



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FRANCISCO DE ASSIS DE SOUSA NASCIMENTO

**TEATRO DIALÓGICO:
Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro**

NITERÓI

2009
FRANCISCO DE ASSIS DE SOUSA NASCIMENTO

TEATRO DIALÓGICO:
Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro

ORIENTADOR: Prof. Dr. FRANCISCO ALCIDES DO NASCIMENTO

NITERÓI
2009

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

N244 Nascimento, Francisco de Assis de Sousa.
TEATRO DIALÓGICO: Benjamim Santos em incursão pela
História e Memória do Teatro Brasileiro / Francisco de Assis de Sousa
Nascimento. – 2009.

240 f.

Orientador: Francisco Alcides do Nascimento.

Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento
de História, 2009.

Bibliografia: f. 226-240.

1. Teatro brasileiro - História e crítica - Século XX. 2. Dramaturgo
brasileiro. 3. Estética. 4. Cultura. I. Nascimento, Francisco Alcides do.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia. III. Título.

FRANCISCO DE ASSIS DE SOUSA NASCIMENTO

TEATRO DIALÓGICO:

Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense - UFF, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em História.

APROVADA EM: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento – UFPI - Orientador
Doutor em História - UFPE/PE

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI - Examinador
Doutor em História - UFPE/PE

Prof^a Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Assus – UFF - Examinadora
Doutora em História – UFF/RJ

Prof^a. Dra. Evelyn Furquim Wernek Lima – UNRIO - Examinadora
Doutora em História – UFF/RJ

Prof. Dr. Marcos Mesquita Ribeiro – UFAL - Examinador
Doutor em Psicologia Social– PUC/SP

DEDICATÓRIA

A Francisco Gomes do Nascimento

À Francisca Helena de Sousa Nascimento
(Meus pais)

A eles dedico o esforço de uma vida em retribuição
ao dom que tornou capaz a experiência de existir humanamente.

AGRADECIMENTOS

Para realização desta pesquisa foram diversas as pessoas e instituições que contribuíram de uma forma ou de outra, às quais agradeço imensamente. Correndo o risco de ser injusto com algumas delas, gostaria de expressar minha gratidão a:

Benjamim Santos, o sujeito propósito que alimentou com sua memória e sua arte a pesquisa, possibilitando construir essa história. Sua experiência de vida é um campo fértil de ensinamentos que escapam da temática do teatro e dialogam com tantas outras formas de linguagem. Sua amizade é um dos mais valiosos tesouros conquistados na vida e uma das mais ricas fontes de sabedoria e humildade.

Ao professor Dr. Francisco Alcides do Nascimento, a quem sou especialmente grato por sua orientação sábia, paciente, confiante, também pela amizade e colaboração constantes. Posso afirmar com segurança que foi no entrecruzamento de nossas histórias que se produziu uma intensa mudança em minha vida.

Aos professores que contribuíram com suas sugestões e críticas no exame de qualificação: Francisco Alcides do Nascimento, Ana Maria Mauad e Edwar de Alencar Castelo Branco.

À Francisca Helena de Sousa Nascimento, minha mais dedicada entusiasta e cúmplice nos momentos de fraqueza e desmotivação. Para ela, as palavras dizem pouco, e na mudez do meu coração peço a Deus que sempre a proteja.

À Maria de Fátima Moraes, sua vida é um dom divino compartilhado com outras pessoas, um exemplo de alteridade e amor fraternal. Sua amizade e compreensão foram vitais em minhas empreitadas e aventuras.

Aos colegas com quais compartilhamos discussões quando cursamos as disciplinas do doutorado: Alcebíades Costa Filho, Antônio Melo, Bernardo P. de Sá Filho, Dalton Macambira, Francisco das C. F. Santiago Júnior, João Batista V. Junior, João Kennedy Eugênio, Jóina Freitas Borges, Jonhy Santana de Araújo, Junia Motta A. Napoleão do Rego, Manoel Ricardo Arraes Filho, Sônia Campelo Magalhães, Valdinar da S. Oliveira Filho e Viviane Padrazani.

À Maria do Livramento, coordenadora de expressões artísticas do SESC Parnaíba, pelo convite que me possibilitou os primeiros contatos com o dramaturgo Benjamim Santos.

Aos meus diretores, coordenadores, docentes e discentes, antigos e atuais, pela compreensão nos momentos de ausência, fragilidade na resolução de problemas e apoio constante nas conquistas. O combustível que produziu o movimento, como também a proteção dos meus passos foram as amizades somadas ao longo do caminho.

A tantos outros amigos que de uma forma de outra contribuíram com o trabalho: Marlinda Pessôa, Sueli Lopes, Maria da Paz, Frederico Osanan, Renata Cunha, Cleto Sandys, Sérgio Luiz, José Lins, Jorge Luiz, Vamberto, Gilberto Duarte, Nágila Duarte, Iweltman Vasconcelos Mendes.

Ao professor Dr. Marcos Ribeiro Mesquita pela leitura e partilha de experiências de pesquisa.

Aos docentes do programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (UFF), pelo aprendizado e contribuição na construção do objeto de pesquisa, bem como sua fundamentação teórica e metodológica, de maneira muito especial aos professores Ronaldo Vainfas, Téo Lobarinhas, Norberto Ferreira, Jorge Ferreira, Márcia Motta e Ana Maria Mauad.

À Inez pela amizade que rompeu distâncias e me ensinou a acreditar na solidariedade humana em qualquer lugar do Brasil.

Aos docentes do programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Piauí, pela confiança, pela oportunidade de trabalho e profissionalização, de maneira mais que merecida ao professor Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco, a quem sou profundamente grato pela capacidade de superar obstáculos e concretizar objetivos.

Em relação à minha formação de historiador e profissionalização docente, devo confessar que em momentos muito importantes o hoje amigo, Edwar Castelo Branco esteve presente, desde a aplicação das provas para seleção do Mestrado em 2004, como professor da disciplina de teoria e metodologia da pesquisa, após minha aprovação, na leitura e orientação de artigos e projetos, além de ter sido dele a ligação que recebi quando estava do outro lado do Brasil em Foz do Iguaçu, avisando que poderia concorrer ao Doutorado da Universidade Federal Fluminense.

Se deseja ler biografias, evitai aquelas que têm como refrão “um homem e seu tempo”, e leiais aquelas cujo título deveria ser um homem em luta contra seu tempo.

Friedrich Nietzsche

**TEATRO DIALÓGICO:
Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro**

FRANCISCO DE ASSIS DE SOUSA NASCIMENTO - UFF/BR

RESUMO

Na investigação da relação entre história e teatro deparamo-nos com diversas formas de linguagem vinculadas às produções culturais e tensões sociais, como elementos da realidade brasileira. Para compreensão da trajetória histórica do teatro foram utilizadas a vida e obra do dramaturgo Benjamim Santos, sujeito que participou dos principais acontecimentos da produção teatral brasileira, seja como espectador, autor, diretor ou crítico de teatro na segunda metade do século XX. Neste processo, interagem em seus devidos contextos de produção, a ação dos críticos de teatro, espectadores, iluminadores, cenotécnicos, dramaturgos e atores, protagonistas de novas tendências no teatro brasileiro, que também eclodem na Europa e Estados Unidos. A fundamentação teórica da pesquisa está filiada à Nova História Cultural, tendo como representantes Michel de Certeau, Roger Chartier, Peter Burke, dentre outros. Na montagem metodológica privilegiou-se a história oral como instrumento de construção das fontes orais, bem como a investigação em fontes hemerográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Dramaturgia. Estética. Cultura.

**TEATRO DIÁLOGICO:
Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro**

FRANCISCO DE ASSIS DE SOUSA NASCIMENTO - UFF/BR

ABSTRACT

In the investigation between history and theater, we have confronted with some ways of language linked with cultural productions and social conflicts like Brazilian reality elements, by through dialogic and critic process. In order to comprehend this historical path, the life and production of Benjamim Santos, playwright who participated actively of the main happenings of the production of Brazilian theater as spectator, writer, director or theater reviewer in the second half of the 20th century were researched. In this process, he interacts with the adequate contexts, the action of the theater reviewers, spectators, scenery staff, playwrights and actors, protagonists of new tendencies in Brazilian theater, that also come up in Europe and United States. The theoretical references are linked to the “Nova História Cultural”, whose representants are Michel de Certeau, Roger Chartier, Peter Burke, among others. The adopted methodology privileged the a history oral as instrument the construction the fonts orals, beyond the investigation of hemerographics sources.

KEY WORDS: Theater. Dramaturgy, Esthetic, Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E IMAGENS

- Foto 01- Ariano Suassuna
Foto 02- Teatro de Amadores de Pernambuco no Teatro de Santa Isabel
Foto 03- Paulo Freire
Foto 04- Hermilo Borba Filho
Foto 05- Espetáculo *Vestido de Noiva*
Foto 06- Filipeta do Espetáculo *Eles Não Usam Black-tie*
Foto 07- Benedito dos Santos Lima
Foto 08- Capa do Almanaque da Parnaíba – edição n.º 01 de 1924
Foto 09- Escritório de Benedito dos Santos Lima
Foto 10- Teatro de Santa Isabel
Foto 11- Teatro de Santa Isabel em seu interior
Foto 12- Teatro de Santa Isabel na Praça das Princesas
Foto 13- Porto das Barcas, próximo ao Teatro em 1895
Foto 14- Ponte de Acesso ao Teatro de Santa Isabel em 1940
Foto 15- Teatro do Derby – Fachada Principal
Foto 16- Teatro do Derby – Fachada Lateral
Foto 17- Faculdade de Direito de Recife
Foto 18- Faculdade de Direito – Fachada dos fundos
Foto 19- Teatro Marrocos – Atual agência da Caixa Econômica
Foto 20- Benjamim Santos no DEC
Foto 21- Benjamim Santos no Rio de Janeiro
Foto 22- Zé Kéti, Nara Leão e João do Vale no Show *Opinião*
Foto 23- Grupo Construção em 1964
Foto 24- Montagem do Espetáculo *Cantochão*
Foto 25- Terezinha Calazans
Foto 26- Jones Melo – Ensaio do Espetáculo *Cantochão* em 1964
Foto 27- Benjamim Santos no Rio de Janeiro
Foto 28- Ana Maria Machado e Benjamim Santos
Foto 29- Maria Carmem e Benjamim Santos
Foto 30- Espetáculo: *Senhor Rei, Senhora Rainha*
Foto 31- Espetáculo: *Os Três Mosqueteiros*
Foto 32- Elke Maravilha no Castelo das Sete Torres
Foto 33- Espetáculo: *O fado e sina de Mateus e Catirina*

- Foto 34- Espetáculo: *Caaibatê*
 Foto 35- Benjamim em Juiz de Fora
 Foto 36- Benjamim Santos e Stepan Necessian
 Foto 37- Benjamim Santos e Ângela Vieira – Lançamento de *Sedução de Paris*
 Foto 38- Tônia Carreiro e sua neta
 Foto 39- Romaric Sulger Büel e Benjamim Santos

LISTA DE SIGLAS

- AIP- Associação de Imprensa de Pernambuco
 AI5- Ato Institucional Nº 5
 AP – Ação Popular
 CEB's- Comunidades Eclesiais de Base
 CECONE – Centro de Comunicação do Nordeste
 CNBB- Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
 CPCs- Centros Populares de Cultura
 DEC- Departamento de Extensão Cultural
 DOI-CODI – Departamento de Operações de Informações
 Centro de Operações de Defesa Interna
 DOPS- Departamento de Ordem Política e Social
 EAD- Escola de Arte Dramática
 FUNART- Fundação Nacional de Arte
 JAC- Juventude Agrária Católica
 JEC- Juventude Estudantil Cristã
 JIC – Juventude Independente Católica
 JOC- Juventude Operária Católica
 JUC- Juventude Universitária Católica
 MCP- Movimento de Cultura Popular
 MEB- Movimento de Educação de Base
 PJ – Pastoral da Juventude
 TAP- Teatro Adolescente de Pernambuco
 TBC- Teatro Brasileiro de Comédia
 TCB- Teatro Cacilda Becker
 TCP – Teatro de Cultura Popular
 TEIP- Teatro Israelita Pernambucano
 TPN- Teatro Popular do Nordeste
 TSI- Teatro de Santa Isabel
 TU – Teatro Universitário
 TUP- Teatro Universitário de Pernambuco
 SBAT – Sociedade Brasileira de Autores

SESC- Serviço Social do Comércio
 SESI – Serviço Nacional da Indústria
 SNI – Serviço Nacional de Informação
 UFC- Universidade Federal do Ceará
 UFPE- Universidade Federal de Pernambuco
 UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I	
1. CENÁRIOS, ATORES E ATOS: a Construção da Memória do Teatro Brasileiro.....	23
1.1. Renovação da Cena Teatral Recifense.....	30
1.2. O Teatro de Amadores de Pernambuco.....	38
1.3. Novos Atores da Cena Brasileira.....	56
1.4. Teatro Nordeste: entrecruzamento de histórias.....	65
CAPÍTULO II	
2. CENAS DO ANDARILHO: Benjamim Santos entre fluxos criativos e tensões sociais..	73
2.1. O Cenário cultural familiar: primeiros passos.....	75
2.2. O Cenário social: reorientando os projetos existenciais.....	83
2.3. Integrando cenários e atores: a catarse no teatro.....	91
2.4. Cenário Educacional: memórias de formação.....	113
2.5. O Teatro da Libertação: atuação profissional de Benjamim Santos.....	125
CAPÍTULO III	
3. TEATRO EM CONSTRUÇÃO: a Experiência da Linguagem	131
3.1. Impressões do Andarilho: práticas culturais na cidade.....	135
3.2. Grupo Construção: a experiência afetiva.....	142
3.3. Espetáculo Cantochão: reconhecimento teatral de Benjamim Santos.....	146
CAPÍTULO IV	
4. DRAMATURGIA E SEU AUTOR: Subjetividade, Estética e Modernidade na Linguagem Teatral.....	169
4.1. Teatro de Arribação: experiência do teatro engajado.....	173
4.2. Dramaturgia Infantil: teatro para crianças no Rio de Janeiro.....	180
4.3. Consagração do autor: Benjamim Santos no circuito teatral do Rio de Janeiro.....	182
4.4. Crítica Teatral: a produção discursiva nos Jornais do Commercio de Recife.....	209

4.5. Produção literária de Benjamim Santos.....	218
---	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	221
----------------------------------	------------

FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	226
-----------------------------------	------------

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Reorganizo lembranças, reedito cenas telescópicas, removo monturos de memória à procura da primeira experiência com o dramaturgo Benjamim Santos, na tentativa de reconstruir o percurso histórico da pesquisa. O processo memorialístico é conturbado. Cenas se mesclam em temporalidades múltiplas, todas, porém, com forte potencialidade de evocação. No entanto, nenhuma delas é tão intensa quanto a apresentação do Quarteto Romançal¹.

Era uma noite de sábado quando fui ao Teatro do Sesi da Avenida Presidente Getúlio Vargas, da cidade litorânea de Parnaíba, assistir à apresentação do Projeto Sonora Brasil², desenvolvido pelo SESC Piauí, em outubro de 2005. Estava sentado na primeira cadeira do corredor, na terceira fileira de poltronas, com privilegiada visibilidade dos músicos que estavam posicionados no palco, cada qual com um formidável instrumento de música clássica, sobre os quais incidia intensa iluminação artificial.

Foram duas horas de musicalidade que refletia, em seus acordes, os sentimentos do Nordeste, sua gente e sua forma de vida. Após a execução das últimas músicas, as cortinas do palco foram fechadas; de súbito, refletores e lâmpadas entraram em cena novamente, num rompante de luminosidade. As cortinas abriram-se suavemente, desta vez para apresentação,

¹ O Quarteto Romançal é um grupo que aprofundou a pesquisa musical a partir do Movimento Armorial iniciado em 1970, por Ariano Suassuna em Recife, Pernambuco, utilizando o violoncelo, violino, violão e flauta. Seu objetivo é valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro, pretendendo realizar uma produção artística a partir das raízes populares da cultura no país.

² O Projeto Sonora Brasil - formação de ouvintes do Serviço Social do Comércio (SESC), departamento nacional, tem como objetivo a promoção da socialização das principais manifestações artísticas, contribuindo para o processo de desenvolvimento pluralista da sociedade, levando a informação da cultura musical aos mais distantes pontos do Brasil.

não dos músicos, mas do regente Zoca Madureira³, que proferiu um discurso sobre o trabalho artístico do grupo e suas concepções de arte.

O regente, que também fez a direção musical do grupo, iniciou sua fala pelos agradecimentos ao público presente, aos patrocinadores e ao dramaturgo, até então pouco conhecido pela platéia, Benjamim Santos, que fora assistir à apresentação. O público mirou o fundo do Teatro e contemplou a imagem do homem-memória⁴ que se levantou para receber os aplausos.

Naquela ocasião, as pessoas que estavam na platéia não manifestaram reações surpreendentes; os aplausos foram desprovidos de emoção e os olhares pouco disseram. Foi um momento sem euforia, sem entusiasmo, apenas a contemplação de um sujeito elogiado pelos artistas, considerado por ser um dos mais reconhecidos dramaturgos brasileiros, na segunda metade do século XX, no entanto, perceptível apenas pela memória, pois ao se deparar com sua imagem, o que se viu foi um sujeito “anônimo” naquele cenário, sem vinculação à mídia local. Alguém que viajou por diversos lugares do Brasil e da Europa, e, tendo protagonizado sua Odisséia, sentiu a necessidade de regressar após algumas décadas à sua terra natal para junto de sua família, como Ulisses da narrativa homérica.

Uma primeira constatação pelo olhar apreciador indicou que foi atravessado por múltiplas subjetividades. Tratava-se de um corpo marcado pela história e suturado pela cultura, um andarilho que percorreu espaços sociais e geográficos diversos, sem, contudo, esquecer a cidade de Parnaíba e o Estado do Piauí.

Sua aparência também o denunciou: macérrimo, com a ossatura do rosto saliente, emoldurada por óculos com lentes grossas, por meio das quais conseguiu vislumbrar mais que o mundo das aparências. De seus olhos escapava um brilho raro, possivelmente provocado pela emoção. Seus cabelos brancos sinalizavam a tirania do tempo. Vestia-se, na ocasião, como se veste frequentemente, de forma simples e humilde, cabelos despenteados, voz mansa e baixa. Seus gestos eram coordenados e espontâneos. A serenidade refletia sua experiência

³ Antônio José Madureira, que naquela ocasião dedicou o concerto a Benjamim Santos, nas décadas de 60 e 70 compôs trilhas sonoras para o dramaturgo em Recife e no Rio de Janeiro. Nas décadas seguintes dedicou-se à busca dos tons mais rústicos da música nacional, principalmente da nordestina, cumprindo uma função didática de reeducar músicos, encaminhando-os a um som que segundo ele fosse legitimamente brasileiro e novo, possibilitando um despojamento, a uma pureza, a uma estrutura musical que afastasse dos padrões convencionais europeus. Os compositores armoriais que valorizam o pífano, a viola sertaneja, a guitarra ibérica, a rabeca e o marimbau nordestino.

⁴ Segundo Pierre Nora (1993, p. 18), homens-memória são sujeitos particulares que mantêm uma vinculação ao princípio identitário, a partir da constituição de uma consciência individual.

de vida e os saberes dos quais era detentor. Todo seu corpo era um discurso que refletia a filosofia de seu guru, Charles de Foucauld⁵.

Não imaginava até aquela ocasião que seria aquele dramaturgo que iria apresentar a mim as memórias e as histórias do teatro brasileiro. Minha iniciação na história do Teatro ocorreu assim, meio acidental, por um golpe certo de olhar, ou pela armadilha da arte, que sutilmente captura e seduz desavisados “viajantes”. Embora fosse apreciador de longa data, não me visualizava na elaboração da análise dos espetáculos, muito menos na teorização da sua dramaturgia.

Deu-se assim, pela curiosidade em desvendar vidas errantes, capturadas pela memória de um artista, descontente em ser ele mesmo e querendo ser múltiplo, ousou produzir diversas representações do que pensa ser a vida para diversas faixas etárias, sobre temas variados, transportando para textos e palcos teatrais toda sua subjetividade, mas sempre fiel ao aprendizado da estética nordestina produzida por Hermilo Borba Filho e a dramaturgia de Ariano Suassuna, seus mestres e amigos, com quem trabalhou e produziu Cultura em Recife, na década de 60 do século XX.

Como pesquisador e amante da arte, fui convidado pelo SESC de Parnaíba (PI) a produzir uma cartografia do autor, o dramaturgo Benjamim Santos. O convite foi feito para atender os objetivos do Projeto SESC Dramaturgia Leituras em Cena, de circulação nacional, para capacitação dos grupos teatrais que iriam homenageá-lo por meio de um ciclo de leituras encenadas das suas obras teatrais, o que me obrigou a realizar entrevistas utilizando a História Oral, trabalhando com a tipologia das histórias de vida. As pessoas entrevistadas, além do próprio dramaturgo, foram escolhidas porque produziram um entrecruzamento de suas histórias e guardaram vivas em suas memórias a experiência social que é produzida coletivamente, performando os sujeitos e dando-lhes um sentido de pertencimento a um grupo ou organização.

Realizamos a primeira entrevista em um cenário ambientado como bar, em que o lúcido dramaturgo tomava uísque e eu bebia água, pois queria manter-me sóbrio e atento. Era, como ainda sou, apenas um aprendiz. Por isso, me dediquei intensamente ao trabalho. Na realização da entrevista, contei com a colaboração do diretor, ator, professor universitário,

⁵ Charles Eugène de Foucauld nasceu em 15 de setembro de 1858, na França. Oriundo de família rica, extraviou toda sua fortuna em jogos e esbanjamentos. Desenvolveu uma profunda espiritualidade voltada aos pobres. Ingressou em algumas ordens religiosas em busca de um ideal de vida contemplativa. Criou em 1916 sua própria ordem religiosa que recebeu o nome de Irmãosinhos de Jesus. Em 01 de dezembro de 1916 foi assassinado por assaltantes, sendo beatificado pelo Papa Bento XVI em 13 de Novembro de 2005.

capacitador e historiador do teatro Djalma Türler, enviado como “embaixador” do Departamento Nacional de Cultura do SESC, para ministrar oficinas de análise de textos teatrais e técnicas de leituras encenadas aos grupos teatrais da cidade. Ao longo daquela entrevista, Djalma Türler fez a contextualização e diversas perguntas sobre as obras e seu alcance estético, comunicadas pelas teorias e métodos de encenação teatral.

No transcorrer da pesquisa, me convenci das possíveis contribuições à história, pois, como afirmou Marc Bloch, tratando do ofício do historiador: “a história é a ciência dos homens no tempo”⁶ e “o teatro é o ser humano no espaço”⁷. Dediquei grande esforço na busca e leitura de suas obras, inclusive aquelas com carimbos do órgão de censura brasileiro, o que despertava mais curiosidade, afinal de contas “[...] nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados dos ecos do passado, nossos homens de ação trazem incessantemente na boca suas lições, reais ou supostas.”⁸

Com amparo da Nova História Cultural, pus-me a ler os textos dos historiadores que fundamentam o diálogo da História com a Literatura e da História com o Teatro e me aproximei dos trabalhos de Roger Chartier, Michel de Certeau e Peter Burke. Do Brasil, utilizei como referência a pesquisa de Rosângela Patriota sobre Vianinha e sua história de vida no teatro, coincidindo também com o recorte temporal que defini, ou seja, de 1958, quando aconteceu o primeiro Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, organizado por Paschoal Carlos Magno, ao início da década de 80, quando acontece a redemocratização brasileira.

Historiadores que produzem vasta pesquisa sobre a relação entre história e estética, e história e teatro, tais como Fernando Peixoto, Alcides Freire, Kátia Paranhos, dentre outros, ensinaram-me por meio de seus livros a escrever a história do moderno teatro brasileiro, tendo como pré-texto o dramaturgo Benjamim Santos, que conviveu com os diversos profissionais da arte, produziu, dirigiu e difundiu cultura pelo Brasil.

Meu principal objetivo na investigação foi entender as interfaces no processo de mudanças do teatro brasileiro na segunda metade do século XX, sua visibilidade e dizibilidade como produção imagético-discursiva. Não satisfeito só com este trabalho, almejei ainda conhecer as obras dos dramaturgos que integraram os principais movimentos do teatro brasileiro, circunscrevendo-os aos movimentos culturais e tensões sociais vivenciados no

⁶ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 55.

⁷ COHEN, Renato. *Performance como linguagem: um criação de um espaço de experimentação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 94.

recorte temporal indicado, analisando a emergência de novas tendências teatrais e sua contribuição à produção acadêmica brasileira e à nova estética, com a firme intenção de acrescentar na escrita da história da dramaturgia brasileira, inserindo elementos artístico-culturais, pouco valorizados pela história.

