente ideias subversivas, o que para o cronista era uma estupidez; e o outro caso foi a da peça *O santo homem*, de Otto Prado, que estava sendo montada pelo Teatro de Comédia do Recife (SANTOS, 1968, p.2) (SANTOS, 1968t, p.2).
Para Benjamim

Dois bons motivos para que se forme uma unidade maior no meio profissional de teatro da cidade, onde já se esboçam algumas formas de aproximação, organização e protesto, através de duas ou três colunas de jornal e com um início de orientação geral de Luiz Maurício Carvalheira (SANTOS, 1968t, p.2).

Em setembro, alguns dias antes de Caetano Veloso proclamar “Viva Cacilda Becker” no III Festival Internacional da Canção, Benjamim publicou um texto denunciando a demissão dessa atriz, da TV Canal 13, de São Paulo. Segundo o crítico, a atriz vinha há algum tempo sofrendo pressões da Censura, e sua demissão ocorreu sob a alegação de que ela era subversiva. O Teatro Cacilda Becker também foi suspenso. E Benjamim critica, então, o silêncio em torno da questão e conclui o texto afirmando: “Cacilda está aí: o primeiro exemplo diante do nosso silêncio” (SANTOS, 1968c1, p.2).

No dia 8 de outubro foi mais enérgico contra as forças repressivas que investiam contra o teatro no Brasil. Sem mencionar o episódio diretamente, lembrou a agressão do Comando de Caças aos Comunistas contra os atores da peça Roda Viva, no dia 18 de julho daquele mesmo ano. O tema do artigo era o não cumprimento de um anteprojeto proposto para atenuar a censura no meio teatral:

É incrível a situação atual do teatro brasileiro, quando casas de espetáculos são violadas por figuras estranhas e de mau caráter que a elas vão armados de máscaras (contra gás) e revólveres e cassetetes; quando figuras dessa mesma categoria perseguem atores pelas ruas das cidades e se aproveitam das esquinas para surrá-los, diante quase da polícia que finge não ver; quando profissionais, como Cacilda, são demitidos de seus trabalhos sob alegações de que é subversiva a sua maneira de interpretar até mesmo personagens seculares como Electra ou Nora; quando o Ministro da Justiça refaz todo um projeto de reformulação da Censura, através de emendas que traem todo o interesse que tiveram pela cultura nacional os vários elaboradores desse anteprojeto...

Na verdade, há nove meses, o snr. Gama e Silva afirmou à “classe” teatral, através dos mais dignos representantes do nosso teatro, que a partir de então “a Censura não os importunaria mais”. Foi constituído um Grupo de Trabalho, composto de gente de teatro – representantes de atores e críticos – que, reunido iria elaborar o dito anteprojeto de Lei que pretendia ser uma verdadeira reformulação das leis em vigor. O grupo começou o seu trabalho e em dois meses deixou pronto o texto exigido. O teatro brasileiro via, ingenuamente, nesse anteprojeto uma tábua que talvez viesse salvá-lo em terrível mar alto. Mas deu outra vez tudo em contrário (SANTOS, 1968e1, p.2).

Benjamim critica o fato da proposta da “classe teatral” ter sido alterada, o que resultou em grande retrocesso em relação à intenção inicial do texto. Por exemplo: onde o grupo defendia que a Censura deveria ser somente classificatória de acordo com a faixa etária e que nenhum texto sofreria cortes (totais ou parciais), as autoridades acrescentaram que “peças que estejam contrárias à segurança nacional, aos princípios de moral e religião serão impedidas e proibidas”. Na prática, isso resultava que a Censura poderia atuar conforme a sua exclusiva vontade, o que não resolveria o problema da censura: “Pois é! Deu em nada e através de tais

ementas e corruptelas: o Grupo e seu parecer foram distorcidos e o teatro em nosso país mais uma vez ludibriado. Até quando. Quem o sabe?” (SANTOS, 1968e1, p.2).

Em defesa do teatro recifense, Benjamim também foi um defensor da profissionalização do teatro, principalmente dos atores, diretores e técnicos que trabalharam diretamente nas produções. Neste caso, acompanhava o que acontecia desde a formação de pessoal até as experiências realizadas nos palcos. E mesmo reconhecendo que o teatro avançava na segunda metade dos anos sessenta, ainda que de forma “angustiada”, não deixou de registrar os sérios problemas que enfrentava o teatro local.

Sobre o curso de teatro da Escola de Belas Artes, por exemplo, podemos perceber um cronista crítico a respeito da qualidade do ensino ali proporcionado. Segundo ele, em artigo de 2 de abril de 1967, a Escola perdia, sistematicamente, alunos, desmotivados, porque a instituição não conseguia garantir uma regular sequência de aulas. O resultado disso seria o grande número de atores que faziam teatro sem uma boa formação (SANTOS, 1967e, p.2).

Neste sentido, mas sem mencionar a Escola, no dia 16 de março de 1968, no artigo *Os atores do Recife*, Benjamim fez um duro retrato dos atores iniciantes da cidade classificando-os, sobretudo, como displicentes e indiferentes à disciplina. Atores que faltavam sem justificativa, que erravam a hora de entrar em cena, que atrapalhavam ensaios (SANTOS, 1968j, p.2).

No dia 13 de agosto de 1968, sobre a passagem do diretor carioca Rubem Rocha Filho por Recife, Benjamim traça um panorama do teatro local pouco favorável. Diz que com um pouco mais de um mês, o visitante já devia ter uma “visão dos diversos condicionamentos que limitam e quase oprimem a realidade teatral da região. Conhece já a inexistência profissional de autores, diretores, atrizes e técnicos, com um início de semi-profissionalismo no Recife [...]” (SANTOS, 1968z, p.2).

Em novembro, Benjamim foi mais preciso sobre a dificuldade de se encontrar técnicos especializados para o trabalho com iluminação, cenografia e sons. E mesmo quando um grupo encontrava uma boa opção, ainda assim, era comum que a falta de condições financeiras fosse outro obstáculo para a contratação desses profissionais. A situação havia melhorado nos últimos dois anos, mas mesmo assim, a cidade ainda não dispunha nem de grupos em boas condições financeiras para manter um quadro técnico competente e nem de um mercado profissional para possibilitar a formação de técnicos profissionais. Assim, muitos grupos, para conseguirem um trabalho nesse campo, sem precisar pagar salário, recorrem a favores ou oferecem participação ativa no grupo ou ainda utilizam seus próprios atores improvisados quando não estão trabalhando em um espetáculo (SANTOS, 1968g1, p.2).

Já no dia 28 de dezembro, Benjamim fala sobre os encenadores. Diz o crítico que no meio profissional não estava havendo renovação. Cita Marco Camarotti, mas o considera jovem e acha que ele ainda era uma promessa. Então afirma a necessidade de se formarem “novos diretores, mesmo sem curso oficializado, mas gente de bom senso, domínio crítico-reflexivo e conhecimento básico do teatro. O mais há de ser dado pela experiência pessoal, pela crítica correta e aprofundada de tudo quanto aqui se apresenta” (In: SANTOS, 2007, p.153).

A situação do teatro no Recife, portanto, não era boa. Os grupos locais, com muito esforço, procuravam manter uma sequência de trabalho satisfatória, que nem sempre era possível. As dificuldades vivenciadas na segunda metade dos anos sessenta não foram capazes de inviabilizar a produção teatral e nem impediram o surgimento de inovações, mas cobrou um alto preço, sobretudo, dos profissionais, que aos poucos começaram a sair da cidade em busca de melhores condições de trabalho nos grandes centros do país. Benjamim chegou a denunciar esse processo em sua coluna algumas vezes, apontando o ano de 1967 como o início desse êxodo (SANTOS, 1968j1, p.2). Mas ele mesmo acabou seguindo o mesmo caminho. Em 1969, abandonou o Recife em direção ao Rio de Janeiro para continuar sua carreira.

Com o tempo, esse período de transição para o teatro pernambucano foi sendo esquecido. Triste fardo de todas as transições, costumam ser discretas. Elas acabam sendo esvaziadas pelo peso dos regimes de verdade que recobrem outros momentos com significados mais ricos. Quem se interessa pelo movimento estudantil brasileiro entre 1964 e 1968? Diante do grande fluxo narrativo que trata do tema, parece até que os estudantes foram incapazes de se mobilizarem antes de 1968, o que é um engano.

O mesmo acontece com o teatro pernambucano de 1965 a 1969. Diante do brilho do teatro missionário e bacharelesco aquele período empalideceu. O seu teatro “não era mais” e por isso não conseguiu se inscrever de forma significativa na memória organizadora do teatro pernambucano, ficando restrito às memórias individuais de seus protagonistas.

4 Benjamim Santos e os usos da memória organizadora do teatro pernambucano: uma escrita dedicada aos anos sessenta

Optamos até aqui por discutir memória do teatro pernambucano utilizando obras de cunho historiográfico. Parece estranho se levarmos em conta a tradicional polarização entre história e memória, mas como já foi dito no primeiro capítulo, inspirados por Aleida Assmann, adotamos a perspectiva de que a história e a memória são *dois modos complementares da recordação*.

Assim, preferimos articular as “memórias habitadas” dos sujeitos que fizeram o teatro pernambucano nos anos sessenta e setenta, capazes de selecionar fatos que articulam passado, presente e futuro de modo a criar uma identidade para seus portadores, à uma “memória inabitada”, constituída por vestígios e acervos dispersos recuperados pela ação de pesquisadores (Cf. ASSMANN, 2011, p.147). O resultado dessa interação faz parte do conjunto daquilo que Assmann chama de *memória cultural*.

Articulando, pois, a memória habitada, que a autora prefere denominar *memória funcional*, à memória inabitada, designada como *memória cumulativa*, reunidas a outros espaços de recordação, Assmann considera a memória cultural como uma memória que ultrapassa a capacidade física dos indivíduos de guardarem suas lembranças; ela é voltada para a posteridade e é guardada em textos normativos. Desta forma, “enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos”, a memória cultural depende de “mídias e de políticas”, o que normalmente pode causar um déficit entre aquilo que se escreve sobre o passado e o passado vivido por um sujeito (ASSMANN, 2011, p.19).

Mas se algumas vezes esse déficit pode causar tensões na forma de resistência por parte do sujeito que recorda, em outros momentos ele pode servir de orientação para indivíduos inseguros com relação às suas próprias memórias e que não gostariam de abrir mão do lugar que acreditam ocupar no passado por perderem algumas lembranças que sejam solicitadas, afinal, como veremos a seguir, algumas lembranças podem garantir *distinção* para aquele que recorda. Neste caso, este déficit pode ser suprido por uma *memória organizadora*, um conjunto organizado de memórias na forma de uma narrativa à qual se pode recorrer sempre que seja necessário falar de um passado vivido, para que memórias individuais possam se tornar legítimas na medida em que estariam respaldadas dentro de uma memória cultural.

Então, entendemos que o conceito de *memória organizadora*, de Joël Candau, relativo ao teatro pernambucano se constitui a partir de uma fração da memória cultural suportada, por um lado, em obras de caráter historiográfico que se apropriaram de vestígios dispersos e “sem donos”, patrocinadas por instituições políticas e culturais de Pernambuco e, por outro, nas memórias individuais, constituídas de dois diferentes planos; um que é o da consciência, em que “lembranças e experiências são mantidas à disposição, à medida que se situam em determinada configuração de sentido”, e o outro, em que se situam elementos de difícil recuperação, pois são improdutivos, latentes, inacessíveis ou dolorosos (ASSMANN, 2011, p.147-148).

Neste processo, a memória organizadora do teatro pernambucano, seria o resultado de um jogo mútuo entre memória funcional e cumulativa, ou melhor, uma adesão mútua entre memória e história relativas ao teatro pernambucano. Uma convergência, na medida em que uma pode preencher as lacunas da outra. “Da mesma forma que a memória cumulativa é capaz de verificar, sustentar ou corrigir a memória funcional, também a memória funcional é capaz de orientar e motivar a memória cumulativa” (ASSMANN, 2011, p.155).

A memória organizadora do teatro pernambucano, portanto, se baseia numa narrativa linear, coerente e consagrada sempre acessível. Mas ela é algo que não se deixa perceber de modo explícito. Ela é algo não confessado. Não há, por exemplo, como no caso da memória enquadrada, sobre a qual nos fala Michael Pollak, um trabalho deliberado de enquadramento, que pode vir na forma mais evidente de discursos organizados ou de materiais como monumentos, museus e bibliotecas⁹² (POLLAK, 1989, p.10-11).

Para o nosso estudo, a memória organizadora só pode ser percebida *genealógicamente*, ou seja, procurando-se o nascimento do *acidente* que repercute em nós na singularidade de acontecimentos dispersos nos acasos dos começos (FOUCAULT, 2015, p.63). Só pode ser percebida de forma sutil, comparando-se depoimentos diferentes nos quais ela surge, influente e constringedora, servindo de exemplo, mesmo fora de um grupo específico, o que a singulariza também em relação à ideia de memória coletiva tal como foi formulada por Halbwachs (2006).

Sendo assim, julgamos interessante levar em conta as tarefas da memória funcional e da memória cumulativa para pensar critérios que nos permitissem identificar a memória organizadora. Foi então a partir das noções de legitimação, deslegitimação e distinção, tarefas

⁹² Quanto menor for um grupo social, mais forte é a memória organizadora, na medida em que fica facilitado o trabalho de organização de memórias. Mas este não é o caso do meio que vive ou viveu o teatro pernambucano. Nele, nem sempre as pessoas têm objetivos comuns ou permitem uma abertura recíproca de memórias individuais (Cf. CANDAU, 44-47).

da memória funcional, e da tarefa da memória cumulativa, que vem a ser a de guardar provisões para memórias funcionais futuras e corrigir memórias funcionais atuais (ASSMANN, 2011, p.153) que pudemos observar a memória organizadora do teatro pernambucano em três tipos de ocorrências: 1) *estabelecendo limites do que é memorável*, 2) *dando suporte às memórias individuais* e 3) *promovendo distinção*.

É assim que ela pode ser apreendida, tomada não apenas como algo coletivo a ser compartilhado a partir de uma adesão afetiva, conforme Maurice Halbwachs, mas como algo que também pode ser apropriado para que os sujeitos organizem suas memórias não apenas para se reconhecerem, mas também para se reinventarem, afinal, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (RICOEUR, 2007, p.71).

Para fazer essa análise utilizamos um *corpus documental* constituído por dois livros de memória (*O palco da minha vida*, de Reinaldo de Oliveira e *20 atos de longos anos teatrais*, de Romildo Moreira), dois livros de coletâneas de depoimentos pessoais sobre o teatro pernambucano (*Tirando a máscara*, organizado por Milton Baccarelli e *Vida teatro*, organizado por Romildo Moreira), um livro de coletânea de depoimentos registrados em dois eventos comemorativos, a Semana Hermilo Borba Filho de 2002 e 2007 (*Hermilo: lembrança viva de um mestre*, organizado por Lúcia Machado), quatro livros de coletânea das transcrições dos depoimentos das mesas-redondas realizadas durante o projeto *Memórias da cena pernambucana* e onze entrevistas realizadas ao longo deste pesquisa com diretores, atores e pesquisadores do teatro pernambucano.

O palco da minha vida é um livro de memórias escrito por Reinaldo de Oliveira, filho de Valdemar de Oliveira, que assumiu a direção do Teatro de Amadores de Pernambuco após o falecimento do pai. Narra a história do TAP a partir, evidentemente, das lembranças do próprio Reinaldo, de fotografias de acervos da família Oliveira e de depoimentos de “amigos” e de Valdemar de Oliveira, “tudo sob minha ótica, desprezando participações oriundas de outras mentes, que tisnem aquilo que eu penso e que vivi” (OLIVEIRA, 2013, p.18). Já em *20 atos de longos anos teatrais*, Romildo Moreira, com sua experiência acumulada como ator, autor, diretor de teatro e como gestor em órgãos ligados à cultura pernambucana, narra a história da organização do movimento teatral em Pernambuco nos anos setenta, que resultou na criação da Federação de Teatro de Pernambuco. Usa para tanto uma “linguagem romanesca” evitando assim a “formalidade de um ensaio histórico (entretanto, sem deixar de sê-lo)” (MOREIRA, 1996, p.13).

Entre os livros de coletâneas de depoimentos pessoais sobre o teatro pernambucano, temos *Tirando a máscara*, organizado por Milton Baccarelli. Nele, Baccarelli tem como objetivo apresentar a história do teatro pernambucano num período de vinte anos, de 1964 à 1984, a partir de depoimentos de sujeitos que atuaram no período instigados por ele a falar dos grupos dos quais fizeram parte ou de temas específicos como a censura ou o profissionalismo. É interessante perceber que o recorte temporal adotado por Baccarelli se inicia justamente no período em que a narrativa consagrada que constitui a memória organizadora daquele teatro se encerra. A outra obra que também se constitui a partir de depoimentos pessoais é *Vida teatro*, organizado por Romildo Moreira. Essa obra reúne os depoimentos de dez artistas pernambucanos que “chegaram ao bom lugar da notoriedade, conquistando respeito e admiração do público e dos colegas [...]” (MOREIRA, 2008, p.13) e pretende revelar de que forma o teatro influenciou suas vidas.

Outro livro constituído a partir de depoimentos pessoais é *Hermilo: lembrança viva de um mestre*, organizado por Lúcia Machado. Ele é resultado do investimento iniciado na primeira década dos anos 2000 para celebrar a memória de Hermilo Borba Filho e que tem a sua máxima expressão nas denominadas Semanas Hermilo Borba Filho. As Semanas são eventos anuais e no caso da obra em questão, ela foi elaborada a partir dos depoimentos concedidos nas edições de 2002 e 2007.

Por sua vez, o projeto “Memórias da cena pernambucana”, iniciativa da Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape), como já foi dito no primeiro capítulo, foi colocado em prática no final dos anos noventa. Ele organizou mesas-redondas nas quais membros de grupos teatrais do passado ou ainda em atividade narraram experiências de seus conjuntos. Esses depoimentos foram transcritos e publicados em quatro volumes, os mesmos que serão agora analisados.

Para completar este *corpus documental*, incluímos onze entrevistas que realizamos ao longo desta pesquisa. Os colaboradores foram escolhidos por conta da ligação direta ou indireta que tiveram com o dramaturgo Benjamim Santos. Eles foram capazes de trazer à tona questões valiosas a respeito do teatro em Pernambuco nos anos sessenta e setenta.

4.1 Limite do memorável

Os que ficaram na memória foram o Teatro de Amadores de Pernambuco, que ainda está aí, e o TPN que fez, está lá, todo mundo se refere a ele. Acho que não tem outro... aí você vai para antes de tudo e tem o Gente Nossa. Mas que ficou mesmo não tem. Essa coisa de TAP e TPN não voltou a existir.

José Pimentel

Existe uma narrativa consagrada a respeito do teatro pernambucano que acaba submetendo a história desse teatro ocorrida nos anos sessenta a uma verdade cuja origem localiza-se nos anos trinta, incorporada no grupo Gente Nossa. Deste, surgiu o Teatro de Amadores de Pernambuco como o grande modernizador, que foi a razão de existir de seu contraponto, o Teatro do Estudante de Pernambuco, que por sua vez foi responsável por dar uma identidade própria para o teatro local e ser a matriz direta de outro importante conjunto pernambucano, o Teatro Popular do Nordeste.

Tendo sido a primeira obra a incluir os anos sessenta em um estudo sobre a história do teatro pernambucano, *O teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes, teria sido decisivo, não por criar essa estrutura narrativa (o Gente Nossa, o TAP e o TEP já vinham sendo celebrados desde os anos quarenta, sobretudo pela imprensa local), mas por vincular a história do teatro local dos anos sessenta ao que foi feito antes, entendendo ser necessário colocar esse período à sombra das ações do TAP e TEP. A leitura que Joel Pontes estabeleceu foi retomada em obras que vieram depois, com poucas diferenças.

Essa memória cumulativa ao lado da memória dos indivíduos, como já foi dito, constituiu uma memória organizadora que orienta os limites e possibilidades para se pensar e narrar o teatro pernambucano dos anos sessenta. A estrutura narrativa dessa memória dificilmente é colocada em questão em Pernambuco. O que acontece normalmente é que, dependendo da posição dentro do regime de verdade que ocupam os sujeitos que lembram, informações pouco conhecidas podem ser acrescentadas⁹³, enunciados que gozam de certa estabilidade podem ser reafirmados em novos termos e, se alguém quer marcar posição contrária, o faz, mas apenas tentando estender os limites do memorável estabelecido pela memória organizadora, isto é, respeitando os seus cânones. Fica tudo dentro de um mesmo limite, portanto.

Seria possível falar de novas vanguardas nos anos sessenta fora do âmbito do teatro missionário e bacharelesco? Narrar uma história sem mencionar o TAP ou o TPN? Perceber

⁹³ Quanto mais os sujeitos estão afastados do núcleo do teatro missionário bacharelesco, mais aspectos pouco conhecidos podem ser apresentados.

disputas que não as que ocorreram entre o TAP e o TPN? Narrar a história do teatro pernambucano sem mencionar a genialidade de Valdemar de Oliveira e de Hermilo Borba Filho? Em que medida uma história do teatro pernambucano poderia prescindir das contribuições desses líderes e mesmo assim se tornar legítima?

Valdemar e Hermilo são gênios do teatro pernambucano, TAP e o TPN são os maiores grupos que atuaram nos anos sessenta, etc... Há muitas “verdades” na memória organizadora e em nenhum momento pretendemos aqui contrariar essas verdades. Evitamos esse tipo de dilema que poucos benefícios poderia trazer para a nossa pesquisa e preferimos pensar que se enunciados como esses, e tantos outros que se repetem com frequência nas narrativas, podem ser tomados como “verdadeiros”, outros normalmente esquecidos também poderiam ser assim considerados, afinal, quem representa algo ou alguém, pode fazer triagens, generalizações ou simplesmente omitir circunstâncias (CHARTIER, 1990, p. 150).