Para a fundamentação teórica do texto, foi necessária a contribuição de Jacques Le Goff, do qual é emprestada a noção de memória como reservatório da História. Para Le Goff, a história, através da interdisciplinaridade, fermenta a partir dos estudos dos lugares da memória coletiva, fazendo uso de diversas formas de linguagem. A linguagem pode ser compreendida como o instrumento decisivamente socializador da memória, por sua capacidade de unificar e aproximar no mesmo espaço o histórico e o cultural, a imagem do sonho, da lembrança e da vigília no tempo presente.

A memória para aqueles que tomam a dramaturgia e a história de vida como objeto constitui um recurso através do qual se pode perceber como uma recordação pessoal interage e privilegia elementos com outros sujeitos. As memórias revelam quem somos, integram nosso presente ao passado, tanto na perspectiva de que inventamos um passado adequado ao presente, quanto o presente é alimentado pelas lembranças do passado.

Sobre os postulados de Roger Chartier, foram utilizadas duas modalidades que expressaram o sentido dos estudos culturais: *práticas, representações e apropriações*. As práticas são entendidas como cultura objetivada, conjunto de obras, realizações, instituições, inclusive usos, costumes; as representações culturais, como resultado de uma ação mental, espiritual ou ideológica sobre o grupo humano até mesmo no aspecto coletivo, permitindo descrições, narrações, levantamentos, e as apropriações são as formas como os sujeitos recepcionam a produção cultural.

Compartilhamos dessa forma com a mesma posição assumida por esse autor, concebendo que:

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos [...] Representação, prática, apropriação. [...] Por um lado é preciso pensá-la como a análise da representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem,

⁸ BLOCH, 2001, p. 42.

na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço. As estruturas do mundo social não um dado objetivo, tal como não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações e os esquemas que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social e o cultural, identificando com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como repetindo-o ou dele se desviando.⁹

Outra contribuição necessária para realização da pesquisa foi produzida por Peter Burke (2002) e Michel de Certeau (2007), os quais ampliaram o conceito de História e as possibilidades de percebê-la nas diversas formas e relações travadas entre os sujeitos, especialmente nos cenários culturais.

No desenvolvimento do trabalho, foi necessário discutir o significado do simbólico, como chave dos fenômenos culturais, já que materializadas no objeto de estudo estão inúmeras expressões do simbólico inseridas no cerne da dramaturgia, como prática dinâmica da conduta humana, investigando seu funcionamento e dando vivacidade e sentido às expressões de uma época, o que se configura como trabalho do historiador para vencer o esquecimento, preencher o silêncio, recuperar os significados das palavras.

Rompendo fronteiras geográficas e temporais, os documentos/monumentos relacionados à vida e obra de Benjamim Santos indicam a capacidade de investigação pelos historiadores piauienses em páginas pouco conhecidas, as peças teatrais que escreveu e dirigiu, os significados da História e do Teatro que reclamam seu reconhecimento, afirmando condutas e definindo sociabilidades.

O trabalho do historiador assume novos desafios, insuflando nova vida aos relatos, por meio do uso de fontes, documentos e da imaginação, reorganizando discursos, em vista de demarcar a diferença que é própria do ofício do historiador.

A dramaturgia apresenta na atualidade uma íntima relação com a literatura, já que se trata de um tipo específico de literatura. Os historiadores ao tomarem os textos da arte cênica devem, portanto, analisar os seus autores e os contextos de sua produção.

No campo da história, apesar da aproximação com a literatura também ser marcante, a margem de invenção é mais dilatada. Afinal, os historiadores, por dever de ofício, têm um compromisso muito mais cabal com sujeitos históricos concretos, que existiram na realidade e que chegam até o presente através dos documentos. Ou seja,

⁹ CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 52.

os trabalhos produzidos nesta área, para além de suas qualidades estilísticas, devem prestar contas ao ‘tribunal de apelação da História’¹⁰.

Constitui-se assim um liame de aproximação entre a literatura e as produções de historiadores que almejam apresentar em seus textos aspectos retóricos, característica marcante nas biografias, produzidas por historiadores. Segundo Levi, “[...] a biografia constitui, com efeito, a passagem privilegiada pela qual os questionamentos e as técnicas próprios à literatura se colocam para a historiografia.”¹¹

Centrada na investigação da história do teatro brasileiro, enquanto experiência social, a abordagem teve a forma de uma pesquisa histórica como vem sendo pensada, de múltiplas e diferentes formas por historiadores e cientistas sociais. Visando buscar o sujeito social não como um ser solitário, resultante de um modelo racional fragmentado, gerador de uma explicação reducionista para as formações histórico-sociais, para os fenômenos culturais, mas sim um sujeito que desempenha um papel, não de forma autônoma e isolada, como se não ocorresse inter-relações humanas, já que não há processos sociais automáticos e imutáveis. Compreender o indivíduo imerso em seu meio social, junto com outros homens, perceber a sua interação com as demais pessoas de seu tempo, de seu território. Como afirma Norbert Elias, “[...] não existe um abismo intransponível entre o indivíduo e a sociedade.”¹²

Buscando entender as trajetórias de Benjamim Santos no cenário teatral brasileiro, utilizei os conceitos de geração, projeto e campos de possibilidade, propostos por Gilberto Velho em sua antropologia, para analisar as relações que foram travadas com outros sujeitos sociais, seus entrecruzamentos e as redes de sociabilidade por eles estabelecidas.

Como recurso para a compreensão do objeto de investigação que privilegia a memória da dramaturgia brasileira, foi empregada a metodologia da História Oral e a técnica das histórias de vida, por oferecer as possibilidades de investigação do conhecimento que se processa no convívio social, questionando a tradição historiográfica centrada em documentos oficiais, não só oferecer uma mudança do conceito de história, mas também, garantindo sentido social à vida dos entrevistados e leitores, que passam a entender a sequência histórica e sentem-se parte do contexto em que vivem.

¹⁰ SHIMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias. Historiadores e Jornalistas: aproximações e afastamentos. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: n. 19, 1997, p. 9.

¹¹ LEVI, Giovanni. *Lês usagens de La giographie*. Annales, ESC. Paris, Armand Colin, 44 année, n. 6, nov. – dec. 1989, p. 1323.

¹² ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 38.

O avanço da História Oral se encaixa no âmbito das transformações da historiografia que passou a considerar as experiências particulares, deslocando a análise do geral para o específico, enfatizando com isso trajetórias de vida e projetos individuais. O relato pessoal passou a ser visto como fonte capaz de fornecer importantes dados sobre a experiência individual e coletiva.

O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. [...] Seu talento de narrar lhe vem da experiência: sua lição, ele extrai da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo.¹³

Convém salientar, assim, a importância na análise de depoimentos orais na relação entre memória e história. Esta relação permite certa relativização entre subjetivo e objetivo, uma vez que a memória é uma reconstrução do passado, produzida pelo exercício de evocação no presente, pautada de emoções e vivências.

Essa relação permite ao historiador observar a construção do passado, a partir da atuação de atores individuais, com suas identidades, reorganização do passado, reorganizando as relações entre o ontem e o hoje, tendo em mente que essa relação é sempre feita à luz do presente. “Quanto mais a memória revive o trabalho que se fez com paixão, tanto mais se empenha o memorialista em transmitir do confidente os segredos do ofício.”¹⁴

A história de vida possibilita a construção das relações identitárias do depoente, em sua abrangência e complexidade. Ao contar suas experiências e posições diante dos fatos, ela confere coerência à sua trajetória, tomando-o sujeito de seus atos. Dessa forma, podemos percebê-lo com um papel específico dentro do contexto social no qual está inserido.

Discutindo com outras fontes, lançamos mão da pesquisa documental, analisando jornais e periódicos, almanaques, poesias, livros de memória, documentos oficiais etc. Os jornais utilizados são os do período de atuação de Benjamim Santos na dramaturgia brasileira. Os mesmos foram selecionados e analisados para realização da análise histórica.

Em contato com tais fontes impressas amparamos-nos nos estudos de Tania Regina Luca, ao orientar a problematização dos fatos narrados e as formas de registro, bem como possíveis interesses dos seus idealizadores. Para a autora,

¹³ ELIAS, 2004, p. 91.

¹⁴ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia de Letras, 1994, p. 480.

De fato, jornais e revistas não são, no mais das vezes, obras solitárias, mas empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que **os torna projetos coletivos** [grifo meu], por agregarem pessoas em torno de idéias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita.¹⁵

Rompendo com o caráter da linearidade das fontes impressas buscamos entender os seus idealizadores e os discursos que foram elaborados, conforme as condições oportunizadas pelas consultas e análises.

Algumas informações não contidas nos registros documentais foram aprofundadas e embasadas mediante a realização de entrevistas. Dessa maneira, foram ampliadas as possibilidades de compreensão e análise de determinados acontecimentos. Na presente pesquisa, portanto, utilizamos como instrumentos a técnica da entrevista de vida, gravada e filmada, com a finalidade de ampliar a capacidade de rememoração dos sujeitos integrantes da trama histórica, possibilitando uma maior compreensão do cenário histórico.

As imagens empregadas nesta pesquisa, como registros de espetáculos e demais trabalhos na área cultural, dos quais participou o sujeito e objeto desta investigação, foram cedidas pelo Teatro de Santa Isabel, pelo Instituto Paulo Freire e pelos Jornais de Recife e do Rio de Janeiro, porém a maioria faz parte do acervo de Benjamim Santos.

As fotografias também permitem maior aproximação com o objeto escolhido. As fontes visuais indicadas ao longo do texto representam componentes integrantes de uma dialogia, que pela ação do historiador podem indicar as experiências sociais vivenciadas pelas pessoas, assim também como os elementos materiais capturados pelas lentes fotográficas. Seu conteúdo pode servir ainda para favorecer a articulação de enunciados, que integram a linguagem, sendo esta compreendida como “prática social.”¹⁶

Para dar clarividência ao objeto escolhido, foram utilizadas as fotografias como objetos de memória, já que “[...] a fotografia revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”¹⁷, enquanto fonte para a história, buscamos situá-las no contexto de produção, de seu tempo, das condições político-sociais, pois, “[...] a

¹⁵ LUCA, Tania Regina. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 120.

¹⁶ SPINK, Mary Jane. (org.). *Práticas Discursivas e práticas de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 43.

¹⁷ LE GOFF, Jacques. *A História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 2003.

imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos.”¹⁸

A utilização da fotografia colabora para ampliar a compreensão do trabalho, por favorecer uma comunicação com o pesquisador e com o leitor da história, ampliando a capacidade interpretativa pela manifestação da linguagem e produção de sentido.

[...] a fotografia ao ser veiculada, institui um código específico de comunicação que possui seus próprios signos, neste sentido, a foto é entendida como um “texto icônico”, a compreensão da imagem fotográfica como uma escolha possível em um universo de escolhas descartadas. Essa dupla referência - à foto em si mesma e às possibilidades não realizadas - deve ser levada em conta pelo pesquisador, “a relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão”: o conteúdo refere-se à relação entre o que foi captado pelo fotógrafo e a circunstância da produção da imagem [...].¹⁹

Por meio da linguagem presente nas imagens, foi possível uma construção visual, numa circularidade reflexiva e criadora, seja nas filmagens como nas fotografias, os sujeitos históricos da pesquisa puderam, com maior destaque, comunicar a si próprios e aos seus fazeres artísticos, como aventura humana. A imagem não é senão o ponto de partida para essa viagem, para um despertar de uma memória de sentimentos e emoções. São estes, na verdade, os responsáveis pelo movimento do olhar do historiador.

O texto foi organizado da seguinte forma: o primeiro capítulo tratará da experiências teatral na segunda metade do século XX, tendo Recife como palco de criações culturais e tensões sociais, comunicando o Nordeste brasileiro, como matéria para arte teatral, especialmente pela inserção da dramaturgia de Ariano Suassuna e da estética de Hermilo Borba Filho, promovendo dessa maneira o diálogo do espaço regional com o nacional, por meio da montagem de peças, em que seja pela estética, seja na dramaturgia mantiveram vínculos de interlocução com as montagens do Teatro Brasileiro de Comédia e do Teatro de Arena.

No segundo capítulo serão apresentados os cenários da construção da memória do teatro nordestino em fins da década de 50 e início da década de 60, indicados por Benjamim Santos ao rememorar as experiências culturais em sua infância, na cidade de Parnaíba (PI).

¹⁸ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 2001, p. 22.

¹⁹ CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica*. Rio de Janeiro: DA&A, 2001, 56.

Além disso, serão indicados alguns elementos biográficos relacionados à sua produção teatral, incluindo sua ida a Recife para estudar na Faculdade de Direito, oportunidade em que presenciou a realização do I Festival Nacional de Teatro, organizado por Paschoal Carlos Magno. As impressões do dramaturgo têm continuidade no Seminário de Olinda no qual ingressou para estudar Filosofia, tornando-se aluno de Ariano Suassuna, que ministrava a disciplina de estética. Sua permanência em Recife marca o início de sua carreira como autor, bem como o início do trabalho no Departamento de Extensão Cultural da UFPE e na capacitação de professores, utilizando o teatro para implantação do método para educação de adultos, idealizado por Paulo Freire, sendo, em função disso, perseguido pela Ditadura Militar.

No terceiro capítulo será abordada a experiência cultural na cidade do Rio de Janeiro, na situação de espectador de teatro, período em que pôde assistir ao show *Opinião*, o que possibilitou sua inserção no teatro engajado na década de 60, influenciando na constituição do grupo teatral denominado Construção e na montagem do show *Cantochão*, que foi apresentado na cidade de Recife, quando do retorno de Benjamin a esta cidade, recebendo um amplo destaque na crítica teatral recifense e nacional.

No quarto capítulo serão enfocadas a dramaturgia, e crítica teatral, elaboradas por Benjamim Santos, enquanto contribuição do dramaturgo no Jornal do Commercio de Recife, bem como a análise crítica de suas obras, que denota uma linguagem que renova a cena do teatro brasileiro e reflete o processo de dinamismo cultural.

CAPÍTULO I

CENÁRIOS, ATORES E ATOS: a Construção da Memória do Teatro Brasileiro

Os homens fazem a sua própria história,
mas não a fazem como querem,
não a fazem sob circunstâncias de sua escolha
e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente,
legadas e transmitidas pelo passado.

Karl Marx

A cidade do Recife é um cenário privilegiado para iniciar a observação de trajetórias, evocar fragmentos de memória, tecer fios da história e apresentar um panorama, embora limitado e propenso a diversas revisitações do Teatro Brasileiro. Suas construções peculiares encenam no cotidiano diversas práticas e suas representações, comunicando a historicidade e a brasilidade do povo pernambucano e nordestino em suas performáticas matrizes raciais e manifestações culturais, rituais e crenças religiosas, caracterizados por diversas igrejas e conventos de um lado e os prostíbulos e casas de espetáculos do outro.

Evidencia-se no contato com o espaço uma trama social, em uma teia discursiva. O encontro do sagrado e do profano, dos temores e valores, da festa e da dor, da fama de capital mais violenta do Nordeste e da vida que é gerada continuamente, portanto da comédia e da tragédia.

O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. O espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais [...] o espaço é o lugar praticado.²⁰

²⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 13. ed. trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 202.

A cidade, tomada para sua análise como palco dos acontecimentos, é além de um cenário de eventos produzidos coletivamente, uma fábrica de produção das práticas comuns, “de experiências particulares, as freqüentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço, onde essas narrações vão abrindo um caminho”²¹, mas também a forma como ocorre o espetáculo da vida, portanto, uma maneira de caminhar e de fabricar o próprio espaço.

Numa perspectiva de mudanças e transformações, da ação dos mecanismos de controle e gerenciamento, o espaço urbano recifense, a exemplo do que ocorre em outras cidades, além de apresentar padrões de sociabilidade, também denunciava as desigualdades e agitações, em função dos usos e manipulações que o tornaram “lugar do conflito, do acirramento das contradições entre patrões e empregados, protótipo das relações capitalistas que se implementavam.”²²

Na cidade também é exercitada uma linguagem produtora da consciência social, que dialogicamente também constitui os sujeitos e suas ações. Portanto, as formas de linguagem expressas, inclusive na arte teatral, são definidas pelas formas de convivência entre os sujeitos em determinada espacialidade e historicidade, como também contribuem para definir suas práticas e sua mutabilidade. Dessa forma, a cotidianidade é definida pelos fazeres humanos assim como os fazeres humanos são definidos pela cotidianidade, instauradora de uma consciência coletiva, de um pertencimento, de uma relação de troca e negociação.

Olhamos assim para a cidade de Recife, com seus agentes, suas histórias, constituintes de um tecido social, labor humano que transforma em meios de produção os prodígios naturais, circunscrevendo numa delicada tessitura, organizada com fios de vidas, de sentimentos, de tramas, uma consciência de existir, vinculado a um espaço, uma cidade habitada por caçadores, aventureiros, que desejam entender as sutilezas do cotidiano que se transmuta, como afirma Michel de Certeau “O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada.”²³

A compreensão da cidade neste contexto é indicada pela metáfora do “ímã”, como bem exemplifica Raquel Rolnik²⁴, por atrair diversos andarilhos, cada um levando além da bagagem de viajantes, a consciência de poder habitar e erigir um lugar, como parte do que são ou do que gostariam de ser, fraturas de temporalidades reestruturadas, revivificadas,

²¹ CERTEAU, 2007, p. 35.

²² ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 135.

²³ CERTEAU, 2007, p. 38.

interpretadas, que ganham visibilidade, som e movimento nas construções existenciais de homens e mulheres de diferentes gerações que se estabeleceram naquele lugar, conforme explica Michel de Certeau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legalidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor e no prazer do corpo.²⁵

Na cidade prefigura uma linguagem que serve de inspiração para produção teatral. Neste sentido, por força da sua historicidade, a potencialidade das manifestações culturais nordestinas, capturadas pela teatralidade recifense, propicia uma contribuição na escrita de uma dramaturgia com elementos da cultura de resistência do velho e da modernização urbana das novas construções, que integram temporalidades e espacialidades, a experiência humana que associa fazeres e dizeres, produções e discursividades, de forma interativa e integradora.

Na produção dramaturgica, compreender a ação da cidade é tentar também perceber seu processo embrionário, gestacional, por isso a necessidade de revisitação aos lugares-memória que encenam a invenção do teatro brasileiro.

As experiências sociais empreendidas pelos dramaturgos constituem-se como matéria-prima para produção teatral, em que a vida é o centro da produção e os sujeitos históricos os seus protagonistas, enquanto que a cidade por sua vez é um palco em metamorfose; entendemos assim porque na *epistème* moderna, as espacialidades também integram os lugares investigados pela história.

Dessa maneira, justifica-se a inserção da cidade, enquanto local privilegiado de experiências sociais, nas produções culturais e na representação, como espaço de convergência, de multiplicidade de ações e reações a serem visualizadas com atenção e investigados continuamente.

Os bens culturais e as manifestações artísticas testemunhados na cidade são arregimentados pelas formas de linguagem que sedimentam representações, estas por sua vez indicam sujeitos e suas práticas, numa relação de reciprocidade e dialogismo, denotando, com isso, a dinamicidade das relações estabelecidas entre os agentes e suas construções, por um lado, e o engessamento dos processos e mudanças sociais de outro.

²⁴ ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 23.

²⁵ CERTEAU, 2007, p. 189.

Para escapar aos ditames e imposições da estrutura social desigual é necessário subverter a ordem disciplinadora e criar dispositivos para driblar as formas de fabricação e consumo de bens culturais que privilegiam uns poucos afortunados. Dessa forma, é pensado o teatro popular, como arte de subversão que demonstra o quanto pensar a cultura é tentar compreender também os fazeres humanos e suas peculiaridades, romper barreiras estruturais e escapar das formas de controle da macroestrutura.

O teatro possibilita o posicionamento de indivíduos em múltiplos ângulos, sendo em determinados contextos utilizado como arte montada para uma elite que tem livre acesso às casas de espetáculo, cuja entrada é possibilitada pela condição sócio-econômica, e em outro ângulo da mesma cena teatral, se posicionam os pobres e desafortunados, favorecidos em sua essência e condição vital, não apenas pela condição de espectador, mas como autores e atores do espetáculo social, pois o teatro nasce com o propósito de ser encenado para o povo, refletindo seus dramas e alegrias ao longo da história.

Em meio a esta visão dicotômica do teatro, é que buscamos perceber percursos, os liames do teatro popular em sua relação com a cultura brasileira. O aspecto processual e a dimensão que integra as criações e criadores aos seus devidos contextos sócio-históricos são revisitados com o objetivo de explicar concepções e especialmente as práticas de homens e mulheres que se aventuraram na vivência de um teatro engajado na história.

Compreendemos dessa forma o teatro como ação empreendida pelo povo, constituída como um dos dispositivos para promoção da cultura e geração de uma consciência de pertencimento ao protagonismo histórico, um teatro vinculado ao circo, às crenças e costumes, um teatro dialógico, como forma de encenação montada nas cidades, em sua essência dramática e pela prática corajosa dos seus realizadores.

A dialogicidade no teatro ensajado em diferentes grupos sociais se explicita não pelo entretenimento esvaziado de sentido, muito embora também fosse praticado, mas pela capacidade de despertar processos reflexiológicos nas plateias pelo Brasil, mesmo que em sua itinerância errante, os artistas não tivessem a plena consciência do seu alcance estético, nem pudessem constatar os resultados frutíferos da experiência teatral nos lugares por onde passavam, isto é, semeavam cultura para que novas gerações pudessem ampliar a produção cultural e sua circulação.

As expressões do teatro popular são evidenciadas como formas de demonstrar a capacidade de romper com os modelos culturais que privilegiavam as camadas mais abastadas da sociedade que têm acesso aos espaços culturais elitizados. No caso do teatro, essa realidade

é subvertida, pois o teatro em diferentes períodos aparece como uma forma de arte democrática que encontra espaços e formas de atender às diferentes categorias e camadas sociais, produzindo uma sensibilidade de comunicação com a arte e sua capacidade de apropriação da consciência de existir, como forma de conhecimento do mundo e do próprio ser humano.

A arte teatral volta-se à causa identitária, tendo a pessoa humana como propósito de sua existência e elemento dramaturgico, produzindo uma íntima relação da realidade elaborada cognitivamente, ou seja, numa dimensão intrasubjetiva com os fatos vivenciados socialmente, inseridos em contextos culturais intersubjetivos, mediados pela representação e tomada de consciência numa perspectiva de mudanças e transformações.

O teatro, desde suas origens, mantém uma relação de mediação e cumplicidade com a história, pois em diferentes cenários teatrais homens e mulheres representam, constroem personagens, elaboram enredos, utilizam em suas montagens as histórias que leram, viveram ou sonharam. Na história de algumas cidades brasileiras, é possível conceber que nenhuma outra configuração esteve tão presente quanto o teatro de circo, também compreendido como teatro popular.

É indelével a contribuição do teatro à cultura brasileira, com sua linguagem popular e sua atuação itinerante, que retrata e retrama as manifestações culturais, incorporando modos de comunicação, fazeres urbanos e rurais específicos de cada região, mas também socializando obras teatrais clássicas no movimento de interação e mediação cultural.

A linguagem do teatro difundida nos mais diversos palcos, sendo apropriada pelo povo mais simples, mas também pelos intelectuais, é geradora de uma representação peculiar e de uma circularidade cultural, pois aproxima o espectador do ator e o ator do espectador. Essa aproximação demonstra que o teatro pode ser feito em qualquer espaço, em qualquer lugar, inclusive no teatro, na acepção de casa de espetáculo.

No cotidiano, como uma prática social-discursiva é formulada a linguagem do teatro popular, pela improvisação, pela identificação dos costumes, das expressões comuns, dos lugares comuns, da vida comum. Uma linguagem que rompe com a tirania da erudição, de suas penalidades, quando o texto teatral é desmontado e adaptado, considerado inspirador da mudança social.

Essa capacidade de adaptação às problemáticas sociais, bem como aos problemas que se encontram com o teatro denotam o potencial artístico ao responder às provocações e

produzir, por meio da arte, formas de resistência que se não forem eficientes, é porque o teatro por si só não redime toda sociedade e nem muito menos tem esse propósito.

Como a linguagem teatral exerce um formidável papel de dinamizar a cultura e assim promover a pessoa humana, há que se considerar a linguagem teatral como fértil campo para gerar uma nova consciência social e principalmente uma prática reflexiva, orientadora da forma de vida das pessoas.

O teatro é, dessa forma, tomado como espaço de análise para as diferentes formas de representação da sociedade, dos grupos sociais que a constituem, bem como expressa um reflexo dos fatos sociais ao permitir que sejam lidos por meio das obras produzidas e pelas formas de encenação, em diferentes temporalidades e espaços.

Neste sentido, o teatro pode ser considerado a expressão cultural que mais se aproximou do povo e contribuiu para subverter uma ordem social em que apenas as pessoas abastadas eram “dignas” de terem uma cultura clássica, uma “cultura de elite”.