Há documentos que comprovam que existiu um grupo chamado TUCAP no Recife, nos anos sessenta e setenta, mas, por exemplo, um de nossos colaboradores, em depoimento, chegou a afirmar: “TUCAP. Eu nem me lembrava mais”. Essa relação entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido faz parte da construção não apenas da memória organizadora, mas da própria identidade do teatro pernambucano⁹⁴. É ela que, enfim, está em jogo. Neste sentido, o esquecimento não é um mero acidente, mas a consequência de uma posição que os sujeitos assumem. E no caso do teatro pernambucano, a opção foi em prol da memória do teatro missionário e bacharelesco.

Em seu benefício, portanto, eventualmente, os sujeitos que lembram podem manipular o passado com base nos marcos históricos que acreditam ser verdadeiros (Cf. CANDAU, 2012, p.164) e quando isto acontece, nem a memória cumulativa com os seus vestígios poderia desfazer impressões que durante anos foram cultivadas. É o que acontece no caso da obra de Antonio Cadengue sobre o TAP. Ele afirma objetivamente que o TAP foi ficando para trás a partir do final da década de 1950 e, sobretudo, nos anos sessenta, mas essa é uma condição que os sujeitos que falam sobre o teatro pernambucano dos anos sessenta e setenta normalmente ignoram. Este é um limite que não pode ser ultrapassado.

Sobre o assunto diz Germano Haiut:

Muito pelo contrário, acho que nos 60 o Teatro de Amadores de Pernambuco reinava como merecia, por tudo aquilo que eles levaram e criaram... eles fizeram a formação de um público de teatro em Pernambuco de altíssimo nível. E eu digo sempre que o que eu vi, o que assisti, influenciou muito na

⁹⁴ “Definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos” (ASSMANN, 2011, p.70).

minha vida. Da vontade de assistir e, naturalmente, que depois de assistir, gostar. Eu, na verdade sou fruto desses movimentos juvenis que nós tínhamos na comunidade... a gente vivia fazendo esquetizinhas. Mas na primeira vez que eu quis montar uma peça com três atos, a gente foi buscar onde? Com Walter de Oliveira, como diretor e irmão de doutor Valdemar, tio de Reinaldo (HAIUT, 2014).

Paulo de Castro também não testemunha a defasagem do TAP:

ele fazia um trabalho para a sociedade deles os atores eram engenheiros, médicos e professores e damas da sociedade pernambucana. Então eles faziam um teatro para esse povo, todo certinho, tudo bonitinho, tudo empacotado, entendeu? Tudo chapéu e bengala e as mulheres chapéu e vestidos de longo [...] tem vários espetáculo do TAP que eu não esqueço jamais, cheguei a ver uma dezena de vezes. *Um Sábado em 30* eu acho uma coisa maravilhosa (CASTRO, 2014).

Isso também mostra que a memória funcional não se submete à cumulativa e nem acontece o contrário. Existe uma mútua dependência, pois sem a memória funcional a cumulativa viraria uma consciência descarnada e sem a cumulativa, a funcional seria uma “massa” sem significado (ASSMANN, 2011, p.155). Devemos, portanto, relativizar o poder dos textos normativos que destacamos no primeiro capítulo (os de Joel Pontes, Alexandre Figueirôa, Luís Maurício Carvalheira e Antonio Cadengue). Eles organizam o conjunto das memórias individuais e coletivas, mas não as controlam. Segundo Joël Candau, todo autor, mesmo aqueles mais disciplinados por uma metodologia científica, têm que negociar sua produção com o *outro*, que também participa da construção da memória social; eles com a sua racionalidade e a memória, com suas escolhas afetivas (CANDAU, 2012, p.169).

Outro discurso que nos chamou a atenção em relação ao TAP foi a comparação que Romildo Moreira fez entre ele e o grupo Vivencial no livro *20 atos de longos anos teatrais*. Escrito na forma ora de um romance histórico, ora de uma crônica, e misturando “ficção com a mais pura e comprovada realidade”, a sua narrativa adota a perspectiva de uma testemunha ocular dos fatos que teriam acontecido nos anos setenta (MOREIRA, 1996, p.13). Em determinado momento ele se vê em um diálogo com o crítico teatral Valdi Coutinho (que de fato atuou no Recife). Falam sobre a ousadia do grupo Vivencial, uma ousadia que passa não só pela escolha de textos desconcertantes, mas também pelo próprio perfil dos membros do grupo, “um grupo formado por pessoas assumidamente marginalizadas [...] são travestis, são homossexuais de ambos os sexos que se reúnem para fazer arte” (MOREIRA, 1996, p.35).

O alter-ego de Romildo cita o TAP e diz que o grupo de Valdemar de Oliveira seria bem diferente, com o que Valdi Coutinho concorda fazendo a ressalva de que existiria um ponto em comum entre os dois grupos:

- Esteticamente eles se chocam. Mas nos anos 40 o TAP cumpriu um papel muito relevante no aspecto social para o teatro pernambucano, ao formar o seu elenco com pessoas oriundas da mais fina flor da sociedade recifense. E veja que neste período o teatro era visto como coisa de vagabundos...
- Neste prisma você tem razão – concordou pensativo.
- Mesmo sendo o TAP um grupo voltado para um teatro mais tradicional, ele tem méritos artísticos reconhecidos no Brasil inteiro.
- Quais méritos, por exemplo?
- O de ter formado uma geração de atores do porte de Diná de Oliveira, Geninha da Rosa Borges, Renato Phaelante, Vicentina do Amaral, entre tantos outros excelentes atores...
- Eu não tinha pensado nisso.
- Outro mérito que podemos conferir ao TAP é o de montar sempre um bom texto. Nisto o Dr. Valdemar de Oliveira é implacável (MOREIRA, 1996, p.36).

Vê-se que os critérios adotados para a pretensa comparação apagam o Vivencial e portanto não permitem nenhum tipo de comparação. O que o diálogo denuncia é que as conquistas de um grupo consagrado no teatro pernambucano devem ser lembradas permanentemente e atualizadas, pois os que vivem no presente também devem ser capazes de reconhecer a importância do mesmo. Daí a importância do Vivencial na comparação. A sua ousadia, reconhecida pelos seus contemporâneos dos anos setenta, poderia dar sentido ao pioneirismo do TAP na já distante década de 1940.

Além disso, a citação reitera uma verdade praticamente inquestionável, seja na memória cumulativa, seja nas memórias funcionais relativas ao teatro pernambucano. Referindo-se ao ingresso da elite nos palcos, ela retoma algo que na memória organizadora é recorrente: a afirmação de que agindo assim, o TAP teria acabado com os preconceitos no âmbito do teatro pernambucano. Esse discurso, já naturalizado, é questionável. E para reforçar a necessidade de problematizá-lo evidenciamos os depoimentos de Enéas Alvarez: “Eu me lembro que nos anos 50 eu ainda ouvia dizer: ‘- Não quero meu filho trabalhando em teatro, não quero ele metido com gente de teatro’. Gente de teatro era marginal. Gente de teatro era rapariga, prostituta. Não havia nada que pudesse ser pior do que o povo de teatro e povo de circo” (BACCARELLI, 1994, p.38). E de Renato Phaelante: “Mesmo sendo eu um homem de rádio, as pessoas não achavam interessante que eu fosse noivo e viesse a casar com uma moça de teatro. Mesmo sendo o Teatro de Amadores de Pernambuco, que era o teatro considerado de

elite. O preconceito era contra o teatro e todos nós fomos vítimas[...]” (MACHADO, 2007, p.159).

Existe, portanto, alguma idealização em muitos dos enunciados que constituem a memória organizadora do teatro pernambucano. Essa ideia de que o TAP teria encerrado com o preconceito é repetida em quase todas as publicações que narram a trajetória do grupo, apesar de ser facilmente questionada, inclusive por membros do TAP, como o casal Renato e Vanda Phaelante. Mas até o momento tais depoimentos dissonantes, embora acessíveis, ainda não foram utilizados com esta finalidade. Isso exigiria uma interpretação que forçaria os limites do memorável.

Também pode ser questionada a ideia de que Hermilo sempre foi o mesmo, desde o TEP. Esse é um dos limites normalmente traçados para se falar sobre Hermilo também nos anos sessenta e setenta. As convicções sobre o teatro popular que Hermilo cultivara nos anos quarenta continuariam as mesmas nos anos setenta, até a sua morte em 1976.

Reportando-se a uma entrevista que Hermilo concedera em 1973, Leda Alves, ex-companheira de Hermilo e hoje a principal guardiã não só da memória de Hermilo, como também do TPN, na Semana Hermilo Borba Filho de 2002, comentou que mesmo naquela época Hermilo acreditava na necessidade do TPN continuar toda a proposta do TEP (MACHADO, 2007, p.54). Anos antes, em 1984, em depoimento para Milton Baccarelli, já afirmava o mesmo ao dizer que os novos caminhos que Hermilo procurava para o TPN a partir de 1965, ele já “perseguia desde 47” (BACCARELLI, 1994, p.39).

Interessante é que na mesma obra onde Leda faz este comentário, Ariano Suassuna, explicando porque se afastara do TPN em sua segunda fase, alega justamente que Hermilo e os demais membros do TPN começaram a se afastar dos princípios que motivaram a criação do grupo, que eram, até então, os mesmos do TEP. No Manifesto do TPN, segundo Ariano, a linha matricial do TPN (que era a mesma do TEP) de buscar um teatro brasileiro baseado no espetáculo popular, foi sendo substituída no decorrer dos trabalhos do grupo, porque Hermilo o conduziu para a linha de Bertold Brecht, com a qual Ariano não concordava (BACCARELLI, 1994, p.35-36).

Esse é, portanto, outro ruído na narrativa do teatro pernambucano, que denuncia a necessidade de se extrapolar os limites estabelecidos pela sua memória organizadora, que tenta capturar Hermilo dentro de uma concepção de teatro que ele realmente adotara, na época do TEP e do TPN do início dos anos sessenta, mas que foi sendo modificada ao longo dos anos sessenta e, sobretudo, na década seguinte, como já foi dito.

Mas em sentido contrário, o que se percebe é que as publicações que foram lançadas nos últimos anos continuam prestando homenagens à memória organizadora. Sobretudo as coletâneas de entrevistas que são lançadas na forma de livro. Elas normalmente são organizadas por pesquisadores que de uma forma ou de outra são sensíveis a essa memória. Romildo Moreira, por exemplo, organizador de *Vida Teatro*, já mostra o seu respeito durante a seleção dos seus colaboradores, pois priorizou justamente a história do teatro missionário e bacharelesco. Dos dez colaboradores que ofereceram seus depoimentos pessoais, oito fizeram parte do TAP, do TPN ou dos dois grupos. Socorro Raposo, que também participou do projeto, não fez parte de nenhum dos dois grupos, mas se tornou conhecida por ter atuado no clássico *Auto da Compadecida*, em sua estreia nacional. “O critério adotado para a escolha dos ‘dez mais’ do teatro pernambucano” envolveu questionamentos entre os quais figura a “a inquestionável representatividade dos escolhidos entre a classe artística, por seus saberes e experiência” (ROMILDO, 2008, p.11).

E mesmo quando a coletânea se propõe a mostrar um teatro pernambucano mais plural, em cujas páginas vozes dissonantes pudessem reverberar, a perspectiva da memória organizadora está presente. Neste caso, Milton Baccarelli, organizador de *Tirando a máscara*, reuniu depoimentos convicto de que “apesar de acusado de elitista, o Teatro de Amadores de Pernambuco foi o grande modelo que todos procuravam superar. Todos os grupos, independentemente de sua linha política, optaram pela mesma linha de ação do TAP: elenco selecionado, bons textos, bons diretores e melhores espetáculos” (BACCARELLI, 1994, p.16). Essa ideia vai ao encontro do que pensa o atual diretor geral do TAP, Reinaldo de Oliveira, para quem grupos como o TUP e o até o TEP surgiram no “rastros do TAP” (FERRAZ, 2007, p.109).

Da mesma forma, o principal organizador das publicações do projeto “Memórias da cena pernambucana”, que deu um espaço privilegiado para a diversidade do teatro pernambucano, Leidson Ferraz⁹⁵, mesmo sendo um entusiasta da pluralidade, se dirige aos dois principais representantes do teatro missionário e bacharelesco, também presentes no projeto, o TPN e o TAP, com bastante distinção na apresentação do segundo e terceiro volumes. “[O TPN] sob o comando do mestre Hermilo Borba Filho e sintonizado com a proposta do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) [...] foi, sem dúvida, a maior contribuição para um teatro nordestino, brasileiro, universal” (FERRAZ, 2006, p.8). E sobre o TAP: “é impossível não render homenagens ao grupo teatral que há mais tempo está em

⁹⁵ Foi organizador dos quatro volumes. Apenas no primeiro dividiu a organização, no caso com o jornalista Rodrigo Dourado e com o professor de teatro Wellington Júnior.

atividade ininterrupta no Brasil (e dizem seus principais líderes, no mundo), desde 1941” (FERRAZ, 2007, p.8).

E se a pluralidade proposta não se choca com a memória organizadora de modo que os organizadores dessas coletâneas podem tranquilamente pensar a conciliação entre o teatro missionário e bacharelesco e o teatro dos anos sessenta e setenta, é porque esta memória já se apresenta de forma tão naturalizada que a origem que propõe para teatro pernambucano acaba abarcando tudo o que vem depois, a diversidade. Para qualquer protagonista que conteste essa filiação, negar o seu papel dentro desse regime de verdade é correr o risco de não ser reconhecido, de ficar fora do campo do memorável (Cf. CANDAU, 2012, p.94-95). Além disso, como afirma Paul Connerton, lealdade e hábitos antigos em profusão barram uma nova origem em favor da temporalidade antiga (*apud* CANDAU, 2012, p.95).

A tradição, afinal, pode se coadunar com o progresso. Na apresentação do primeiro volume de *Memórias da cena pernambucana*, ao comentar sobre as inovações do teatro pernambucano dos anos sessenta e setenta, os organizadores afirmam:

Em Pernambuco não será diferente. Investindo na dramaturgia nacional, pesquisando a utilização de novos espaços, desvelando a figura do homossexual, promovendo a inserção da criança na cena, desbravando regiões e públicos desconhecidos, dialogando com outras expressões artísticas, os conjuntos locais perpetuarão a tradição do estado como encruzilhada de ideias, como catalisador de tendências e influências. Única raiz que se preservou ao longo desses anos, a de região que, antropofagicamente, devora e recria culturas (FERRAZ; DOURADO; JÚNIOR, 2005, p.23).

Nesta cosmovisão, tudo parece se ajustar de forma harmônica, quando na verdade, historicamente, em Pernambuco o encontro entre o “novo” e a tradição, em termos culturais, já promoveu vários desarranjos. O Tropicalismo, por exemplo, quando foi proclamado no Recife, causou muita polêmica em seu embate contra o que Jomard Muniz de Britto chamava de “feudalismo cultural pernambucano”. Assim, por mais que se entenda que a ideia de um Pernambuco antropofágico serve para alimentar a imagem de um estado como um centro de vanguardas culturais, esse discurso, no limite, leva a generalizações grosseiras como a de se querer colocar numa mesma linha evolutiva movimentos como o regionalismo e o tropicalismo ou o teatro missionário e bacharelesco e o teatro tropicalista do Vivencial.

Neste sentido, é revelador o que diz Reinaldo de Oliveira sobre o grupo Vivencial:

O Vivencial, por exemplo, foi um grupo que apareceu lá pelas bandas de Olinda e que eu, sinceramente, eu gostaria até de não contar na história do

teatro do Recife como realmente um conjunto. Não era teatro. Meramente o *strep-tease* ou tipo de espetáculo meio... eu não quero criticar. Um espetáculo que eu não apreciava. Acho que não adiantava muito no Teatro com T maiúsculo, esse tipo de espetáculo. Não adiantava muito (BACCARELLI, 1994, p.103).

E esta perspectiva de que a memória organizadora oferece uma origem para todo o teatro pernambucano encontramos também em trabalhos lançados recentemente, que problematizam de modo novo a história do teatro em Pernambuco. É o caso do livro *A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados*, de Lúcia Machado. A obra fala de modernidade, mas não daquela dos anos quarenta protagonizada pelo TAP e TEP. A modernidade de que fala Lúcia Machado é caracterizada pela renovação realizada por cinco encenadores que atuaram no teatro pernambucano na década de 1970: Milton Baccarelli, José Francisco Filho, Guilherme Coelho, Carlos Bartolomeu e Antonio Cadengue. No entanto, mesmo reconhecendo que os cinco buscaram “se desvincular das matrizes estéticas que primeiro conduziram Pernambuco aos palcos da modernidade” (MACHADO, 2009, p.18), Lúcia Machado acaba se rendendo à memória organizadora e conclui, no final de sua obra, que a modernidade observada nos anos setenta era “alicerçada, principalmente, pelo trabalho de renovação realizado, a partir de 1930, por Samuel Campelo, a que se seguem, a partir da década de 1940, as concretizações de Valdemar de Oliveira e de Hermilo Borba Filho” (MACHADO, 2009, p.425).

Apesar disso, *A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados* pode estabelecer um contraponto à narrativa consagrada da memória organizadora na medida em que se contrapõe à ideia de que depois de 1964 o teatro pernambucano sofreu um esvaziamento cultural, ideia reproduzida de forma recorrente e defendida por Luís Maurício Carvalheira, Alexandre Figueirôa e, de certa forma, por Antonio Cadengue, para citar os autores dos textos normativos que analisamos.

Germano Haiut sobre o tema fala de uma crise que estaria abalando a cultura brasileira, de uma crise de valores e da falta de bons espetáculos nos anos setenta: “Mas você concorda que em setenta, culturalmente, a gente começa a perder valores? E eu acho que com isso se nota uma crise. Apesar de se ter grupos de teatro, a qualidade começa a cair, isso reflete.” (HAIUT, 2014). José Pimentel também comenta a respeito: “A peça [*Buum!*] foi lançada no dia 20 de novembro de 1970 e, coincidentemente, encerrou as atividades do TPN no teatrinho da Conde da Boa Vista. Mas aí já é outra história, porque o próprio teatro pernambucano já entrava em declínio também” (MACHADO, 2007, p.113). E, por fim, Para Paulo de Castro:

“[...]com o fim do TPN, do Teatro de Arena do Recife, tudo começou a esvaziar-se” (FERRAZ; DOURADO; JÚNIOR, 2005, p.51).

Essas impressões são repetidas a exaustão e dificilmente se pode questioná-las. Até o momento isso nunca foi colocado de forma criteriosa, a partir de aspectos objetivos, o que nos leva a acreditar que, na esteira de comentários como o de José Pimentel e Paulo de Castro, que ressaltam o desaparecimento do TPN, esse esvaziamento esteja atrelado à crise do teatro missionário e bacharelesco, ou seja, ao fim de um tempo particular do teatro pernambucano.

Normalmente se fala genericamente dos efeitos negativos do golpe de 1964 sobre o teatro. E apesar da mudança de temporalidade que se observa na época, os critérios para avaliar o teatro local continuaram os mesmos, ao que parece. Não se costuma levar em conta o novo tempo que caracterizou a década de sessenta no Brasil, e as análises continuaram pensando o teatro dentro de um campo artístico isolado da realidade social, com suas leis próprias, fundado ainda nos anos de 1940. Suas expectativas para o teatro continuaram próximas às experiências realizadas naquela época⁹⁶.

A memória organizadora precisa desse estreitamento entre experiências e expectativas e de pessoas predispostas a esperar que o passado venha redimir o presente⁹⁷. Romildo Moreira, por exemplo, nesta perspectiva, estabelece o seguinte diálogo com Reinaldo de oliveira:

E esse público não tem ido ao teatro por falta de opção. Quanto a isso, é inegável a prestação de serviço, em quantidade, que o Teatro de Amadores de Pernambuco deu a esta cidade. Não seria hora, Reinaldo, de o TAP fazer esse diferencial e produzir novos espetáculos?

- Como fazíamos antigamente?

Sim. Porque o TAP, além de patrimônio é uma referência em nossos palcos, então seria o caso de apresentar projeto de novas montagens às leis de incentivo.

[...]

Você não acha que está na hora de o TAP fazer esse enfrentamento e mostrar uma opção como contraponto a esse besteiro? (MOREIRA, 2008, 136-138).

Narrar a história do teatro pernambucano dos anos sessenta a partir de suas próprias experiências e expectativas, e não sob a lógica do teatro missionário e bacharelesco, permanece ainda uma necessidade.

Mas essa operação exigiria que se extrapolasse os limites da memória organizadora. Exigiria que se fosse para além do consensual, ao encontro das contradições que esta memória

⁹⁶ Segundo Reinhart Koselleck, um horizonte de expectativa próximo ao espaço de experiência é indicativo de que, ou não estão ocorrendo transformações, que caracterizariam a emergência de um novo tempo, ou que o grupo social em questão, não estaria sendo sensível a essas mudanças (Cf. KOSELLECK, 2006).

⁹⁷ Sobre isso, ver o conceito de “regime de historicidade” em Hartog (2013).

obscurece, numa atitude contrária à de Reinaldo de Oliveira diante do trabalho de Antonio Cadengue. Mesmo sendo atualmente a voz mais autorizada para falar do TAP, ele se viu diante de um dilema quando foi provocado à escrever sobre a história de seu próprio grupo depois do lançamento de *TAP – sua cena e sua sombra*. Reinaldo temia ser redundante diante do que entendia ser uma obra “perfeita”.

Quanto mais lia seu trabalho mais me preocupava com a impossibilidade de produzir uma obra que pudesse fugir ao traçado da sua, tornando-se repetitiva. Foi quando me veio a ideia de fazê-lo considerando minha vida, no TAP, sob minha ótica, valendo-me de minha memória e dos fatos que presenciei e vivi nele (OLIVEIRA, 2013, p.17).