Em relação ao teatro brasileiro, envolto pela influência dos movimentos artístico-literários da primeira metade do século XX, são produzidas as primeiras renovações influenciadas por autores que pertenciam a um circuito comercial. Neste cenário também foi sentida a necessidade de profissionalização de atores nacionais, recebendo a contribuição de diretores e textos estrangeiros; no entanto, ainda limitados pelo estilo teatral da comédia de costumes.

Segundo o crítico de teatro Décio de Almeida Prado, os artistas dessa primeira metade do século XX, eram: “pessoas que, sem romper com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia, em que atuavam, que no espetáculo.”²⁶

Enfocando esse recorte temporal e elegendo a cidade como cenário do teatro da cotidianidade, buscamos identificar os percursos do teatro brasileiro, que dialogicamente foi produzido e contribuiu para montar estruturas de representação social, rupturas e continuidades. A escolha da cidade de Recife se deve em grande medida aos critérios de protagonismo artístico e experimentação de novas tendências que culminaram na renovação estética do teatro brasileiro, pela permanência do dramaturgo Benjamim Santos naquela cidade, tendo testemunhado das práticas desenvolvidas.

Compreendemos, assim, muitas produções e seus contextos mergulhando na vida cultural de Recife, que na década de 50 experimentou um período de renovação no panorama

²⁶ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 22.

do Teatro. Diversas peças teatrais serviram como enunciados ou expressões da vida cotidiana. Constituiu-se dessa maneira o teatro da vida, uma representação da cotidianidade, manifestada sob o olhar do espectador do dia-a-dia, que naquela dialogia transformava-se em autor, que etimologicamente é aquele que gera, fecunda, faz nascer a possibilidade do olhar novo, capaz de desvelar máscaras, de desnudar e exibir atitudes, comportamentos e valores, admiráveis ou ridículos, de (re)descobrir o não-dito, os vazios, de revelar a expressividade dos silêncios, a penumbra da memória e as expressões do inconsciente.

No que se refere às condições de ordem política, social e econômica, um episódio da história recifense dá clareza aos problemas que Pernambuco e o Nordeste passavam. Trata-se do Congresso de Salvação do Nordeste, realizado no clube português de 20 a 27 de agosto de 1955, promovido pelo partido comunista. A partir da mobilização política foi criada a Frente do Recife, formada por comunistas, socialistas, trabalhistas e correntes da esquerda independente.

O principal objetivo da Frente de Recife era enfrentar os problemas do crescimento urbano desordenado que afetava drasticamente a capital pernambucana, provocando a paralisação da economia reportada à dominância do açúcar, visando com isso a integração do mercado nacional, a promoção da educação, haja vista que 35% das pessoas em idade adulta de Recife eram analfabetas e a resolução de questões emergenciais como o desemprego, a violência urbana e as constantes enchentes que acometiam diversas famílias.

Compreendendo que somente pela vitória política seria possível combater os problemas que assolavam a capital pernambucana, a Frente de Recife apoiou para prefeito, o candidato Pelópidas Silveira que, vencendo as eleições por voto direto, atuou na administração municipal no período de 1955 a 1959, e para governo do Estado de Pernambuco Cid Sampaio, que governou de 1958 a 1962. Ambos empenharam-se em proporcionar a Recife o desenvolvimento urbano, fazendo dela uma “cidade bela, limpa e monumental”²⁷, e projetando-a como “metrópole industrializada, equilibrada e integrada.”²⁸

Segundo o crítico de teatro Sábato Magaldi, em função da conjuntura local e a formação cultural, a “cidade de Recife assumiu na década de cinquenta um avanço teatral comparado ao Rio de Janeiro e a São Paulo”²⁹, que pode ser atribuído às iniciativas políticas,

²⁷ CORREIA, Telma de Barros. *Urbanismo e Política*: Recife, 1930-1950. Recife: editora da UFPE, 2001, 20.

²⁸ PONTUAL, Virgínia. *Uma cidade e dois prefeitos*. Narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950. Recife: editora da UFPE, 2001.

²⁹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Iguassú, 1984, p. 207.

a formação de uma classe teatral, as montagens teatrais realizadas, bem como a existência de grupos e casas de espetáculos envoltos pelo viés cultural.

1.1. Renovação da Cena Teatral Recifense

O teatro recifense na década de 50 começou a experimentar diversas tendências que também estavam sendo experimentadas em outros centros urbanos, as formas variadas de estética, a produção de uma ampla dramaturgia, o surgimento de encenadores, atores, iluminadores, cenotécnicos e dramaturgos que se tornaram conhecidos em muitos estados brasileiros.

A atuação desse conjunto de profissionais projetou o teatro recifense como o teatro que, equiparado a outros grandes espaços fomentadores do espetáculo teatral, procurou gerar formas identitárias ao teatro nacional. Essa marca estará presente na obra dos dramaturgos, bem como no trabalho de encenadores; dessa forma, Recife notabilizou-se como um dos poucos centros urbanos a perceber e inovar a cena histórica por meio do teatro.

A constatação dessa percepção como também do diálogo que mantinha com outras linguagens no campo da arte, como a literatura, a música e o cinema, indicam a contribuição do espaço e sua leitura para a compreensão dos processos vividos, individual e coletivamente.

Diante disso, não pretendemos reconstituir origens, indicar pioneirismos, muito pouco atribuir rótulos para criadores de movimentos, de conceitos e/ou produções, mas sim refazer percursos, apresentar as mudanças empreendidas no Teatro Brasileiro pelo olhar e pela escrita de um dramaturgo/diretor que, vivenciando diversas tendências do teatro brasileiro, torna-se também um propósito para sua compreensão.

Sua vida, bem como suas produções são registros, testemunhos que reconstroem tramas e dramas que cabe à história reorganizar e interpretar, conforme explica Rosângela Patriota ao teorizar sobre ação do historiador. Segundo essa autora, “[...] caberá ao estudioso dar a elas um tratamento adequado aos procedimentos inerentes à pesquisa histórica, sempre sujeito a verificações posteriores.”³⁰

³⁰ PATRIOTA, Rosângela. Teatro ao encontro do povo. in: RAMOS, Alcides. et. all. (org.). *A História invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Roethschild, 2008, p. 35.

A mudança estética que se expressa basicamente nas décadas de 50 e 60 do século passado não é uma iniciativa apenas paulista ou carioca, mas um esforço conjunto de percepção dos elementos teatrais, compreendida como tentativas de escrever uma dramaturgia nacional, compor músicas, produzir filmes nacionais, enfim obras que retratassem e sistematizassem a história nacional.

Dessa forma, as peças teatrais, bem como a vida dos dramaturgos, podem servir como pistas para compreensão do momento histórico. Seus objetivos e concepções, conquistas e derrotas vividas no palco da cultura, numa atitude em que a arte dialoga com a história, emprestando-lhe não apenas as fontes necessárias, mas também a sensibilidade que lhe é peculiar.

As produções teatrais e as formas como foram encenadas mantiveram-se vinculadas à tentativa de identificação de um lugar, de construir uma memória social, um projeto de pertencimento e de elaboração de uma forma de linguagem.

Foram muitas as criações culturais possuidoras de uma linguagem que nasce do campo e da cidade, da consciência do labor humano, assim como também do inconsciente, dos arquétipos e conflitos existenciais, das produções de palcos, das sensibilidades, do trabalho dos atores para encenação de novos papéis, mediados pela ousadia dos diretores, cenotéticos, iluminadores, figurinistas etc.

Na renovação estética do teatro brasileiro, sujeitos marginais entram em cena, obras são recuperadas, cenários são remontados, pois tudo isso se coaduna para indicar novas expressões teatrais que não estão presentes apenas na dramaturgia, mas e acima de tudo nas formas estéticas, como propostas cênicas de reviver na cena do palco a vida do homem e sua percepção da realidade.

Nesse cenário de tentativas de perseguir trajetórias e compreender a relação entre a história e o teatro, fazem-se presentes com muita ênfase as produções dos dramaturgos e encenadores nordestinos que, a partir de elementos pouco valorizados até então, transformaram em matéria-prima para suas obras a literatura de cordel, as manifestações culturais, as sensibilidades e as lutas sociais.

Para compreender este percurso faz-se necessário ressaltar alguns aspectos que integram uma trama, indicando os cenários, os sujeitos históricos e os atos apresentados no teatro brasileiro. A reconstituição do percurso escapa de Recife e ganha passagem por outras cidades, se entrelaçando com as experiências de outros dramaturgos, nos quatro cantos do Brasil. É compreensível que muitos textos, experiências e sujeitos ainda fiquem na penumbra

da memória, pois o trabalho da história é selecionar e interpretar indícios, documentos, rastros e evidências como fontes produzidas pelo trabalho do historiador.

O esforço histórico é possível, pois os textos selecionados e usados nas encenações ainda guardam resíduos de suor, lágrima e sangue. Páginas amassadas por mãos que muito gesticularam, ainda contêm as marcas digitais de encenações magistrais, além de imagens, anúncios e críticas teatrais sobre os espetáculos, remontando dessa forma, os cenários de um tempo desejado, em que a liberdade estivesse integralmente em cena.

Tendo na dramaturgia produzida no Nordeste uma possibilidade de evidenciar nossas sensibilidades no cenário teatral brasileiro, podemos entender os componentes que dialogam com a história, procurando analisar a relação entre estética e linguagem, pois na dinamicidade da atividade cultural,

É irrecusável que, dentro de certos limites, formas artísticas acabam criando novas formas artísticas [...] o que se transforma na vida social e real dos homens é que determina modificações nas concepções filosóficas como nas representações artísticas. Assim, é fundamental não perder de vista a verdade dialética do movimento histórico.³¹

O que a história tenta recuperar é a própria dinâmica do processo denominado pelos críticos como renovação do teatro brasileiro, na tentativa de demonstrar como os procedimentos de criação e recepção foram resultantes da experiência social, ou seja, dos acontecimentos que mobilizaram classes e grupos, dos agentes protagonistas ou das táticas e estratégicas adotadas pelos agentes, bem como os resultados de seus empreendimentos.

Nessa investida histórica, percebemos que até na década de 50, essa tentativa de produzir uma arte teatral nacional, sob o ponto de vista estético, se processava em muitos centros culturais, porém há que se considerar que ainda prevalecia o modelo de encenação italiano ilusionista, com a preferência de peças a serem apresentadas, oriundas do repertório indicado pelo teatro grego clássico, com suas expressões e características trágicas.

Nesse período, predominava nos palcos brasileiros um teatro de costumes, um teatro de comédia. Para as companhias teatrais: “como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível. Rir, rir, rir.”³²

³¹ PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 7. ed. São Paulo: brasiliense, 1985, p. 15.

³² PRADO, 2003, p. 20.

O esforço de renovação do teatro brasileiro foi uma tentativa de responder aos novos desafios que emergiam na conjuntura brasileira, seja no campo político, social, cultural, mas também uma forma de o teatro manter-se aberto às novas sensibilidades já prenunciadas como os movimentos culturais ou de contracultura que entraram em cena, especialmente a partir da década de 60, no Brasil e no mundo.

Na produção de novas tendências teatrais se aliam diversos autores, em seus contextos específicos de produção e propósitos pessoais, escrevendo obras que refletiram problemas sociais e conflitos, angústias e alegrias, enfim, a vida em seu sentido mais amplo e mais profundo.

Essa experiência de criação e experimentação pode ser entendida a partir do conceito de geração, por explicitar um conjunto de mudanças que impõem singularidades de costumes e comportamentos a determinadas gerações. A geração não é formada apenas por um grupo de pessoas que possuem a mesma idade, mas os sujeitos que vivenciaram determinados eventos que definem suas trajetórias de vida, no caso específico de Recife, trata-se do teatro.

Segundo o antropólogo Gilberto Velho, os sujeitos vinculados a uma tradição “transitam entre os domínios do trabalho, do lazer, do sagrado etc., com passagens às vezes quase imperceptíveis. Estão na intersecção de diferentes mundos [...], em função de um código relevante para suas experiências.”³³

O escritor Ariano Suassuna pode ser considerado um exemplo de um sujeito que pertence a uma geração e sua dramaturgia pode indicar a tentativa de produzir um projeto, inserido no processo de mudanças na sociedade recifense e pernambucana. O teatro de Ariano potencializa as tentativas de inovação. Em suas peças há uma preocupação pela encenação que projetasse ao público um teatro nacional ou uma dramaturgia que pudesse ser considerada enraizada na realidade do povo brasileiro.

Ariano Suassuna defendeu e defende em seus textos um projeto de um teatro nacional, entendido, conforme explica Gilberto Velho como “conduta organizada para atingir finalidades específicas.”³⁴

O projeto de Ariano Suassuna se alicerça na tentativa de construir uma cultura nacional, tendo o Nordeste brasileiro como espaço de vivência e transmissão às novas gerações das experiências históricas. Essa tentativa é compartilhada com outros sujeitos que

³³ VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.17.

³⁴ VELHO, 1994, p.38.

fazem parte de uma geração de pensadores e articuladores do teatro brasileiro, constituindo-se dessa forma, como um projeto cultural coletivo.

O dramaturgo utilizou como forma de concretizar seu projeto a elaboração de textos teatrais que explicitasse certas características que ele selecionou, certos aspectos da vida no Nordeste, como identificadores do seria o nordestino. Suas elaborações, é claro, são organizadas conforme um campo de possibilidades, por isso mesmo não daria conta de retratar toda realidade nordestina, muito menos de todos os grupos sociais que moram na região.

A peculiaridade dos textos de Ariano Suassuna reside na capacidade de refletir, pela verticalidade da linguagem que recupera tradições ibéricas e medievais, inserindo no teatro brasileiro peças originais em suas formas e objetivos. Essa experiência é resultante da tomada de consciência e vivência do seu autor, buscando apresentar movimentos de criação em linhas divisórias que vão da realidade à ficção, do antigo ao novo, do criador à criação e do visível à imaginação.

O teatro dialógico, cuja principal expressão segundo nosso entendimento encontra-se em Benjamim Santos, é iniciado no Brasil por Ariano Suassuna, ao passo em que provoca o processo de reflexividade pessoal, ao propor para o público uma maneira de interação artística que comunica seus interesses e valores. Nessa forma de teatro, elege-se “o indivíduo como lugar em que se verifica e se debate o sentido da história, sem o qual a conduta se converte em in-significante.”³⁵

A explicação para experiência de geração é indicada aqui em função da relação mantida no palco da vida entre os sujeitos Ariano Suassuna e Benjamim Santos. Ariano Suassuna foi professor de Benjamim Santos, da disciplina de Estética, no Seminário Regional do Nordeste que funcionava em Olinda, Pernambuco. Benjamim Santos, na condição de estudante, também alimentava certa admiração pelo dramaturgo antes mesmo de ser seu aluno. Nesta rede de relações, houve a oportunidade para que Ariano pudesse demonstrar o reconhecimento e confiança em relação a Benjamim Santos, indicando-o para ministrar a disciplina de estética no Seminário de Olinda.

Foi assim que logo após a conclusão do curso de Filosofia, Benjamim Santos pôde atuar na docência superior, sucedendo ao dramaturgo que naquele momento histórico já era seu amigo. Por força da rede de sociabilidade, Benjamim Santos constituiu seu modelo de

³⁵ ROSITCHNER, Leon. *Freud e o problema do poder*. São Paulo: Escuta, 1989, p. 19.

profissionalização docente pela imitação e deu continuidade ao projeto de Ariano Suassuna, por meio da docência e do teatro, utilizando inclusive seus livros e visitando sua residência periodicamente para longas conversas que se converteram em intenso aprendizado.

Em contato com Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Paulo Freire é que Benjamim Santos direciona sua formação filosófica ao teatro e sistematiza o que é denominado de teatro dialógico, comunicado por uma profunda concepção humanística.

No teatro dialógico há uma interconexão entre as experiências vivenciadas pelos sujeitos históricos e os sentidos que elas recebem socialmente. Trata-se de uma experiência de produção do espetáculo da vida, de forma a problematizar a realidade, colaborando para desenvolver formas de viver e conviver socialmente.

O que é inserido nos textos teatrais e encenado nos espetáculos, na perspectiva do teatro dialógico, são os problemas sociais e possíveis formas de suplantar as adversidades, que também fazem parte da vida, porém não devem ser empecilhos para que o ser humano possa ser feliz e conseguir sua realização pessoal.

O teatro dialógico defendido enquanto prática social nesse trabalho é entendido como prática artístico-cultural, na qual ocorre a interação, orientadora da produção de sentidos e enunciados.

A dialogicidade contida na obra de Benjamim Santos é resultante da concretização de projetos e metamorfoses, pois “conseguem aliar duas dimensões da vida social sem tomá-las como um par de oposição excludente: a dimensão da motivação do ator e a dimensão de sua dependência em relação aos contextos da ação e às motivações de outros atores.”³⁶

O teatro de Benjamim Santos é caracterizado como dialógico, dentre outros motivos, por apontar o sentido de sua vida em contato com outras vida, uma associação de projetos, de trajetórias. Essa perspectiva é corroborada por Gilberto Velho ao afirmar que “o projeto é, em primeiro lugar, algo que dá sentido a uma trajetória individual. O passado, o presente e o futuro são costurados pelo indivíduo que faz projetos, tornando-se a sua biografia.”³⁷

O projeto pessoal de Benjamim Santos pode ser identificado com sua vinculação ao teatro, de diferentes maneiras, conforme o campo de possibilidades, ou seja, tanto como auxiliar de direção, diretor de espetáculos, dramaturgo ou crítico de teatro, houve uma prática social compromissada com a causa da arte em dar vida e voz a personagens e ações que

³⁶ VELHO, 1994, p. 25.

³⁷ id., p. 26.

produzissem uma vinculação dos sujeitos leitores e espectadores à realidade brasileira, com o propósito de despertar um processo reflexivo e crítico, por meio do teatro.

Em relação ao projeto de alguns intelectuais, se em princípio pode parecer um equívoco pensar como dramaturgos e críticos do teatro nacional pudessem inventar uma dramaturgia nova, não é incoerência entendermos que houve um grande esforço por parte dos autores em afastar-se das influências tradicionais e produzir uma linguagem teatral nacional. Neste campo, a dramaturgia encontra em Ariano Suassuna um dos mais importantes representantes, além de ser considerado ainda um dos explicadores do Brasil, como Gilberto Freyre, Antonio Cândido, Caio Prado Junior, dentre outros. No campo da dramaturgia, Ariano Suassuna ressalta que:

Nenhum de nós pretende ser 'primitivo' – o que procuramos é mergulhar nessa fonte inesgotável, **em busca de raízes** [grifo meu], para unir nosso trabalho aos anseios e ao espírito do nosso povo, fazendo o nosso sangue pulsar em consonância com o dele, reorganizando nosso pulso ao contacto com aquilo que tais artes e espetáculos têm de festa – entendida no sentido latino-americano de celebração e sagração dionisíaca do Mundo.³⁸

Na dramaturgia de Ariano Suassuna o passado é reinventado. Há na essência de seus textos uma convivência entre temporalidades distintas, em que se associam elementos arcaicos com o imemorial, a imaginação e o realismo, as virtudes e a violência.

Os textos de Ariano Suassuna defendem suas concepções da vida e da pessoa humana, compreendidas como manifestações materializadas auto-referenciadoras da sua subjetividade. Por meio de sua dramaturgia é possível visualizar o homem que tenta se comunicar com o mundo, promovendo a dialogicidade por meio de expressões literárias e teatrais.

³⁸ SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a porca e Casamento Suspeitoso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, 42.



Foto 01 - Ariano Suassuna - 1963
 Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

Em relação à dramaturgia de Ariano Suassuna, há uma clara concepção de dicotomias sociais, de favorecimento da classe burguesa, percepção que pelo embate direto é improvável que seja vencido, no entanto, seu projeto é vencedor pela esperteza, pela astúcia, externando uma produção imaginativa, a produção de sonhos, da fantasia, táticas do povo que escapam da literatura e assumem características na cotidianidade ou que escapam da cotidianidade e ganham substância histórica na literatura do teatro.

Ariano constituiu um marco nacional e popular, com uma linguagem própria. **Teatro capaz de participar da tarefa que a formação discursiva nacional-popular** [grifo meu] reservava para as artes, ou seja, a tarefa de formação do “espírito nacional”. Um teatro que fosse capaz de se popularizar, de deixar de ser voltado para a catarse da burguesia, abordasse assuntos nacionais. Um teatro capaz de formar o povo a partir de seus assuntos. [...] Ariano, pois, é instituído como o iniciador do teatro nacional e popular no país, já que resgata várias formas de encenação populares, bem como toda a tradição dos canceiros e romanceiros nordestinos que têm raízes ibéricas.³⁹

Ariano Suassuna escreve textos que retratam as condições de vida concretas do Nordeste, projetando um teatro de concepção nacional, com uma visão regionalista, a partir de representações pessoais, de crenças e mitos artísticos, de fábulas e de profunda sensibilidade literária. É explícito em suas próprias concepções que:

Só assim o insólito de todo verdadeiro teatro é autenticamente alcançado e artisticamente realizado, de maneira que a comunidade nacional reconheça naquela

³⁹ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 165.

humanidade estranha a agitada, sua própria humanidade, os impulsos coletivos profundos, normalmente disfarçados pelas conveniências e pelo medo.⁴⁰

O dramaturgo paraibano renova a cena teatral com a peça *O Auto da Compadecida* apresentando um teatro popular, distanciando-se do realismo burguês, projetando na perspectiva cênica um metateatro, inserindo em planos justapostos, possibilidades de representação, com linguagens que se intercomunicam, manifestações culturais que agem no mesmo espaço e manifestação de paradoxos. Sua principal influência é a religiosidade cristã que defende a crença de que há vida após a morte, numa perspectiva de transcendentalidade. Para o crítico de teatro Sábado Magaldi,

Ariano Suassuna funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo denso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o vigor de uma religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira.⁴¹

Ariano Suassuna torna-se um representante de uma nova dramaturgia, inovando em grande medida a cena teatral, por indicar situações até então não privilegiadas, características de espaços marginalizados ou abordados em sua superficialidade. Além de personagens que entram em cena, como integrantes da cultura popular nordestina que dialogam intimamente com dimensões da consciência humana, bem como as formas de convivência e integração a uma dada realidade.

1.2. O Teatro de Amadores de Pernambuco

Tratado do teatro nordestino em sua relação com a cidade, percebemos que além de dramaturgos e encenadores, diversos grupos e atores se destacaram nos palcos recifenses. São exemplos dessa nova organização de bons atores, que buscavam sua profissionalização, os integrantes do TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco), considerado um espaço de

⁴⁰ SUASSUNA, 1974, p. 21.

⁴¹ MAGALDI, 1984, p. 205.

formação de atores e profissionalização daqueles que faziam teatro na década de 50, período de grande vigor do teatro recifense.

O TAP representou uma experiência de dinamização do teatro local e nacional marcada pela união de projetos individuais que muitas vezes confundia-se com a existência de um projeto grupal. Dessa forma, o grupo teatral marcava a cena histórica por provocar sensações em uma sociedade marcada pela “heterogeneidade e variedade de experiências e costumes, contribuindo para a extrema fragmentação e diferenciação de domínios e papéis, dando um contorno particular à vida psicológica individual.”⁴²

O Teatro de Amadores de Pernambuco foi fundado em 1941 pelo médico, professor e crítico de arte Waldemar de Oliveira, sendo formado inicialmente por artistas que incluíam membros de sua família. O TAP foi considerado pela crítica teatral em 1958 o mais importante grupo de Teatro do Nordeste e um dos mais respeitados na realização de espetáculos no Brasil. Para o crítico de teatro Décio de Almeida Prado:

O TAP assegurou, com admirável pertinácia, até os dias de hoje, a continuidade da vida teatral pernambucana, mantendo sempre alto nível de interpretação e chagando até mesmo a construir – e a reconstruir, após um incêndio – a própria sala de espetáculo, num exemplo único de junção entre o desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo.⁴³

Na apreciação crítica, o estudioso de teatro se refere ao incêndio que destruiu grande parte das instalações do Teatro de Amadores de Pernambuco, no qual os artistas ensaiavam e se apresentavam e que por consequência do incêndio tiveram a iniciativa de não aguardar providências administrativas para reforma, consideradas morosas e burocráticas, mas eles mesmos se empenharam na restauração do teatro.

⁴² VELHO, Gilberto. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 17.

⁴³ PRADO, 2003, 78.



Foto 02- Teatro de Amadores de Pernambuco no Teatro de Santa Isabel – 1946
Fonte: Acervo do Teatro de Santa Isabel

A organização do TAP favoreceu seu destaque no cenário recifense, pois contou com grande número de atores, arranjadores, autores, dentre outros profissionais, unidos pelo elo da representação. Os integrantes do grupo teatral, além de atuarem nos palcos, também tiveram acesso a outros campos da cultura local, tendo voz e prática decisivas em importantes órgãos e departamentos governamentais que promoviam o dinamismo cultural.