Cordialidades à parte, essa é a proposta da memória organizadora. Ela quer ser familiar a todos e conciliadora. Dessa forma é fácil narrar a história do teatro pernambucano, dá-lhe uma identidade, como faz José Pimentel. Segundo ele, para particularizar o teatro local, teríamos que recolher características de alguns grupos:

Eu podia citar o Teatro de Amadores de Pernambuco porque eu acho que ele tirou o medo das pessoas de fazerem teatro. Teatro era um negócio de prostituta e de homossexual. E o Teatro de Amadores, quando trouxe para os palcos doutores, médicos, a sociedade; fez o povo perder o medo de fazer teatro. Além de trazer grandes diretores e encenar grandes textos, que ninguém conhecia, textos estrangeiros, texto de Nelson Rodrigues e de outros autores, trouxe diretores importantes, como Ziembinski, quando ninguém o conhecia. E Ziembinski veio e disse “olha, iluminação teatral se faz desse jeito, direção é desse jeito”, “Vestido de Noiva é isso”. Então, essa coisa do Teatro de Amadores, você não pode esquecer, deixando esse negócio de direita, etc.... O outro lado é o TPN. É Hermilo, é Ariano, é o Teatro do Estudante, que começou isso tudo muito antes... Ariano já participava dessa história, que descambou no Teatro Popular do Nordeste, onde novas formas de fazer teatro foram feitas, diferentes do Teatro de Amadores de Pernambuco, uma nova visão de teatro, novos textos foram montados... quantas peças ele montou? Galileu Galilei... um monte de espetáculos eles fizeram e com uma forma diferente... a encenação era diferente da encenação tradicional” (PIMENTEL, 2014).

4.2 A memória como suporte

Há muito tempo a ideia que concebe a memória apenas como uma capacidade de armazenamento está em crise. Desde os séculos XVII e XVIII, quando houve o declínio da

mnemotécnica antiga, pensadores e literatos vêm redefinindo as questões relativas à memória por meio da noção de *recordação* (ASSMANN, 2011, p.99). Neste sentido, entra em crise a mera reprodutividade e se tornam operacionais a ideia de reativação, reformulação e ressignificação. “A *memória verborum*, a memória das palavras, foi substituída, em um primeiro passo, pela *memória rerum*, a memória das coisas, antes de perder, em meio a uma cultura científica fundada na escrita, sua posição cultural central” (ASSMANN, 2011, p.100). Assim, observamos o deslocamento de uma busca por técnicas de memorização para uma memória que se utiliza de associações mais livres (LEONARDELLI, 2012, p.42).

Neste caso, a recordação estaria relacionada à subjetividade. Enquanto a memória tradicional seria a chave que poderia abrir espaços para tornar acessíveis conteúdos guardados em segurança, ou uma *pen*, que registraria os conteúdos; a recordação seria um *pencil*, que nos remete à “pintura” e como tal, não documenta, modela uma ambientação (ASSMANN, 2011, p.104). A imaginação ganha importância como “uma força sensorial que por meio da percepção viva antecipa-se à recordação e depois vem em auxílio dela, quando se trata de resgatar os conteúdos recordados” (ASSMANN, 2011, p.115).

Desta forma, se não apreendemos os acontecimentos de forma objetiva, mas os elaboramos por meio de nossas memórias construídas, como conceber o que chamamos de “memória coletiva”? Como já foi dito, segundo Joël Candau, a memória coletiva seria tão somente uma representação que alguns membros de um grupo vão atribuir aos demais membros desse grupo (CANDAU, 2012, p.24).

Ao invés de pensar em termos de *memória coletiva*, Aleida Assmann utiliza o conceito de *memória cultural*, que em tese se apresentaria diante das memórias individuais de forma semelhante à memória coletiva de Candau, ou seja, ela também busca sintetizar o conjunto das memórias individuais. Essa memória cultural fica confiada a diferentes espaços de recordação, desde os monumentos até as mídias digitais, e se constitui em processos que dependem de uma política específica que trabalha entre a recordação e o esquecimento. E se ela depende de mídias e de políticas, “o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (ASSMANN, 2011, p.19).

Esse problema também pode ser detectado nas articulações entre a memória e a história, pois na medida em que a memória cumulativa ultrapassa as memórias funcionais, um sentimento de estranhamento e mal-estar pode surgir nos indivíduos que então poderão conhecer os limites de sua memória. É nesse momento que a memória cumulativa pode abastecer memórias funcionais futuras ou corrigir memórias funcionais atuais. E se a fronteira

entre ambas se mantiver aberta, poderá ocorrer uma “reestruturação dos padrões de sentido”, sem a qual a memória poderia estagnar-se ou então, sem possibilidades, alternativas, contradições, relativizações e protestos críticos, poderia tornar-se “absolutizada e fundamentalista” (ASSMANN, 2011, p.153).

A memória organizadora, portanto, possui uma estabilidade relativa. Não pode ser pensado como algo estanque. Ela pode variar com o tempo. Seus limites podem vir a se tornarem mais estendidos, admitindo novos marcos ou a importância de outros protagonistas, sobretudo se pensarmos que cada vez mais vozes dissonantes estão dispostas a colocar suas memórias em disputa. Mas até lá, ela tem conseguido manter sua estabilidade e servir de base confiável para os sujeitos pensarem o teatro pernambucano.

É o que Joël Candau chama de *memória forte*, isto é, “uma memória massiva, coerente, compacta e profunda” que contribui de forma decisiva para a estruturação de um grupo, sobretudo, por se impor à grande maioria dos seus membros, influenciando a representação que ele tem de sua própria identidade (CANDAU, 2012, p.44).

Neste sentido, é possível perceber a capacidade da memória organizadora de se apresentar como suporte para as memórias individuais e coletivas, oferecendo conteúdo que possa ser submetido a uma *apropriação*. Aqui pensamos, tal como Roger Chartier, que entre o mundo do texto e o mundo do sujeito ocorre “a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo”(CHARTIER, 1990, p. 24).

Observamos que a memória organizadora sobre o teatro pernambucano auxilia na constituição de memórias quando oferecem para os indivíduos e grupos a fundamentação necessária para dar sentido aos acontecimentos narrados ou quando instituições e grupos procuram preservar determinada memória que corre o risco de desaparecer.

4.2.1 Por uma memória fundamentada

Os usos que destacamos para a memória organizadora podem facilmente se confundir com aquilo que Michael Pollak chama de memória enquadrada (POLLAK; 1989, 1992). A memória enquadrada, ao seu modo, também estabelece limites para aquilo que pode ser narrado, pode oferecer uma base estável para aquilo que se lembra e pode conferir a um grupo sua distinção na forma de uma identidade coletiva.

As diferenças entre a memória organizadora do teatro pernambucano e a enquadrada é que enquanto esta foi constituída a partir de um trabalho de enquadramento deliberado onde se criam estratégias para que referências comuns possam garantir a coesão de grupos, o que inclui não apenas a produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e personagens chaves, mas também a seleção de testemunhas autorizadas, “sóbrias e confiáveis”; o controle do acesso dos pesquisadores a arquivos e o trabalho de historiadores mobilizados pela causa do grupo (POLLAK; 1989, p.10); a memória organizadora em questão não se formou a partir de um esforço tão consciente, o que não quer dizer que sua formação é puramente obra do acaso.

É claro que o campo artístico e intelectual que passou a presidir o teatro pernambucano a partir dos anos quarenta tinha força suficiente para divulgar seus discursos, sobretudo na imprensa. Ao lado disso, temos também a política editorial das principais instituições culturais de Pernambuco, que deu visibilidade às práticas do teatro missionário e bacharelesco. Os documentos escritos, assim como outros espaços de recordação disponibilizados através dessa microfísica do poder, ao longo do tempo, foram sendo utilizados para a constituição de uma memória que ultrapassava a capacidade de memorizar dos indivíduos e que, portanto, pôde repercutir na posteridade.

Essa memória cultural, portanto, transitou entre o que o historiador Lutz Niethammer chamou de “tradição” e “resquício”. “Tradição, para Niethammer, corresponde à memória consciente e voluntária que coage o passado a integrar uma construção social de sentido. Os resquícios, por sua vez, correspondem a uma *mémoire involontaire* que ainda não se presta (ou não se presta mais) à consciência” (ASSMANN, 2011, p.154-155). Neste sentido, embora sem a existência de um trabalho de enquadramento consciente, textos normativos do teatro pernambucano, ligados sobretudo ao teatro missionário e bacharelesco, se conservaram durante décadas, fixando o sentido que seus autores quiseram estabelecer às suas práticas, mesmo que esta não tenha sido a intenção inicial de seus autores e mesmo que indivíduos ou grupos posteriormente tenham assimilado esses textos como uma memória involuntária. Neste caso, mesmo que sob a forma de resquícios, é preciso compreender que, segundo Niethammer, “nada se esquece por completo, mas que todas as percepções, por mais que estejam empalidecidas, recalçadas ou borradas, acabam por sedimentar-se nos vestígios da memória, sendo possível, em princípio, resgatar esse sedimento de novo” (*apud* ASSMANN, 2011, p.155).

Para exemplificar o que está sendo dito, poderíamos mencionar o uso que se faz de certos discursos do passado já diluídos no repertório interpretativo⁹⁸ de quem lembra. Fernando Augusto⁹⁹, por exemplo, para falar das relações entre o Regionalismo e o teatro pernambucano vai do Manifesto Regionalista (que pretensamente fora escrito em 1926) até o Manifesto do TPN para dizer que o regionalismo adotado pelo TPN não significou exclusivismo regional.

Eu acho que vem desde o Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre. Mas ao mesmo tempo, quando você coloca isso, é preciso ressaltar que o regionalismo colocado dentro do TPN era universal, não era uma conjuntura localizada. Tanto é que, malgrado estivessem em posições ideológicas absolutamente diferenciadas, Gilberto Freyre ia às estreias do TPN. E nessa época Gilberto Freyre era o grande intelectual de Pernambuco, prestigiadíssimo com todo o mérito que ele tem direito. Hoje acho que só não se reconhece mais a figura de Gilberto porque ele foi muito queimado pela esquerda. Então o regionalismo que começa com o Manifesto e vai se desdobrando até o Manifesto de criação do TPN, imprescindível leitura para a compreensão do que estou falando (AUGUSTO, 2014).

Fernando Augusto, portanto, tem na memória organizadora um suporte para a sua apreciação sobre o passado. Com convicção, ele toma por verdade um discurso que o TEP, nos anos 1940, procurou difundir para que seu trabalho não fosse confundido com uma produção que dialogasse apenas com o local. O TPN do início dos anos 1960, herdeiro confesso do TEP, também se esforçou para defender a tese de que não praticaria um teatro voltado apenas para as questões do homem nordestino limitado ao seu meio.

Com o tempo essa posição criou uma realidade contraditória em Pernambuco. Dificilmente um grupo se assume como regionalista, e quando o faz, sempre se preocupa em caracterizar o seu Regionalismo como algo universal. Assim, enquanto uns defendem que o Regionalismo se tornou uma posição hegemônica no teatro pernambucano entre os anos cinquenta e setenta, para outros, isso é uma realidade desconhecida.

Por exemplo, enquanto José Francisco Filho diz que, até o início dos anos setenta, “Pernambuco tinha uma visão muito regionalista do teatro. Era aquela coisa assim... tinha que ter um xaxado, tinha que ter um vestido de chita, tinha que ter não sei o quê [...]” (FRANCISCO FILHO, 2014); Germano Haiut, indagado se o Regionalismo chegou a se

⁹⁸ Os *repertórios interpretativos* são, em linhas gerais, as unidades de construção das práticas discursivas – o conjunto de termos, descrições, lugares-comuns e figuras de linguagem – que demarcam o rol de possibilidades de construções discursivas, tendo por parâmetros o contexto em que essas práticas são produzidas e os estilos gramaticais específicos ou *speech genres* (SPINK; MEDRADO, 1999, p.47).

⁹⁹ Ex-integrante do Teatro Popular do Nordeste.

constituir um paradigma para o teatro pernambucano, responde da seguinte forma: “Você está me perguntando uma coisa que nunca me passou pela cabeça, curiosamente” (HAIUT, 2014).

A respeito desse debate, o suporte que a memória organizadora oferece é ambíguo, mas inclina-se a não admitir que o Regionalismo se tornou uma força hegemônica dentro do teatro pernambucano. Isso porque, se por um lado reconhece as conquistas do Regionalismo a partir dos anos 1950, por outro nunca admitiu que o teatro missionário e bacharelesco pudesse expressar apenas os valores locais, do homem nordestino ou, mais precisamente, pernambucano. Neste caso, sobressaem-se as teses que o TEP e o TPN defendiam: a de que sua ênfase na região seria uma forma de alcançar o homem brasileiro e, no limite, a humanidade, uma vez que os valores retratados seriam universais. “Nosso teatro é do Nordeste: Isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria” (MANIFESTO DO TPN).

Mas normalmente o suporte dado pela memória organizadora é objetivo e inequívoco, como nos mostra o depoimento de Teca Calazans. Atriz e cantora, ela pertenceu ao Movimento de Cultura Popular. E como já foi dito, este movimento teve problemas tanto com o TPN, quanto com o TAP no início dos anos sessenta. Além do caso da peça *A bomba da paz*, que acirrou ânimos entre o MCP e o TPN, quando Alfredo de Oliveira fora afastado da administração do Teatro de Santa Isabel, no governo de Miguel Arraes, ele foi substituído por Joacir de Castro, do MCP. Como consequência, embora, por decreto, o tradicional teatro fosse a sede do TAP, a nova administração retirou todo o material do grupo do local e praticamente o jogou fora como material descartável.

No entanto, ao ser questionada sobre o conceito que o MCP tinha a respeito do TAP e do TPN, Teca Calazans dá a seguinte resposta:

A divisão de Teatro do MCP, que era dirigida por Luiz Mendonça, sempre teve o maior respeito e admiração pelo trabalho tanto do TAP, que era dirigido por Valdemar de Oliveira, como do TPN, fundado por Hermilo Borba Filho. O TAP foi iniciador do Teatro em Pernambuco e esses dois grupos de Teatro foram os baluartes do teatro em Pernambuco (CALAZANS, 2014).

Bem diferente do que chegou a afirmar Germano Coelho, um dos principais idealizadores do MCP, que considerou *A bomba da paz* o início da perseguição que o MCP sofreu até desaparecer com o golpe de 1964 (Cf. COELHO, 2012).

De Teca Calazans, que já há muitos anos mora na França e, portanto, não acompanha de perto os arranjos e desarranjos relativos às questões da memória coletiva do teatro pernambucano, poderia se esperar dois relatos: um baseado numa memória que poderia alimentar ressentimentos e o outro, na memória organizadora, consensual e legitimadora. Entre os dois, ela preferiu utilizar o esquecimento para construir pontes entre a sua memória e as narrativas há muito consagradas, ou seja, ela preferiu “esquecer” as tensões entre o MCP, o TAP e o TPN, e usar o suporte da memória organizadora para conduzir seu discurso através de um espaço mais seguro, certa de que encontraria pouca ou nenhuma reação contrária. Neste caso,

A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso da restituição do passado. Ele pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios (CANDAUI, 2012, p.127).

Mas é Paulo de Castro quem nos permite falar de forma mais objetiva a respeito da importância de um suporte para a memória do teatro pernambucano. Ao afirmar que nomes importantes haviam sido esquecidos, como Benjamim Santos e Rubens Teixeira, ele diz que Hermilo Borba Filho também já teria sido esquecido se não houvesse tal suporte.

Também eu diria a você que Hermilo estaria esquecido se Lêda não tivesse viva. Porque ela fica todo ano renovando os Encontros e tudo mais. Então, ele acaba ficando vivo na consciência do artista. Não do povo! O povo não sabe quem é Hermilo, assim como... O povo sabe quem é Ariano porque virou folclore e já é humor nacional e internacional. O Auto da Compadecida foi filme. Não, não virou nem filme. Virou Globo! E se virou Globo, o “cara é bom”, entre aspas. Claro que Ariano é maravilhoso, mas o cara está na Globo, está na Globo, se está no SBT, está fodido. Agora, você está na Globo. Aí é fogo! (CASTRO, 2014)

Depois ele destaca a escrita como um espaço de recordação privilegiado para a memória do teatro pernambucano. “Os escritos. Isso é o que leva a gente ainda a saber que o cara vive, não é? As pessoas que trabalham, que pesquisam, os estudantes acabam descobrindo os Benjamins da vida” (CASTRO, 2014). E cita alguns pesquisadores que teriam colaborado com a memória do teatro local: Milton Baccarelli, Leidson Ferraz, Antonio Cadengue, Enéas Alvarez e João Denys e “tantos outros que não me vem a memória” (CASTRO, 2014).

Mas aqui é importante destacar que se por um lado os pesquisadores, com formação acadêmica ou não, são importantes na divulgação da memória organizadora, por outro, esta também oferece o seu suporte às suas pesquisas e publicações. O exemplo de Antonio Cadengue, nesse caso, é emblemático. Se por um lado ele contribuiu para reforçar a memória organizadora, ele também se deixou constituir enquanto pesquisador por ela. Nos dois volumes de sua obra, aqui analisada, ele se identifica com o TAP e colocou o grupo como uma espécie de matriz de onde até os grupos que o contestavam foram tirar suas referências. No entanto, em depoimento para Milton Baccarelli, em 1984, ele disse considerar o TAP (e o TPN também) dois grupos muito distanciados da realidade teatral.

Duas castas que, por exemplo, quando chegou na década de 70, que é quando eu começo a trabalhar com teatro, quando também surge Guilherme Coelho, Carlos Bartolomeu, e onde José Francisco já era um diretor de proa, eu acho que essas pessoas estavam distantes [...] Eu acho que eles contribuíram para uma discussão intelectual, uma discussão sobre o teatro, nunca sobre o teatro popular. Na minha opinião, acho que o TPN e o TAP é como se fossem a mesma moeda. Verso e reverso de uma mesma moeda do teatro daqui (BACCARELLI, 1994, p.51-52).

De uma posição iconoclasta, Cadengue, ao que parece, chegou num discurso legítimo pela via da memória organizadora. Colocou sua narrativa no limite do memorável e acabou recebendo a chancela do próprio Reinaldo de Oliveira.

Além disso, da afirmação de que o teatro missionário e bacharelesco era distante da realidade teatral pernambucana, ele acabou defendendo outra tese recorrente, a de que após 1964 até 1976, sem o vigor teatral identificado nas décadas anteriores, o teatro em Pernambuco “esvaziou-se” (CADENGUE, 2011b, p.15). Ou seja, o que eram castas distantes, passaram a ser vistas como o próprio teatro pernambucano em movimento.

4.2.2 Por uma memória preservada

A memória organizadora também serve para a preservação de memórias como prática política de instituições que buscam conservar e difundir um saber cultural. Se Valdemar de Oliveira, de acordo com a memória organizadora, já foi homenageado dando-se o seu nome a rua, teatro, escola, concurso, prêmio, loteamento e a tema-enredo de escola de samba; para a preservação da memória de Hermilo Borba Filho existe a Fundação Casa da Cultura Hermilo

Borba Filho, responsável pela promoção de eventos anuais dedicados ao líder do TPN, as Semanas “Hermilo Borba Filho”.

A memória sobre o TPN, por sinal, hoje demanda mais atenções do que a do TAP, para nos referirmos aos dois grupos que representam bem as narrativas consagradas da memória organizadora. E entendemos que isso não ocorre por acaso. Como é ao mesmo tempo um grupo consagrado e um grupo sem uma memória cumulativa proporcional ao seu nome, como possuem o TAP e o TEP, por exemplo, o TPN acaba precisando mais de ajustes vindos de vozes autorizadas para preservar sua memória e corrigir eventuais desvios. Neste caso, observamos um peso maior da memória funcional sobre a memória cumulativa.

Mas tudo é tão naturalizado que mesmo nesse momento em que a memória organizadora mais parece com a memória enquadrada de que nos fala Michael Pollak, a sua propagação é considerada obra do acaso. Seria uma verdade que “por sorte” encontra um meio de ser veiculada.

É o que pensa José Francisco Filho. Avaliando o fluxo discursivo que anima as lembranças sobre o TAP e TPN, a partir dos livros de memória de Valdemar e Reinaldo de Oliveira e das publicações e Semanas dedicadas à “Hermilo Borba Filho”, ele conclui que:

Eu acho que, por sorte, apareceram guardiões, por exemplo, eu não tenho um guardião. E outra coisa, eu não tive, por tanto tempo, um grupo como o TAP, que existe há setenta anos e o TPN, que durou tantos anos. Então eu acho que o que tem realmente estruturado durante décadas foi o TPN e o TAP. Eu não vejo outro. Vejo grupos que duraram quatro anos, cinco anos, seis anos, mudou de encenador, mudou de diretor, o TAP não, o TAP sempre manteve aquela linha de Valdemar e depois da morte de Valdemar, passou a ser Fernando, Reinaldo. Então eles mantinham aquela linha e o TPN foi com Hermilo até quase o final. Você está entendendo? Então, eu acho que tinha essa base sólida... (FRANCISCO FILHO, 2014).

Neste sentido, pensando em termos de “guardiões da memória”, destaca-se a pessoa de Leda Alves, ex-membro do TPN e, na época, companheira de Hermilo. Para Paulo de Castro, desde o falecimento de Hermilo, “Leda Alves continuou e continua a promover e a perpetuar a valiosa escrita do nosso mestre” (CASTRO, 2014). No mesmo sentido disse João Denys, em depoimento concedido na I Semana Hermilo Borba Filho, em 2002, que se não fosse por ela, “mesmo as pessoas que estão aqui não teriam o pique para segurar a sobrevivência dessa lembrança” (MACHADO, 2007, p.89). Ou seja, o trabalho de Leda seria um dos suportes mais importantes para as lembranças sobre Hermilo.

E não por acaso essas afirmações são destinadas à Leda Alves. Além de guardar grande parte do acervo de Hermilo e do TPN, ela está sempre disposta a corrigir eventuais “desvios”

quando se trata da história e memória do TPN e de Hermilo. Isso porque quem detém um arquivo, detém a “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2007, p.147).

Quando Milton Baccarelli pediu que ela explicasse a crítica que se fazia ao TPN segundo a qual ele, apesar de se auto-designar “popular” estaria mais voltado para os intelectuais, ela negou. Apesar de admitir que o grupo não estava preparado para “aquele tipo de plateia popular, que interferia no espetáculo” no Centro Educativo dos Operários, ela não admitiu que o grupo era voltado apenas para os intelectuais.

Disse ainda que os Centros Educativos não ofereciam condições técnicas apropriadas e que quando o grupo inaugurou casa própria, os operários não apareciam, ou pela repressão aos sindicatos depois do golpe de 1964, ou porque os donos das indústrias boicotavam a ida de seus operários ao teatro (BACCARELLI, 1994, p.42).

Também o papel central de Hermilo em tudo que dizia respeito ao TPN é uma preocupação constante de Leda Alves. Na mesa-redonda relativa ao TPN, do projeto “Memórias da cena pernambucana”, quando o mediador diz “Antígona teve direção assinada por Benjamim Santos, até então assistente de Hermilo. Ele, depois, até conseguiu uma projeção fantástica como dramaturgo”, um comentário que certamente demandava algumas considerações sobre Benjamim Santos; Leda Alves deu uma resposta direta e inequívoca, nomeando e posicionando as principais referências do teatro missionário e bacharelesco: “Benjamim dirigiu Antígona em 1967, perfeitamente dentro da estética de Hermilo. A tradução do texto era de Ariano” (FERRAZ, 2006, p.69). Esvazia-se o protagonismo de outros membros do TPN em favor das responsabilidades e genialidade de Hermilo e da consagração de Ariano.

Rubem Rocha Filho testemunha algo parecido em depoimento para Baccarelli. Diz que ele dirigiu um texto de Lope de Vega para o TPN fora da “filosofia estética do grupo” e que anos depois foi surpreendido com uma análise de Leda Alves dizendo que o espetáculo em questão podia ser considerado do TPN, afinal, o convite feito a ele, Rubem Rocha Filho, fora uma intuição de Hermilo (BACCARELLI, 1994, p.49). No limite, o TPN seria o próprio Hermilo.

Mas a preservação da memória também implica em momentos de *piedade*, entendida como a “obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos” (ASSMANN, 2011, p.37). Durante a I Semana Hermilo Borba Filho, em um dos depoimentos registrados, José Pimentel insinua uma “maneira correta” para se lembrar de Hermilo: “Aproveito para dizer também que em vida ele não foi lembrado como merecia. Foi o que

aconteceu com Ariano, quando fizemos o *Auto da Compadecida* aqui no Recife. A peça foi jogada no lixo e o elenco também” (MACHADO, 2007, p.108). Mas se a piedade é uma coisa que somente vivos podem oferecer aos mortos, neste momento era pelo reconhecimento da *fama* de Hermilo que Pimentel se pronunciava, ou seja, pelo reconhecimento do direito a uma memorização cheia de glória que ele teria conquistado ainda em vida (Cf. ASSMANN, 2011, p.37).

Aqui a memória organizadora, enquanto suporte da memória coletiva, prescreve a memorização dos mortos como forma de manter vivos os exemplos consagrados do teatro pernambucano, mesmo após o desaparecimento físico de suas figuras proeminentes. Romildo Moreira, em seu *20 atos de longos anos teatrais* também destacou as mortes de Hermilo e Valdemar de Oliveira. Sobre a de Hermilo:

Esta morte não significava apenas a dolorosa perda de um mestre querido e respeitado por todos, ela representava também a perda de uma trilha a ser seguida. Trilha esta que se chamava os ideais de Hermilo. Dos seus ideais surgiram experiências como o Teatro do Estudante de Pernambuco (grupo de teatro amador, formado por estudantes da Faculdade de Direito do Recife) e Teatro Popular do Nordeste. Para a realização desses dois movimentos de teatro popular, Hermilo Borba Filho contou com a parceria imprescindível do escritor Ariano Suassuna, que mantiveram em status profissionais elenco e técnica do TPN (MOREIRA, 1996, p.42).

A lembrança da morte de Hermilo, romanceada por Romildo Moreira, foi apenas um pretexto para alcançar algo maior: momentos importantes da memória organizadora do teatro pernambucano. A memorização do morto serviu para reafirmar tudo o que ele representava. Mas se Romildo fala que a trilha de Hermilo se perdeu, outros atestam a necessidade de se resgatar essa trilha. Percebemos neste momento, uma *dívida*, conforme expressa Ricoeur (2007, p101) e que Candau coloca nos termos de uma *memória geracional*, isto é, a “consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro. É a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores”. (CANDAU, 2012, p.142), Carlos Reis diz que pela importância de Hermilo, ele se tornou uma semente no teatro pernambucano (MACHADO, 2007, p.23). Fernando Augusto diz ainda que é preciso resgatar a figura de Hermilo, que ele ainda precisa ser estudado e lembra que ele foi importante para a formação de sua geração (AUGUSTO, 2014).

Com relação ao TAP, todo o trabalho de preservação da memória que se faz é grandioso. Do Teatro “Valdemar de Oliveira”, que é um verdadeiro lugar de memória pela

sua arquitetura, decoração e porque guarda em suas paredes um esquema gráfico com toda a história do grupo; passando pelos dois grandes volumes da obra de Cadengue e chegando ao recente livro de memórias de Reinaldo de Oliveira, onde você pode observar enormes listas de atores, diretores e autores que passaram pelo TAP, tudo parece ser pensado para causar forte impressão ao primeiro olhar. Não basta informar a sua história, é preciso envolver as pessoas numa aura passadista.

Essa preocupação com o passado certamente vem de Valdemar de Oliveira, que em suas crônicas jornalísticas, sobretudo as da coluna *A propósito*, publicadas diariamente no Jornal do Commercio, nunca perdia uma efeméride quando se tratava do TAP. Todos os anos Valdemar celebrava o aniversário de seu grupo destacando sua história e suas conquistas. Também gostava de homenagear o Gente Nossa, numa evidente disposição a mostrar uma linhagem tradicional e vitoriosa dentro do teatro pernambucano. Neste sentido, tornou-se farta a quantidade de vestígios disponíveis hoje para quem deseja conhecer melhor a história do TAP pela *pena* de seu próprio líder.

Por fim, para encerrar esse tópico da memória organizadora como suporte, poderíamos citar o objetivo da obra *Vida teatro*, de Romildo Moreira, um projeto, diga-se de passagem, aprovado pela principal instituição de fomento de cultura do Estado de Pernambuco (Funcultura). O objetivo da obra é fazer com que as pessoas “que se interessam por teatro, tenham algumas referências não só de como se fazia teatro, mas do comportamento pessoal de cada artista, para que esses exemplos venham a inspirar muito deles e também orientá-los, quem sabe” (MOREIRA, 2008, p.19-20). Nada mais exemplar.

4.3 Memória organizadora e distinção

Distinção é a terceira tarefa da memória funcional que nos apresenta Aleida Assmann. “O termo compreende todas as formas simbólicas de expressão que se prestam a delinear uma identidade coletiva” (ASSMANN, 2011, p.152). Por meio dela, um grupo ou mesmo uma nação, não apenas poderia se reconhecer, como festejar um caráter que considera particular.

Para Assmann, portanto, a *distinção* se refere à identidades coletivas e não faz nenhuma menção à influência dela no âmbito das memórias individuais, para além do que pode ser suposto. No âmbito da memória organizadora do teatro pernambucano, no entanto, podemos observar que existe também uma demanda por *distinção* em jogo, mas neste caso a distinção

que se refere às identidades coletivas, no caso, identidades construídas para e pelos grupos teatrais, está intimamente ligada ao capital simbólico¹⁰⁰ que cada sujeito pode conquistar. Algo que começou a fazer parte da história do teatro pernambucano desde que o TAP, nos anos de 1940, começou a sua jornada colocando em cena membros da elite social.

Assim, uma vez que determinado grupo conquista uma *distinção*, cada sujeito fica livre para elaborar suas memórias e tirar proveito da forma que achar conveniente. Neste sentido, é interessante levar em conta que, segundo Pierre Bourdieu, a posição que um sujeito ocupa num determinado campo artístico determina também a sua posição no espaço social (BOURDIEU, 2007, p.134).

E como a arte teatral, diferente da música e do cinema, por exemplo, é efêmera, aquele que atuou no teatro no passado irá precisar da memória para poder se situar em seu campo artístico. Aqui também a memória organizadora será um importante suporte, mas desta vez, não basta que ela dê conteúdo a uma memória individual, é preciso que o próprio sujeito se inscreva na memória organizadora. Quanto mais inserido estiver nas narrativas consagradas, maior será o seu capital simbólico.

No limite, o que procuramos identificar como resultado de mais um uso particular da memória organizadora é a produção da *fama* que um determinado sujeito acredita ter conquistado ao longo de sua trajetória. Neste caso, ele tende a acreditar ou transmitir a ideia de que foi sempre o mesmo, numa constância que teria lhe dado distinção no passado e preservado ela para que chegasse até o presente. É a produção de identidade se convertendo numa questão de performatividade. Segundo este conceito, a identidade deixa de ser *aquilo que é descrito* pela linguagem, para ser percebida como um *tornar-se* por meio dela (SILVA, 2000, p. 93).

Por isso, para estabelecer o seu *nome próprio*, um designador rígido e ritualizado de sua classificação, ele procura recriar sua vida como uma série única sem contradições a abalar sua identidade. Ariano Suassuna, por exemplo, tenta encontrar um lugar privilegiado para si na *memória* organizadora ao reconstruir retrospectivamente sua trajetória a partir dos resultados excepcionais que teria alcançado. Durante os encontros do projeto “Memórias da cena pernambucana” ele disse de forma triunfante, sobre a sua participação no Teatro Adolescente do Recife, o grupo que lançou nacionalmente a sua peça *Auto da Compadecida*, que ninguém que se propor a narrar a história do teatro pernambucano e brasileiro poderá esquecer a

¹⁰⁰ “Prestígio, reputação, fama, etc.” (BOURDIEU, 2007b, p.135)

contribuição dada por aquele grupo às artes cênicas. E completa: “Eu tive o privilégio de participar desses momentos. Uma época áurea do nosso teatro” (FERRAZ, 2007, p.13).

Depois buscou localizar o grupo entre o TEP e o TPN, num lugar importante para a tradição do teatro local. Após reafirmar o antagonismo entre o TAP e o TEP e o compromisso deste último com a dramaturgia brasileira e a clássica, ele defende que, com o fim do TEP no início dos anos de 1950, quem assumiu o seu papel foi o Teatro Adolescente. “Veio daí o meu relacionamento com o grupo” (FERRAZ, 2007, p.20). Ou seja, o relacionamento de Ariano com o grupo não é por acaso e sem consequência, ele coincidiria com o momento em que o grupo, ainda sem grande expressão no teatro pernambucano, estaria ocupando o vazio deixado pelo TEP. Seu nome, portanto, fica em destaque entre todos os que compunham o Teatro Adolescente.

Em seguida continua a trajetória do grupo, que então se confunde com a sua própria, acrescentando o TPN à sua narrativa: “Por outro lado, quando Hermilo voltou ao Recife – inclusive, a meu pedido –, fundamos o TPN que, sem dúvida, preenchia melhor esse vazio. Coincidentemente no mesmo período de desaparecimento do Teatro Adolescente do Recife” (FERRAZ, 2007, p.20). Aqui, além de acrescentar um novo dado à sua própria trajetória, Ariano deixa transparecer uma disputa pela memória, na qual ele quer se inscrever destacando o seu protagonismo. Hermilo teria voltado por causa dele e o TPN foi fundado por ele. E ele não estaria mais junto do Teatro Adolescente quando este desapareceu. Percebe-se claramente o momento em que o grupo perde a importância na narrativa de Ariano, que agora já se coloca em outra posição.

Em outra oportunidade, ele foi ainda mais direto a respeito do papel que acredita ter desempenhado na criação do TPN. Foi em 1984, em depoimento para Milton Baccarelli. Disse que quando, ao lado de Hermilo, fundou o TPN, foi ele, e não Hermilo, que apresentou os princípios em torno do qual se reuniu o grupo. “Tanto assim que quem redigiu o Manifesto do TPN fui eu. Esse Manifesto do TPN tem sido dado como feito por Hermilo, mas não foi” (BACCARELLI, 1994, p.35).

Retrospectivamente, Ariano procura estabelecer uma trajetória linear que liga o TEP ao TPN, passando pelo Teatro Adolescente, sem nenhum desvio ou contradição. Lançando seu olhar ao passado, quem fala é o Ariano Suassuna consagrado, um *nome próprio* detentor de uma escuta ampliada em seu presente, tentando dar sentido ao que era, no passado, uma trajetória acidentada, cheia de incertezas, assim como o próprio sujeito Ariano. Se hoje as incertezas desapareceram é graças a uma memória organizadora que pavimentou o caminho dos vencedores.

E ao se colocar neste caminho, Ariano garantia para si sua *distinção*. Do outro lado, um público reconhecia o autor de *Auto da Compadecida* sem jamais tê-lo conhecido, confundindo “o significado do signo com o ser ou o objeto que ele designa” (DELEUZE, 2003, p. 26).

Distintos também podem ser considerados os colaboradores da obra *Vida teatro*. A trajetória individual de cada um deles foi decisiva para o convite que receberam de Romildo Moreira. Ele procurou basicamente homens e mulheres que tinham passagem ou pelo TAP ou pelo TPN, e que, portanto, estariam vinculados “aos momentos mais significativos do teatro pernambucano” (MOREIRA, 2008, p.33). Essa perspectiva corrobora o entendimento de Milton Baccarelli de que “pertencer a este ou aquele elenco determinava o *status* do ator” (BACCARELLI, 1994, p. 17).

Ter sido do TAP ou do TPN, portanto, garantia a um artista sua distinção. No campo artístico estaria situado no centro, de onde as referências que deveriam ser seguidas pelo teatro pernambucano eram proclamadas. Lá eles aprenderam e conviveram com quem ensinou o próprio teatro pernambucano a se modernizar, ou seja, com nomes como Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho, que são tratados pelo entrevistador Romildo Moreira, como os “grandes mestres do teatro”.

Germano Haiut, por exemplo, um dos mais renomados atores do teatro pernambucano, relata que quando foi convidado por Hermilo para trabalhar na peça *A farsa da boa preguiça*, pelo Teatro de Arena, do Recife, sentiu aquilo como uma glória pessoal porque estaria “indiscutivelmente, participando da elite do teatro, tanto na qualidade do espetáculo quanto na convivência com as pessoas” (MOREIRA, 2008, p.36).

Honra parecida externou Janice Hulak durante a Semana Hermilo Borba Filho de 2007. Diz ela: “Tive a honra e o prazer enorme de fazer parte da equipe do TPN. Quer dizer, conhecer vocês todos do TPN, pra mim foi um prêmio que tive nesse período, de Hermilo até o TPN ser fechado. Aí acabou o teatro” (MACHADO, 2007, p.34).

Nesse sentido, aprender com um grande mestre é motivo de orgulho. Oferece tanto capital simbólico que até os momentos que, em outras circunstâncias, poderiam ser constrangedores são externados sem desconfiança. Sobre isso é exemplar o depoimento de Renato Phaelante. Ele diz que quando era um iniciante no TAP, discordou das orientações de Valdemar: “Eu dizia: ‘Mas eu não estou sentindo assim, Dr. Valdemar’. Ele respondia: ‘Não sinta, Renato, faça assim’. Já pensou: eu contestando um mito do teatro?” (MOREIRA, 2008, p.169). Depois ele acabou cumprindo as orientações de Valdemar: “Foi quando eu aprendi que teatro não é só o que você quer e pensa. Tem que haver alguém por trás vendo tudo e dando uma ordem” (MOREIRA, 2008, p.170).

Com esse depoimento conciliador de Renato Phaelante, encerramos este tópico dedicado à memória organizadora do teatro pernambucano. Em seguida, uma discussão sobre as memórias de Benjamim Santos, registradas no livro *Conversa de camarim*. A obra é uma das poucas, senão a única, que tratam exclusivamente do teatro pernambucano dos anos sessenta, no caso, o teatro do Recife.

4.4 Conversa de camarim: o teatro no Recife na década de 1960

Ao deixar o Recife em 1969, após a temporada de *A barca d'ajuda*, Benjamim Santos foi para o Rio de Janeiro. Lá, deu continuidade a sua carreira, tornando-se um premiado dramaturgo e diretor de Teatro Infantil. Também escreveu peças para o público adulto. *O fado e a sina de Mateus e Catirina*, que trata da questão do emigrante nordestino que se desloca para os grandes centros do país e *Caibatê*, que aborda a luta dos índios guaranis nos Sete Povos das Missões, no século XVII.

Além disso, escreveu e dirigiu ainda autos de Natal para serem encenados como espetáculos de rua e escreveu dois livros sobre Paris: *Sedução de Paris*: caminhos para quem ama a cidade luz e *Hemingway e Paris*: um caso de amor. Duas obras que revelam a paixão de Benjamim Santos pela capital francesa e também erudição e grande habilidade para pesquisar o passado.

Passados trinta e oito anos após sua saída do Recife, ele decidiu falar sobre o teatro pernambucano, mais especificamente, sobre o teatro do Recife nos anos sessenta. Esse “retorno” se deu através do livro *Conversa de Camarim*, lançado em 2007. A obra se constitui, talvez, no único trabalho que aborda o teatro pernambucano dos anos sessenta como recorte principal.

Mas como um livro de memórias, para o qual Benjamim assume ter feito apenas umas poucas consultas, “no máximo, alguma consulta a documentos para confirmação de uma ou outra data ou nome e umas poucas perguntas a Leda Alves, Germano Haiut, Wellington Lima, Lúcia Neuenschwander e Reinaldo de Oliveira, para avivar lembranças” (SANTOS, 2007, p.9); sua narrativa está pautada nas suas próprias experiências ou em experiências próximas.

Os afetos, portanto, serviram-lhe como *estabilizadores de recordações*¹⁰¹. (Cf. ASSMANN, 2011).

O livro, então, foi dividido em duas partes: A primeira, intitulada “Lembrança”, é a que de fato está baseada em suas memórias. “O que se encontra é uma visão geral do teatro daqueles anos, mas tudo feito de memória, imagens banhadas por impressões da época e análises de hoje” (SANTOS, 2007, p.9). Nesta parte, despontam sete capítulos: “Aprendiz de espectador”, que trata dos primeiros anos de Benjamim na cidade do Recife, quando ele descobriu o teatro e a própria cidade; “Panorama visto de Olinda”, que fala de sua passagem pelo Seminário de Olinda e de suas primeiras experiências com o *fazer teatral*; “Recife redescoberto”, que fala de seu retorno para o Recife depois de sua saída do Seminário e de como vivenciou o golpe de 1964; “O sucesso Cantochão”, que trata do surgimento do grupo Construção e de sua peça de estreia; “Cantochão nos jornais”, que destaca a repercussão da peça no Recife; “Memória do TPN”, que fala do ressurgimento do TPN em 1966; “Um cavaleiro que não conheceu a decadência”, que trata de Hermilo Borba Filho e sua importância para o teatro local e brasileiro e “Encenador”, que traz uma síntese da produção do próprio Benjamim durante os seus anos no Recife.

A segunda parte da obra, intitulada “Quatro anos no Commercio”, é constituída por uma seleção dos artigos que Benjamim publicou no Jornal do Commercio entre os anos de 1965 e 1969. Ao descrever essa parte de sua obra, Benjamim revela o quanto acha importante o livro de Joel Pontes, *O teatro moderno em Pernambuco*. Para ele, *Conversa de Camarim*, sobretudo a parte da coletânea de seus textos, poderia oferecer aos pesquisadores, fontes para uma possível continuidade ao trabalho de Joel Pontes. Sobre isso, diz o autor:

São textos datados; eivados hoje de caráter histórico. Talvez sirvam, essas lembranças, a algum estudioso que pretenda dedicar-se àquele período para obra mais valiosa; alguma continuidade do importante livro de Joel Pontes, *O teatro em Pernambuco (sic)*, publicado em meio àqueles anos sessenta e em que Joel aborda tudo que se fizera até o momento em que começam minhas lembranças (SANTOS, 2007, p.10).

Neste caso, *Conversa de Camarim* retomaria uma narrativa partindo do momento em que *O teatro moderno em Pernambuco* parou. Benjamim até demarca com clareza os recortes temporais das duas obras. Enquanto *Conversa de Camarim* serviria para descortinar os anos sessenta, o livro de Joel Pontes só seria essencial para se conhecer a história do teatro

¹⁰¹ Segundo Aleida Assmann, as recordações daquilo que nos marca intimamente, que nos atinge pelas emoções, se fixam com mais vigor (ASSMANN, 2011).

recifense até os anos de 1950 (SANTOS, 2007, p.52). Ele, portanto, não confere vigor ao que Joel Pontes fala sobre os anos sessenta, e com isso acaba propondo uma nova voz legítima para tratar daquela década.

Conversa de Camarim, neste sentido, e em certa medida, é uma voz dissonante, que renova as disputas pela memória do teatro pernambucano. Mas só em certa medida. A obra não chega a romper com a memória organizadora. Ela tão somente busca estender os seus *limites*, propondo novos marcos e dando visibilidade a novos protagonistas, cuja importância acredita que deveria ser reconhecida também; mas continua utilizando-a como *suporte* e como meio para alcançar sua *distinção*.

O próprio Benjamim, como já foi citado, sugere Joel Pontes como uma referência para o sentido que deveria dar à sua narrativa, o que confirma que ele não pensou em questionar a estrutura narrativa da memória organizadora do teatro pernambucano. O que acontece é que a posição de Benjamim dentro deste regime de verdade é ambígua. Se por um lado ele é um protagonista “esquecido”, por outro ele fez parte do Teatro Popular do Nordeste, trabalhando como assistente de direção de Hermilo Borba Filho e como encenador em duas montagens do grupo (*Antígona* e *Andorra*).

Neste caso, embora o TPN tenha ressurgido menos missionário e bacharelesco e não tenha conquistado um espaço significativo na *memória cumulativa* relativa ao teatro pernambucano; não podemos ignorar que historicamente seu nome preservou grande notoriedade graças as suas ligações genealógicas com o antigo Teatro do Estudante de Pernambuco e por ter sido fundado e influenciado por dois cânones do teatro local: Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

Benjamim, portanto, não se identifica como alguém colocado à margem da memória do teatro pernambucano. Ele escreve como quem naturaliza as suas grandes narrativas e não sente a necessidade de desconstruí-las, pois acredita ter o seu espaço nela. Desta forma, se dispõe apenas a apresentar informações que ainda não teriam alcançado uma satisfatória visibilidade e a reafirmar em outros termos algumas “verdades” consagradas, ou seja, estender os limites da memória organizadora, mas sem desrespeitar os seus cânones.