No balanço da contribuição cultural do TAP naquela década, bem como suas montagens de peças foram equivalentes a outras tantas, consideradas de significativa relevância, apresentadas nos estados do Paraná, Bahia, Rio de Janeiro ou São Paulo. As peças teatrais montadas nos estados o Rio de Janeiro e São Paulo sinalizavam, no entanto, maior destaque nacional, como também possuíam intensa veiculação na imprensa. Isso pode explicar porque ainda existem certas lacunas na história do teatro brasileiro, já que algumas experiências ainda estão soterradas nos monturos de memória.

É bem verdade que em investigações mais recentes sobre as produções teatrais, nos deparamos com uma grande quantidade de obras encenadas em diferentes estados brasileiros de reconhecida qualidade, fundamentadas em diversas matrizes teóricas e estéticas, porém, “dado o impacto do eixo Rio - São Paulo em divulgar artistas e suas criações, além da força de seus veículos de comunicação, muitos profissionais e/ou companhias deixaram seus lugares de origem e fixaram suas sedes nessas cidades.”⁴⁴

⁴⁴ PATRIOTA, 2008, p. 37.

A experiência de montagem do TAP é indicativa da capacidade de furar o cerco cultural, ou seja, de uma valoração aos trabalhos produzidos e concentrados no sul do país, para indicar que ocorreram outras tentativas, muitas delas bem sucedidas de grupos teatrais, encenadores e dramaturgos que produziram cultura em espaços geográficos marginalizados ou não contemplados pela escrita da história.

A experiência do TAP representa uma continuidade na produção cultural recifense e uma forma de desenvolver processos de mudança social. Assim sendo, o TAP como um projeto coletivo constitui “uma dimensão da cultura, na medida em que sempre são expressão simbólica. Sendo conscientes e potencialmente públicos, estão diretamente ligados à organização social e aos processos de mudança social.”⁴⁵

Esse projeto de uma geração de artistas contribuiu para suscitar uma significativa identificação da cidade com as experiências teatrais que eram encenadas nos mais diversos cenários. A prática teatral foi utilizada como argamassa que uniu diferentes profissionais e seus projetos existenciais.

O Teatro de Amadores de Pernambuco é um bom exemplo de um projeto bem sucedido na história do teatro, pois conseguiu ao longo dos anos manter-se em intensa atividade, suscitar muitas reflexões, formar autores e atores e receber alguns privilégios, inclusive pelo próprio local de ensaio, pois “o Teatro de Santa Isabel foi sede do Teatro de Amadores de Pernambuco de 1941 a 1963 por Ato Governamental, portanto 23 anos.”⁴⁶ Já no final da década de 50, a qualidade do elenco do TAP também impressionou a diversos espectadores, pois embora fosse tido como teatro de amadores, os atores e técnicos constituíam,

um grupo que esbanjava atores de alto nível técnico e grande sensibilidade, preparados para o drama e para a comédia: Geninha Rosa Borges, Janice Lobo, Diná de Oliveira, Vicentina do Amaral e Reinaldo de Oliveira[...] toda uma gente eu jamais fizera quaisquer cursos de preparação. Tudo fora aprendido na prática, com seus diretores e na sucessão de montagens, o talento brotando espontâneo. Cursos de formação de atores, nos anos quarenta e começo dos cinquenta, só para quem fosse fazê-los na Europa, como Tônia Carrero e Maria Clara Machado.⁴⁷

⁴⁵ VELHO, 2006, p. 33.

⁴⁶ BORDES, Geninha da Rosa. *Teatro de Santa Isabel: nascedouro & permanência*. Recife, PE: CEPE, 1992, p. 52.

⁴⁷ SANTOS, Benjamim. *Conversa de Camarim: o teatro no Recife na década de 60*. Recife: Fundação de Cultura cidade de Recife, 2007, p. 22.

As apresentações do TAP eram feitas com muito profissionalismo e contava com a participação de atores que ocupavam espaço privilegiado na cultura recifense. Os atores aprendiam a arte da encenação pela própria prática da representação, mediada pela colaboração de diretores com larga experiência. Os saberes da experiência eram instrumentos valorosos na constituição do grupo teatral.

O TAP apresentou-se em diversas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, com grande sucesso de público e de crítica. Num artigo para revista *Visão*, editada no sul do país Hermilo Borba Filho fez uma crítica aos espetáculos levados a São Paulo, em que destacou a “excelência do conjunto, um dos mais importantes exemplos de equilíbrio do Brasil, além de possuir uma honestidade artística ímpar.”⁴⁸

Algumas apresentações do TAP aconteceram no Teatro de Santa Isabel, porém a maioria das montagens ocupou o Teatro de Arena de Recife, empreendimento resultante da união de Alfredo de Oliveira, Hermilo Borba Filho e de Graça Melo. A sociedade durou pouco tempo e com a saída de Graça Melo, Hermilo Borba Filho e Alfredo de Oliveira deram continuidade ao trabalho cultural.

A contribuição cultural do Teatro de Arena é vasta e pode ser evidenciada dentre diversas outras possibilidades, pela profissionalização de novos atores, diretores e demais profissionais da arte teatral. Seus idealizadores foram pioneiros na abertura do caminho da formação de artistas que realizaram longas temporadas em Recife e demais estados do Brasil.

A profissionalização de atores e outros integrantes da classe artística, seja em Recife, Rio de Janeiro, São Paulo ou qualquer outro estado, era um ideal a ser perseguido e sinalizava um avanço na modernização do teatro brasileiro, não apenas no sentido estético, mas no sentido econômico e administrativo. Tal processo de modernização também almejava refletir o reconhecimento legal dos profissionais do teatro, buscando construir uma representação legitimadora da imagem do artista a partir de padrões de moralidade vigentes na sociedade, além disso, favorecer o pagamento de salários que justificasse sua dedicação à arte de encenação para custear despesas individuais e familiares.

O Teatro de Arena, no qual o TAP se apresentava, contribuiu enormemente para a promoção da cultura, auxiliado inclusive por sua localização, pois ficava posicionado no centro do bairro da Boa Vista, em que havia uma grande concentração de colégios, faculdades, bibliotecas, confeitarias, sorveterias, livrarias, papelarias, dentre outros

⁴⁸ BORBA FILHO, Hermilo. O teatro de amadores de Pernambuco. *Revista Visão*. 1957, p. 21.

estabelecimentos. O espaço ocupado passou a ser compreendido como irradiador de cultura, de arte e de sociabilidade.

A ideia de montar o Teatro de Arena em Recife foi concretizada por Hermilo que já conhecia a experiência do Teatro de Arena em São Paulo⁴⁹. Na capital pernambucana, porém, a Casa de espetáculos era muito menor em proporções e estrutura cênica, no entanto, marcou a cena pernambucana em fins dos anos 50 e início da década de 60, até ser fechada com a deflagração do Golpe Militar.

Com o Golpe Militar de 1964, o Teatro de Arena de Recife sofreu os mesmos problemas como outras organizações artísticas pelo Brasil, sendo fechado e seus membros dispersos, para evitar reuniões e montagem de espetáculos contestadores da estrutura política vigente.

O Golpe Militar se sobrepôs ao Teatro de forma cerceadora. O teatro foi considerado espaço social propenso à subversão, pois contribuía para que as pessoas pensassem. O pensamento devia ser vigiado, pois certas formas de pensar eram consideradas perigosas pela Ditadura Militar imposta no Brasil na década de 60.

Em se tratando do Brasil, os acontecimentos que levaram ao Golpe Militar na noite de 31 de março de 1964 trouxeram surpresa e perplexidade a toda a sociedade, que, a partir de então, viu-se diante de uma forma política fundamentalmente exclusivamente na violência e na falta de participação popular. Violência entendida no sentido amplo do termo, não apenas física, mas castradora, retaliadora das manifestações coletivas e individuais da expressão de liberdade.⁵⁰

Com a instalação do Regime Militar, houve a perseguição a diretores, atores e autores. Também houve o fechamento de muitas casas de espetáculos e foi desmontado o Teatro de Cultura Popular de Recife. Artistas cuja carreira já havia se consolidado em Pernambuco precisaram fugir rapidamente, como o diretor teatral Luís Mendonça e parte do seu grupo que foi para o Rio de Janeiro, deixando desassistidos em Recife outros integrantes do TCP. A Ditadura de 1964 provocou a desestruturação em vários setores da cultura recifense.

⁴⁹ O Teatro de Arena de São Paulo foi fundado por José Renato, depois da conclusão do Curso de Arte Dramática em 1953. Continha 167 cadeiras, com presença de um público estudantil mais constante na platéia e representando na cultura paulista um espaço de participação, reivindicação e tentativa de organização social.

⁵⁰ OLIVEIRA, Sirley Cristina de. Inconfidência Mineira no Palco do Teatro Brasileiro: em cena as peças Gonzaga ou Revolução de Minas (1867), Arena Conta Tiradentes (1967) e As Confrarias (1969). In: RAMOS, Alcides Freire. et all. *A História invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 205.

A partir da instalação da Ditadura Militar no Brasil, percebeu-se que na cidade de Recife não havia uma classe de teatro homogênea ou unida. Havia várias classes artísticas paralelas, dentre as quais podem ser indicadas a dos atores que integravam pequenos grupos populares e aqueles já consolidados no panorama teatral recifense. A constatação da desagregação dos grupos teatrais pôde ser percebida, não apenas em função do Golpe Militar, mas pela ausência de dispositivos de solidariedade e apoio recíproco.

Os grupos ficaram isolados, desarticulados e propensos às imposições e arbitrariedades, como fechamento de casas de espetáculo, prisão, exílio e até a morte. No que se refere ao acirramento da violência em sua face mais brutal, são muitos os casos que sobrepuseram sobre o Teatro toda sorte de infortúnios.

A cena recifense também sofreu com os atos violentos da Ditadura Militar resultando na constante vigilância ao trabalho teatral, seja na censura aos textos como na perseguição aos artistas que assumiram uma linha mais combativa por meio da arte dramática.

No contexto de perseguição aos artistas do teatro, são sofridos os testemunhos de violência. A atriz pernambucana Leda Alves relembra o assassinato de um dos integrantes do TPN.

Hiran Pereira que atuou na peça *A Pena e a Lei* e acabou sendo preso e torturado, viveu na clandestinidade alguns anos e quando “caiu” numa gráfica clandestina no Rio de Janeiro, foi assassinado. Até hoje, nem seu corpo foi localizado. Hiran era um militante e muito bom ator.⁵¹

Naquele ambiente cultural, marcado pela censura, pelo medo e a repressão política, a vida da juventude era controversa. Manifestava-se uma prática entre alguns jovens recifenses que integravam uma camada abastada, de declarado descrédito nas instituições e acomodação completa; no entanto, fazer parte dela dava aos jovens certo ar de vaidade.

Vivia-se em Recife uma contradição, que se manifestava na história na década de 60, tendo por um lado uma classe mais consciente e crítica, engajada nas questões sociais, de outro lado aqueles que preferiam deixar os militares estabelecerem uma forma de governo centralizadora no Brasil.

⁵¹ ALVES, Leda. Teatro Popular do Nordeste – TPN. in: FERRAZ, Leidson. (org.). *Memória da cena pernambucana*. Recife, PE: Leidson Ferraz, 2006, p. 63.

Diversos intelectuais, artistas e religiosos se engajavam na tentativa de entender o momento histórico e as tensões que colocavam grande parte da população recifense em estado de preocupação e incerteza.

O bispo da arquidiocese de Recife, D. Helder Câmara, também esteve na mira das críticas por causa da sua opção contrária à violência praticada pelos militares. Um dos seus mais fortes críticos foi o dramaturgo Nelson Rodrigues que, “desde o início de 1968 estava agarrado ao pescoço de D. Helder. Dramaturgo genial, ressentido com os intelectuais que desdenhavam de sua criativa vulgaridade.”⁵²

Em relação às questões sociais, fazendo coro à efervescência política de tensões na sociedade, merece destaque em Recife e no Brasil uma série de movimentos socioeducacionais, jamais vistos antes no país. Um dos mais atuantes foi o Movimento de Cultura Popular (MCP), que congregou líderes operários, intelectuais e artistas no intuito de promover a organização social.

No MCP, Paulo Freire atuou como diretor da divisão de educação e na divisão de pesquisa. Ao analisar a contribuição do MCP, o historiador Alcides Freire Ramos indica que “o Movimento Popular de Cultura (MCP), em Pernambuco, ao aliar as atividades teatrais ao projeto de alfabetização de Paulo Freire, deu efetiva contribuição para a transformação das expectativas da população local.”⁵³

Como formas de organização social, além do MCP, foram criados os CPCs (Centros Populares de Cultura). O primeiro CPC foi iniciativa da UNE em 1961, mesmo ano da instalação do MCP em Pernambuco, diretamente ligado à Prefeitura de Recife, quando Paulo Freire participou do grupo. Também foi criado o Movimento de Educação de Base (MEB), pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), com o propósito de a Igreja Católica acompanhar as mudanças que aconteciam na conjuntura brasileira.

Muitas iniciativas duraram pouco, pois com o Golpe Militar de 1964 foram extintos vários movimentos, a prisão de muitos dos seus integrantes foi decretada e o exílio foi utilizado como dispositivo de punição, vigilância e demonstração do autoritarismo do Governo. Segundo o jornalista Hélio Gaspari,

⁵² GASPARI, Élio. *A Ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 293.

⁵³ RAMOS Alcides Freire. Perspectivas da pesquisa multidisciplinar: uma reflexão a respeito do trabalho artístico de Fernando Peixoto. In: _____. et all. (org.) *A História invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 65.

Grandes artistas nacionais viviam no exílio. Caetano Veloso, Gilberto Gil em Londres, Chico Buarque de Holanda, em Roma, Glauber Rocha pelo mundo à fora. [...] Estavam proibidos alguns filmes de sucesso mundial. Quem tinha dinheiro ia a Europa ver o último tango em Paris.⁵⁴

As opiniões sobre o trabalho desenvolvido pelos CPCs também não são unânimes. Alguns intelectuais como Ferreira Gullar chegaram a afirmar que “era uma barbárie invadindo os salões delicados da cultura nacional.”⁵⁵ Tal posicionamento é justificado, segundo o intelectual pois,

Da UNE controlada pela esquerda católica e pelo Partido Comunista saíam demagógicos, criativos e tenazes Centros Populares de Cultura. Tendo percorrido todo país, levando peças como *Miséria ao alcance de todos* e vendendo cópias do disco *O povo canta* e dos livrinhos da coleção *Cadernos do povo brasileiro*. Numa época em que a tiragem não ultrapassava 5 mil exemplares, dos cadernos rodavam 20 mil cópias.⁵⁶

Para outros intelectuais, os CPCs eram o sopro vital que estava faltando à cultura popular, entendida como “renovação tardia”. Neste sentido, os diversos engajamentos e movimentos apresentavam em comum o projeto de promoção da cidadania, utilizando diversas linguagens, mas precisava empreender alguns artifícios para resistir às imposições da Ditadura Militar e das formas de violência por ela instituída.

O que pode unificar esses trabalhos é o fato de todos terem como tema fundamental a idéia de liberdade e a necessidade de consolidar forças no nível social e político, a fim de garantir o seu pleno exercício pelos cidadãos. Evidentemente, como o Brasil estava sob a égide de um Estado autoritário, a escolha em representar cenicamente tais idéias significou exercer o que, mais tarde, se tornou conhecido como “linguagem da fresta.”⁵⁷

Em plena vigência da Ditadura Militar no Brasil, Hermilo Borba Filho e Leda Alves planejaram, de forma audaciosa, a retomada da experiência teatral em uma casa de espetáculos na capital pernambucana. Essa foi a iniciativa de reinstalação em 1965 do TPN (Teatro Popular do Nordeste). A administração do Teatro ficou sob a responsabilidade de Leda Alves e Germano Haiut.

⁵⁴ GASPARI, Élio. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia de Letras, 2003, p. 26.

⁵⁵ GASPARI, 2002 (a), p. 218

⁵⁶ Id., p. 218.

⁵⁷ RAMOS, 2008, p. 73.

A retomada dos trabalhos do TPN ocorreu em um clima de tensão e incertezas. Os administradores alimentaram uma relação de confiança e afetividade. Germano Haiut foi amigo e colaborador de Hermilo Borba Filho e Leda Alves, além de ser sua aluna, atriz e colaboradora, posteriormente foi também sua esposa.

Sobre a fundação do TPN, relatou Hermilo Borba Filho em entrevista concedida em 1974: “[...] assim fundamos então o Teatro Popular do Nordeste, eu reuni sete pessoas, eu, Gastão dois, Ariano três, Capiba quatro, Zé de Moraes cinco, Zé Cacau de Rotebois seis e Leda Alves, sete e Ideomar Barreto, oito. Eram oito pessoas mesmo!”⁵⁸

O TPN funcionou na cidade de Recife na Rua Conde da Boa Vista, nº 1242. A parte térrea foi adaptada para uma sala com platéia de 120 lugares. O andar superior foi organizado com salas de ensaio, camarins e um espaço que foi planejado para montagem de uma galeria de arte, uma loja de artesanato, um bar e uma livraria.

A inauguração do TPN, com estréia de *O Inspetor*, em junho de 1966, foi um 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.⁵⁹

O centro cultural constituiu-se como privilegiado lugar de produção cultural em que se reuniam os integrantes do TPN e onde eram apresentadas diferentes montagens artísticas, sejam exposições de artes plásticas, literárias, palestras sobre temas diversos, e comercialização de produtos artesanais.

A Galeria de Arte, no corredor que dava acesso à bilheteria, à sala de espetáculos e ao antigo quintal do sobrado, onde funcionavam o Bar Aroeira, a livraria e a loja de artesanato, a galeria de Arte era toda branca e mal chegava a dois metros de largura. Sua inauguração, na mesma noite de inauguração do Teatro, deu-se com uma exposição de xilogravuras de Gilvan Samico, lindamente emolduradas com pintores e desenhistas do Recife fizeram exposição. A cobrança aos artistas que era um dos quadros de cada exposição ficasse de propriedade do TPN.⁶⁰

⁵⁸ BORBA FILHO, Hermilo. Entrevista [1974]. Fundação Joaquim Nabuco. Col. 1. Dvd. Transcrita por Francisco Nascimento.

⁵⁹ SANTOS, 2007, p. 50

⁶⁰ SANTOS, 2007, p. 51.

O espaço apresentava uma ampla potencialidade para realização de muitas ações concomitantemente, conforme idealizado por Hermilo Borba Filho e Leda Alves, de modo a contribuir para diferentes percepções da arte, suas expressões e o alcance de sua recepção.

Com a instalação do TPN as iniciativas de cunho cultural, que objetivavam a formação integral da pessoa humana, tendo como base o trabalho político-conscientizador, desenvolvidas por organizações populares, foram integradas ao trabalho do centro cultural. A contribuição do TPN foi de fortalecer e corroborar com a intenção dos grupos organizados na promoção da cultura a serviço do desenvolvimento coletivo. Dessa forma o TPN foi um catalisador de experiências culturais e ao mesmo tempo, uma movimentada “incubadora” onde outras experiências surgiram e de lá se propagaram pelo Brasil.

Foram diversos os artistas que, chegando a Recife, faziam shows no TPN. “O fato de reunir palco, livraria e bar, fazia com que o TPN funcionasse como uma espécie de ponto de encontro de intelectuais e artistas.”⁶¹

Artistas oriundos de vários estados encontraram no TPN um espaço privilegiado para suas apresentações, experimentando ritmos que inovaram a cena cultural brasileira como a bossa nova ou o tropicalismo.

Como exemplo disso, o baiano Gilberto Gil se apresentou no TPN em 1967, tendo por iniciativa dos dirigentes, a aproximação com manifestações culturais locais, levadas ao palco para integrar os espetáculos ou motivando os artistas para manter contato com as manifestações culturais, nos locais em que eram demonstradas. Sobre essa prática, o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco exemplifica da seguinte forma:

Dentro do projeto do TPN de aproximar artistas forasteiros das expressões culturais locais, o compositor Carlos Fernando, acompanhado de Jomard Muniz de Brito, Geraldo Azevedo, Maria Florêncio e Souza Pepeu, levou Gil, em um dos intervalos de suas apresentações em Recife, para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, uma vez que o próprio Gil manifestava interesse em conhecer o grupo.⁶²

O espaço cultural do TPN também foi um lugar de memória, produzido pelas experiências teatrais e fortalecido por outras linguagens, outras criações artísticas que contribuíram para tornar o TPN uma referência na dinamização cultural e na pesquisa histórica desenvolvidas em Recife na década de 60.

⁶¹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Anablume, 2005, p. 121.

Os sujeitos envolvidos, bem como suas realizações, estão inseridos num contexto de mudança que se expressam também na dramaturgia e na estética, portanto na linguagem teatral como um todo. Neste sentido, “este encontro, entre Gil e artistas e agitadores culturais nordestinos, é uma fonte interessante para situar as rupturas estéticas que então se insinuavam na arte brasileira.”⁶³

O teatro recifense também dialogou intimamente com os processos educativos formais, pelo método de alfabetização de Jovens e Adultos que objetivava a conscientização, elaborado pelo educador pernambucano Paulo Freire. Vale ressaltar que o teatro era amplamente utilizado como recurso pedagógico, tendo inclusive um setor específico para capacitação de professores no Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade de Pernambuco.

O teatro como prática libertadora em Recife teve na educação de jovens e adultos uma forma vigorosa de atuação. Seu emprego, além de dinamizar o processo pedagógico e promover o envolvimento de educadores e discentes, também suscitava a imaginação, a criatividade, o contato com textos teatrais de diferentes gêneros, e principalmente a vivência das experiências de encenação de papéis que favoreciam uma explicação para realidade social à qual os educandos e educadores estavam envolvidos.

O teatro era utilizado como uma forma dos agentes educativos visualizarem o mundo e a si mesmos como partícipes do processo de transformação social.

O método teorizado pelo educador Paulo Freire acabou se tornando ameaçador, pois se propôs a superar a dicotomia entre a teoria e a prática, propondo a transformação da realidade social, sendo que inicialmente é feito o levantamento do universo vocabular dos grupos, a fim de escolher as palavras geradoras, que variam conforme a região e a ocupação dos alfabetizandos. Homens e mulheres deveriam conceber-se como cidadãos que liam palavras e liam também o mundo. Paulo Freire entendeu o cotidiano como categoria de partida de sua epistemologia, ainda que uma obviedade. A cotidianidade era vista em sentido amplo, enquanto tempo e espaço da situação concreta, do real a ser compreendido, problematizado e transformado.

⁶² CASTELO BRANCO, 2005, p. 123.

⁶³ Id., p. 121.

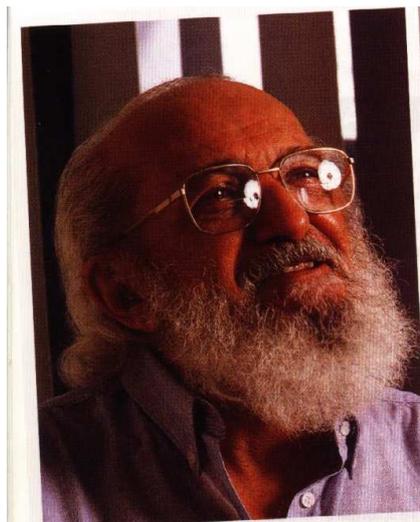


Foto 03 - Paulo Freire – 1999
Fonte: Instituto Paulo Freire

Paulo Freire, por conta da sua proposta metodológica e crença na capacidade de tomada de consciência do povo, deixando de ser uma classe oprimida, por meio de uma pedagogia da libertação, foi perseguido e exilado em 1964, e o DEC foi extinto.

O contato dos atores com o educador Paulo Freire e seu método contribuiu para direcionar a arte teatral para mudança social, dessa forma muitos jovens atores e atrizes utilizaram a abordagem teatral que privilegiou as classes populares, tematizando seus modos e expressões de vida, reivindicando seu protagonismo como sujeitos culturais e produtores de sua história. Sendo assim,

é possível dizer então que a juventude dos anos sessenta viveu de diferentes maneiras o **sonho do engajamento** [grifo meu], num momento em qualquer questão, em qualquer lugar do planeta, ganhava interesse internacional. Para alguns tratava-se de colocar em xeque antigos valores, promovendo uma rebelião dos costumes, enquanto para outros era preciso, através dos canais formais da política, influenciar uma refundação institucional deste mundo novo.⁶⁴

Evidencia-se dessa maneira uma posição política favorável aos marginalizados da educação formal, identificada por meio das linguagens discursiva e cênica, de forma interativa e dialógica, corroborada pela afirmação de Augusto Boal⁶⁵, ao afirmar que “a arte representa

⁶⁴ CASTELO BRANCO, 2005, p. 75.