Conversa de Camarim em si, pela ênfase que dá à segunda metade dos anos sessenta, já nega que a partir de 1964, o teatro pernambucano tenha se esvaziado, como atesta a memória organizadora. E além disso, a obra também defende a ideia de que os três eventos mais marcantes do teatro recifense naquela década ocorreram justamente na sua segunda metade. E Benjamim estaria envolvido nos três. Foram eles: o espetáculo *Cantochão*, o início de sua

coluna sobre teatro no Jornal do Commercio e o ressurgimento do TPN (SANTOS, 2007, p.35).

No tópico “O sucesso Cantochão”, inicia a história do espetáculo que marcou a fundação do grupo Construção, fazendo referência à cultura de resistência que se inicia no Brasil após a queda de João Goulart. Retoma a sua história de vida no momento em que ocorreu o golpe de 1964, de forma a estabelecer uma relação direta entre Cantochão e aquele acontecimento político que abalou o país: “A história de Cantochão começou em abril de 1964, depois que o golpe militar acabara com o trabalho de alfabetização de adultos pelo Método Paulo Freire, com o teatro de Cultura Popular e com todas as esperanças” (SANTOS, 2007, p.36). Em seguida, fala do espetáculo *Opinião*, de Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, destacando a importância que ele teve para aqueles que queriam lutar contra a repressão, a miséria e a fome no país.

Em seguida, diz que *Cantochão* aproveitou de *Opinião* a estrutura caracterizada pela interrelação texto-canto, que seria uma novidade para os palcos nacionais e admite que a inspiração para o desafio entre os dois violeiros em sua peça veio diretamente de *Opinião*. Apenas isso. Depois estabelece a originalidade de seu espetáculo demarcando as diferenças entre *Cantochão* e show *Opinião*, mostrando em que o primeiro ia além show carioca. Segundo ele, a alternância entre fala e canto em *Cantochão* era diferente: “a estrutura de *Cantochão* se compunha de uma sequência de cenas de diálogo e ação vividas pelos quatro atores, entremeadas de canções e trechos de poemas” (SANTOS, 2007, p.37). Benjamim deseja ainda que se reconheça a alteridade de seu trabalho em relação a um outro espetáculo que também fez sucesso com o Teatro de Arena de São Paulo: *Arena conta Zumbi*. Neste caso, as comparações que fizeram entre ambos, antes de demonstrar uma inspiração, deve denotar que Cantochão estava atualizado em relação ao que se produzia nos grandes centros teatrais: “[...] o que tivesse de parecido com *Arena conta Zumbi* era pura coincidência, pois nenhum de nós tinha visto esse espetáculo de São Paulo. Na verdade, *Cantochão* tinha tanto mais a ver com aqueles shows do Seminário de Olinda do que com *Opinião*” (SANTOS, 2007, p.37).

Ressaltando aquilo que seu espetáculo tinha de original e afirmando que *Opinião*, antes de ser uma grande descoberta, teria servido, em grande medida, para confirmar os conceitos que ele já intuía desde o início dos anos sessenta, Benjamim procura estabelecer o ineditismo de seu trabalho no contexto do teatro recifense, identificando-o como uma obra renovadora. Seu discurso, neste momento revela uma dobra na estrutura narrativa da memória organizadora. Um marco ainda não reconhecido que reclama o seu reconhecimento. Para

Benjamim, se tratava de um novo tipo de espetáculo para um novo tipo de público que surgia no Recife, composto basicamente por artistas, universitários e a “esquerda festiva” (SANTOS, 2007, p.37-38). E o seu autor seria alguém capaz de renovar as linguagens teatrais.

Além disso, para Benjamim, se o teatro recifense tornou-se um espaço mais juvenil a partir da segunda metade dos anos sessenta, *Cantochão* teria sido um ponto de partida importante para isso. Um espetáculo de grande repercussão feito por jovens: “Até *Cantochão*, nenhum espetáculo de jovens repercutira tanto, nem tivera tanto espaço nos jornais do Recife, além de ter sido o único a receber críticas de jornais do Sul, sem ter saído do Recife. Nunca tanta gente havia escrito tanto sobre um espetáculo da cidade” (SANTOS, 2007, p.38).

O capítulo seguinte “*Cantochão nos jornais*” é constituído por transcrições de matérias publicadas na época sobre *Cantochão*. Para Benjamim, a seleção era “para que se perceba o impacto que foi o espetáculo” (SANTOS, 2007, p.38). Assim, os artigos, em sua maioria, são elogiosos e confirmam a tese de que o espetáculo de Benjamim representou uma novidade para o teatro local.

“Memória do TPN” é o capítulo seguinte. É nele que aparece as poucas e únicas considerações que faz sobre a sua coluna teatral no Jornal do Commercio. E nessas suas poucas considerações, destacou que as suas crônicas modificaram “toda a linguagem da crítica então existente” (SANTOS, 2007, p.35).

O convite para que Benjamim se tornasse crítico teatral veio da editora Cristina Tavares Correia, que havia assistido a *Cantochão* e teria reconhecido o talento de seu autor/ diretor. Em *Conversa de Camarim* ela é descrita como uma “jornalista de alto nível, que havia mudado a feição do Caderno [Caderno II do Jornal do Commercio], tornando-o mais sério em informação cultural” (SANTOS, 2007, p.48). Neste sentido, Benjamim sugere que sua coluna teria dado importante contribuição para melhorar o debate referente ao teatro local.

Havia por essa época, no Recife, vários jornalistas que escreviam sobre o assunto, mas sem especialização ou conhecimento profundo, salvo Valdemar de Oliveira, que mantinha a coluna *A Propósito* e era o único que fazia teatro: há quase vinte e cinco anos fundara o TAP e se mantinha como seu coordenador e encenador. Senti-me pois seguro para assumir o cargo e comecei já na semana seguinte. No início, eram artigos semanais, aos domingos. Depois, com a aceitação dos leitores e do jornal, Cristina me abriu espaço para uma coluna fixa, às terças, quintas e sábados, além de uma página inteira no Suplemento Dominical [...] Depois de Cristina, vieram novos editores e todos e deixaram no cargo. Daí vai que comentei teatro no Commercio de 1965 a 1969 (SANTOS, 2007, p.48-49).

Em seguida, Benjamim fala do convite que recebeu de Leda Alves para participar do Teatro Popular do Nordeste que voltou à ativa em 1966.

- O TPN vai voltar, agora com teatro próprio. Eu, Hermilo e Germano Haiut alugamos um sobrado na Conde da Boa Vista. Está sendo reformado com adaptação para uma sala de espetáculos. Falei com Hermilo sobre o seu trabalho de *Cantochão* e sabemos que você se desligou do Grupo Construção. Ele recorda de *O crime na catedral*, aquele espetáculo bonito que você fez em Olinda. Por tudo isso, e pela pessoa que sabemos que você é, ele me pediu que o convidasse para participar do TPN. O grupo é semiprofissional. Você será assistente de direção de Hermilo no primeiro espetáculo, *O inspetor*, de Gogol. Na hora que der dinheiro, todos ganham. Hermilo está criando uma estética própria de espetáculo nordestino: uma fusão da maneira de representação do Bumba-meu-Boi, do Mamulengo e de vários elementos dos demais espetáculos populares com alguns aspectos da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht, dramaturgo e encenador alemão que avançou para um teatro épico a partir do teatro político de Erwin Piscator. E então... você aceita? (SANTOS, 2007, p.49).

Se ao falar de *Cantochão* e da crônica teatral de Benjamim, *Conversa de Camarim* tensiona os limites da memória organizadora no sentido de que ela aceite novos marcos para se pensar uma renovação que teria ocorrido no panorama teatral na segunda metade dos anos sessenta, no Recife; ao falar do TPN, Benjamim se deixa atravessar pelas narrativas consagradas a respeito do teatro pernambucano. Não que o TPN em sua segunda fase tenha tido tanta visibilidade quanto o TAP ou mesmo quanto ao TPN do início dos anos sessenta, mas, primeiro, porque o nome “TPN” ainda guarda um certo capital simbólico no âmbito do Teatro do Nordeste, herança deixada pelo TEP, em relação ao qual o TPN alimentou uma filiação e, segundo, porque o grupo continuava liderado por Hermilo Borba Filho.

Diante dele, Benjamim executa discursivamente um duplo movimento: aparentemente se diminui mesmo tendo obtido bons resultados com *Cantochão*, para em seguida se reerguer, com *distinção*, por ter trabalhado no TPN como assistente de direção do próprio Hermilo.

Ele [Hermilo] e Ariano eram as pessoas mais importantes do teatro nordestino, com ampla aceitação no Rio e em São Paulo. Eu, que me considerava um ninguém em teatro, embora já conhecido de toda a classe teatral de Pernambuco e da Paraíba, por causa de *Cantochão*, de repente estava “convidado” para participar do mais inovador grupo de teatro nordestino, sob a direção de um dos melhores diretores de teatro do Brasil. E aceitei. Aceitei, mesmo sem saber qual seria o meu trabalho como assistente de direção (SANTOS, 2007, p.49-50).

Tal proximidade com o “centro” permite que Benjamim se sinta credenciado a ser um dos porta-vozes do TPN. É o que sugere o capítulo “Memória do TPN” em uma obra que

pretende ser expressiva das lembranças de seu autor. E este capítulo ganha relevância haja vista a pouca presença do TPN (segunda fase) na literatura que trata do teatro pernambucano e, conseqüentemente, na *memória cumulativa*, embora afetivamente, o grupo esteja bem presente nas memórias de quem dele participou. É o caso de Fernando Augusto:

Eu acho que eles não fizeram jus ainda a uma época do teatro de Pernambuco. Eu acho que o TPN ainda não foi estudado na profundidade que ele precisa ser estudado. Acho que o Teatro de Amadores foi estudado por Antonio Cadengue, que é um grande intelectual, um grande pesquisador, e fez uma obra densa, robusta sobre o Teatro de Amadores.

Acho que isso ainda precisa ser feito sobre o TPN. O Teatro de Estudantes de Pernambuco, o TEP, que é a raiz do TPN, esse foi estudado profundamente por Luiz Maurício Cavalheira, que criou comigo o Mamulengo Só-Riso e que morreu precocissimamente, deixando-nos um grande vazio e a sua obra publicada intitulada “Por um Teatro do Povo e da Terra”. Ele estuda exatamente o TEP e começa a entrar no TPN, mas o estudo estava limitado a isso. A tese dele de doutorado na USP. Então eu acho que o que se fala hoje não contempla ainda profundamente as experiências daquela minha época de juventude (AUGUSTO, 2014).

Para Benjamim Santos, a inauguração do TPN, que ocorreu em junho de 1966, com a montagem de *O inspetor*, foi o “acontecimento teatral mais importante de toda a década no Recife. Mais que uma sala de espetáculos, era o primeiro Centro Cultural do Recife que se inaugurava, quando ainda não havia esse conceito pós-moderno de Centro Cultural” (SANTOS, 2007, p.50). Benjamim, neste caso, se refere ao fato de na sede do TPN também existir uma galeria de arte e um bar que se tornou um importante ponto de encontro para artistas, intelectuais, boêmios e estudantes nas noites recifenses, o Bar Aroeira.

O TPN também, segundo Benjamim, firmou um convênio com a Universidade Federal para a realização de espetáculos e alugava seu teatro para artistas locais ou de fora, como Paulinho da Viola, Gilberto Gil (antes da emergência da Tropicália) e Ari Toledo (SANTOS, 2007, p.51). O grupo voltava enfim, como um importante projeto para fortalecer o teatro local.

Desde o início, percebi que o TPN tinha tudo para dar certo, menos dinheiro. Era uma ação empresarial, audaciosa, numa cidade em que não havia nenhum profissionalismo em teatro; em que a única casa de espetáculos particular (o Arena) havia fechado e onde o público era escasso e o teatro não era tido por importante pelo Estado, nem pelo Município e, muito menos, por senadores, deputados ou vereadores (SANTOS, 2007, p. 50).

E segue Benjamim falando sobre o TPN, oferecendo ao tema maior espaço que aquele reservado ao espetáculo *Cantochão* e à sua coluna de teatro, o que demonstra que sua disposição para disputar espaço na memória do teatro pernambucano é limitada. Às vezes, ele prefere se deixar levar pela ordem do discurso que rege a história desse teatro. Por isso, outro tema que merece grande espaço em *Conversa de Camarim* é Hermilo Borba Filho. O capítulo “Um cavalheiro que não conheceu a decadência”, destinado a ele, é o maior do livro, ocupando 16 páginas. Enquanto isso, para falar de si mesmo, Benjamim dedica uma página apenas, no capítulo “Encenador”.

Por seu pensamento e sua ação criadora, Hermilo Borba Filho é o artista mais importante de toda a História do teatro em Pernambuco. Se não havia antes, não apareceu depois alguém que se assemelhasse a ele na entrega ao ato de fazer e pensar teatro. Ao mesmo tempo que encenador, Hermilo criou grupos de valiosa importância para o teatro brasileiro (o TEP e o TPN); fundou duas casas de espetáculos profissionais (o Arena e o TPN); foi professor de História do Teatro; encenou peças para alguns dos melhores grupos de teatro de São Paulo; de 1958 a 1969, dirigiu 15 espetáculos no Recife; criou e pôs em prática uma estética de encenação, a primeira do teatro brasileiro, anterior ao Sistema Coringa de Augusto Boal; escreveu duas dezenas de peças, fez tradução de peças para grupos de teatro e de livros para editoras do Sul; proferiu conferências; concedeu entrevistas valiosas, publicadas em revistas sobre sua busca por um *teatro nordestino*; escreveu críticas de espetáculos e artigos para jornais e revistas; escreveu e publicou livros sobre a história, a prática e a teoria do teatro; pesquisou, com trabalho de campo, as artes populares do mamulengo e do bumba-meu-boi e editou o resultado dessas pesquisas. Ninguém no Brasil realizou trabalho em teatro com a amplitude da atuação de Hermilo Borba Filho e ninguém no Nordeste realizou trabalho de encenação nos níveis de quantidade e qualidade sequer próximo do seu trabalho de criação. Portanto, porque Hermilo é o reflexo máximo do fazer-e-pensar-teatro no Recife, de 1946 a 1976, é necessário que lhe seja dedicado este capítulo como se exige que haja um capítulo especial para ele em qualquer história do teatro pernambucano ou do Nordeste (SANTOS, 2007, p.58).

Aqui, *Conversa de Camarim*, que tem como tema principal o teatro no Recife nos anos 1960, se rende à memória organizadora. Para falar da trajetória de Hermilo, a obra retoma uma narrativa consagrada que tem como ponto de partida o nascimento de Hermilo, em 1917; sua passagem, como ator, pelo TAP; a criação do TEP, nos anos quarenta; sua passagem por São Paulo; seu retorno ao Recife, com uma nova passagem pelo TAP; até chegar ao início dos anos sessenta, quando Hermilo funda o Teatro de Arena e o TPN. Ou seja, para narrar a sua história sobre o teatro do Recife, ele sente a necessidade de retomar um circuito já bastante conhecido.

Neste momento, *Conversa de camarim* investe na memoração honorífica dos mortos e com isso ressalta a *fama* de Hermilo.

Recordar Hermilo Borba Filho, hoje, é vê-lo desempenhar quatro grandes papéis no teatro brasileiro. Nos quatro, foi brilhante, decisivo e renovador. Nunca repetitivo. Inovava sempre. Se não foi genial como dramaturgo (ele mesmo sabia disso), foi marcante como encenador e empreendedor. Como encenador, líder de grupo e realizador cultural, protagonizou quatro momentos que modificaram a feição do teatro no Recife, sempre atento à realidade cultural brasileira. E, nesses quatro momentos, buscou modificá-la. Assim, viveu a alegria da fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco, fundamental para a carreira de Ariano Suassuna; a criação do Curso de Formação do Ator, da Escola de Belas Artes, valioso para a fundamentação prático-teórica de atores; a fundação do Teatro de Arena, base da profissionalização do teatro no Recife, e do TPN, cuja existência foi essencial para a revitalização do teatro no Recife em bases profissionais (SANTOS, 2007, p.71).

Agindo assim, com o suporte da memória organizadora, Benjamim atende a sua prescrição para praticar a memoração dos mortos e manter vivo uma carreira exemplar e consagrada no teatro pernambucano. E novamente a metáfora da “semente” é utilizada, mostrando a pertinência desse enunciado entre aqueles que trabalharam com Hermilo Borba Filho nos anos sessenta e procuram preservar sua memória.

Com a morte de Hermilo, acabava-se a fase mais criadora do teatro nordestino, com uma estética de encenação que ele tanto buscara e defendera. Sem o seu espírito instigador e sem a sua capacidade empreendedora, não surgiram novos autores de grande envergadura, nem peças novas seguindo aquele conceito. Na verdade, com sua morte, diluiu-se o próprio conceito de teatro Nordeste, expressão hoje quase inexistente, a não ser na História. Ficaram, porém, suas ideias na memória e na atuação de alguns dos seus continuadores (entre os quais me incluo) e registradas em livros, como sementes que, ao longo de todos esses anos, têm germinado aqui e ali, produzindo e gerando novas sementes, que este era o destino de Hermilo Borba Filho. E ele bem sabia (SANTOS, 2007, p.73).

Mesmo tensionando os limites da memória organizadora, Benjamim respeita a sua narrativa consagrada com os seus marcos e cânones. Parece buscar uma conciliação entre aquilo que é dito tradicionalmente e o não-dito, então, representado pelas suas memórias pessoais. Em *Conversa de Camarim*, o TEP, que segundo Benjamim, teria alterado “a feição pacata do teatro recifense” (SANTOS, 2007, p.72) continua sendo uma origem distante a influenciar indefinidamente os rumos do Teatro do Nordeste. Ao se referir, por exemplo, à opção de Hermilo por autores nordestinos, diz Benjamim: “Dos dez espetáculos que fez com

o seu grupo [o TPN], sete foram de autores nordestinos, numa coerência que nascera com o Teatro do Estudante e perpetuou-se com o TPN” (SANTOS, 2007, p.66).

Mas essa coerência é discutível. O TPN em sua segunda fase, montou quase 50% de seu repertório com peças de autores não-nordestinos. Ou seja, Benjamim preferiu manter a ideia de que Hermilo e o TPN foram sempre os mesmos, regionalistas e comprometidos com uma ideia de Teatro do Nordeste fixada ainda nos anos quarenta, como descreve a memória organizadora, a propor um discurso alternativo que os colocasse como estranhos a si mesmos.

E desta forma, ao enfatizar a história do TPN e de Hermilo, o próprio Benjamim se torna, aparentemente, um ausente em sua obra. Estranha condição para quem teria participado, segundo ele mesmo, dos três eventos mais marcantes da década de sessenta. Mas essa contradição é atenuada quando percebemos que ao reforçar a importância histórica do TPN, é também para a sua própria *distinção* que ele aponta.

Por essa época, estudei *Diálogo do encenador* como um jovem pianista que prepara seu primeiro concerto com uma orquestra sinfônica, encantado, buscando assimilação e interpretação pessoal. Em pouco tempo, com estudo e prática como seu assistente de direção[de Hermilo], me tornei, tenho certeza disso, o único participante do grupo a poder falar ou escrever sobre a estética do TPN com a mesma fundamentação de Hermilo, embora sem a sua capacidade de explanação [...] E foi o meu domínio da estética que me permitiu criar *Andorra*, um espetáculo que, mesmo sem ter sido dirigido por Hermilo, foi o que mais avançou quanto à sua estética entre todos os que foram encenados por outros diretores. Creio que, além de mim, ninguém mais do grupo meteu-se em estudo para compreender mais os objetivos de Hermilo[...] (SANTOS, 2007, p.52).

Neste caso, a memória organizadora não apenas oferece conteúdo à memória individual de Benjamim, mas ele também procura se inscrever na memória organizadora no momento em que se qualifica diante da estética adotada pelo TPN, uma estética sistematizada por Hermilo Borba Filho. E quanto mais inserido estiver nas narrativas consagradas, maior seu capital simbólico será.

Hoje, tenho orgulho de acreditar que fui eu quem levou mais à frente e com maior empenho de busca a estética de Hermilo. *Andorra* era um drama e, mesmo assim, eu o concebi muito próximo das intenções de Hermilo. Com máscaras de meio rosto, figurinos cor-de-rosa, móveis teatralmente desdobráveis, objetos de cena de tamanhos ampliados e despojamento de cenários e supérfluos, cartazes com letreiros (que jamais haviam sido usados em teatro no Recife), tenho certeza, que *Andorra* foi um espetáculo que Hermilo poderia ter encenado daquela maneira ou assinado como seu. Anos mais tarde, mesmo desligado do TPN, todo o meu trabalho de teatro no Rio

de Janeiro jamais se afastou dos princípios estéticos de Hermilo [...] (SANTOS, 2007, p.69).

A esse respeito, é preciso considerar que o Benjamim Santos de *Conversa de camarim* não é mais um sujeito *entre-lugares* como era nos anos de 1960, deslumbrado e motivado a explorar diferentes linguagens teatrais, de Hermilo à José Celso Martinez. É um sujeito que fez a opção por assumir a identidade de “artista nordestino”, para a qual espetáculos populares, como o bumba-meu-boi, “estariam em seu *ser* desde a sua infância” (SANTOS, 2007, p.52) e, conseqüentemente, também a opção por defender a estética e a memória do Teatro do Nordeste. E assim, procura alinhar a sua obra a esta tradição, que vem do TEP e se renova com o TPN nos anos sessenta.

Além disso, enquanto estudioso e artista, procura também descrever-se como um discípulo e continuador do trabalho de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, os dois grandes nomes do teatro pernambucano, que ao longo dos anos teriam se completando mutuamente: “As buscas de Hermilo por um *teatro nordestino* encontravam total compenetração prática nas peças de Ariano, escritas a partir da *Compadecida*” (SANTOS, 2007, p.66). Benjamim procura, portanto, se vincular ao trabalho e as experiências acumuladas por aqueles dois como alguém que merece a *distinção* de ter sido reconhecido como um bom discípulo.

No final da década, Hermilo concedeu-me a maior demonstração de que prezava o meu trabalho indicando-me para professor de Interpretação no Curso de Direção da Escola de Belas Artes, em atitude semelhante à de Ariano Suassuna, que me havia indicado ao padre Marcelo para substituí-lo como professor de Estética, no Curso de Filosofia do Seminário Regional do Nordeste (SANTOS, 2007, p. 70).

Mas esse Benjamim é um entre outros possíveis. Em 2012, em entrevista para uma revista teresinense, ele fez o seguinte comentário a respeito do passado: “Eu faço assim: vivo hoje e me desligo do passado. Quando eu morava aqui, eu era da Parnaíba, fui morar no Recife e a Parnaíba começou a se afastar. Depois fui morar no Rio de Janeiro e praticamente cancelei o Recife” (SANTOS, 2012, p.17). Aqui, Benjamim sugere viver trajetórias descontínuas. Ele acumula e se desprende de experiências vividas em cada lugar que passa e acredita não dever lealdade a ninguém ou a nenhum desses lugares. Bem diferente da concepção registrada nas páginas de *Conversa de camarim*: “Anos mais tarde, mesmo desligado do TPN, todo o meu trabalho de teatro no Rio de Janeiro jamais se afastou dos princípios estéticos de Hermilo” (SANTOS, 2007, p.69).

O discurso adotado em *Conversa de camarim*, portanto, se justifica pelo fato de Benjamim desejar ser aceito em seu “retorno” ao teatro pernambucano depois de quase quarenta anos de ausência, pois como já foi dito anteriormente, para qualquer protagonista, negar vínculo com a memória organizadora daquele teatro é correr o risco de não receber reconhecimento, ficando assim fora do *campo do memorável*. Neste caso, é mais seguro recalcar certos acontecimentos dissonantes em favor de lealdades e hábitos antigos associados àquilo que ocupa o centro dessa memória organizadora. Temos, assim, a memória como *recriação do vivido*, teorizada por Patricia Leonardelli a partir da teoria bergsoniana, nos seguintes termos:

A atividade mnemônica se dá na sua prolongação com o presente, dada na experiência atual. Em parte, ela consiste em todos os conteúdos detalhadamente registrados, armazenados pelos sentidos e selecionados pelos afetos: a memória em sua acepção clássica, como persistência do vivido. Mas ela também é criação quando se coloca em atividade para responder às necessidades do presente, oferecendo combinações de impressões como sínteses mais ou menos prováveis para a solução das questões.

[...] esse processo constitui a gênese da noção de memória não mais como evocação do passado fenomenológico, passível de todas as imprecisões que implicam registrar algo que não está mais apresentado aos sentidos (a retenção), mas como recriação permanente do vivido em circunstâncias permeáveis (LEONARDELLI, 2012, p.96).

Essa opção de se conectar ao consagrado, na primeira parte de *Conversa de camarim*, acaba dificultando a emergência do “novo”. Por isso temos a “memória do TPN” e não a do Construção ou a do Teatro de Arribação, os dois grupos criados por Benjamim Santos. O Teatro de Arribação até recebeu o reconhecimento de Ariano Suassuna, em artigo publicado na *Revista do museu do açúcar*, publicada em 1968. Para ele, o conjunto, ao lado do TPN, podia ser considerado um dos dois grupos artísticos mais importantes do Recife e teria potencial para ser conhecido em todo país pelo trabalho que vinha desenvolvendo junto aos camponeses e operários da zona da mata pernambucana (SUASSUNA, 1968, p. 40). E menciona ainda as intenções do grupo citando as palavras do próprio Benjamim:

Benjamim Santos tinha afirmado um dia: “O Teatro de Arribação, com os seus espetáculos na zona agrária, pretende não simplesmente fazer as representações teatrais, como faria qualquer grupo profissional que a tanto se arriscasse, mas tentará introduzir-se entre os moradores das usinas, organizar pequenos núcleos de arte, grupos de teatro, aos quais dará assistência técnica e artística, promovendo as outras artes entre os camponeses e levando elementos suficientes para que se desenvolvam neles todos os potenciais de

amor à beleza, em sua condição atual de camponês brasileiro”. E dentro de sua honestidade e força de vontade, logo depois passava do projeto à realização [...] (SUASSUNA, 1968, p.40).

Benjamim poderia ter falado sobre o Teatro de Arribação na primeira parte de *Conversa de camarim*. Mas ao que parece, falar desse grupo seria falar de uma experiência pouco lembrada atualmente e que, portanto, não permitiria uma referência segura para o trabalho que Benjamim realizou no teatro pernambucano dos anos sessenta. Como alguém afastado há muito tempo, um “estranho”, ele preferiu utilizar a memória organizadora como suporte e dela conseguir o reconhecimento de sua *distinção*. Por isso, embora dê alguma atenção à *Cantochão* e à sua coluna no Jornal do Commercio, é do TPN e de Hermilo que fala mais. Ele então destaca a sua relação com os dois, expressando sua lealdade.

A perspectiva de *Conversa de camarim* é pautada nessa lealdade, ao ponto de Benjamim assumir os embates do TPN e de Hermilo, como sendo seus próprios embates. É o caso das divergências entre o TPN e o TAP ou entre Hermilo e Valdemar de Oliveira . Ao mencionar a falta de uma classe teatral no Recife, destacou que todos estavam isolados em seus “próprios núcleos”, não havendo troca de experiências e que, em grande medida, a causa disso era a conduta de Valdemar de Oliveira.

Fiquei então sem entender nada quando percebi que havia uma enorme rachadura a separar o TAP de todo mundo que fazia teatro fora do TAP. E esse todo mundo falava mal do TAP [...] Por fim, pude compreender aquela rachadura quando consegui separar o TAP e seu diretor, Valdemar de Oliveira. Foi uma tarefa difícil, de tal modo o TAP e seu líder formavam um só bloco. Parecia quase impossível o TAP sem Valdemar de oliveira assim como este sem aquele. Consegui, por fim, elaborar esta separação, ao saber que, além de fundador, diretor e ator do TAP, Valdemar de Oliveira era o representante da SBAT no Recife, tinha duas poltronas fixas na quarta fila do Santa Isabel, publicava uma coluna de teatro num dos jornais da cidade e, nesta coluna, chamada *A Propósito*, era difícil elogiar o trabalho de quem não fosse do TAP. Com isso, compreendi que o TAP era sempre o TAP e que a atuação de Valdemar de Oliveira fora do TAP não era necessariamente o TAP. Na verdade, falando mal do TAP, as pessoas queriam atingir seu diretor (e todo o núcleo dos irmãos Oliveira, que ocupavam bons cargos culturais públicos) e não propriamente o grupo de artistas que formava o TAP. Então caí na mesma esparrela e também me pus contrário ao TAP, mas não por simples oposição ao seu diretor, e sim porque, nos anos sessenta, o TAP estava já longe daquele grupo que eu havia conhecido com belos espetáculos (SANTOS, 2007, p.34).

Benjamim faz referência às críticas que costumava fazer ao TAP e a Valdemar de Oliveira, em sua coluna sobre teatro. Porém, mesmo disposto a lembrar dessas questões, ele se impõe um limite. Vejamos o que ele escreveu no dia 12 de fevereiro de 1967:

Há uns seis anos vêm aparecendo em Recife vários movimentos visando a formação de um teatro profissional, através de grupos que se organizam, tentam uma atividade contínua, buscam um nível sempre mais alto na escolha dos textos, na montagem de espetáculos. Por outro lado, compensador como consequência lógica, vê-se a formação de um novo público, mais exigente, mais sólido e lúcido, embora reduzido e restrito. Uma outra face, porém, não se revela em progresso: a crítica especializada, que continua morosa e lerda, pisando sobre as mesmas estacas.

Vários teóricos e dramaturgos nordestinos já tentaram caminhos de crítica, mas todos eles desistiram, deixando sempre que continue um pequeno grupo de falsos críticos, donos de colunas de jornal, nas quais mantém intrigas e conversinhas diárias. Para esses senhores, a crítica exercida está longe de uma verdadeira análise imparcial, correta e orientadora de um espetáculo. Em sua maioria são todos uns eternos saudosistas do Teatro de Amadores (grupo que existiu no Recife e, parece, está em fase de esfacelamento – consequência do progresso cultural que forçosamente destrói todas as tendências de reação, todas as cadeias que não acompanhem seu ritmo de renovação).

Um exemplo, sujo e deplorável, do que vem sendo a atual crítica de teatro em Recife, é a análise feita por Waldemar de Oliveira, sobre “Um inimigo do povo”. Qualquer ator, mesmo iniciante, conhece ou ouviu falar desse cronista, homem que utiliza uma pequena coluna de jornal para incentivar polêmicas (tão ao gosto do século passado), destruir pessoas, aniquilar grupos de teatro... Em sua análise sobre a última peça do TPN, WO aproveitou a ocasião para arrasar publicamente o trabalho de Hermilo Borba Filho e repisar uma de suas últimas intrigas (com o ator Ivan Soares), tão mesquinha quanto qualquer outra.

Pessoalmente, eu sou contra a distribuição de convites de teatro a esses homens, entretanto o TPN reconhece essas existências e lhe dedica um “espetáculo para a crítica”. E a crítica que veio de WO foi apenas mais um desabafo, mais uma afirmação pública de sua reacionária concepção de teatro, de sua incapacidade para acompanhar um processo de renovação cênica e uma angustiante ausência de autocrítica (defeito também do nosso “mestre-sociólogo”).

Em seu artigo, o cronista ridicularmente associa a vida psicológica dos atores às de seus personagens: visão mesquinha e sórdida, incompreensível em um homem de teatro; repelente em um crítico. Infelizmente ninguém sabe até quando teremos tais críticos, de tão rasteira categoria, de tão insignificante valor para o teatro.

Acredito, porém na recuperação humana no desenvolvimento cultural do Nordeste. (SANTOS, 1967b, p.2).

Esse artigo, intitulado “Nossos críticos”, já foi citado anteriormente. Nele, Benjamim desqualifica o trabalho do crítico Waldemar de Oliveira. Ele é o principal alvo da crítica do artigo. Mas na segunda parte de *Conversa de camarim*, o mesmo artigo foi publicado com uma significativa mudança em sua transcrição:

Há uns seis anos vêm aparecendo em Recife vários movimentos visando a formação de um teatro profissional, através de grupos que se organizam,

tentam uma atividade contínua, buscam um nível sempre mais alto na escolha dos textos, na montagem de espetáculos. Por outro lado, compensador como consequência lógica, vê-se a formação de um novo público, mais exigente, mais sólido e lúcido, embora reduzido e restrito. Uma outra face, porém, não se revela em progresso: a crítica especializada, que continua morosa e lerda, pisando sobre as mesmas estacas.

Vários teóricos e dramaturgos nordestinos já tentaram caminhos de crítica, mas todos eles desistiram, deixando sempre que continue um pequeno grupo de falsos críticos, donos de colunas de jornal, nas quais mantém intrigas e conversinhas diárias. Para esses senhores, a crítica exercida está longe de uma verdadeira análise imparcial, correta e orientadora de um espetáculo (SANTOS, 2007, p.87).

Como se percebe, a parte em que cita Valdemar de Oliveira foi excluída do texto e no final, Benjamim ainda acrescenta uma nota que não existia na publicação original: “Nota de 2006: Eram críticos, além de mim: Ângelo d’Agostini, Ladjane, Valdemar de Oliveira, Adeth Leite e Medeiros Cavalcante”. Sua crítica, então, torna-se genérica, não se direciona a ninguém em particular.

Menos impulsivo do que nos anos sessenta e consciente de que, morto em 1977, Valdemar entrara definitivamente no panteão da memória organizadora do teatro pernambucano, Benjamim não estava disposto a explicitar todas as suas lembranças, algumas capazes de alimentar fortes ressentimentos. Em nome de uma possível conciliação, Benjamim omite detalhes que caracterizariam melhor o tipo de crítica que chegou a fazer ao líder do TAP. Além disso, na primeira parte de *Conversa de Camarim*, Benjamim também reconhece no crítico Valdemar de Oliveira, “especialização” e “conhecimento profundo” para falar sobre teatro (SANTOS, 2007, p.48-49).

A segunda parte de *Conversa de camarim*, portanto, está em sintonia com as memórias organizadas de Benjamim na primeira parte. Os artigos selecionados para fazerem parte da obra também definem um Benjamim regionalista comprometido com o Teatro do Nordeste e leal ao Teatro Popular do Nordeste. Mas ao longo das transcrições feitas, um novo cenário se descortina e um meio teatral mais diverso, com novos protagonistas, ganha evidência. No meio de 77 artigos selecionados, pelo menos nove grupos teatrais são citados com algum destaque, grupos que não habitam a memória organizadora do teatro pernambucano: Construção, Açoite, Teatro de Arribação, Teatro de Picadeiro, TUCAP, Teatro de Comédia de Recife, Teatro Novo, Grupão da Várzea e Teatroneco.

A existência de tantos grupos em um período curto de tempo (1965-1969) já mereceria uma atenção maior da memória cumulativa relativa ao teatro pernambucano, que por enquanto ainda se baseia numa narrativa-chave que esvazia a segunda metade dos anos

sessenta de atividades teatrais relevantes. Tal conclusão toma como referência, sobretudo, a crise do teatro missionário e bacharelesco que tanto fascinou a crítica e o público pernambucanos entre os anos de 1940 e os primeiros anos da década de sessenta e dessa crise uma outra configuração histórica emergiu diante dos novos grupos teatrais que iam surgindo. Sem o romantismo, a pernambucanidade e a influência política que os grupos tradicionais possuíam no passado, que tanto apoio lhes permitiu ter, e ainda tendo que enfrentar a desconfiança dos órgãos de repressão da ditadura militar implantada em 1964, os novos grupos da segunda metade dos anos sessenta não conseguiram manter uma regular oferta de montagens.

Como já foi dito no capítulo anterior, a segunda metade dos anos sessenta foi, enfim, um período de dificuldades para o meio teatral pernambucano, sobretudo pela falta de apoio dos poderes públicos, que além de não oferecerem recursos que poderiam ser usados para o auxílio dos grupos, ainda impunham dificuldades, como foi o caso da prefeitura do Recife, que cobrava pesadas taxas para o uso dos teatros municipais. A segunda parte de *Conversa de camarim* confirma essas dificuldades, mas enquanto arquivo também tensiona os limites da memória organizadora a reconhecer vigor nas lutas empreendidas pelos grupos recifenses que aturaram entre 1965 e 1969, bem como as suas qualidades cênicas.

Pouco a pouco, Recife vem se povoando de grupos que se organizam por uma espécie de solidão cultural, que deprime e frustra, mas que, de repente, lançando mão de vários artifícios ou suportes de salvamento, quebram os elementos compressores, mergulham num profundo exílio de aprendizagem e reaparecem, finalmente, sob um semblante de maravilhosa concepção criadora (SANTOS, 2007, p.87).

Para Benjamim, os grupos que se destacaram naquele período buscaram novas formas de encenações entre as quais ele destaca aquela pela qual também se engajou, a do Teatro Épico. Para Benjamim, na época, as técnicas épicas de interpretação eram as mais influentes e inovadoras no teatro nacional de então (SANTOS, 2007, p. 78). E no Recife, além do TPN, elas foram usadas também pelo Construção, Teatro de Arribação, TUCAP, Teatro Novo e pelo Teatro de Picadeiro. Sobre esse último, Benjamim chega a afirmar:

Prometeu Acorrentado, a tragédia de Ésquilo que, na montagem do Teatro de Picadeiro recebeu simplesmente o título de *Prometeu*, coloca o grupo que montou o espetáculo num avanço total de concepção cênica em relação a todos os outros grupos de teatro de Recife (com exceção do TPN), tal a elaboração não só visual como estética e, sobretudo, pela cota financeira mínima com que o espetáculo foi montado (SANTOS, 2007, p.123).

O Teatro de Picadeiro chegou a levar *Prometeu* para o Rio de Janeiro, para participar do I Festival de Teatro Amador do Brasil. “Sem dúvida que é o único entre os nossos grupos amadores de hoje que podia estar representando o Estado [de Pernambuco] nesse festival. Inclusive é um grupo que não se satisfaz com o amadorismo e já começa a tentar os caminhos da profissionalização” (SANTOS, 2007, p. 148-149).

Esse grupo, que “é todo feito de jovens, que, mal saídos da adolescência, procuram caminhos profissionais através da arte” (SANTOS, 2007, p.100), de acordo com a nossa leitura de *Conversa de camarim*, teria sido aquele que mais surpreendeu Benjamim e, neste caso, pode ser considerado um importante representante do teatro recifense que se tornava, segundo o próprio Benjamim, cada vez mais, uma arte praticada por jovens. Essa tese é recorrente em seus textos e em *Conversa de camarim*, alguns deles estão presentes.

No artigo “Açoite”, por exemplo, ele diz que a juventude “vem assumindo a renovação e a sustentação de nossa cultura, através de grupos particulares, sem que haja nenhuma iniciativa ou cobertura pública, cujas entidades culturais continuam seu paradoxal trabalho de inércia” (SANTOS, 2007, p.87). Em “Situação”, por sua vez, pode-se ler: “Do ponto de vista de grupos e companhias, o grande avanço é o passo contínuo em direção ao profissionalismo. A juventude querendo fazer teatro já não se convence nem se conforma com o amadorismo” (SANTOS, 2007, p.126).

Outro tema recorrente na segunda parte de *Conversa de camarim*, como se pode ver nas últimas citações, é o da profissionalização. Benjamim foi nos anos sessenta um defensor desse processo e acreditava que ele era levado a sério no período. Para o cronista, a busca por um teatro profissional tornara-se uma demanda comum no Recife “onde já muito pouco se fala em amadorismo, mesmo estudantil” (SANTOS, 2007, p.135). Benjamim chega a defender também que essa profissionalização da segunda metade dos anos sessenta era um atestado de que o teatro local estava avançando, apesar das inúmeras dificuldades, entre elas as financeiras. Em agosto de 1968, reconhecia que nenhum grupo ainda tinha condições de pagar atores, “salvo o TPN, quando ‘contrata’ três ou quatro atores estranhos ao grupo para completar o elenco de algum espetáculo”, da mesma forma, o Construção, com atores convidados (SANTOS, 2007, p.126).

Com tanta ênfase na questão, *Conversa de camarim* também tensiona os limites da memória organizadora do teatro pernambucano para reconhecer esse processo de profissionalização que ganhou força na segunda metade dos anos sessenta. E ele possuiria uma genealogia própria: a busca da juventude pela profissionalização do teatro recifense

“vem desde o Grupo Construção (1965) e do reaparecimento do TPN, em 66, depois de uma primeira fase (de 1960 a 62), e do Teatro de Arena, desde 1958, quando se iniciou nesta cidade a busca pelo profissionalismo” (SANTOS, 2007, p.126).

Esse teatro mais juvenil e com uma mentalidade mais profissional, segundo Benjamim, teria impulsionado o surgimento de um novo público também. Neste caso também o Construção teria sido fundamental. Em outro artigo publicado em *Conversa de camarim*, originalmente publicado em janeiro de 1966, no Diário da Noite, ele diz que a partir das peças daquele grupo foi ficando cada vez mais frequente o hábito no Recife de se discutir e comentar peças.

Os seus espetáculos (profundamente marcados pelo desejo de acertar, que é uma constante para todo o grupo) têm se tornado objeto de comentários para um público que começa a se constituir, fenômeno que vem aliar-se a um outro, que é a atual presença do meio universitário nas salas de teatro. Os estudantes universitários têm ido ao teatro ver os espetáculos do Grupo Construção e, como se isso ainda não fosse um ponto importante, observa-se que vem se formando um público que começa a criticar, a discutir, tentando acrescentar (SANTOS, 2007, p.77).

Em dezembro de 1967, já define a plateia recifense como um público que “já atingiu uma etapa de formação que exige mais de cada espetáculo, mais do que o simples ‘deixa ficar pra ver como é que fica’ da maioria dos conjuntos comerciais” (SANTOS, 2007, p.101). E em junho de 1968, volta a destacar o público universitário, que estava se constituindo “como um dos mais exigentes públicos de teatro” (SANTOS, 2007, p.122).

O que Benjamim notara na ambiência do teatro recifense estava acontecendo em outros centros do país. Se no Recife ele atesta que, a partir de Construção, os estudantes se firmaram como público de teatro, Roberto Schwarz afirma algo parecido com relação ao espetáculo *Opinião*: “seu público era muito mais estudantil que o costumeiro, talvez por causa da música, e portanto mais politizado e inteligente” (SCHWARZ, 2009, p.39).

Estudantes, sobretudo dentro de uma perspectiva nacional popular, após o golpe de 1964, com o fechamento do MCP, no Recife, e dos CPC’s da UNE, procuraram se rearticular reagindo dentro de suas possibilidades e o campo da cultura se mostrou uma arena onde era ainda possível ter força, mesmo para a oposição à uma regime autoritário. Sobre isso, diz Roberto Schwarz: “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 2009, p.8). Assim, se por um lado, a esquerda fracassou em suas pretensões revolucionárias, não conseguindo alcançar as classes populares, pelo menos a sua

produção cultural engajada chegou a ser abertamente consumida por intelectuais e estudantes de classe média (HOLLANDA, 2004, p.35).

Esse novo público, no Recife, mais jovem, crítico e intelectualizado não teria surgido se não houvesse um esforço por renovação. Esse novo público surgiu, então, em decorrência da luta implementada por grupos que buscaram romper, segundo Benjamim, com “a forma de arte que propunham os amadores nos anos quarenta, que quiseram impor ainda nos cinquenta e que, finalmente, vieram se aniquilando a partir de nossa década” (SANTOS, 2007, p.151). Essa certamente foi uma crítica direcionada ao TAP, que para o autor era responsável por uma arte meramente burguesa que só interessaria às classes abastadas.