⁶⁵ Augusto Pinto Boal nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 16 de março de 1931 e faleceu em em 02 de maio de 2009. Foi diretor de teatro e dramaturgo, sendo considerado um dos grandes pensadores do teatro internacional. Fez parte da geração de artistas exilados pela Ditadura Militar. Foi o fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, especialmente nas três últimas décadas do século XX.

uma visão do mundo em transformação e, portanto é inevitavelmente política, ao apresentar os meios para realizar essa transformação, ou de demorá-la. Deve a arte educar, informar, organizar, influenciar, incitar, atuar”.⁶⁶

Entram em cena também neste contexto de vivência cultural, além dos personagens, os objetos de memória que integram o cenário teatral, como o livro escrito pelo professor e encenador Hermilo Borba Filho, intitulado “Diálogo do encenador”, que serviu de base para suas aulas ministradas na escola de Belas Artes e no espaço do TPN. Hermilo utilizou como principais referências em sua obra as teorias elaboradas por Bertolt Brecht, pois acreditava que:

O ator deveria ter consciência de que representava um determinado personagem e que, para tanto, deveria conhecê-lo, e o público perceberia isso por meio de gestos, inferências, mudanças comportamentais. Evitava-se, dessa forma, a identificação absoluta com o personagem, ou seja, uma “fusão”.⁶⁷

Segundo a atriz Leda Alves, Hermilo em sua formação como encenador aprendeu também com a vivência das manifestações culturais vendo e ouvindo os velhos mestres da cultura popular do bumba-meu-boi, dos maracatus e dos mamulengos.

O Bumba-meu-boi como produção cultural e forma de vida, cria, segundo Hermilo, uma rede de sociabilidade que une os sujeitos e constitui-lhes uma identidade, como sentimento de pertença “a um boi”. Este sentimento de pertença, produzido por uma memória ancestral está fortemente vinculado aos laços familiares, a outras matrizes de ordem étnico-racial e histórico-cultural, ou ainda vinculados ao processo das charqueadas.

A tradição do bumba-meu-boi está associada à prática da criação do gado, do comércio que enriqueceu tradicionais famílias, exploração das camadas mais pobres e formas de revoltas sociais, utilizando táticas e estratégias, inclusive a da linguagem, como arma dos vencidos para com os vencedores, pois a cultura resiste à tirania do tempo.

A intenção de Hermilo Borba Filho era criar um teatro brasileiro com a imagem das manifestações populares nordestinas, pois compreendia que a matéria para suas concepções teatrais se encontrava no Nordeste, em grande quantidade e qualidade. O encenador

⁶⁶ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 35.

⁶⁷ BARBOSA, Kátia Eliane; RIBEIRO, Nádia Cristina. A cena teatral relevando o processo histórico: o rei da vela (1967) e Galileu Galilei (1968). In: RAMOS, Alcides et al(org.). *A História invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rocthschild, 2008, p. 264.

acreditava que estava criando um teatro com características que tivessem em sua essência uma identidade nacional com traços nordestinos ou, como ele mesmo afirma, um teatro nordestino.

Para compreender melhor o objeto dramaturgico, vale ressaltar que o termo “Teatro nordestino” foi elaborado por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna e engloba dramaturgia e encenação com características próprias do Nordeste, tanto nos temas como na linguagem. Trata-se de uma dramaturgia elaborada por autores que nasceram no Nordeste, mesmo que não morem na região, como traço da literatura oral dos repentistas, a literatura de romances em versos, o romance nordestino em prosa e a música popular própria da região, feita de baião, coco, xote, xaxado e frevo.

São esses novos elementos da linguagem popular que entram em cena, com força de evocação memorialística, mudanças de cenários, dos fazeres populares para a captura escrita e performance de atores profissionais. Essa nova dramaturgia evidencia o nordestino como sujeito teatral, com carga dramática e, ao mesmo tempo, de espírito aberto ao cômico. Por isso, a região Nordeste é considerada possuidora de vasta dramaturgia comunicada pelas vivências do seu povo.

Para o dramaturgo Benjamim Santos, um fato marcante na concepção do teatro nordestino é descrito da seguinte maneira:

Ocorreu em 1946, a fundação do grupo de Teatro do Estudante de Pernambuco, no Parque 13 de Maio, no centro da cidade. Surgiu ali, uma **busca por um teatro voltado para o homem do Nordeste** [grifo meu]; um teatro com características populares e que tivesse como tema o sofrimento e as alegrias vividas pelo homem nordestino. Esse grupo atuou até 1952 e provocou o aparecimento das primeiras peças marcadas por aquele tema. Esse marco define o início de um ciclo de dramaturgia tendo a cidade de Recife como ponto principal de criação. O período é marcado, sobretudo pela dramaturgia de Ariano Suassuna como autor e Hermilo Borba Filho como encenador, complementados no Rio de Janeiro por Rachel de Queiroz, nascida no Ceará; Francisco Pereira da Silva, nascido no Piauí, e Dias Gomes, nascido na Bahia, que escreveram peças com temas nordestinos.⁶⁸

O fragmento de memória o dramaturgo enuncia como um dos principais acontecimentos na história do teatro nordestino a criação do TEP, grupo que buscou experimentar um teatro com características do Nordeste, destacando-se no seu repertório as obras do escritor paraibano Ariano Suassuna, como autor e Hermilo Borba Filho, como encenador.

⁶⁸ SANTOS, 2007, p. 89.

Além das obras de Ariano Suassuna, a dramaturgia nordestina também recebeu a contribuição de expressivas personalidades da literatura como a escritora cearense Raquel de Queiroz, o piauiense Francisco Pereira da Silva e do baiano Dias Gomes, os pernambucanos Aristóteles Soares e José Maria Pinho.

No Nordeste, a história do teatro nasceu umbilicalmente ligada à antiga tradição dos espetáculos de rua, ou seja, ao ar livre, portanto longe dos grandes palcos, desenvolvido pelas camadas populares, festivo carregado de danças, canto e representação, com elementos gestados originalmente em expressões culturais como o bumba-meu-boi, o reisado, a marujada e o pastoril. O ordenamento desse processo permitiu perceber a presença de uma memória histórica, que inclui um direcionamento e articulação das experiências artísticas.

A estética produzida por Hermilo Borba Filho se aproximava da vivência popular, pois, segundo entrevista concedida por Leda Alves, “ele mergulhou no espetáculo popular do Nordeste que ele considerava Teatro Popular que era o Mamulengo, o Pastoril, o Fandango e o Bumba-meu-boi, esses eram os teatros que ele considerava espetáculo, não é folclore.”⁶⁹

Hermilo Borba Filho proporcionou uma contribuição significativa, no sentido de aproximar o espectador do ator, inovando os trabalhos que foram encenados a partir da inserção das propostas brechtianas na moderna dramaturgia brasileira.

Além dos elementos da cultura popular que Hermilo valorizou esteticamente, sua encenação em grande medida se aproximou também da proposta de Bertolt Brecht. A proposta teatral de Brecht se manifestava pela produção de um modo de encenação que rompeu com uma perspectiva realista de Stanislaski⁷⁰.

Bertolt Brecht propôs a quebra da ilusão de que o espetáculo apresentado no palco era concreto, real ou verdadeiro e de que o espectador era um observador que assistia a apresentação como se estivesse por trás de uma parede ilusória.

Até o início da década de 60 as obras do dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956) eram pouco conhecidas no Brasil, pois somente a companhia de teatro de Maria Della Costa havia montado profissionalmente uma de suas peças, *A Alma boa de Se-Tsun*. Contudo, Bertolt Brecht já era referência para Hermilo em certos aspectos da sua encenação.

⁶⁹ ALVES, Leda. Entrevista concedida [dez. 2007] ao pesquisador Francisco Nascimento. 1. Dvd. Color.

⁷⁰ Constantin Stanislavski foi ator, diretor e dramaturgo. Nasceu numa rica família russa. Iniciou sua formação teatral apresentando espetáculos em casa, tendo sua família como espectadora. Em 1888, fundou a Sociedade Literária de Moscou. Elaborou um conjunto de técnicas para formação de ator baseadas no realismo das representações, que passou a ser conhecido como Sistema Stanislavski. No Brasil, o método de Stanislavski foi inserido pelo ucraniano Eugênio Kusnet e por Ziembki no TBC e no Teatro Oficina.

Segundo Rodrigo de Freitas Costa no que se refere ao teatro brasileiro, Bertolt Brecht foi “historiador, ou melhor, um dramaturgo que reelaborou suas experiências sociais a partir da linguagem artística. Sem objetivar a verificabilidade dos fatos, Brecht é capaz de transmitir a seu leitor/espectador uma interpretação histórica.”⁷¹

A principal referência para compreensão estética de Brecht foi conhecida no Brasil com a publicação da obra *Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld, contribuindo para destacar elementos similares e característicos da teorização de Hermilo Borba Filho. Por meio da obra, podemos entender que:

Desde o início de sua carreira Brecht **valoriza a arte engajada e a possibilidade de transformação social** [grifo meu], nunca parte do princípio da imutabilidade do homem e enfatiza, por meio das suas peças e escritos teóricos, a necessidade de unir conhecimento e diversão (ciência e arte) contra a (des)ordem capitalista.⁷²

Em Recife, como também em outros Estados do Brasil a proposta de Hermilo Borba Filho e a dramaturgia de Ariano Suassuna, foram discutidas, socializadas e encenadas, fundamentando teoricamente importantes montagens teatrais e servindo, dessa maneira, como alicerce para capacitação de atores, enfocando problemas, de ordem individual e coletiva, e despertando o compromisso com a mudança social.

O trabalho desenvolvido por Hermilo contribuiu também para mudar o cenário cultural recifense em diferentes áreas da cultura, provocando uma série de manifestações que escapou à espacialidade de Pernambuco, tendo seus reflexos inclusive em São Paulo, onde dirigiu diversos trabalhos, além de atuar como jornalista. Segundo ele mesmo afirma:

Descobri de repente que eu era um dramaturgo, sempre fui e devo ter sido realmente um homem de Teatro. Quer dizer, um homem que amava o Teatro, que ama o Teatro, que inspirava muito gente, que batalhava pelo aparecimento de jovens, que lutava pelo aparecimento de jovens diretores, de jovens autores, de jovens cenógrafos, de jovens figurinistas etc.⁷³

Hermilo Borba Filho encenou peças para alguns dos maiores grupos de teatro de São Paulo, no período de 1958 a 1969. Em Pernambuco dirigiu mais de 15 espetáculos, criou e

⁷¹ COSTA, Rodrigo de Freitas. Brecht Historiador: a elaboração de conhecimentos pelo autor de Tambores da noite. in: RAMOS Alcides Freire. Et all. *A História invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rocthschild, 2008, p. 100.

⁷² COSTA, 2008, p. 111.

⁷³ BORBA FILHO, 1974.

pôs em prática uma estética de encenação, escreveu mais de vinte peças, fez diversas traduções de peças de autores europeus e de livros americanos para editoras do Sul do Brasil.

Hermilo também se notabilizou por proferir conferências em diferentes instituições e públicos, concedeu diversas entrevistas em diferentes mídias sobre sua busca por um teatro nordestino. Escreveu críticas de espetáculos e artigos para jornais e revistas, escreveu e publicou livros sobre história, prática e a teoria do teatro. Pesquisou utilizando a metodologia do trabalho de campo, as artes populares do mamulengo e do bumba-meu-boi e editou o resultado dessas pesquisas. Ouvia os mestres da cultura popular e sua identificação com as formas de vida dos homens e mulheres do Nordeste.

Segundo Benjamim Santos, “ninguém no Brasil realizou um trabalho de encenação nos níveis de quantidade e de qualidade. Portanto, porque Hermilo é reflexo máximo do fazer-e-pensar-teatro no Recife, de 1949 a 1976.”⁷⁴

Hermilo foi um intelectual com notável compromisso social, por acreditar e dar voz ao povo, com suas expressões de resistência e de produção cultural.

A respeito do seu traçado biográfico, consta que Hermilo Borba Carvalho Filho nasceu em 07 de junho de 1917, na cidade dos Palmares, onde cresceu em meio à cultura popular, com seus fazeres e dizeres característicos, porém buscando edificar uma cultura erudita, pelo envolvimento com o conhecimento educacional formal, estudo particular de outras línguas e profunda formação acadêmica, quando da sua inserção no meio universitário.

Por conta de sua origem e pelas condições históricas, pensadas como campo de possibilidades, o estudioso de teatro conseguiu forjar sua trajetória de vida, marcar a cena do teatro recifense como um dos mais notáveis artistas e intelectuais do teatro. Um traço marcante na teoria do teatro proposta por Hermilo Borba Filho é a inserção dos elementos daquilo que ele denomina de “cultura popular” no teatro nordestino.

A história de vida de Hermilo Boba Filho se confunde com a história da cultura recifense. Na educação superior, ingressou no quadro docente da Faculdade de Direito do Recife em 1945, mantendo contato com Gastão de Holanda, Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Laurêncio de Melo, dentre outros intelectuais, vinculados aquele centro de ensino superior para futuros bacharéis em direito.

⁷⁴ SANTOS, 2007, p. 58.



Foto 04- Hermilo Borba Carvalho Filho
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

Em 1946 Hermilo fundou o grupo de Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). A fundação do TEP pode ser avaliada como uma experiência parecida com a criação do Teatro do Estudante do Brasil, feita por Paschoal Carlos Magno e da La Barraca, de Federico Garcia Lorca, ou seja, buscando montar espetáculos de estudantes universitários com características populares e de fácil acesso ao público, com cunho politizador. Destaca-se neste aspecto uma forte identificação de Hermilo com Lorca, e do TEP com a criação de La Barraca na Espanha, pois, semelhante ao TEP,

La Barraca nasce no seio da República, quando a renovação dramática é impulsionada pela criação de instituições educativas e culturais. Para Lorca, o teatro é mais eficiente instrumento da educação popular e visceralmente pertence ao povo, a quem é necessário buscar para promover a justa e obrigatória restituição.⁷⁵

Hermilo almejou criar um teatro no Nordeste que estivesse próximo do povo e da cultura de sua gente, a começar pelos seus temas, seus assuntos, seu imaginário. Escreveu naquela época suas primeiras peças: *Electra no circo*, *João Sem Terra*, *A barca de ouro*.

Em 1952 Hermilo Borba Filho recebeu a proposta de atuação artística em São Paulo. Era a oportunidade para empreender novas performances fora do Nordeste e inovar a cena teatral que tanta buscava. Com a saída de Hermilo da Faculdade de Direito e como ele era o

encenador das peças do TEP, o grupo findou suas atividades. Segundo sua afirmação, em entrevista filmada concedida à Fundação Joaquim Nabuco: “quando fui pra São Paulo realmente o Teatro Estudante de Pernambuco liquidou-se, acabou.”⁷⁶

Em São Paulo, Hermilo empreendeu uma carreira profissional no teatro, como também na imprensa escrita, considerando inclusive, que “em São Paulo foi realmente quando começou como encenador profissional, dirigindo e lançando profissionalmente o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna”⁷⁷, fazendo grande sucesso. Logo se inseriu no processo de crítica jornalística, vendo encenações, estudando textos teatrais, além de se aproximar de outras linguagens. Acompanhou as produções do TBC e suas propostas mais arrojadas.

A experiência teatral paulista funcionou como componente que integrou o campo de possibilidades do teatro brasileiro na história de vida de Hermilo Borba Filho e por isso, também influenciou sua atuação teatral ao retornar à cidade do Recife.

1.3. Novos Atores da Cena Brasileira

O TBC merece destaque na inovação do teatro brasileiro, não apenas como objeto de observação e críticas teatrais feitas por Hermilo Borba Filho na imprensa paulista, mas, também e sobretudo pela profissionalização de atores e demais trabalhadores do teatro. Sua fundação e potencialidade administrativa possuem um amplo alcance, tendo no Nordeste brasileiro vinculação explícita, em função de obras encenadas e inauguração de novos modelos de empreendedorismo teatral.

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi criado pelo italiano, mas com nacionalidade brasileira, Franco Zampari (1898-1966), caracterizando o teatro como instituição empresarial, tendo estrutura administrativa e notável visibilidade midiática. A criação do TBC deslocou o centro de produção teatral do Rio de Janeiro para São Paulo e marcou o cenário cultural brasileiro, especialmente por conta do processo de profissionalização de atores, diretores, dramaturgos, cenotécnicos e demais funcionários do teatro.

⁷⁵ PEIXOTO, 2008, p. 17.

⁷⁶ BORBA FILHO, [entrevista], 1974.

⁷⁷ Id.

Esse fato é marcadamente significativo, pois enfoca novas tendências de uma arte que se propõe a acompanhar novos desafios da modernidade, associados às demais dimensões que constituem a conjuntura da sociedade brasileira.

A década de 50 na história do teatro brasileiro é um momento de grandes mudanças e acentuadas inovações. No entanto, como acentua Carlos Vesentini, “a tentativa de delimitar um marco como fator de esclarecimento para um contexto histórico seria reduzir as possibilidades de investigação.”⁷⁸

Nessa perspectiva, faz-se necessário partir do pressuposto de que algumas experiências empreendidas no teatro fazem parte de um processo contínuo, sendo iniciado antes mesmo da década de 50, de modo que diversos componentes são inseridos para formar uma engrenagem de modernização estética. Neste processo, há que se ressaltar a tentativa de constituir uma proposta teatral que foi idealizada inicialmente pelo intelectual Álvaro Moreyra ao propor uma mudança na dramaturgia, ou seja, a criação de um teatro nacional, de um teatro moderno.

A iniciativa de Álvaro Moreyra fez parte de uma trajetória de experiências cênicas que foi inaugurada com a escrita de uma peça de teatro de brinqueado em 1927, intitulada *Adão, Eva e outros membros da família*. Esta experiência propiciou certa contribuição na dramaturgia, embora ainda tímida e influenciada pelo modelo francês vigente, com texto brasileiro, situações cômicas, mas direcionada à elite letrada e consumidora de cultura erudita.

Tendo como base a iniciativa de Álvaro Moreyra, no ano de 1936 foi lançada no Rio de Janeiro a peça *Deus lhe pague*, escrita por Joracy Camargo e montada pelo ator e comediante Procópio Ferreira.

Joracy Camargo, num rompante de coragem, denuncia, na peça a má distribuição de renda, a exploração do trabalho servil, a prepotência dos patrões. A peça é tachada de “subversiva”, mas Joracy é homenageado pela classe teatral no Palace Hotel e não se falou mais nisso.⁷⁹

Essa obra se destaca na dramaturgia brasileira por inserir, por meio da linguagem esquerdista, termos peculiares como: camarada, revolução, protagonismo, luta social, etc. O texto apresenta uma paradoxal imagem de um mendigo, que na verdade é milionário em seus episódios de devaneios e reflexões. O conteúdo dramático de orientação marxista fornece

⁷⁸ VESENTINI, Carlos. *A Teia do Fato*. São Paulo: Tese (doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1997, p. 78.

uma chave de leitura para compreender as tensões sociais que passava o Brasil e o Mundo naquela década.

É nessa fase que na história do teatro brasileiro emerge o componente combativo, que se torna evidente como componente cênico na década de 60, como proposta engajada, um atributo que deveria nortear as produções teatrais que ocupariam a cena e os palcos sociais. Entre a classe intelectual brasileira já eram bastante conhecidas e discutidas as obras de Karl Marx e Friedrich Engels, como influências teóricas que fundamentaram os textos teatrais.

Nesse contexto, em 1938 foi encenada a peça *O bobo do rei* de Joracy Camargo, dando início a um teatro considerado pela crítica especializada como social, no mesmo ano da criação do Teatro do Estudante, por Paschoal Carlos Magno. Paralelamente à criação do Teatro do Estudante, surge também em 1938, na associação dos artistas brasileiros, um novo grupo denominado: os Comediantes. O grupo foi dirigido inicialmente por Jorge de Castro, pelo pintor e cenógrafo Santa Rosa e por Luiza Barreto Leite. Sobre a organização do grupo, em entrevista concedida em 1964, Luiza Barreto Leite afirmou que:

Nós resolvemos aceitar do presidente da Associação Brasileira de Teatro e formar lá um grupo que nós chamamos os comediantes, com um cem números de experiências, nós, a tese de Pirandello que já teve várias representações no Brasil com nomes diferentes, então nós apresentamos o primeiro espetáculo ainda de uma forma primária, embora com uma interpretação de equipe que foi considerada uma das mais perfeitas com contribuição de Augustinho Olavo e figurinos de Gustavo Dória.

Os Comediantes, enquanto grupo teatral com uma proposta de inovação, reuniu entre seus integrantes escritores, funcionários públicos, que largaram outros ramos profissionais, outras ocupações para se dedicarem unicamente ao teatro, como Thomas Santa Rosa, Agostinho Olavo, Brutus Pedreira, Di Cavalcanti, todos bem conhecidos no cenário teatral brasileiro.

As companhias teatrais deste período, principalmente as de comédia, eram quase sempre organizadas e viabilizadas por um ator. Tudo girava em torno deste ator-empresário, responsável por uma sólida estrutura comercial que, além de gerar lucro, assegurava o trabalho da classe artística. Para que esta estrutura funcionasse a contento, seguiam as regras estabelecidas. Oito horas de atividades diárias, entre ensaios e espetáculos, eram cumpridas com disciplina pelos artistas, sem descanso

⁷⁹ DELACY, Monah. *Introdução ao Teatro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, p. 149.

semanal. As representações aconteciam à noite, em sessões. O ritmo era intenso e as temporadas curtas devido ao vasto repertório.⁸⁰

O grupo teatral Os Comediantes contribuiu para mudança na representação teatral, destacando-se em 28 de dezembro de 1943, pela direção de Ziembinski, a encenação da obra de Nelson Rodrigues *Vestido de Noiva*, que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Para o autor do texto,

Naquele tempo os atores atuavam com o sotaque lisboeta, vestido de noiva fez a palavra da rua, da esquina do boteco. A palavra é autêntica de toda nossa vida. A peça teve uma novidade que é o processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Uma prostitua morta contracena com uma noiva de 1943. Há velório e casamento. Vestido tem muitos aspectos inovadores, um deles é a sua direção.⁸¹

A inovação introduzida no teatro a partir de então pode ser identificada de diversas maneiras, especialmente pela utilização de uma linguagem que refletia características do cotidiano carioca, nordestino, paulista etc, com expressões e sonoridade brasileiras, apresentação de situações reais no palco.

Analisando esta fase do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado avalia que “o choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade da obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos grandes gêneros literários”⁸² e para Christine Junqueira, “Os Comediantes, um grupo de teatro amador formado por uma nova geração de atores, iniciou com a montagem da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Zbigniew Ziembinski, uma nova etapa do teatro brasileiro, denominada Teatro Moderno.”⁸³

Na apreciação da crítica teatral, a obra encenada era comunicada por uma linguagem limpa e desprovida de artificialidade e com encenação realista, porém não conseguiu ser incorporada às novas produções, desencadear rupturas, inovar a cena do teatro moderno, fato este destacado tendo em vista que não retrata de modo concreto os problemas sociais.

A peça *Vestido de Noiva* é o resultado da genialidade e ousadia do seu autor. A história é entrecortada e difusa. A predominância de elementos surreais torna sua assimilação complexa, contraditória e propensa a muitas interpretações, por isso a crítica jornalística não

⁸⁰ JUNQUEIRA, Chistiane. O jogo de cena no teatro antigo. In: MACHADO, Irley. (org.). *Teatro: ensino, teoria e prática*. Urberlândia, 2004, p. 81.

⁸¹ RODRIGUES, Nelson, 1974. [depoimento]. In: PROGRAMÁTICA BRASIL. Teatro Brasileiro: origem e mudança. Org. Orney São Paulo: Financiamento do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 2009, doc. Col. 35 min. 1 dvd.

⁸² PRADO, 2003, p. 40.

foi unânime em admitir que sob o ponto de vista estético, cenotécnico e de direção, houve realmente modernização estética.

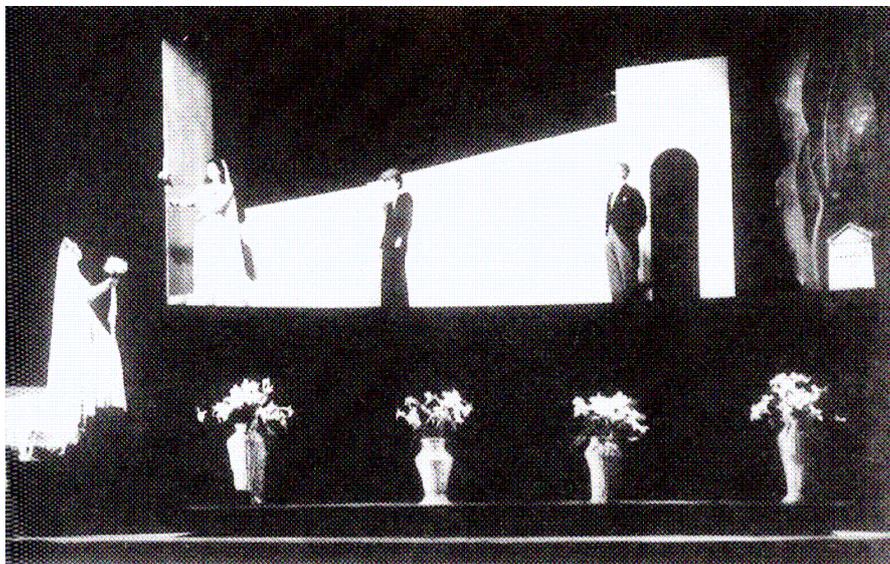


Foto 05- Espetáculo *Vestido de Noiva*
Fonte: Acervo de Yan Michalski

Em relação à crítica do espetáculo, denota-se uma ampla contribuição que merece ser destacada, compartilhada inclusive pela opinião do próprio autor, que em seu depoimento de 1974 atribui ao diretor da peça todo requinte e sofisticação que se casaram harmoniosamente com o texto.