Neste sentido, percebemos que *Conversa de camarim* não rompe com todo o teatro missionário e bacharelesco e sua memória. Benjamim rompe basicamente com o TAP, mas permanece, tanto na primeira parte, quanto na segunda, leal à tradição que se inicia com o TEP, se consagra no TPN e que ele busca dar continuidade com o Teatro de Arribação; mesmo reconhecendo a importância de experiências que adotassem outros caminhos: “Mais importante, isto sim, é o teatro que todos nós, da década dos anos sessenta, queremos fincar no Nordeste, inspirados ou não pelos bons antecessores que se firmaram antes, nos cinquenta” (SANTOS, 2007, p.144).

Mas o modelo de teatro missionário e bacharelesco, que nasce não apenas com o TAP, mas também com o TEP, entrou em crise nos anos sessenta e os novos grupos que iam surgindo desde o Teatro de Cultura Popular procuraram outros caminhos. Se politizaram segundo o viés nacional-popular, buscaram novas estéticas e diminuíram a distância entre o palco e a plateia. Isso fez com que uma plateia mais juvenil e engajada se identificasse com o teatro dos anos sessenta e buscasse de alguma forma interagir ou mesmo intervir naquilo que acontecia nos palcos.

Mas o teatro da segunda metade dos anos sessenta não foi tão deslumbrante quanto aquele dos anos quarenta e cinquenta, quando as elites pernambucanas e o meio intelectual se identificavam com um teatro que expressava a própria pernambucanidade. Na segunda metade dos anos sessenta, o teatro foi se tornando uma arena de luta. Lutava-se contra o chamado “teatrão”, contra o amadorismo e contra a ditadura, o que permitiu o aprendizado necessário para o radicalismo teatral que se observará nos anos setenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final de 1997, foi elaborado, por iniciativa da Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape), o projeto “Memórias da cena pernambucana”, que foi colocado em prática ao longo de 1998. Sua execução consistiu na realização de encontros públicos nos quais membros de grupos teatrais do passado ou ainda em atividade falariam das experiências de seus conjuntos. Esses depoimentos seriam transcritos e depois publicados. O primeiro volume acabou sendo lançado em 2005 e hoje, a série “Memórias da cena pernambucana” conta com um total de quatro volumes.

Quando o primeiro foi lançando, Alexandre Figueirôa destacou e louvou a iniciativa como algo importante para a história do teatro em Pernambuco, mas não sem observar “os riscos de tal empreitada pelo que ela tinha de memorialista, podendo, em alguns casos, servir apenas para os depoentes, sem nenhum distanciamento crítico, lembrar com saudade os dias da ribalta” (FIGUEIRÔA, 2006, p.83). Com o segundo volume, tentou mostrar que sua preocupação não tinha sido em vão ao alegar que, na obra, ao lado de “momentos de real relevância da nossa produção artística”, podia-se encontrar também chavões e lamúrias que nada contribuiriam para uma compreensão mais profunda da história do teatro pernambucano.

É inquestionável o mérito da trajetória de grupos e companhias do quilate do Teatro Popular do Nordeste (TPN), fundado por Hermilo Borba Filho; do Grupo Feira de Teatro Popular de Caruaru, capitaneado por Vital Santos; da Aquarius Produções Artísticas e do Grupo de Teatro Bandepe, e não deixa de ser interessante acompanhar, neste segundo livro, as contribuições que os mesmos nos legaram, seja no conjunto das montagens realizadas ou na experiência pessoal de alguns de seus integrantes. Sem querer desprezar de forma alguma os demais personagens desta vasta história – haja vista que, mesmo em grupos de menos importância, é possível extrair exemplos comoventes de dedicação ao teatro (basta lembrar do talento de Socorro Raposo e Augusta Ferraz) –, em termos de desvendamento ou construção de uma efetiva memória capaz de estabelecer uma linha evolutiva da arte dramática como ela se desdobrou nos palcos, certas lembranças não servem para muita coisa. Elas apenas descortinam um olhar eivado de ressentimento que não oferecem aos leitores e às novas gerações curiosas em conhecer a produção local um quadro real dos acontecimentos.

Ler sobre a metodologia de trabalho de Hermilo Borba Filho, contada por Leda Alves e analisada por Luiz Maurício Carvalheira, quando eles pontuam o quão superficial é a impressão geral dos que não tiveram a oportunidade de ver o TPN atuando, deixa evidente que temos aí uma contribuição real a esta reconstrução da cena local. Também a consolidação de um projeto de profissionalização para a realização teatral em Pernambuco, observadas por Marcus Vinicius e Paulo de Castro ao relatarem o processo de produção da Aquarius e a consequente criação de uma associação de artistas e técnicos

em espetáculos, é algo que realmente está revestido de interesse histórico. Contudo, não podemos afirmar o mesmo, por exemplo, quando Moisés Neto, um artista e intelectual atuante até os dias de hoje, queixa-se dos jornalistas recifenses, no início dos anos 90, acusando-os de pseudo-críticos e de cobrarem para as encenações de então um padrão idêntico ao teatro praticado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na verdade, o que os novos críticos do período – não comprometidos com os grupos – não aceitavam era o uso repetido da falta de recursos financeiros para justificar espetáculos ruins e montagens medíocres de pseudo-diretores, sobretudo, numa cidade que já tinha consolidado uma cena teatral com repercussão nacional, construída exatamente pelo Teatro do Estudante de Pernambuco, pelo TPN, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco e nomes como Clênio Wanderlei, Valdemar de Oliveira, Ariano Suassuna, Barreto Júnior e Hermilo Borba Filho (FIGUEIRÔA, 2006, p.83).

Aparentemente preocupado com a construção de uma “efetiva memória capaz de estabelecer uma linha evolutiva da arte dramática como ela se desdobrou nos palcos”, que pudesse dar às novas gerações um conhecimento, um “quadro real dos acontecimentos” relativos à produção local, o que o discurso do analista sugere é que já existiria uma memória consagrada acerca do tema. E ao invés de incomodá-lo, a existência e difusão de tal memória que negaria às “novas gerações”, ou seja, àqueles que não conheceriam a história do teatro pernambucano, a possibilidade efetiva de construção de um panorama cada vez mais amplo do fazer teatral dos anos quarenta até décadas recentes, Alexandre Figueirôa se comporta como um juiz que, dotado de uma visão privilegiada de todo um processo, se apresenta como alguém capaz de autorizar ou não certas memórias.

Em sua perspectiva, o teatro pernambucano tem uma origem, a qual devem se agregar todas as histórias e memórias. Um ponto para o qual todas as narrativas devem retornar em busca de substância e relevância, pois nele o teatro pernambucano teria nascido pronto, acabado e encontraria a sua medida final. E deveria ser sempre idêntico a si mesmo. Neste caso, entendemos que a pesquisa da origem

[...] se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira (FOUCAULT, 2015, p.58).

O caco, o feio, experiências que não deram certo são meros desvios e não devem fazer parte das memórias do teatro pernambucano, que segundo Alexandre Figueirôa, em seu texto

acima, “já tinha consolidado uma cena teatral com repercussão nacional, construída exatamente pelo Teatro do Estudante de Pernambuco, pelo TPN, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco e nomes por como Clênio Wanderlei, Valdemar de Oliveira, Ariano Suassuna, Barreto Júnior e Hermilo Borba Filho”. Retroceder não é uma opção para tal perspectiva, pois uma vez estabelecida uma natureza e uma essência para o teatro pernambucano, resta aos historiadores se fixarem na busca de uma “linha evolutiva da arte dramática”.

Mas toda história tem começo, meio e fim? Fomos acostumados a pensar que sim. Há bastante tempo desejamos e precisamos acreditar nisso, pois é a partir de princípios básicos de classificação como esse, que alimentamos nossa busca pela verdade. Ainda possuímos uma consciência profundamente cartesiana ainda que a realidade a nossa volta já tenha, há alguns anos, perdido a sua substância de tal forma que hoje já é muito comum questionar até a sua própria existência.

Nesse sentido, pensar aquilo que seria um *teatro pernambucano* implicaria, em primeiro lugar, um ato de nomeação que recorta e exclui de todos os teatros possíveis, aquilo que não seria *pernambucano*. O teatro pernambucano é aquilo que o cearense *não é*, por exemplo. Mas um *nome* deve significar uma identidade e uma identidade deve ter uma história/ memória que garanta a sua estabilidade no tempo e espaço.

Por isso o processo de nomeação deve estar articulado à busca das origens e de uma essência que diga o que o *nomeado* é desde o nascimento até a morte: seu começo, meio e fim narrados a partir de uma memória ou historiografia. Não haveria um *teatro pernambucano* sem essa captura que seleciona e recorta. O problema desta seleção e recorte é que as essências não pertencem à natureza, não estão à espera de um olhar que as identifiquem. Elas devem ser, necessariamente, fruto de uma produção cultural. Se por um lado pode ser fácil e não causa polêmica separar aquilo que seria *cearense* do que seria *pernambucano*, por outro, é bem mais complexo separar entre o que já é pernambucano, aquilo que seria essencial daquilo que não seria essencial ao teatro. Assim, a seleção e o recorte são necessariamente arbitrários e mediados por relações de poder.

Neste caso em particular, aquilo que se tornou o legítimo teatro pernambucano foi capturado por uma narrativa estruturada a partir do conceito de *teatro pernambucano moderno*. Depois disso, tornou-se condição necessária e praticamente suficiente para se conhecer a história e memória do teatro pernambucano, conhecer a trajetória dos grupos e homens responsáveis pela modernização desse teatro, ou seja, o Teatro de Amadores de Pernambuco e o Teatro do Estudante de Pernambuco, e nomes como Valdemar de Oliveira, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

A distinção atribuída a esses grupos e sujeitos configurou dois importantes modelos de *fazer teatral*. O primeiro, inspirado pelo TAP, um grupo aristocrático e tradicionalista que buscava a dignificação do teatro e a confirmação da grandeza da cultura pernambucana por meio de montagens realistas e aprimoradas tecnicamente de textos estrangeiros inéditos em Pernambuco. E o do TEP, um dos criadores do chamado “Teatro do Nordeste”, que buscou estabelecer um teatro regionalista avesso ao formalismo burguês e baseado na valorização da cultura popular pernambucana.

Tais valores de alguma forma representavam uma síntese daquilo que a própria sociedade pernambucana deveria ser, ou seja, regionalista, tradicionalista e, ao seu modo, modernista, segundo a prescrição de Gilberto Freyre. Havia, portanto, uma retroalimentação. Enquanto os valores daqueles grupos reforçavam a *imagem de si* que um campo intelectual influente desejava para os pernambucanos, essa imagem impunha uma tutela sobre o tipo de teatro que deveria corresponder às demandas da *pernambucanidade*.

Neste caso, não pode ser ignorado o peso de uma tradição intelectual que se manifesta em Pernambuco há várias décadas. Capaz de disciplinar investimentos culturais, acadêmicos e políticos por quase todo o século XX, os intelectuais regionalistas, em grande medida representados pela atuação militante de Gilberto Freyre, foram decisivos para a criação das concepções adotadas pelo teatro missionário e bacharelesco. Por isso o TAP e TEP se tornaram porta-vozes da *pernambucanidade* e defensores das tradições do estado de Pernambuco e, portanto, motivo de orgulho, estima e merecedores de uma inscrição privilegiada na memória do teatro local, facilitada pelas instituições oficiais que fomentavam a cultura no estado. Afinal, lembrar de seus grandes feitos, equivaleria para muitos, reafirmar os valores da sociedade pernambucana.

Esse esquema de relações entre o meio teatral e a cultura oficial em Pernambuco, portanto, foi decisivo para a constituição de um *ethos* para os pernambucanos. Com a consagração de seus grupos modernos, formado por estudantes universitários e bacharéis, dentro e fora do estado, as narrativas que deram sentido ao *ser pernambucano* puderam assimilar novos enunciados para a designação de uma potente imagem idealizada dos pernambucanos para pernambucanos e para o Brasil. E nem quando a cultura oficial e, com ela, a própria *pernambucanidade* foi questionada pelas vanguardas artísticas dos anos sessenta, como o tropicalismo, essas práticas discursivas perderam vigor, como demonstra os projetos culturais de Ariano Suassuna, no momento em que ele se tornou Secretário de Cultura da cidade do Recife no início dos anos setenta. Na época, isso representou a institucionalização oficial do Movimento Armorial.

Assim, foi se criando em Pernambuco a imagem perfeita de um teatro plenamente identificado com o caráter *missionário* e *bacharelesco* demonstrado pelo TAP e TEP, surgidos nos anos de 1940, que repercutia, entre outros valores, a própria identidade pernambucana em seu *devoir dominante*. O essencial seria conhecer a origem desses grupos, sua evolução e a forma como eles pretensamente influenciaram todos os outros grupos locais. Para além dessa trama-chave, estariam histórias e memórias paralelas que, aparentemente, nada de significativo poderiam acrescentar. Essa lógica permaneceu influente mesmo depois que o modelo de teatro missionário e bacharelesco entrou em crise no início dos anos sessenta, com o fim da primeira fase do Teatro Popular do Nordeste e a estagnação do TAP. Ao invés de permitir a valorização dos novos grupos que surgiram na segunda metade dos anos sessenta com novas linguagens, essa crise catalisou o reforço de uma memória nostálgica centrada nos tempos áureos do TAP e TEP.

A crise do teatro missionário e bacharelesco, desta forma, aos poucos foi sendo confundida com um possível esvaziamento do teatro pernambucano. Criou-se na memória coletiva um tempo mágico e fixo que parece ter suspenso a própria história. Nas principais narrativas que constituíram essa memória, os esforços que buscaram uma renovação teatral ocorridos a partir de 1965 foram recalcados em favor da reafirmação da importância da trajetória do TAP e do TEP. Essas narrativas foram decisivas para a criação em Pernambuco de uma *memória organizadora*.

Capaz de orientar memórias individuais, essa memória se destacou na criação de uma tradição local que ignorou o fluxo temporal do teatro pernambucano nos anos sessenta, em favor de um modelo teatral que cumpriu de forma ampla as expectativas de seu meio, nos anos quarenta e cinquenta, mas que nos anos sessenta pareceu pouco inovador e, de certa forma, retrógrado. Resultado disso, é que pouco se fala a respeito dos empreendimentos teatrais da segunda metade dos anos sessenta. Seus grupos e protagonistas individuais são frequentemente negligenciados por aqueles que pensam o passado.

As intensas transformações culturais ocorridas nos anos sessenta costumam ficar de fora das narrativas consagradas a respeito do teatro pernambucano. O esquema é simples e varia lentamente. Potencializa-se a imagem do teatro missionário e bacharelesco dos anos quarenta como uma espécie de medida final ou modelo a ser seguido por todo o meio teatral do estado, praticamente ignorando as razões de seu declínio nos anos sessenta, para em seguida, sem muitos detalhes, proclamar que o teatro quase desapareceu em Pernambuco, ainda que novos grupos estivessem surgindo interessados nas linguagens que animavam grupos de vanguarda e

de renome nacional como o Teatro de Arena e o Oficina. Impertinentes, esses novos grupos pernambucanos procuraram sair da sombra do teatro dos anos quarenta.

Foi assim que o anti-ilusionismo de Bertold Brecht, o teatro da crueldade de Antonin Artaud e o teatro musical, entre outras possibilidades chegaram aos palcos pernambucanos, colocadas em prática por grupos como o Construção, o TUCAP, o Teatro Novo e mesmo o Teatro Popular do Nordeste que ressurgiu em 1966 menos missionário e bacharelesco. Estes grupos procuraram resistir às dificuldades políticas e econômicas surgidas na esteira do golpe de 1964 e renovaram o teatro pernambucano, mas as suas memórias ainda são pouco divulgadas.

O dramaturgo e diretor Benjamim Santos atuou no Recife nessa época. Sua obra atendeu a algumas expectativas daqueles que pensavam o teatro local, especialmente de parte da crítica especializada, aquela que esperava ver nos palcos pernambucanos a estética e novas linguagens que já se manifestavam nos grandes centros do país, como o Rio de Janeiro e São Paulo. Ora comparados ao famoso espetáculo carioca *Opinião*, de 1964, ora comparados ao teatro antropofágico de José Celso Martinez, os diferentes trabalhos de Benjamim foram considerados inovadores, apesar do pouco tempo em que trabalhou no Recife.

Por outro lado, o folclore e a cultura popular também eram muito presentes no seu teatro, o que denuncia que Benjamim também fora capturado pelos discursos regionalistas. Vivendo o momento em que o teatro recifense começava a se tensionar entre a tradição e as novas vanguardas dos anos sessenta, o dramaturgo não passou incólume por essas tensões e a solução encontrada para conciliar suas diferentes influências foi praticar uma espécie de hibridismo teatral de difícil classificação. Enquanto esteve produzindo e escrevendo sobre o teatro do Recife entre os anos de 1965 e 1969 seu discurso sempre demonstrou admiração pelas novas linguagens implementadas no teatro brasileiro entre os anos cinquenta e sessenta e fidelidade ao Teatro do Nordeste, legado pelo Teatro do Estudante de Pernambuco e pelo seu continuador, o Teatro Popular do Nordeste.

Ele chegou ser assistente de direção de Hermilo Borba Filho, um dos cânones do teatro local, no TPN quando este voltou à ativa em 1966. Sua passagem pelo grupo e a influência de Hermilo foram decisivas para a sua formação profissional e deixou marcas duradouras, como por exemplo, a busca por uma estética teatral inspirada nos espetáculos populares nordestinos.

Isto explica porque não há grandes contradições entre suas lembranças e a *memória organizadora* do teatro pernambucano. Embora a sua memória sobre o teatro do Recife estimule-nos a pensar que a segunda metade dos anos sessenta foi um período de renovação e também o mais rico para a cena teatral daquela década, o que contraia diretamente a ideia de

que um vazio cultural teria caracterizado o teatro pernambucano naquele momento, em grande medida, a escrita minemônica que compõe seu livro *Conversa de Camarim*, busca justamente pontos de contato entre sua trajetória e aquilo que há de consagrado na memória organizadora para conseguir se distinguir artisticamente.

Este representa, enfim, um dos usos possíveis da memória organizadora do teatro pernambucano. Os outros seriam: estabelecer o limite daquilo que pode ser considerado memorável e oferecer conteúdo para as memórias individuais. Essa memória, portanto, não opera apenas de forma coercitiva, ela se configura também como uma memória sedutora que se deseja familiar e conciliadora para todos. Ela destrói, mas não seria tão eficiente se não permitisse ser construtiva oferecendo uma chance de pacificação entre os memoráveis e os esquecidos.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

1 ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

AGOSTINI, Angelo de. Campanha encontra repercussão. *Jornal do Commercio*, Recife, 05 fev. 1967a, p.16.

_____. Autran com Édipo; e o TAP?. *Jornal do Commercio*, Recife, 19 fev. 1967b, p.14.

_____. Mosaicos. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 fev. 1967c, p.14.

_____. O sucesso dos espetáculos sulistas. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 01 jun. 1967d, p.2.

_____. Curitiba, terceiro centro teatral do Brasil. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 14 jun. 1967e, p.2.

AIALA, Vladimir. Teatro. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 09 mai. 1965a, p.6.

_____. Aulas com Martins Pena. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 13 jun. 1965b, p.6

_____. Teatro no Recife. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 24 out. 1965c, p.4.

ALEX. Assuntos sociais. *Jornal do Commercio*, Recife, 1965, p.6.

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro popular em Pernambuco. In: *Revista Dionysos*, ano XIV, número 17. Rio de Janeiro: SNT/ MEC, 1969.

_____. Adacto e os amadores. *Folha da Manhã*, Recife, 17 mar. 1948, p. 5.

BRANDT, Vinícius Caldeira. Nos tempos da legalidade. In: *UNE*, nº 2, [197-?].

CAVALCANTI, Medeiros. Publicações e programa. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 jan. 1965a p.6.

_____. Visita ao velho ator. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 jan. 1965b, p.6.

_____. Prêmios gordos. *Jornal do Commercio*, Recife, 04 fev. 1965c, p.6.

_____. Teatro. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 fev. 1965d, p.6.

_____. Inferno no Santa Isabel. *Jornal do Commercio*, Recife, 08 mai. 1965e, p.6.

_____. A capital federal – III. *Jornal do Commercio*, Recife, 01 jun. 1965f, p.6.

- _____. A capital federal – IV. *Jornal do Commercio*, Recife, 03 jun. 1965g, p.6.
- _____. A capital federal – VII. *Jornal do Commercio*, Recife, 15 jun. 1965h, p.6.
- _____. A capital federal – VIII. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 jun. 1965i, p.6.
- _____. Cantochão. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 jun. 1965j, p.6.
- _____. Elenco de uma estreia. *Jornal do Commercio*, Recife, 07 set. 1965l, p.6.
- _____. O estranho cliente de uma noite – VII. *Jornal do Commercio*, Recife, 01 out. 1965m, p.6.
- _____. Convite atrasado. *Jornal do Commercio*, Recife, 17 dez. 1965n, p.6.
- _____. Desatualização. *Jornal do Commercio*, Recife, 09 mar. 1966a, p.6.
- _____. Reflexo do povo. *Jornal do Commercio*, Recife, 27 mar. 1966b, p.6.
- _____. O que se anuncia. *Jornal do Commercio*, Recife, 08 dez. 1966c, p.7.
- COUTINHO, Valdi. Velho Palácio dos Manguinhos é palco do “Teatro Novo”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 out. 1968, p.8.
- _____. Os novos caminhos do teatro comunitário. *Diário de Pernambuco*, Recife, 12 ago. 1978. Caderno Viver, p. 1.
- CRAVEIRO, Paulo Fernando. Ponto de encontro. *Jornal do Commercio*. Recife, 10 set. 1969.
- DIÁRIO DA NOITE. Recife, 13 mai. 1949.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 14 mai. 1920, p.3.
- _____. Recife, 30 abr. 1924, p.1.
- _____. Recife, 7 mai. 1924b, p.1.
- _____. Recife, 5 mar. 1925, p.1.
- _____. Recife, 12 mar. 1925b, p.1.
- _____. Recife, 11 out. 1925c.
- _____. Recife, 7 fev. 1926, p.3.
- _____. Recife, 9 fev. 1926b, p.4.
- _____. Recife, 10 fev. 1926c.