Para o dramaturgo Nelson Rodrigues, o diretor da produção *Vestido de Noiva*, Ziembinski explorou artifícios cênicos modernos e produziu uma inovação na montagem de cenários. O cenário e a iluminação favoreceram, dessa maneira, o arrojo ao espetáculo. Na mesma entrevista, Nelson Rodrigues fez as seguintes afirmações:

Pela primeira vez uma peça era iluminada no Brasil artisticamente. **Ziembinski deu à luz, uma função poética dramática** [grifo meu]. Foi um deslumbramento no Municipal. Quando surgiu a noiva dentro da luz. Houve também o cenário de Santa Rosa, perfeitamente funcional. Esse cenário também representa um dos maiores momentos do teatro brasileiro.⁸⁴

⁸³ JUNQUEIRA, 2004, p. 83.

⁸⁴ RODRIGUES, 1974. Op. Cit.

Dando continuidade à tentativa de criar uma produção teatral nacional, um ambicioso empreendimento foi idealizado com a montagem pelo TBC da peça *Mulher do próximo*, que abordou novas formas de moralidade pouco debatidas na sociedade. O TBC contribuiu para o início de carreira de diversos atores e atrizes, em meio às reflexões sobre problemas sociais, comunicando conjunturas sociais e novas formas de sociabilidade. Especificamente sobre a contribuição do TBC, em entrevista concedida em 1974, o então jovem ator Paulo Autran expressou que:

Sem o TBC não teria sido possível um movimento importantíssimo que foi a criação do Teatro de Arena, posteriormente outro movimento importante o Teatro Oficina. **O TBC foi a base para o desenvolvimento de todo Moderno Teatro Brasileiro** [grifo meu]. Tudo que se fez de bom no teatro no Brasil se deve à existência do movimento Teatro brasileiro de comédia.⁸⁵

A contribuição do TBC encontra no depoimento de Paulo Autran sua configuração clara, pois não foi propriamente o Teatro Brasileiro de Comédia que modernizou o teatro brasileiro, mas foi em seu bojo que nasceram e se desenvolveram outros empreendimentos e formas estéticas a partir do desenvolvimento de processos reflexivos e tomadas de decisão acerca do que apresentar e como apresentar. Segundo Paulo Autran, graças ao TBC, foi possível desenvolver as experiências do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, configurando-se com a base do moderno teatro brasileiro.

No TBC também se formaram, pelo estudo e acima de tudo pela prática, muitos atores e diretores que contribuíram em diversos grupos e companhias teatrais pelo Brasil. Dessa forma, consolida-se o sentido do teatro moderno em relação à história, que introduz um novo sentido na história, alterando-lhe o vetor dinâmico do tempo, que revela sua índole não a partir de um ponto estático no passado, imutável e preso à tradição, mas de algum lugar no futuro, daquilo que se espera conquistar nos palcos brasileiros como inovação e reflexão.

Sobre o TBC e suas contribuições ao moderno teatro brasileiro, o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho em entrevista concedida enfatizou que

O TBC foi a maior escola de profissionalismo que o nosso teatro já teve. Ele acabou com aquele ranço do ator principal, preocupado apenas com o seu próprio brilho pessoal e impôs a necessidade de um teatro de equipe, a necessidade de um rigoroso

⁸⁵ AUTRAN, Paulo, 1974. [depoimento]. In: PROGRAMÁTICA BRASIL. Teatro Brasileiro: origem e mudança. Org. Orney São Paulo: Financiamento do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 2009, doc. Col. 35 min. 1 dvd.

acabamento artesanal, e ofereceu norral profissional para os artistas e técnicos que até hoje desempenham um papel de primeiro plano em nosso teatro.⁸⁶

A partir da influência direta ou indireta do TBC foram gerados novos trabalhos, que enfocaram nas obras encenadas os problemas e a realidade brasileira com seus dramas, preocupações, angústias. Dentre os espetáculos que assumiram essa preocupação e inovaram a cena do teatro brasileiro destaca-se *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.



Foto 06- Filipeta do espetáculo *Eles não usam Black-tie*
Fonte: Acervo do Teatro de Arena

O espetáculo *Eles não usam Black-tie* representou o esforço de seu autor em focar, por meio do teatro, questões sociais partilhadas pela juventude comunista no Brasil, da qual fazia parte, identificando na peça as verossimilhanças das ações encenadas com as vividas, além de provocar críticas e debates, reflexão sobre comportamentos individuais e coletivos, e um posicionamento diante daquilo que a plateia vê e interage. Sobre sua participação naquele contexto de produção teatral, Guarnieri concedeu o seguinte depoimento:

Eu já participava do Teatro de Arena de São Paulo que depois de ter fundado o Teatro Paulista de Estudantes, com Oduvaldo Viana Filho e outros estudantes secundários e universitários, nós fizemos uma união com o Teatro de Arena porque **o que gente pretendia era levar o teatro às escolas, popularizar o teatro** [grifo meu], principalmente no meio estudantil. E assim que foi que surgiu o trabalho do Vianinha, Oduvaldo Viana Filho, veio a Revolução na América do Sul do Augusto Boal, Roberto Freire, gente como a gente, O testamento do cangaceiro, enfim um

⁸⁶ VIANA FILHO, 1974. [depoimento]. In: PROGRAMÁTICA BRASIL. Teatro Brasileiro: origem e mudança. Org. Orney São Paulo: Financiamento do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 2009, doc. Col. 35 min. 1 dvd.

teatro social, voltado para problemas reais de nosso povo que surgiu naquela época.⁸⁷

Guarnieri escreveu a peça *Eles Não Usam Black-tie* em 1956, quando morava com seus pais na Vila Mariana. Segundo o dramaturgo o texto foi sistematizado e datilografado por ele mesmo no horário da madrugada, ficando pronto no período de trinta dias. Sobre o sentido do texto, afirmou que:

Conhecer também este grande contraste – como é que sobrevivem alguns valores incríveis do ser humano, a solidariedade, o companheirismo, a confraternização? Você sempre encontra solidariedade entre o povo, e eu fui atraído por isso, desde cedo. Meu desafio como autor foi sempre o de retratar este povo, procurando identificar a consciência do que ele representa como povo. Minha opção política sempre foi um retrato da necessidade que um retrato da necessidade que eu tinha de fazer alguma coisa, de contribuir com algo construtivo, e nunca ardeei pé disso. Eu continuo, até hoje fiel àquilo que eu senti quando comecei a fazer teatro. Isso me dá uma responsabilidade grande, imensa, de ser fiel a esta causa. Logo após a estréia de *Eles Não Usam Black-tie*, no Teatro de Arena, que foi um enorme sucesso, eu fui chamado para uma homenagem. Naquele momento eu fiz um juramento para mim mesmo, um pouco bombástica, mas fiz: a de eu jamais, jamais trairia a causa de usar a minha arte para defender o povo.⁸⁸

No depoimento do autor está implícita a clara opção política e a concepção de trabalho teatral que desenvolveu em favor do povo, constituídas como elementos que integram sua história de vida. No fragmento de memória, no qual evoca o juramento para colocar a arte teatral em favor do povo, revela-se o testemunho de sua dedicação e o quanto levou às últimas consequências a experiência do teatro engajado.

Percebemos nesse intercurso que tanto o TBC como o Teatro de Arena de São Paulo contribuíram com a mudança na forma de encenação e na montagem de peças brasileiras que tiveram, além da repercussão nas principais cidades, indicando o compromisso de divulgar textos nacionais, autores e atores. Dessa forma, o teatro passou a ser mais conhecido, frequentado e atingiu maior alcance social, dentro e fora do Brasil. Dão testemunho desse período dramaturgos e diretores, como Augusto Boal que dirigiu vários espetáculos tanto no Teatro de Arena de São Paulo como no TBC. Boal em entrevista concedida em 1974, relatou os seguintes eventos:

⁸⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco, 1974. [depoimento]. In: PROGRAMÁTICA BRASIL. Teatro Brasileiro: origem e mudança. Org. Orney São Paulo: Financiamento do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 2009, doc. Col. 35 min. 1 dvd.

⁸⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: imprensa oficial de São Paulo, 2004, p. 41.

Os momentos mais importantes nesta ocasião foi o Teatro de Arena de São Paulo e o Teatro Brasileiro de Comédia sob a minha direção nessa época. Eu assumi a direção do TBC em 1960, como consequência do fato de que um ano antes eu havia dirigido *Gimba* com Maria Della Costa e Sandro, um espetáculo que representou o Brasil em várias capitais da Europa. No TBC eu montei e apresentei pela primeira vez peças como *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes, *A Semente* de Guarnieri, *a Escada* de Jorge Andrade e *Revolução dos Beatos* de Dias Gomes.⁸⁹

Outro momento de significativa inovação foi ainda a inserção nos espetáculos musicais como componente da encenação e a possibilidade de constante participação da plateia. Segundo depoimento (1974), prestado por Oduvaldo Viana Filho,

a partir de 1965 começa um teatro com música dentro do palco. É quando surge o *Arena conta Zumbi*, que enquanto dramaturgia permitia a utilização do ator fazendo todos os personagens e permitia uma determinada forma de espetáculo, que posteriormente mereceu uma teorização do Boal.

Em São Paulo, também é notória a contribuição de José Celso Martinez Correia propondo um teatro de agressividade, fazendo a plateia perceber a violência que existe na sociedade, à qual todas as pessoas estão propensas, pela força da expressão dos atores, pelo uso de trilhas sonoras e a exploração dos cenários teatrais, que aproximam e inserem a plateia nas obras encenadas.

O teatro marca assim sua inserção nas problemáticas sociais, levando-as ao palco, incorporando os problemas às estéticas teatrais, ao conteúdo dramático, produzindo dispositivos de resistência e combate pela arte, que se prolonga ao longo dos anos e se fortalece pelo engajamento de setores populares e grupos de artistas e intelectuais que se tornam formadores de opinião.

Foi nesse contexto que o teatro brasileiro passou pelo processo de renovação, em meio ao caos e aos conflitos, às repressões e à resistência, aos embates e novas produções que despontavam como anseio da sociedade pela construção de sua nacionalidade. Não houve um momento específico para constituição da renovação do teatro, nem mesmo um único lugar em que o processo foi desenvolvido. Cremos que a modernização estética no teatro brasileiro ocorreu por uma sucessão de eventos, experimentação de novas tendências, umas com mais profusão, outras que sucumbiram com rapidez, por sua fragilidade e pouco alcance social,

mas foram experiências empreendidas no teatro que se integram no somatório de tentativas e compartilham de suas construções próprias, bem como de sua reflexão acerca das obras e do processo de elaboração.

O que alguns críticos de teatro consideram como inovação a partir da montagem do espetáculo *Vestido de Noiva*, do dramaturgo Nelson Rodrigues, é propenso a discordância por outros, em função da ausência dos elementos conjunturais da realidade social, como componentes cênicos ou dramaturgicos, explicitados na montagem. O espetáculo produziu inovação estética, em função da encenação criativa proposta por Ziembinsk, porém o texto da peça, que também integra a ação teatral e é o principal objeto dramaturgico, enfocou bem mais situações sentimentais, espirituais ou sobrenaturais do que propriamente os problemas de base material que afetavam a sociedade brasileira.

A experiência do teatro não é apenas a soma das cenas ou diálogos que formam o espetáculo, mas o resultado de um processo que envolve sua concepção, direção, sua materialidade, que inclui sonoplastia e iluminação, além dos atores, do público e da crítica. A peça teatral, portanto, extrapola o palco.

Como se percebe na trajetória do teatro brasileiro, os espaços de criação foram múltiplos, assim também como são múltiplos os agentes de produção. Não apenas no Nordeste, como lugar de construção, em que ocorreram muitas inovações, mas as mudanças aconteceram concomitantemente em Minas Gerais, Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e outros estados.

1.4. Teatro Nordestino: Entrecruzamento de Históricas

Nesse contexto pela busca de um teatro brasileiro, são significativas as contribuições na dramaturgia de Ariano Suassuna como aquele escritor que introduziu nos textos teatrais os elementos do teatro popular nacional, a estética do encenador Hermilo Borba Filho e a produção integrada da dramaturgia e da encenação de Benjamim Santos, aprendiz tanto da estética como da dramaturgia de Ariano e Hermilo.

Benjamim Santos como pretexto para investigação da emergência de novas tendências, vivenciou um profundo processo de experimentação artística, teórica e

⁸⁹ BOAL, Augusto, 1974. [depoimento]. In: PROGRAMÁTICA BRASIL. Teatro Brasileiro: origem e mudança.

especialmente prática, sendo considerado como um dos principais representantes do teatro brasileiro. Seu teatro é considerado dialógico por refletir situações concretas do cotidiano, recebendo e emprestando-lhes sentidos, por meio de práticas discursivas, como momentos de ressignificações, de rupturas, ações, contextos e uma variedade de produções.

Benjamim Santos também tornou-se destaque na renovação do teatro incorporando e direcionando às obras para crianças, além de autos e outras tendências teatrais. “Se Ariano Suassuna revolucionou nossa dramaturgia, Hermilo revolucionou nosso palco”⁹⁰ e Benjamim Santos foi o dramaturgo que melhor soube expressar em seus espetáculos os resultados das experiências sociais desenvolvidas no Nordeste.

Nesse panorama teatral da segunda metade do século XX, Benjamim Santos, Ariano Suassuna e também Hermilo Borba Filho contribuíram na emergência das novas expressões teatrais, dialogando com os principais diretores e também com suas inquietações em propor uma nova estética, uma nova forma de suscitar a arte do teatro para a vida, acompanhando de perto as mudanças sofridas nos palcos brasileiros e as tentativas em inventar um teatro moderno.

No contexto de criações culturais estão diretamente interligadas as histórias de vida de Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Benjamim Santos. Hermilo na década de 60 já havia conquistado fama e prestígio no Sul do país. Porém, a amizade com Ariano e sua paixão pela cidade de Recife o atraíram para o Nordeste. A principal motivação para o retorno de Hermilo para Recife foi o convite de Ariano Suassuna para trabalhar no curso de Formação de Atores da Escola de Belas Artes, que o já maduro professor Ariano Suassuna estava estruturando.

Dessa forma, pela união de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho na história da educação da formação de atores, há que se compreender por que exerceram influências tão profundas na formação artística e nas produções que foram se evidenciando nas décadas posteriores em Pernambuco e no Brasil.

A audácia de Hermilo no cenário teatral recifense era um indicativo de sua tentativa de suplantar uma visível estagnação artística. Sua intenção era romper com o modelo do teatro acadêmico, considerado por ele como “esclerosado, frívolo e sem ligação com a realidade nordestina.”⁹¹

Org. Orney São Paulo: Financiamento do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 2009, doc. Col. 35 min. 1 dvd.

⁹⁰ ALVES, 2006, p. 76.

⁹¹ BORBA FILHO, 1996, p. 3.

O teórico e pesquisador do teatro Hermilo empreendeu seus primeiros trabalhos na década de quarenta, na fase do teatro de Estudante. Configurou-se a partir de então como conhecedor da história do teatro e foi a partir daquela experiência que escreveu, em 1947, uma conferência chamada Reflexões sobre a *mise-em-scène*. Pela primeira vez expunha por escrito sua maneira de ver a criação cênica. Três anos depois, lançou o livro História do Teatro, firmando-se como historiador, crítico e teórico do teatro. Em nova edição, anos depois este livro apareceu como História do Espetáculo.

Em relação à sua atuação como docente na formação de atores, acompanha e contribui com o processo de implantação dos cursos universitários de Formação do Ator, que ocorreu no final dos anos 50, sendo fundadas as Escolas de São Paulo, do Rio de Janeiro, da Bahia, de Porto Alegre e também a do Recife.

O Curso de Arte Dramática em Recife foi criado em 1958 por iniciativa do escritor Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, caracterizando-se como marco na história da educação em Pernambuco e da profissionalização de atores. Segundo Leda Alves, “na Universidade, criou-se a cadeira de História do Teatro, para a qual a referência básica era o livro de Hermilo, que recebeu o título de História do Espetáculo, e que deu margem a uma atualização e mudança do título escrito por ele.”⁹²

Mesmo com o curso em funcionamento não havia, porém, instrumental didático. Essa então foi uma das preocupações de Hermilo, a de elaborar um instrumento metodológico que favorecesse a aprendizagem em relação ao conteúdo de encenação. Por isso, como professor no curso de artes cênicas em Recife e sentindo a escassez de material, organizou e publicou pela Editora Brasiliense a obra Teoria e prática do teatro, uma coletânea de textos sobre o Teatro escrita por dramaturgos, encenadores e atores dos mais diferentes países, cobrindo todas as fazes da história e da estética do teatro.

A análise feita por Hermilo Borba Filho encontra na teorização de Michel de Certeau sua compreensão, pois parafraseando Certeau (2003) entendemos que, o texto é uma representação que auxilia a compreender a aproximação da história, como prática da narrativa, das criações culturais. Portanto, os trabalhos de encenação das obras podem despertar uma tentativa de entender determinado passado, por meio dos discursos produzidos, dos lugares, seus usos e a prática do desvio.

⁹² ALVES, 2006, p. 61.

O pesquisador de estética Hermilo nasceu do contato com os espetáculos populares, especialmente o bumba-meu-boi e o mamulengo, as duas formas de teatro feitas pelo povo que mais o encantavam e com as quais convivera desde a infância.

São diversas as aproximações artísticas entre os trabalhos de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. As principais características encontram-se no espaço do teatro, como campo de atuação, onde ocorre um entrecruzamento de vidas. Ambos fizeram teatro no Recife nas décadas de 40 a 60. Ariano basicamente como autor e Hermilo como autor, encenador, professor e crítico de teatro.

As buscas de Hermilo pela criação de um teatro nordestino encontravam grande identificação com as peças de Ariano, escritas a partir do *Auto da Compadecida*. A obra de Ariano é a principal referência de um teatro nacional popular, de um teatro moderno que aborda com seriedade, forma clara e simples dos elementos do teatro brasileiro, conforme afirma Hermilo Borba Filho em entrevista concedida: “o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna que foi um, e aí a frase é cretina mas tem que ser empregada, **foi um divisor de águas dentro da dramaturgia brasileira** [grifo meu].”⁹³

Os dois tiveram infância rural: Ariano Suassuna nasceu em João Pessoa, mas passou sua infância no sertão de Taperoá e Hermilo entre os verdes da Zona da Mata de Pernambuco. Ambos impregnaram-se de toda a cultura popular reinante em suas terras e se deixaram marcar pela poesia oral dos cantadores, pelo espírito do mamulengo e pelos dramas e comédias dos romances de cordel, que nutriram seus textos. A utilização do cordel como matéria para dramaturgia de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho pela seguinte razão:

O cordel fornece uma estrutura narrativa, **uma linguagem e um código de valores** [grifo meu] que são incorporados, em vários momentos, na produção artística e cultural nordestina. Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, em que modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras.⁹⁴

Ariano Suassuna em 1946, quando foi fundado o TEP, tinha apenas 19 anos de idade, ao passo que Hermilo beirava os trinta anos, já considerado como pesquisador da História do teatro. Foi nessa época que os dois despontaram como dramaturgos com a montagem de suas

⁹³ BORBA FILHO, [depoimento]. 1974.

⁹⁴ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 123

primeiras peças, de temas polêmicos, dramáticos ou trágicos. Na análise desse percurso entende-se que:

O sucesso do teatrólogo pernambucano em nível nacional notadamente no centro-sul, onde o teatro se dividia, até então, em duas tradições, dramática, de influência italiana, e a cômica, em que despontava o teatro de revista, deve-se não só à chegada tardia e este gênero de arte, das preocupações de se fazer uma arte nacional e popular, mas também a toda uma política oficial que vinha, desde a década de quarenta, com a criação do Instituto Nacional de Teatro.⁹⁵

Naquele período o dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, então descoberto, apontava o mesmo caminho em que os dois se iniciavam: um teatro poético e carregado de cultura popular. Hermilo Borba Filho, confessando seus propósitos, é enfático ao afirmar que “o Teatro de estudantes de Pernambuco foi inventado para atender a esse seu propósito de levar Teatro ao povo e não esperar que o povo fosse ao Teatro e pensou-se na construção de uma barraca inspirada em Lorca”. (1974).

Com o fim do Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), Hermilo e Ariano não mais escreveram dramas. Depois do TEP, os dois só escreveram comédias e farsas, em que o teatro medieval, a *Commedia Dell’arte*, Gil Vicente e o próprio Federico Garcia Lorca se aproximaram esteticamente.

Hermilo mudou-se para São Paulo e Ariano Suassuna afastou-se do cenário teatral até reaparecer com *O Auto da Compadecida*, escrita em 1955 e lançada em 1956, uma peça com características diversas dos seus primeiros dramas, mas mantendo e levando adiante as ligações com os romances populares, com a presença do elemento do maravilhoso e com o espírito sertanejo, marcando a invenção de uma dramaturgia popular nacional.

A encenação do *Auto da Compadecida*, no Rio de Janeiro, se constituiu num marco do teatro nacional e popular, com uma linguagem discursiva nacional popular reservada para as artes, ou seja, a tarefa de formação do “espírito nacional”. Um teatro que fosse capaz de se popularizar, de deixar de ser voltado para a catarse da burguesia, que abordasse assuntos nacionais. Um teatro capaz de formar o povo a partir de seus assuntos.⁹⁶

Ariano Suassuna é apresentado dessa forma como o iniciador do teatro nacional e popular na cultura brasileira, pois elaborou uma dramaturgia que privilegiou formas de

⁹⁵ Id., p. 165

⁹⁶ Id., p. 165

encenação populares, festas, manifestações oriundas do sertão, além da valorização dos cancioneiros e romanceiros cujas raízes ibéricas comunicam sua historicidade.

Ao conhecer a obra *O Auto da Compadecida*, Hermilo reencontrou o Teatro de Ariano, naquele momento rejuvenescido, airoso e carregado de sentimentos. Percebeu uma identificação recíproca. No entrecruzamento de vidas a arte fez seu papel, produzindo condições para a articulação de identidades e produção de subjetividades.

Podemos entender após esta incursão pela estética teatral de Hermilo e a dramaturgia de Ariano que o teatro produzido por Ariano Suassuna é complementado pela estética articulada por Hermilo Borba Filho, numa fisiologia umbilicalmente percebida, nutrindo e permutando suas características.

Benjamim Santos que manteve contato com suas criações no final da década de 50, quando passou a residir em Recife, pode ser considerado o dramaturgo brasileiro que mais levou à frente e com maior empenho a estética de Hermilo, produzindo ele próprio e utilizando no trabalho com os atores as propostas estéticas, os métodos de leitura, de interpretação, a produção e utilização das máscaras de meio rosto, figurinos, móveis teatralmente desdobráveis, objetos de cena de tamanhos ampliados e despojamento de cenários supérfluos etc, poucos utilizados até então em teatro no Recife.

Nos anos que Hermilo Borba Filho ficou sem dirigir espetáculos, enquanto refazia sua estética de encenação, viveu uma série de emoções, tão díspares quanto profundas. Neste intervalo de tempo, Benjamim Santos, que era auxiliar de direção, recebeu a incumbência de dirigir seus espetáculos. Foi na década de 60 que Benjamim Santos aprofundou e aperfeiçoou suas técnicas de direção, contribuindo sensivelmente para a criação estética, encenando montagens em sua ausência, auxiliando em sua presença e sendo um continuador constante nos empreendimentos do TPN.

Ao participar do TPN, em contato diário com Hermilo, Benjamim sabia que se achava ao lado de um dos poucos encenadores nordestinos, com vivência no sul do país, a pensar teatro e a pôr em prática suas reflexões teóricas no Nordeste. Era um desafio pensar a construção de uma proposta de inovação do teatro em meio aos conflitos sociais, sendo que ambos partilhavam da mesma concepção de engajamento numa proposta de envolvimento e politização popular.

Benjamim em seu trabalho profissional presenciou, portanto, os diversos tratamentos que Hermilo concedeu a uma comédia, a um drama e uma tragédia. No final da década, Hermilo concedeu-lhe a demonstração de que prezava seu trabalho, indicando-o para ser

professor de Interpretação no Curso de Direção da Escola de Belas Artes, em atitude semelhante a de Ariano Suassuna, que também o havia indicado para ministrar a cadeira de Estética, substituindo a ele próprio no curso de Filosofia do Seminário Regional do Nordeste.

Dessa maneira, Benjamim Santos foi honrado duplamente com indicações para trabalhos ocupados por respeitados profissionais docentes, inicialmente como professor do curso de Filosofia, por indicação de Ariano Suassuna e como professor de estética do Curso de formação de atores de Recife, indicado por Hermilo Borba Filho.

Benjamim Santos, em contato constante com Hermilo Borba Filho, como seu assistente e dirigindo espetáculos do TPN, manteve interação também com suas experiências criadoras, e sistematizou os elementos cênicos para as obras teatrais que escreveu na década de 70 na cidade do Rio de Janeiro e em décadas posteriores por todo Brasil.

No convívio com Hermilo, Ariano, Leda Alves e tantos outros profissionais do teatro, Benjamim aprendeu a valorização da cultura popular, sua utilização enquanto matéria para montagem de espetáculos, dos reflexos da ação criadora e capacidade artística de enfrentamento dos problemas sociais, bem como se equilibrar em meio às tensões políticas e sociais que o Brasil vivenciava mais intensamente nas décadas de 60 e 70.

A continuidade do compromisso com a estética de Hermilo e o aprendizado com Ariano se dá como forma de definir sua marca profissional de diretor/autor, valorizar suas produções e testemunhar as contribuições que deixaram no cenário brasileiro. Segundo suas afirmações, “todos que fizeram parte do TPN permaneceram fiéis ao método e princípios”⁹⁷ porém orgulha-se em “acreditar que foi ele quem levou mais à frente e com maior empenho a estética de Hermilo.”⁹⁸

A dramaturgia de Ariano Suassuna e a estética de Hermilo Borba Filho são contributos à linguagem teatral, como práticas sociais evidenciadas de diferentes formas, pois anunciam e concretizam novas mudanças no teatro. Ambos em suas devidas proporções empreenderam práticas discursivas que reclamam um espaço na história da modernização do teatro brasileiro, acentuadamente pela preocupação com os elementos de uma dramaturgia com componente social que privilegiasse especialmente as manifestações populares, reorientasse o teatro às suas matrizes inventivas.

⁹⁷ SANTOS, 2006, p. 56.

⁹⁸ Id., p. 69

A inovação estética do teatro brasileiro, pensada e concretizada por dramaturgos e encenadores, ao elaborar teorias e práticas é contemplada na abordagem de Fernando Peixoto, ao conceber que:

Aprofundam o conhecimento lúcido e crítico da própria realidade que os cerca **engravando-os de um prazer** [grifo meu] capaz de torná-los mais conscientes e mais vigorosos enquanto homens racionais, dotados da possibilidade de agir e dominar as forças da natureza e da sociedade, transformando as relações entre os homens na necessária urgência de construir democracia e liberdade.⁹⁹

Diversas experiências de criações dramáticas e maneiras de encenação engravidadas no Nordeste, fecundadas pelas experiências sociais daquela região e paridas nas décadas de 50, 60 e 70, tendo como referência principal a dramaturgia de Ariano Suassuna e a encenação de Hermilo Borba Filho, receberam a denominação de Teatro Nordestino. O que é designado dessa forma é na verdade uma experiência erigida por uma linguagem que associa o teatro dramático a uma estética permeada pelas manifestações culturais populares, tendo como principal apelo a valorização das manifestações culturais vivenciadas no Nordeste.

A linguagem inventiva do teatro nordestino rompe com padrões formais, escapa de rotulações teóricas e se aproxima da forma mais profunda da vida humana, já que vivemos, vale lembrar, em um universo de signos, símbolos, mensagens, figurações, fenômenos problemas, mas que, por isso mesmo, são os mediadores necessários nas relações dos homens entre si, com a sociedade, com o mundo.

Na elaboração de novas experimentações, tanto Hermilo Borba Filho como Ariano Suassuna, ao defenderem o teatro popular, foram alvo de críticas contundentes por parte de “especialistas” de teatro às quais se defendiam afirmando que faziam teatro para o povo. Ariano é incisivo ao afirmar que “tais críticas partem de uma idéia de teatro e de uma concepção de mundo inteiramente diferentes das minhas.”¹⁰⁰

Os embates entre os dramaturgos, encenadores e os críticos contribuíram para aprofundar a reflexão acerca da sua contribuição ao processo histórico e principalmente, inventar um teatro que respondesse aos anseios mais fortes da sociedade brasileira, sob o ponto de vista estético, político ou econômico. Nessa análise, pretendemos reconstituir processos, experiências sociais, identificar a elaboração de propostas criadas por encenadores, críticos, dramaturgos brasileiros ou estrangeiros, em determinados estados brasileiros.

⁹⁹ PEIXOTO, 1985, p. 10.

O procedimento evocativo, portanto, terá um caráter teórico-prático, em que experiências teatrais serão indicadas em contextos específicos de concepção e montagem, indicando de que maneira mediaram a formação profissional e a história de vida de Benjamim Santos, indicando dessa forma como o dramaturgo interagiu em meio às experiências sociais, por ele protagonizadas e como elas foram rearticuladas e transformadas em nutrientes de suas peças teatrais e encenação de espetáculos.

Como o que se propomos é apresentar um estudo que possibilite a imersão nas produções teatrais brasileiras da segunda metade do século XX, visando perceber de que forma um sujeito como Benjamim Santos participou como espectador, autor, diretor e crítico de teatro; sua vida e suas obras são pretextos para visualizar os anseios sociais e as principais tendências do teatro brasileiro.

Pretendemos dessa maneira perceber a relação da história com o teatro, bem como entender as explicações para tomada de decisões, usos de táticas e estratégias, evidências de rupturas, aproximações e distanciamentos, mudanças e permanências, indicando que no palco da realidade é encenado o espetáculo que coloca o ser humano em todos os seus atos, assistido em todos os seus ângulos e representando todas as formas de vida; neste aspecto o teatro tem muito a ensinar e nesta incursão todas as pessoas são bem-vindas.

CAPÍTULO II

CENAS DO ANDARILHO: Benjamim Santos entre fluxos criativos e tensões sociais

Certa vez me perguntei qual a mais forte imagem de Recife que havia ficado em mim ao longo desses quase quarenta anos de ausência e logo me veio a resposta: as baronesas descendo o rio. Nenhuma outra imagem me é tão clara e nítida do que as baronesas; síntese daqueles doze anos que vivi o espetáculo de ramos verdes

¹⁰⁰ SUASSUNA, 1974, p. 84

deslizando à superfície da água, carregados pelo impulso da correnteza, esbarrando alguns nas pilastras das pontes, encontrando caminho e seguindo.¹⁰¹

A memória como construção do presente situa os homens numa perspectiva da projeção e reflexão sobre suas vidas, seus saberes, suas formas de representação da realidade, seus escapes e em alguns casos, cristalização de lembranças.

Benjamim Santos como homem-memória, ao relembrar os doze anos que residiu em Recife, deixa escapar de suas lembranças os reflexos da cidade. Como é comum em formulações mentais de dramaturgos, são montados cenários com seus personagens, dinamizados por movimentos carregados de emoção e historicidade.

O cenário de suas lembranças é produzido sob perspectiva, visualizado pelo olhar do dramaturgo que mira à distância, talvez pelo tempo transcorrido ou pela posição privilegiada que elegeu para si, após algumas décadas distante da capital pernambucana. Naquele “lugar de memória”, nas proximidades do Rio Capibaribe, posiciona-se a contemplar o espetáculo das baronesas que desciam o rio em procissões fluviais, como a mais forte lembrança de Recife, como se lá estivesse novamente.

Para Anne Carquelin, o que é considerado como matéria urbana é constituída pelo fio condutor da opinião, sendo compreendida dessa forma “como transmissor de memórias, uma *doxa* urbana vagabunda, mutável, portadora de pedaços de recordações, tanto históricas como pessoais, intimamente misturadas à escuta e à escrita, ao monumento e aos costumes.”¹⁰²

A memória funciona como veículo que transporta os sujeitos aos lugares e temporalidades, recria espaços praticados, formula cenários, impressões, reconstitui, portanto o processo de existir por meio da significação do mundo. “São as memórias que compõem o tecido de nossas relações com o espaço; elas podem ser imaginantes como estratos superpostos, visíveis simultaneamente [...]”¹⁰³.

Essas impressões de Recife permaneceram presentes na memória do dramaturgo que visualiza em todas as formas espaciais e imaginárias possibilidades de produção do

¹⁰¹ SANTOS, 2007, p. 13.

¹⁰² CARQUELIN, Anne. Matéria urbana e memória. In: BRESCIANI, Stela. NAXARA, Márcia. (org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001, p. 164.

¹⁰³ BRESCIANI, Stela. Ruptura e permanência no estudo das cidades. In: GOMES, Marcos; FERNANDES, Ana Maria. (org.). *Cidade & História*. Modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX. Salvador: UFBA, 1992, p. 164.

conhecimento artístico, pela sensibilidade de poeta, como afirmou o jovem escritor Diego Mendes Sousa: “Benjamim Santos possui uma mente brilhante [...] por intermédio de seu teatro consegue emocionar o mais frio e maduro dos corações, a linguagem dos seus textos é poética, metafórica, sofisticada.”¹⁰⁴

Na produção do dramaturgo, compreender a ação da cidade é tentar também perceber seu processo embrionário, gestacional, por isso a necessidade de revisitação aos lugares-memória que são ao mesmo tempo palco e protagonistas do espetáculo teatral.

Benjamim Santos ao olhar para a cidade, uma cidade do passado, de suas vivências, suas práticas, suas passagens como caminhante que marca os lugares, seleciona-os, pois a memória também é seletiva, elege-os como prediletos e edifica uma memória de identificação, buscando encontrar-se, visualizar-se nos percursos em que se constituiu, nas companhias que ficaram em esquinas de ruas e da vida, nos lugares onde se tornaram seus referenciais.

As baronesas que pela lembrança de Benjamim ganharam a oportunidade de encenar novamente o espetáculo da natureza em desfile fluvial eram ramos que desciam pelas águas correntes do Rio Capibaribe. Algumas neste percurso ficavam presas às pilastras que sustentaram as fortes pontes que ligam os espaços geográficos da cidade, mas também metaforicamente falando, interligavam as memórias de suas vivências e refletiram uma posição de sujeito dramaturgo em relação às criações que foram provocadas na história da cultura, de forma a selecionar alguns fatos e jogar para zonas de sombras outros acontecimentos da vida das pessoas.

Ao chegar em Recife, Benjamim Santos, no gozo de sua jovialidade de 19 anos, estava com a mente e o corpo predispostos para experimentar diversas sensações, os amores e dores, encantos e prantos, dos relacionamentos constituídos e arrastados por entre pilastras de concreto e frieza, como que levadas pelas águas que um dia tanto lhe impressionaram.

Sua principal motivação para estabelecer-se em Recife foi o ingresso no curso superior na Faculdade de Direito de Recife, no entanto muitas outras experiências ainda estavam por envolvê-lo. A sensibilidade que lhe fazia abrir os poros para experimentar todas as sensações, também o aprisionou em grilhões de preocupação com a população mais pobre, tornando-o atento aos seus conflitos e sofrimentos. Tal opção fez com que abandonasse possível carreira

¹⁰⁴ O BEMBÉM, 2008, p. 10.

promissora na área da ciência jurídica para dedicação aos estudos filosóficos no Seminário de Olinda.

A primeira opção, no entanto, de formação intelectual de Benjamim Santos se associou à cultura de formação de bacharéis, que pela própria construção valorativa do saber escolar vigente na sociedade nordestina da primeira metade do século passado, vinculado à tradição e às representações sociais da formidável Faculdade de Direito de Recife, conduziam diversos jovens àquela instituição de ensino superior.

2.1. O Cenário Cultural Familiar: primeiros passos

Assim também, com o mesmo propósito das famílias abastadas do Nordeste de formar no curso de Direito um dos seus filhos, Benedito dos Santos Lima (Bembém) e sua esposa Neusa da Fonseca Lima enviaram a Recife Benjamim Lima dos Santos, que era o filho caçula. Quanto a esta decisão, é possível compreendê-la pela mesma atitude adotada pela elite econômica e social que desejava participar do modelo educacional vigente, ou fazer adiantar suas perspectivas na formação de uma estrutura política no Brasil republicano.

As escolhas para carreira acadêmica dos filhos eram geralmente definidas pelos pais, de acordo com o campo de possibilidades para melhor inserção no contexto social e político da região. Os ditos “bons filhos” deveriam proporcionar orgulho e a continuidade dos empreendimentos familiares.

Na educação formal dos jovens, a escolha de uma formação acadêmica e em especial a de bacharel em Direito na Faculdade do Recife, para profissionalização dos rapazes oriundos de famílias de posses representava na primeira metade do século XX, no Nordeste brasileiro, uma nova tomada de consciência do espaço, principalmente, entre intelectuais que integram uma geração ou gerações, que desejam manter sua hegemonia no campo de decisões, do poder, na cultura e na economia, tendo o Nordeste como campo de disputas e debates.

Pertencer à classe de intelectuais amparada pela posse do título de bacharel era ao mesmo tempo demarcar um lugar social, comunicar seu pertencimento em determinado grupo e gozar dos benefícios que o favorecimento garantia. O modelo formativo adotado nesse momento na educação brasileira era elitista, excludente e reprodutivista, assegurando a continuidade do *status quo* vigente.

Também é notória a contribuição de dinamizadores culturais, como sujeitos que, sensíveis às potencialidades do teatro em dar voz aos silenciados, e vez aos desamparados, conseguiram encenar no palco da história sua contribuição do espetáculo da vida, onde todos são atores de uma realidade constituída em comunhão com natureza e a cultura.



Foto 07- Benedito dos Santos Lima
Fonte: Acervo particular de Benjamim Santos

Ao se tratar de pessoas compromissadas com a cultura, é mister citar a atuação de Benedito dos Santos Lima, pai de Benjamim, como um signo de arte, por meio do qual é possível visualizar o empreendimento de ações que suscitaram processos de dinamismo cultural.

Numa imersão da história cultural de Parnaíba, Benedito dos Santos Lima funcionará como um catalisador por meio do qual parte da memória oral parnaibana será utilizada como prática escriturística, cujo vínculo principal é o almanaque da Parnaíba.

Benedito dos Santos Lima é um representante dos homens de negócios que dialogam com a literatura, com as práticas discursiva, como uma linguagem em ação, que atribuem sentidos aos fatos e coisas, por força das atividades educativas, formais e informais, com as sociabilidades, com as novas formas de comportamento, condizentes com a sociedade que se moderniza na primeira metade do século XX. Falar do Benedito dos Santos Lima é alimentar o diálogo com a produção cultural no norte do Piauí, já que era homem das letras, empenhado

em difundir a cultura, por meios diversos, inclusive pelo periódico que fundou e foi editor até sua morte, ocorrida no Rio de Janeiro, provocada por leucemia.



Foto 08- Capa do Almanaque da Parnaíba N.º 01 - 1924
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

O editor do almanaque, quando fez sua aventura literária, tinha 30 anos de idade. Parnaíba, naquela época era cidade já marcada pelo espírito mercantil e por notória vocação para o jornalismo escrito. Suas três principais empresas, Casa Inglesa¹⁰⁵, Narciso Machado & Cia¹⁰⁶, Moraes S/A¹⁰⁷ e Marc Jacob¹⁰⁸ achavam-se bem estabelecidas. Jornais semanais ou

¹⁰⁵ Estabelecimento comercial fundado em 1849 por Paul Robert Single Hurst, posteriormente vendido a James Frederick Clark. Importadora de ferragens, automóveis, armarinho, munições, louças, higiene e beleza, material para escritório, bombas hidráulicas, materiais de construção, fogões, geladeiras, lâmpadas, máquinas agrícolas, combustíveis etc. Exportadora em larga escala de cera de carnaúba, algodão, borracha, caroço de algodão, couro de boi e peles.

¹⁰⁶ Narciso, Machado & Cia, empresa estabelecida em Parnaíba em 1923, fundada por José Narciso da Rocha Filho, administrada posteriormente pelos sócios Pedro Machado e Corinto Gonçalves Trindade, trabalhava com a importação de tecidos, ferragem e exportação de gêneros do Piauí e estados vizinhos como babaçu, cera de carnaúba, balas de mamonas, couro de tucum e etc.

¹⁰⁷ Empresa fundada em 1904, com a denominação Ribeiro, Moraes & Santos. Em 1912 transformou-se em Moraes, Santos & Cia., em 1926 Moraes & Cia. e em 1947 Moraes S.A. Tinha agências em Teresina, Floriano e Amarante. Trabalhava na exportação de algodão, oiticica, babaçu, cera de carnaúba e outros gêneros da produção do estado. Importava automóveis, caminhões, motocicletas, autopeças, combustíveis e derivados, eletrodomésticos, matérias elétricos e de escritório. Fabricava óleos vegetais, sabão, sabonetes. Beneficiava algodão, glicerina e refinava cera de carnaúba.

mensais circulavam com grande rapidez. A cidade, no entanto, era carente de escolas e não possuía nenhuma instituição de ensino superior. As famílias parnaibanas que pudessem e desejassem enviar seus filhos para complementação de estudos em nível superior, deveriam enviá-los à Faculdade de Direito de Teresina, fundada em 1930, ou para Instituições de Ensino que funcionavam em outros estados brasileiros ou mesmo na Europa.

Proprietário de Merceria, o Bembém era também membro da Associação Comercial de Parnaíba, fundada em 1917 por um seleto grupo de comerciantes. Naquele período era leitor de muitas obras, em vários ramos, da literatura à História. Atraíam-lhe, sobretudo, os diversos almanaques anuais que chegavam do sul do Brasil e de Portugal. Eram obras de leitura diversa e de enorme variedade de conteúdos.

O nível intelectual, caracterizado basicamente pela formação superior, pela presença de estrangeiros, oriundos basicamente da França, Inglaterra e Alemanha, com suas práticas comerciais bem articuladas, inclusive com o funcionamento dos consulados dos respectivos países, contribuiu para promoção de um dinamismo cultural como em poucos outros centros urbanos do Brasil.

Aquelas gerações da primeira metade do século passado, além da formação cultural, também foram favorecidas pelo desenvolvimento econômico, com a produção intensa e escoamento das mercadorias pelo rio, em navios de grande porte, com apoio de representantes dos consulados, contribuindo para ampliação cultural de modos de costumes, bem como pelas transações econômicas que produziam lucros e provocaram as transformações urbanas, empreendidas pela elite econômica e intelectual local.

Os empreendimentos comerciais, em função de sua importância na dinamização econômica, constituíam-se como matéria recorrente nos Almanques da Parnaíba, editados por Benedito dos Santos Lima, que apresentavam forma simples, leitura leve, privilegiando assuntos variados, informações úteis mescladas a passatempos, dados econômicos, propagandas de empresas comerciais, textos históricos, poesias e pensamentos filosóficos, abrangendo concepções gerais. Foram tais elementos que geraram a expressão “cultura do almanaque”.

Numa análise sobre o papel social de Benedito dos Santos Lima em relação à publicação dos almanaques é contemplada pela teoria de Michel de Certeau como prática

¹⁰⁸ Empresa parnaibana, com filiais em Teresina, Floriano, Campo Maior e Luzilândia. Exportava cera de carnaúba, babaçu, tucum, mamona, couros, jaborandi e produtos da mandioca. Importava cimento, ferro, produtos químicos, arames, combustíveis e lubrificantes, pneus e câmaras e medicamentos.

literária, geradora de uma cultura do conhecimento que “circunscreve um lugar de produção para o sujeito.”¹⁰⁹ Neste aspecto, o almanaque e sua escrita podem ser entendidos como:

Fragmentos de materiais lingüísticos [...]. Uma série de operações articuladas (gestuais e mentais) – literalmente é isto, escrever, - vai traçando páginas as trajetórias que desenham palavras, frases e, enfim, um sistema. Noutras palavras, na página em branco, uma prática itinerante, progressiva e regulamentada – uma caminhada – **compõe o artefato de um mundo, agora não recebido, mas fabricado.** [grifo meu]¹¹⁰

A linguagem do almanaque e o esforço humano para produzi-lo eram inspiradores de outros processos criadores de cultura, seja na literatura, seja fazendo uso de outras linguagens. O que fica muito evidente é o quanto a ação de Bembém contribuiu para marcar, como arquitetura de uma memória ancestral, o trabalho de seu filho Benjamim Santos.

Em relação aos almanaques da Parnaíba, ressaltamos que seu projeto empreendedor possuiu um alcance mais abrangente, embora não tão nítido na concepção do seu editor, de uma forma de produção da cultura em toda região norte do Estado do Piauí, consubstanciando-se como fontes de pesquisa para os mais diversos objetos a serem investigados em diferentes áreas de conhecimento. Uma contribuição no campo teórico e metodológico de grande relevância que favorece ao leitor tornar-se produtor de sentidos, interpretando a realidade, buscando informações sobre os fazeres humanos e ao mesmo tempo a recriação dos processos históricos.

No concernente ao trabalho desenvolvido por Bembém, havia uma vinculação entre a mobilização de fomentadores do processo cultural com seus projetos existenciais pessoais. Os espaços que frequentava, o contato com artistas e os empreendimentos culturais geravam a potencialidade para destacar a arte, de forma integrada e processual, a começar pelo seu escritório que ficava ligado à sua residência, onde se reuniam os mais diversos escritores e outros profissionais das letras, inclusive os integrantes da Sociedade de Jornalistas do Norte do Piauí.

Essa cultura de produção dos almanaques está presente no cenário teatral de Benjamim Santos desde sua infância, testemunhando a maioria dos momentos para organização de uma produção literária, do esforço para reunião de informações, do tratamento artesanal na

¹⁰⁹ CERTEAU, 2007, p. 225.

¹¹⁰ Id., p. 225.

sistematização de colunas que tratassem de diferentes aspectos da vida social, enfocando o cenário local, regional e nacional.

Nesta incursão na busca pelos espaços do resto, da sobra e realizando uma incursão no escritório do Bembém, como era conhecido, encontramos um lugar de memória, capturado pela linguagem fotográfica.



Foto 09- Escritório de Benedito dos Santos Lima
Rua Duque de Caxias – Parnaíba PI
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

O escritório de Bembém ficava localizado na rua Duque de Caxias, no centro da cidade. Estrategicamente localizado, também funcionava como casa lotérica, mercearia e espaço de reuniões, das mais diferentes organizações.

A respeito do Bembém, em entrevista concedida pelo odontólogo João Teles para o jornal que recebe o nome do seu patrono, são atribuídas a Benedito dos Santos Lima as seguintes características: “excêntrico, articulista político, bem humorado, caridoso e notável amigo”. Em relação ao seu envolvimento cultural são citadas as seguintes contribuições:

O Bembém editava o jornal Aljava, como diretor-proprietário. Foi fundador da Biblioteca da Criança, membro da Academia Charadista Luso-Brasileira (mérito que o Bembém carregava com orgulho), além de fundador do Almanaque da Parnaíba, que depois passaria a pertencer ao doutor Ranulpho Torres Raposo até chegar à atual

responsabilidade das edições da Academia Parnaibana de Letras, instituição da qual o Bembém é Patrono da cadeira de número 3.¹¹¹

A genitora de Benjamim Santos, Neusa da Fonseca Lima, foi uma típica dona de casa bem prendada, que nasceu em 1900, estudou no Colégio Nossa Senhora das Graças, que foi fundado por freiras italianas da Congregação das Irmãs de Madre Savina Pretrelli, que chegaram em Parnaíba no mesmo ano em a mãe de Benjamim Santos nasceu.

No Colégio das Irmãs, como passou a ser identificado, cursou além das disciplinas curriculares, os cursos de música e pintura, integrantes das matrizes curriculares das escolas confessionais femininas do período, em que ainda predominava a co-educação, ou seja, escolas só para rapazes e escolas só para moças. Aos 19 anos casou-se e daquele matrimônio foram gerados quinze filhos, sendo que onze sobreviveram e quatro morreram ainda bebês.

Benedito dos Santos Lima e sua esposa Neusa da Fonseca Lima testemunharam em relação ao teatro a chegada de companhias teatrais, a apresentação de grupos locais e as apresentações de peças pelos filhos em sua residência. Eram frequentadores de circos e das casas de cinema. Foi naquele universo cultural que nasceu e foi crescendo Benjamim Santos.

Esse traço biográfico, presente desde sua infância por força das influências familiares, é um indício para se entender a vinculação da Benjamim às produções culturais, a aproximação com os artistas, a promoção de atividades que cumpriram uma dinâmica sócio-cultural em lugares percorridos, mediado seu trabalho, pela formação familiar, experiências que orientaram suas escolhas, selecionando amigos, crenças e práticas, orientações das suas diversas formas de pensar, sentir e agir.

Entende-se a relação familiar de Benjamim Santos na sistematização de seus projetos pessoais pelo fato de que, tomando de empréstimo a citação de Gilberto Velho, “os sujeitos modernos nascem e vivem dentro de culturas e tradições familiares, como seus antepassados de todas as épocas e áreas geográficas.”¹¹²

Quanto às suas memórias e histórias familiares, podemos afirmar que não se apartam de suas criações e são evocadas em diversas obras, como cristalizações de tempos vividos, de lembranças instaladas no processo de escrita e também na memória do corpo. Portanto, indicam que a sua história de vida é resultado também do saber que foi produzindo pela

¹¹¹ O BEMBÉM, 2008, p. 3.