_____. Recife, 12 fev. 1926d.

_____. Recife, 17 mar. 1949, p.3.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Memorial do teatro pernambucano. In: *Continente*. Recife: CEPE, p.82-83, 2006.

J.B. Cinemas e Teatros. *Jornal Pequeno*, Recife, 22 jun. 1950, p.2.

JORNAL DA SEMANA. Recife, 29 abr. a 05 mai. 1973, [s.p.]

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 2 ago. 1972.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 4 jan. 1942, p.5.

_____. Recife, 17 nov. 1966, p.7.

_____. Recife, 20 abr. 1968.

_____. [Caderno II]. Recife, 24 nov. 1970, p.1.

_____. [Revista]. Recife, 6 dez. 1970, p.6.

LADJANE. “Canto chão” dedicado ao Grupo da Ribeira. *Jornal do Commercio*, Recife, 13 jul. 1965, p.6.

LINS, Medeiros. Não só folclore inspirou Benjamim Santos na Barca d’ajuda. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 28 out. 1969a, p.2.

_____. Só até hoje temos A barca d’ajuda no Teatro Santa Isabel. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 30 out. 1969b, p.2

MAGALHÃES, Agamenon. Teatro de Amadores. *Folha da Manhã*, Recife, 7 abr. 1943, p.3

MANCHETE. Rio de Janeiro, 1968, nº834, p.17.

MELO, Mário. Crônica da Cidade. *Jornal do Commercio*, Recife, 17 jun. 1941, p.2.

OLIVEIRA, Adones de. Cantochão: primeiro fruto nordestino de “Opinião”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1965.

OLIVEIRA, Valdemar. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 9 abr. 1941a, p.4.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 jul. 1941b, p.2.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 set. 1943, p.10.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 10 ago. 1945, p.10.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 5 mai. 1949, p.8.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 11 dez. 1956, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 dez. 1956, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 fev. 1957, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 17 fev. 1957b, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 09 mai. 1965a, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 26 mai. 1965b, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 01 jun. 1965c, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 01 ago. 1965d, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 03 ago. 1965e, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 06 out. 1965f, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 nov. 1965g, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 mar. 1966a, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 27 abr. 1966b, p.6.

_____. A propósito. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 mai. 1966c, p.6.

PONTES, Joel. O pagador de promessas (3). *Diário de Pernambuco*, Recife, 17 out. 1961, p. 3.

RAMIREZ, Carlos. Amadores, 30 anos. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 27 mar. 1966, p.2.

SANTOS, Benjamim. Teatro novo no Nordeste. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 14 ago. 1966a, p.2.

_____. Teatro no Nordeste. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 04 dez. 1966b, p.2.

_____. Revisão crítica. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 01 jan. 1967a, p.2.

_____. Nossos Críticos. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 12 fev. 1967b, p.2.

_____. Açoite. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 26 fev. 1967c, p.2.

_____. Um primeiro debate. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 12 mar. 1967d, p.2.

_____. Sobre formação de atores. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 02 abr. 1967e, p.2.

_____. Para a realização de um bom espetáculo. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 30 abr. 1967f, p.2.

_____. O senhor Bertold Brecht e a senhora Carrar. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 14 mai. 1967g, p.2.

_____. Nomes e noções no teatro moderno. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 23 jul. 1967h, p.2.

_____. Crítica experimental. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 05 dez. 1967i, p.2.

_____. O curso da Escola (as provas). *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 16 dez. 1967j, p.2.

_____. Viva Drummond. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 13 jan. 1968a, p.2.

_____. Panorama. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 27 jan. 1968b, p.2.

_____. O sinal dos tempos. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 06 fev. 1968c, p.2.

_____. Oficina, hoje. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 08 fev. 1968d, p.2.

_____. Abaixo a censura. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 15 fev. 1968e, p.2.

_____. O teatro da crueldade. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 29 fev. 1968f, p.2.

_____. O grupo de Otto Prado. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 07 mar. 1968g, p.2.

_____. Ditos da (e sobre a) censura. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 12 mar. 1968h, p.2.

_____. A imprensa e a censura. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 14 mar. 1968i, p.2.

_____. Os atores do Recife. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 16 mar. 1968j, p.2.

_____. O que há sobre o assunto. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 21 mar. 1968l, p.2.

_____. Encenação atual. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 04 abr. 1968m, p.2.

_____. Sobre a atual situação. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 11 abr. 1968n, p.2.

_____. A partir de uma (não) declaração. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 25 abr. 1968o, p.2.

- _____. A mancada municipal. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 27 abr. 1968p, p.2.
- _____. Andorra: 1. Os caminhos da encenação. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 23 mai. 1968q, p.2.
- _____. Revisão de decreto. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 25 mai. 1968r, p.2.
- _____. Impossível parar . *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 06 jul. 1968s, p.2.
- _____. Censura e organização. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 09 jul. 1968t, p.2.
- _____. Unidade em vista. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 13 jul. 1968u, p.2.
- _____. Situação. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 1 ago. 1968v, p.2.
- _____. Dramaturgia local. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 03 ago. 1968x, p.2.
- _____. Um diretor na cidade. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 13 ago. 1968z, p.2.
- _____. O teatro comenta. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 15 ago. 1968a1, p.2.
- _____. Hermilo: o TPN e o Nordeste. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 07 set. 1968b1, p.2.
- _____. Demissão de Cacilda Becker. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 17 set. 1968c1, p. 2.
- _____. Um teatro novo. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 01 out. 1968d1, p.2.
- _____. O falso projeto. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 08 out. 1968e1, p.2.
- _____. Reunião segunda-feira. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 10 out. 1968f1, p.2.
- _____. Isso de técnicos. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 05 nov. 1968g1, p.2.
- _____. A indumentária. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 07 nov. 1968h1, p. 2.
- _____. Indumentária-2. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 09 nov. 1968i1, p.2.
- _____. O êxodo continua. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 12 nov. 1968j1, p.2.
- _____. Teatro universitário. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 21 nov. 1968l1, p.2.
- _____. Teatro universitário, 2. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 23 nov. 1968m1, p.2.
- _____. Crítica de arte-1. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 12 dez. 1968n1, p.2.

_____. Para onde se caminha?. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 17 dez. 1968a, p.2.

_____. Melhores dias, vejamos!. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 04 jan. 1969a, p.2.

_____. O Nordeste e o Galileu. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 14 jan. 1969b, p.2.

_____. Coisas do momento. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 nov. 1968b, II Caderno, p.2.

_____. Fim de uma era, começo de outra. *O Bembém*, Parnaíba, dez. 2015, nº 96, p10.

SOARES, Ivan. Direito à crítica. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 29 mai. 1966a, p.2.

_____. Renovação. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 28 ago. 1966b, p.2.

_____. Fim de ano e perspectivas. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 11 dez. 1966c, p.6.

_____. Crise e apelo ao público. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 19 fev. 1967a, p.2.

_____. Édipo e outros complexos. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 24 jun. 1967b, p.2.

SUASSUNA, Ariano. A encenação de vestido de noiva. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 out. 1955, p. 6.

_____. O “Teatro de “Arrição”. In: REVISTA DO MUSEU DO AÇÚCAR 1968. Recife: Imprensa Universitária da UFPE, 1968, p.37-40.

_____. Necessidade de um teatro experimental. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 out. 1956, p.10.

VASCONCELOS, Antonio Martins de. Louvação na boca do povo. *Jornal do Commercio*, Recife, 15 dez. 1966, p.6.

VINICIUS, Marcus. Vanguarda pernambucana. In: *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis-RJ: Editora Vozes. Ano 67, v. LXVII, nº10, p.838-840, dez, 1973.

VISÃO. Rio de Janeiro, 01 mar. 1968, nº4, p.44.

2 CONFERÊNCIAS

AGUIAR, Tônico. Depoimento. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol. 1). Recife: Ed. dos Autores, 2005, p. 41-60.

ALVES, Leda. Depoimento. In: FERRAZ, Leidson (org.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol 2). Recife: L. Ferraz, 2006, p.57-80.

BORBA FILHO, Hermilo. *Dois conferências: Teatro: arte do povo e Reflexões sobre a "mise-em-scène"*. Recife: Diretoria de documentação e cultura da Prefeitura Municipal do Recife, 1947.

COELHO, Guilherme. Texto escrito para a mesa-redonda "Teatro, pedagogia e movimentos de resistência: antes, durante e pós golpe civil-militar", integrada ao IV Congresso Internacional SESC-PE e UFPE de Arte/ Educação e ocorrida no dia 1º de agosto de 2014. Arquivo pessoal do autor, 2014b.

COUTINHO, Valdi. Depoimento. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol. 1). Recife: Ed. dos Autores, 2005, p.64-76.

DIÓGENES, Eduardo. Depoimento. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol. 1). Recife: Ed. dos Autores, 2005, p. 41-60.

SARDOU, Sérgio. Depoimento. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol. 1). Recife: Ed. dos Autores, 2005, p.150-163.

SUASSUNA, Ariano. *Aula-espetáculo apresentada em Fortaleza-CE*, no dia 14 de julho de 2013.

XAVIER, Nelson. Depoimento concedido no IV Congresso Internacional SESC-PE e UFPE de Arte/ Educação, 2014.

3 LIVROS E CAPÍTULO DE LIVROS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Eterno. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.43-44.

_____. A bomba. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*. São Paulo: Aguillar Editores, 1973.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACCARELLI, Milton (org.). *Tirando a máscara – teatro pernambucano: 20 anos de repressão*. Recife: Fundarpe-Cepe, 1994.

_____. *Diálogo do encenador: teatro do povo, mis-em-scène e a Donzela Joana*. Recife: Fundaj. Ed. Massangana/ Edições Bagaço, 2005 [1964].

BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964.

_____; LEMOS, Sérgio D. *Inventário de um feudalismo cultural*. Jaboatão-PE: Nordeste Gráfica Industrial e Editora S.A., 1979.

_____. *Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror, com acessos líricos, sob o trópico de pernambucâncer*. Recife: Ed. do Autor, 1982.

CADENGUE, Antonio Edson. TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991) (vol. 1). Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011a.

CADENGUE, Antonio Edson. TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991) (vol. 2). Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011b.

CARELLA, Tulio. *Orgia: os diários de Tulio Carella*. São Paulo: Opera Prima, 2011.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. 2. ed. Recife: Cepe, 2011.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol. 1). Recife: Ed. dos Autores, 2005.

FERRAZ, Leidson (org.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol 2). Recife: L. Ferraz, 2006.

_____. (org.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol 3). Recife: L. Ferraz, 2007.

_____. (org.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol 4). Recife: L. Ferraz, 2009.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O teatro em Pernambuco*. Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2005.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

LIVRO DO NORDESTE. Recife: Oficinas do Diário de Pernambuco, 1925.

MACHADO, Lúcia (org.) *Hermilo: lembrança viva de um mestre*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

MOREIRA, Romildo. *20 atos de longos anos teatrais*. Recife: FETEAPE, 1996.

_____. *Vida teatro*. Recife: Funcultura, 2008.

OLIVEIRA, Reinaldo de. *O palco da minha vida*. Recife: Bagaço, 2013.

OLIVEIRA, Valdemar de. (org.). *Samuel Campelo* (1889-1939). Recife: [s.n.], 1942.

_____. *Mundo submerso*. 3. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985 [1974].

PEREIRA, Nilo. *Pernambucanidade* (vol.1). Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1983.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1966.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed, Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

SANTOS, Benjamim. *Conversa de Camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

_____. Teatro, região e tradição. In: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 [1962], p.43-61.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p.40-51.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.65-80.

4 MANIFESTOS

INVENTÁRIO DO NOSSO FEUDALISMO CULTURAL

MANIFESTO DO TPN.

MANIFESTO REGIONALISTA DE 1926. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.135-168.

PORQUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS

5 PROGRAMAS

CASTRO, Joacir. In: Teatro da Universidade Católica de Pernambuco - TUCAP. *Eles não usam black-tie*. Recife, 1967. [Programa].

SIQUEIRA, Marcus. In: GRUPO CONSTRUÇÃO. *Calabar*. Recife, 1965. [Programa].

6 DEPOIMENTOS

AUGUSTO, Fernando. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em janeiro de 2014.

BORBA FILHO, Hermilo. Assim fala um escritor maldito. Entrevista concedida a Renato Carneiro Campos, em março de 1970. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: CEPE, 2007, p.71-91.

_____. O homem de teatro Hermilo Borba Filho. Entrevista concedida a Carlos Reis, Marcus Siqueira e Celso Marcone, gravada em filme pelo SNT-Serviço Nacional de teatro, na década de 1970 e veiculada no ano de 1996 pelo suplemento cultural do Diário Oficial de Pernambuco. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: CEPE, 2007, p.203-221.

_____. Hermilo Borba Filho: o escritor e suas confissões. Entrevista concedida a Raimundo Carrero para o Diário de Pernambuco, em 13 de abril de 1972. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: CEPE, 2007, p. 93-103.

_____. Hermilo, pelos caminhos da solidão. Entrevista concedida a Ricardo Noblat para a Revista ELE ELA, em 1974. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: CEPE, 2007, p.153-164.

_____. Entrevista concedida a José Maria Andrade, para a Revista Veja, no final de 1975. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: CEPE, 2007, p. 165-179.

_____. Depoimento concedido ao jornal O GLOBO, em junho de 1976. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: CEPE, 2007, p. 181-192.

_____. O teatro popular do Nordeste. Entrevista concedida a Paulo Cunha em junho de 1976b. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: CEPE, 2007, p. 193-201.

BRITTO, Jomard Muniz de. Uma forma peculiar de escrever e problematizar. *Depoimento publicado no Suplemento Cultural da CePE*, em 2000. In: Encontros: Jomard Muniz de Britto. Organização Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 174-187.

CALAZANS, Teresinha. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em abril de 2014.

CASTRO, Paulo. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em janeiro de 2014.

COELHO, Guilherme. Vivencial com Hermilo: é o sobrado visto do mocambo. Entrevista concedida a Valdi Coutinho em 1976. In: COUTINHO, Valdi. *No palco da memória*. Recife: Ed. SESC-PE, 2008, p.106-109.

_____. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, no dia 29 de julho de 2014.

FERRAZ, Leidson. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em abril de 2014.

FRANCISCO FILHO, José. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, no dia 24 de abril de 2014.

HAIUT, Germano. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em abril de 2014.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *Depoimento concedido à Elio Chaves Flores e Regina Behar*. In: SECULUM – Revista de História. João Pessoa-PB, nº 18, p.187-108, 2008.

PIMENTEL, José. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, janeiro de 2014.

SANTOS, Benjamim. *Depoimento concedido a Revestrés*. Teresina, nº 03, p. 8-18, jul/ago, 2012.

_____. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em julho de 2013.

LIMA, Wellington. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em janeiro de 2015.

BIBLIOGRAFIA

1 ARTIGOS, MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

BURKE, Peter. A história como memória social. In: *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. São Paulo: Difel, p. 235-251, 1992.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2013 (Tese de doutorado).

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro dialógico: Benjamim Santos em incursão pela história e memória do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009a (Tese de doutorado).

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 1-15, 1992.

RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos: Fontes Ipiapina e a obscura invenção do Piauí*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2008 (Dissertação de Mestrado).

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2008 (Tese de Doutorado).

2 LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. História: a arte de inventar o passado. In: Cadernos de História. Natal: Editora UFRN, v.2, n.1, 1995.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed, Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

_____. Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 101-112.

_____. Tempo, a fera que engole tudo: a visão tropicalista do nordeste. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008, p.164-181.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: _____ (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 119-144.

ARAÚJO, Helmetério Segundo Pereira. *Teatro: conceito&ciência*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BARTOLOMEU, Carlos. TEO: antes da inauguração. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana (Vol. 1)*. Recife: Ed. dos Autores, 2005, p.62-63.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. 14^a.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Cláudio. Teatro de grupo e agitação cultural nos anos 70. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella Maris. *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011, p.24-75.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O poder simbólico*. 10.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITTO, Jomard Muniz de. Indagações sobre cultura popular na educação brasileira contemporânea. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *A língua dos três ppês: poesia, política e pedagogia*. Organização de Antonio Edson Cadengue e Igor de Almeida Silva. Recife: SESC Pernambuco, 2012, p.55-63.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2.ed. São Paulo:Studio Nobel, 2004.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. SILVA, Roniel Sampaio. Recinfernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de Jomard Muniz de Brito. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar(org). *História Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009, p. 25-32.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *1968 em disputa: o ano que inventou o movimento estudantil brasileiro*. Parnaíba: Sieart, 2013.

_____. Beleza e marginalia nas cidades invisíveis de Benjamim Santos: Parnaíba entre a História e a memória de um artista *underground* piauiense. In: LIMA, Frederico Osanan Amorim; SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de. (orgs.). *Parnaíba: a cidade que nos habita*. Parnaíba: Sieart, 2013, p. 55-70.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 9. ed, Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

_____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

CIARLINI, Daniel Castello Branco. *A face oculta da literatura piauiense*. Parnaíba: Editora, 2012.

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

COELHO, Guilherme. Vivencial, ontem e hoje. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana* (Vol.1). Recife: Ed. dos Autores, 2005, p. 94-95.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Tambores na noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

DELACY, Monah. *Introdução ao teatro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História Oral: memória, tempo, identidades*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectivas: Edições SESCSP, 2013.

FÁVERO, Maria de Lourdes de A. *A UNE em tempos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: Edições Fundarpe, 1994.

_____. Nos abismos do Vivencial. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella Maris. *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011, p.16-23.

_____. Ousadia e transgressão nos palcos da Pernambucália. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella Maris. *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011b, p.124-242.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella Maris. *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. *A ordem do discurso*. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. *Estratégia, poder-saber*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *A arqueologia do saber*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*; Organização Liv Sovik. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HELIODORA, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: introdução a semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-RJ, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2 ed. São Paulo: Ateliê, 2001.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 4 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, João Denys Araújo. *Marcus Siqueira: um teatro novo e libertador*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012.

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2012.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 167-182.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. Um pirilampo nas páginas do Almanaque: imagens reluzentes de uma Parnaíba que deseja ser, se vendo. In: LIMA, Frederico Osanan Amorim; SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de. (orgs.). *Parnaíba: a cidade que nos habita*. Parnaíba: Sieart, 2013, p.21-34.

MACHADO, Lúcia. *A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilhaçados*. Recife: Ed. do Autor, 2009.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5.ed. São Paulo: Global, 2001.

MARANHÃO, Sílvio. Desenvolvimento econômico e poder político: algumas reflexões sobre o caso do Nordeste brasileiro, 1930-1975. In: MARANHÃO, Sílvio (org.). *A questão Nordeste: estudos sobre formação histórica, desenvolvimento e processos políticos e ideológicos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.117-132.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; [Olinda]: Editora Associação Reviva, 2012.

MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MELO, Neuza Brito de Arêa Leão. *O Eclétismo Parnaibano: hibridismo e tradução cultural na paisagem da cidade na primeira metade do século XX*. Teresina: EDUFPI, 2012.

MIRANDA, Ana Carolina. *Samuel Campelo e o Grupo Gente Nossa*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2013.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História Oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MORAES, Maria Lygia Quartim. O golpe de 1964: testemunho de uma geração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p.297-314.

MORGAN, Prys. *Da morte a uma perspectiva: a busca do passado galês no período*

romântico. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.53-109.

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.203-216.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)*. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2002.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Uma cidade em quatro atos: a história de Parnaíba sob o enfoque dramático de Benjamim Santos. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides; MONTE, Regianny Lima (orgs.). *Cidade e memória*. Teresina: EDUFPI/ Imperatriz, MA: Ética, 2009b, p. 111-126.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. 3. ed. São Paulo: Editora Escala, 2009.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p.35-58.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec. 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique. *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.9-21.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PROST, Antoine. Transições e interferências. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gerard (orgs.). *História da vida privada 5: da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.99-136.

QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*. 2. Ed, Teresina: Editora da Universidade federal do Piauí; João Pessoa:

Editora da Universidade federal da Paraíba, 1998.

_____. Juventude, cultura e linguagens na década de sessenta. In: MATOS, Kelma Socorro Lopes de; ADAD, Shara Jane Holanda; FERREIRA, Maria Dalva Macedo(orgs.). *Jovens e crianças: outras imagens*. Fortaleza: Edições UFC, 2006, p.158-170.

REIS, Vânia. Juventude e juventudes. In: MATOS, Kelma Socorro Lopes de; ADAD, Shara Jane Holanda; FERREIRA, Maria Dalva Macedo(orgs.). *Jovens e crianças: outras imagens*. Fortaleza: Edições UFC, 2006, p.62-74.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa* (vol I). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

RUGGERO Jacobbi. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALDANHA, Stella Maris. Um panorama da cena local. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella Maris. *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011, p.76-123.

SANTOS, Benjamim. *Hemingway e Paris: um caso de amor*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999.

_____. *Sedução de Paris: caminhos para quem ama a cidade luz*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Jailson Pereira da. O palhaço degolado: esgrimas de Jomard Muniz de Brito em torno da noção de povo brasileiro. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar, et al (orgs). *História, arte e invenção: narrativas da história*. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq; Teresina: EDUFPI, 2012, p. 101-108.

SILVA, Josenias dos Santos. Almanack da Parnaíba: política, sociedade e cultura em revista. In: LIMA, Frederico Osanan Amorim; SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de. (orgs.). *Parnaíba: a cidade que nos habita*. Parnaíba: Siart, 2013, p. 71-88.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva* (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SIMÕES PAES, Maria Helena. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 4. ed, São Paulo: Ática, 2004.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas/ Mary Jane P. Spink* (org.). São Paulo: Cortez, 1999, p. 41-61.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva* (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis: Vozes, 2000.

4 WEBSITES

<http://www.museudacidade.sp.gov.br/exposicoes-expo.php?id=107>

http://www.tecocalazans.com/bresil/html/biographie_02.htm. Último acesso: 11 mar. 2016.

VIDAL, Francisco Baqueiro. Um caso clássico de subdesenvolvimento regional revisitado: notas sobre a formação social e econômica do Nordeste brasileiro. *Observa Nordeste*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 23p. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/observanordeste/fvidal3.pdf>. Último acesso: 12 fev. 2016, p.11-13.