¹¹² VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro: 1994, p. 38.

linguagem, bem como das experiências sociais que produziram esse saber. Dessa forma podemos entender que

A memória está presente em tudo e em todos. Nós somos tudo aquilo que lembramos; **nós somos a memória que temos**. A memória não é só pensamento, imaginação e construção social; **ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências** [grifos meus]. A memória excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor e do tempo físico, pois ela também é o resultado de si mesma.¹¹³

Um fato a ser destacado em sua história de vida diz respeito a um traço físico, uma marca no corpo. Logo na infância foi acometido pela poliomielite, conhecida popularmente por paralisia infantil, tendo apenas 10 meses de vida. Segundo seu relato, ficou à beira da morte, sendo internado no Hospital Santa Casa de Misericórdia de Parnaíba por aproximadamente 30 dias. Lá recebeu os cuidados médicos necessários. Recuperou-se parcialmente, pois ficou com sequelas da patologia, atrofiando a perna direita e contraindo pé-de-atleta.

Benjamim Santos só começou a dar os primeiros passos com quatro anos de idade, sem a ajuda de aparelhos, porém a sequela o acompanha até o tempo presente, indicando assim como determinado acontecimento “faz os corpos dizerem seu código.”¹¹⁴

Sem a prática dos esportes e de outras atividades tão apreciadas por outros meninos de sua idade, dedicou-se à literatura com determinação. Lia as obras clássicas e escrevia para os Almanques da Parnaíba, produzia inclusive charadas. A atenção dada à literatura e o gosto pelos autores clássicos deram-lhe notabilidade nos estudos e adiantamento de séries no Colégio São Luiz Gonzaga, onde só estudavam meninos, como resultado do modelo da co-educação, de modo que estudou toda sua infância e adolescência com outros alunos que tinham idade avançada em relação à sua.

Sua família proporcionou-lhe meios para manter em atividade a produção intelectual, fazendo com que exercitasse com precocidade e sofisticação as práticas literárias, como um aventureiro a desbravar mares desconhecidos e apropriar-se dos seus tesouros. Paulatinamente destacou-se no campo das letras e adquiriu fama por suas composições. Enquanto se destacava na trajetória escolar, ao mesmo tempo interagiu com tudo que ocorria ao seu redor,

¹¹³ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva e teoria social*. São Paulo: Anablume, 2003, p. 26.

¹¹⁴ CERTEAU, 2002, p. 242.

às sociabilidades, à vivência de sensações e experimentação de diferentes manifestações culturais.

As influências e as experiências da infância acompanharam o dramaturgo pelo Brasil e contribuíram para vasta produção no campo das letras, mas também em sua atuação política, como uma postura de vida, em defesa de propósitos de educação e mudanças sociais.

Essa tentativa de demonstrar um diálogo entre as experiências familiares, alguns movimentos culturais e a forma de vida na qual Benjamim se constituía almeja revelar o quanto certas influências em diferentes momentos da vida e espaços, especialmente no âmbito do espaço doméstico, contribuem para dinamizar a cultura, pois

A cultura, que caracteriza as sociedades humanas, é organizada/organizadora via o veículo cognitivo da linguagem, a partir do capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das competências aprendidas, das experiências vividas, da memória histórica.¹¹⁵

A utilização de um pretexto na investigação do par história-teatro, em íntima relação, é justificada pelo fato de ter testemunhado o processo gradual de inovação estética do teatro ao longo de algumas décadas do século XX.

Em incursão pela trajetória de vida de Benjamim Santos, percebemos que suas principais influências teatrais foram produzidas na infância, no convívio familiar, em sua cidade natal. Em Recife, elaborou novos significados ao teatro, projetou na cena de sua vida novos projetos, conforme o campo de possibilidades. Naquele contexto, espaço adequado e tempo histórico se aliaram na afirmação de modelos identitários e formas de subjetividade do dramaturgo, diretor e crítico de teatro.

2.2. O Cenário Social: Reorientando os Projetos Existenciais

Benjamim Santos mudou-se para Recife com o propósito de estudar Direito. Contudo, não imaginava as tramas do tempo e as possibilidades de sua contribuição nas capturas subjetivas que o imortalizaram na história em sua interface com a literatura e a encenação. Em seu caso, como de tantos outros jovens que compartilharam dos mesmos propósitos

educacionais é possível crer que, naquela atmosfera de produção cultural em Recife foi gerado certo tipo de intelectual, possuidor de elementos de um regionalismo e em defesa de propostas de crescimento local.

Na verdade, o “intelectual regional”, “o representante do Nordeste” começa a ser forjado quando filhos dos grupos dominantes nos Estados convergiam para o 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 locais destinados à formação superior bacharelesca, das várias gerações destes filhos de abastados rurais.¹¹⁶

A chegada de Benjamim Santos em Recife ocorreu no início de 1958. Passaram-se poucos meses até que recebeu o convite de Roberto Ramalho, seu primeiro amigo no pensionato, para assistir no Teatro de Santa Isabel à tragédia grega *Medéia*, um texto clássico que foi encenado pelo grupo do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), tendo a direção de Graça Melo. A experiência é lembrada da seguinte forma:

Era uma noite de abril, talvez maio, quando Roberto Ramalho Figueiredo de Azevedo e eu deixamos a chácara das Rosas, a melhor pensão do Recife, na Rua Riachuelo, onde dividíamos um quarto. Roberto, alagoano, havia terminado o curso de engenharia a poucos meses e era já professor de Matemática. Varava noites resolvendo problemas e, antes de adormecer, passava ainda algum tempo na cama lendo literatura. Sua pequena biblioteca era variada e tanto tinha a obra completa de Graciliano Ramos como um Americano tranqüilo, de Graham Greene, e o Canto general de Pablo Neruda, em espanhol. Louro, olhos miúdos, cortês, Roberto era um cavalheiro, daqueles que se imagina em romances de Lawrence ou Thomas Mann. Vizinho ao nosso quarto morava seu amigo Daniel Ramos, nascido em Palmeira dos Índios e sobrinho de Graciliano Ramos. Se Roberto, de imediato, tornou-se por amigo e companheiro, com Daniel foi na lentidão que se armou nossa amizade.¹¹⁷

A amizade que constituiu com Roberto Ramalho Figueiredo e com Daniel Ramos foi intensa e suas lembranças permaneceram presentes na memória do dramaturgo, dando a crer que “a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades.”¹¹⁸

¹¹⁵ MORIN, Edgar. *O Método 4 As Idéias: habitar, vida, costumes, organização*. 3. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2002, p. 19.

¹¹⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 71.

¹¹⁷ SANTOS, 2007, p. 13.

¹¹⁸ POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989, p. 9.

Ao evocar suas lembranças, valoriza os detalhes, os sobrenomes, a formação acadêmica, as predileções, seu acervo bibliográfico, versátil e indicativo de uma notória intelectualidade, refletindo uma forma de relacionamento que também é valorativo do dramaturgo, posto que se projeta com especial destaque. Grande parte das obras citadas pela evocação de sua memória também se constitui como importante acervo de peças encenadas por grupos e companhias teatrais.

Tendo na pessoa de Benjamim Santos um pretexto, por meio do qual se visualiza o cenário teatral nordestino, pode-se entender a emergência de elementos que dialogam com a história, procurando identificar a relação entre estética e linguagem, pois na dinamicidade da atividade cultural,

É irrecusável que, dentro de certos limites, formas artísticas acabam criando novas formas artísticas [...] o que se transforma na vida social e real dos homens é que determina modificações nas concepções filosóficas como nas representações artísticas. Assim, é fundamental não perder de vista a verdade dialética do movimento histórico.¹¹⁹

Em relação às impressões do dramaturgo, foi naquela noite do mês de abril ou maio de 1958 que Benjamim entrou pela primeira vez no Teatro de Santa Isabel. Os deslumbramentos do Teatro constituíram marcos definidores de uma visibilidade do espaço de encenação como local de formação do ator e realização de um projeto de vida. Dentro do teatro, espaço e protagonistas dialogam colaborativamente, constituindo-se reciprocamente, ao mesmo tempo em que se gera a integração por meio da memória com estados mais remotos do ser, dando ao indivíduo um sentido de continuidade e de completude.



¹¹⁹ PEIXOTO, 1985, p. 15.

Foto 10- Teatro de Santa Isabel em Recife PE – 2008
Fonte: Acervo de Francisco Nascimento

Foto 11- Teatro de Santa Isabel - Interior – 2008
Fonte: Acervo de Francisco Nascimento

Sobre o Teatro de Santa Isabel sabemos que foi inaugurado em 18 de maio de 1850, construído em estilo neoclássico. O conde da Boa Vista, Francisco do Rego Barros, foi o idealizador do teatro, localizado no campo das Princesas e que passou a ser denominado posteriormente de Praça da República. O construtor do teatro foi Louis Léger Vauthier¹²⁰. Segundo o pernambucano Gilberto Freyre,

Vauthier tinha a capacidade de direção, o gosto do mando e, sobretudo, a alegria, o fervor, o entusiasmo em se identificar com a obra pública, com os companheiros de trabalho, com os operários, com os interesses gerais, em suma, um extraordinário espírito público.¹²¹

O Teatro de Santa Isabel foi concebido em sua edificação para apresentação de espetáculos de qualidade, encenações sofisticadas, não apenas como uma construção material, mas também como celeiro de grandes obras, um espaço de promoção cultural por excelência. Dessa forma, na construção de uma visão mais ampla em relação ao teatro, o espaço teatral resulta do somatório dos espaços dramáticos, cênicos, lúdicos, textuais e interiores.

¹²⁰ Arquiteto do Teatro, nascido na França, foi engenheiro chefe da Província de Pernambuco, conhecido pejorativamente pelos pernambucanos como “o francês”. Deixou de receber apoio após a deposição do Conde da Boa Vista (1844) e voltou a Paris (1846), mesmo sem terminar definitivamente o Teatro de Santa Isabel.

¹²¹ FREYRE, Gilberto. In: BORGES, Geninha da Rosa. *Teatro de Santa Isabel: nascedouro & permanência*. Recife, PE: CEPE, 1992, p. 73.



Foto 12- Teatro de Santa Isabel- Praça das Princesas, Recife PE – 2008
Acervo: Francisco Nascimento

O Teatro por si só é uma obra de arte que encena o espetáculo da civilidade e da sociabilidade na cidade histórica, em toda sua expressão e espacialidade, localizado num amplo espaço arborizado, como cartão postal a atrair os transeuntes, por sua imponência e magnetismo, proporcionando um diálogo entre o novo e o antigo, o moderno e o clássico, ou como pano de fundo sem o qual as próprias peças não adquirem o necessário relevo.

Na época de sua inauguração, para que os recifenses e visitantes, moradores distantes do centro histórico da cidade, tivessem acesso ao Teatro monumental foram utilizados vários meios de transporte como bondes, charretes, como também barcos ou canoas, até a edificação de pontes. A modernização urbanística da década de 30 possibilitou o acesso de espectadores que atravessaram as pontes Buarque de Macedo, que liga o Teatro ao Bairro Boa Vista, ou a ponte Maurício de Nassau, que liga ao bairro do Recife, pois o Teatro de Santa Isabel fica localizado em uma ilha no bairro de Santo Antonio.

O Teatro de Santa Isabel pode ser entendido também como lugar da integração social e da unidade do espaço que aproxima em nome da arte da interpretação os sujeitos e as vivências, dando-lhes sentido de busca e da espera, de encontro e de partida, da alegria da chegada e da sensação de dor da partida. Um lugar preenchido pela saudade, mas, e acima de tudo, palco privilegiado de muitas sensações.



Foto 13- Porto das Barcas próximo ao Teatro - 1895
Acervo do Teatro de Santa Isabel



Foto 14- Ponte Maurício de Nassau – 1930
Acervo pessoal do autor

As pontes que ligavam os bairros ao Teatro tornaram-se lugares, espaços praticados que contribuíram para que apreciadores da arte dramática pudessem assistir aos espetáculos. O destaque para ponte é resultado de uma reflexão que também o teatro propicia, enquanto produção humana ao unir gerações, proporcionando um reencontro de linhas e formas, contornos e dimensões, um trabalho com o outro, um trabalho para o outro. Foi aquela mesma ponte, tantas vezes atravessada por Benjamim Santos o seu indutor de lembranças e da mediação simbólica da arte. Assim, “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos.”¹²²

O Teatro de Santa Isabel foi tombado em 1949, como Monumento Nacional e considerado Patrimônio Histórico e Artístico da União. Diversas autoridades civis e militares enaltecem sua importância, como pode se perceber no seguinte pronunciamento de Tancredo Neves: “No teatro de Santa Isabel tudo nos fala à alma: nele se respira a atmosfera da História de Pernambuco e as vozes que aqui se fizeram ouvir, ainda hoje repercutem altivamente encorajando e fortalecendo o coração do nosso povo.”¹²³

A edificação obedecia aos padrões estabelecidos na Europa, com seus componentes e suas divisões, com uma sala para ensaios, espaços para exposições de artes plásticas na parte superior, sala de reuniões, escritório, um grande palco, balcões, bilheterias, galerias e a platéia. Sobre a divisão do espaço “aparentemente pouco democrática, mas que,

¹²² NORA, Pierre. Entre História e Memória: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: dez. 1993, p. 25.

correspondendo à hierarquia social, não negava aos menos afortunados, estudantes ou modestos funcionários públicos, o acesso aos espectadores.”¹²⁴

Benjamim Santos, até vivenciar a experiência no Teatro de Santa Isabel, só tinha assistido aos espetáculos de circo, como o *Conde de Monte Cristo*, *O louco da Aldeia*, dentre outros, os dramas religiosos que eram apresentados no secular colégio Nossa Senhora das Graças, as peças que encenava com seus irmãos em sua própria residência, quando menino, para entretenimento familiar. Também conhecia *A Canção de Bernadete* e as montagens anuais de espetáculos de um grupo amador parnaibano, denominado de Sociedade Dramática de Parnaíba.¹²⁵

A sede de conhecimento do jovem estudante possibilitou que se aproximasse dos lugares-memória do Recife, compreendidos por Pierre Nora “nos sentidos material, simbólico e funcional”¹²⁶, e analisasse a história daquela cidade, buscando entender a importância e a contribuição da presença judaica na dinamização da cultura local, a resistência capturada pela arte dos maracatus e pelos ritmos oriundos da cultura afro-brasileira.

Nos dias dedicados à folia as ruas e becos do Recife e de Olinda ficavam invadidos por caboclinhos, maracatus, troças, fanfarras e turmas de mascarados e alegres foliões, numa onda humana que se desloca, contorce e vibra na coreografia de um tempo pessoal e social. Os espetáculos que começavam nos teatros com bailes de máscaras produziam um bando de foliões que saíam às ruas durante o dia, com suas insígnias, estandartes e alegorias em louvor ao reinado de Momo.

Roberto Ramalho que apresentou ao jovem estudante parnaibano o Teatro de Santa Isabel também o conduziu aos prostíbulos localizados na Rua Duque de Caxias, no bairro antigo de São José. O fascínio do casario daquele bairro provocou em Benjamim outras sensibilidades sobre a cidade, em suas múltiplas compreensões e capturas. Dessa forma, entende-se que “a cidade é mostrada como local de libertinagem, de rompimento com padrões morais, de importação de costumes artificiais, desnacionalizadores e corrompedores dos códigos tradicionais tidos como brasileiros.”¹²⁷

¹²³ NEVES, Tancredo. In: BORGES, 1992, p. 47.

¹²⁴ PRADO, 2003, p. 15

¹²⁵ A sociedade dramática de Parnaíba foi fundada em 19 de julho de 1948, sob a liderança da Sra. Edméa Ferraz, Sr. Cristino Melo e Sr. José de Castro Cunha, diretor comercial. A Sra. Edméa Ferraz foi professora e no Teatro escrevia, dirigia e interpretava seus famosos dramas. Com um palco e cadeiras improvisados exibiu vários trabalhos no Cassino 24 de Janeiro.

¹²⁶ NORA, 1993, p. 21.

¹²⁷ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 97.

Até a ocasião da entrada no Teatro de Santa Isabel, Benjamim Santos só conhecia os espaços que eram improvisados como Teatro na cidade de sua infância e adolescência, como os Auditórios do Colégio das Irmãs em Parnaíba, o Cine Teatro Édén, o picadeiro do Circo Nerino e o palco do circo Garcia, de modo que aquela apresentação teatral também foi a primeira que ele presenciou em um teatro com todas as prerrogativas de Teatro, sendo a tragédia grega *Medéia*, de Eurípedes, sua inserção no universo cultural dos espetáculos.

A peça *Medéia* foi um empreendimento do grupo de teatro TUP. Tratou-se da tragédia grega escrita em 431 a. C., encenando uma traição de Jasão, casado com Medéia, que resolveu abandoná-la e desposar a filha de um rei. Dessa forma, Eurípedes aborda os relacionamentos, constituídos e desfeitos, de Medéia, Alma, Jasão, Creonte. Trata também da vida, da morte, dos crimes e punições, de vícios e virtudes, de valores e crenças, de costumes e regras, portanto de uma moral que deveria prevalecer em qualquer sociedade, também como uma forma didática de educar pelo teatro a civilização grega e outros povos.

Neste esforço de conexões múltiplas de experiências históricas que se entrecruzam e retroalimentam para explicar, em grande medida, o processo que deu origem às novas expressões do teatro para Benjamim Santos em Recife e o surgimento do próprio teatro, enquanto experiência histórica, com seus gêneros específicos, como forma comemorativa devotada às divindades, mas encenando momentos da vida mortal dos homens, e desse diálogo entre o sofrimento humano, a dor e o corpo é que surgiu a tragédia.

Obras teatrais como *Medéia* foram encenadas no Brasil sob inquietantes reflexões empreendidas pela psicanálise e as inovações na decifração da psique humana, na compreensão da infraestrutura da vida emocional, com a mesma necessidade de enfoque artístico, como as dimensões econômicas ou políticas, características na tentativa de modernização do teatro brasileiro. Segundo Décio de Almeida Prado, na interpretação do período:

O intuito era retramar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Teríamos, quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto do cotidiano, de impulsos primevos, elementares – e aí, é que estaria o laço de identificação com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud.¹²⁸

A obra refletiu também à platéia espectadora, recifense no caso, uma forma de lidar com as questões econômicas, como a ganância, a exploração do trabalho e da dignidade

humana, dos princípios da família e da harmonia social, bem peculiar em Recife naquela década, que serão mais intensamente enfocados adiante.

Mesmo que Benjamim Santos confessasse ser apenas um leitor/espectador sem formação em teatro, já havia tido contato com uma ampla produção literária, pois ainda como adolescente já havia lido muitos textos clássicos como *Hamlet*, *Rei Lear*, as *alegres comadres de Windson*. Conhecia também a *Ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas e *As Máscaras* de Menotti Del Pichia. No entanto, os espetáculos que ele tinha visto eram produzidos à base de textos simples, nos quais as tramas e os desfechos importavam mais que a palavra, portanto, não se equiparavam a sua primeira experiência em um espetáculo teatral que lhe causou grandes sensações.

Constitui-se dessa maneira o processo de aprendizagem do dramaturgo, mediado pela experiência de contato com a encenação e todas as sensações que ela produziu objetivamente, e as experiências que levava consigo, das leituras prévias, contato com os artistas e companhias, portanto uma experiência inter e intrasubjetiva.

Como tantos outros dramaturgos, Benjamim Santos vivenciou as oscilações da formação teatral, experimentou a segurança de produtores já estabelecidos e o atravessamento de novas tendências que romperam com esquemas mentais já definidos de estéticas e teorizações consolidadas.

Na peça *Medéia* encenada no Teatro de Santa Isabel, os atores que participaram do espetáculo foram Ubirajara Galvão, que fez Jasão, e Margarida Cardoso, que protagonizou a personagem Medéia. Ao lembrar-se da apresentação, Benjamim Santos ressaltou que:

Os versos fluíam como se fossem música e eu jamais tinha lido Eurípedes. Três ou quatro degraus largos marcavam a grande estrutura do cenário, dividindo-o em dois planos. No final Margarida Cardoso caía lá do alto rolava degraus abaixo enquanto a platéia se levantava aplaudindo. Aquela noite repercutiu em mim por ter sido marcada pelo ferro da primeira vez: a primeira vez de Santa Isabel e de um espetáculo de texto importante; a primeira tragédia grega; a primeira grande atriz que via apresentando e primeiro passo teatro recifense adentro.¹²⁹

Compreendemos que obras dramáticas como *Medéia*, por sua força de encenação e seu conteúdo épico provocou e continua provocando em diferentes temporalidades fortes impressões, pois questiona condutas morais e suscita valores, produzidos no bojo da cultura grega clássica, mas que são atualizados permanentemente.

¹²⁸ PRADO, 2003, p. 52.

Também as impressões do espectador de teatro suscitam traços de uma formidável sensibilidade para transformar versos em músicas, relembrar detalhes da apresentação, os nomes dos atores, seus gestos e falas, as reações da platéia com louvações. Os referenciais indicativos de um homem já capturado pela arte, seduzido por seus encantos, por sua beleza e potencialidade de abordar questões complexas pela linguagem teatral, possibilitando pela representação uma transfiguração e o encontro com uma transcendência.

O teatro pode ser entendido assim como casa de espetáculo, mas antes de tudo como espaço em que homens em cenas inventadas, representadas, indicam as formas de viver de uma época. Também reinterpretem cenas de seu tempo e de outras temporalidades, pois a vida de cada dia passa a ser também matéria da cena teatral.

2.3. Integrando Cenários e Atores: a Catarse no Teatro

Na vida dos artistas alguns acontecimentos ganham notabilidade por razões variadas. Tendo Benjamim assumindo-se como um assíduo espectador do teatro recifense, pôde testemunhar a realização do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, que aconteceu em 1958, em Recife.

O Festival aconteceu no mesmo ano que Benjamim Santos chegou em Recife. Coincidência ou artimanha do destino? Nem uma coisa nem outra. Houve toda uma preparação e a capital pernambucana era naquela ocasião um espaço cultural estratégico, em que o ensino superior e as manifestações culturais eram reconhecidos em vários estados do Brasil. Por causa disso, ele pôde testemunhar a realização do Festival com olhar curioso e atenção desmedida.

A trajetória de formação do dramaturgo, bem como toda sua produção cultural, tiveram profunda identificação com a realização do festival. Tratou-se de um momento de formação, mas também de profissionalização, vivenciado de forma prática, mediada pela reflexão e pela curiosidade de aprendiz de espectador.

O destaque para realização do Festival deve-se em grande medida pela utilização de múltiplas linguagens na cena do palco. Ao tempo em que eram encenadas tragédias gregas em uma casa de espetáculo, em outra se poderia assistir uma comédia de costumes, tal como era

¹²⁹ SANTOS, 2007, p. 7.

apresentada no Rio de Janeiro ou em Recife, bem no estilo de Ariano Suassuna. Dessa forma, não havia uma uniformidade nas apresentações. A liberdade artística regia o espetáculo teatral, de forma a atender a todos os gostos de espectadores, alimentando assim uma estética de recepção em meio ao seu ecletismo.

O Festival de teatro, primeiro de tantos outros que foram realizados, contribuiu para refletir os novos rumos da arte dramática brasileira, destacando dramaturgos, suas obras mais referenciadas, democratizando o teatro como espaço do povo a serviço do povo, produzido pelo povo.

Embora o empreendimento fosse político, sob os auspícios do populismo de Juscelino Kubitschek, seu idealizador e principal entusiasta, Paschoal Carlos Magno, tinha veia artística e procurou pensar o fazer teatral acima das conjecturas políticas e assim atribuir à arte a capacidade de elevar o espírito humano.

A realização do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes marcou a história cultural da cidade, pois produziu em Recife uma ebulição artística. O Festival aconteceu no mês de julho e foram dez dias em que a cidade transformou-se em um cenário de importantes apresentações que viriam a contribuir, *a posteriori*, para fortalecer as demais criações teatrais no Nordeste. Para Benjamim “as pessoas só espiravam teatro, só falavam em teatro.”¹³⁰

Por se tratar do principal acontecimento cultural da cidade naquele ano é compreensivo que de fato houvesse uma ampla discussão, seja nos jornais, em colunas culturais, sejam nos centros de formação, escolas, repartições públicas, por mobilizar muitos profissionais e o poder público. O empreendimento partiu do próprio Ministério de Cultura, portanto do Governo Federal.

O processo de planejamento daquele festival, a estruturação e divulgação midiática, os contatos com os artistas, grupos teatrais, uma grande mobilização de técnicos que preparavam desde os textos das obras encenadas aos objetos que integravam os cenários. Diversos objetos eram fabricados em depósitos, porões ou oficinas de teatros, em que talentosos artífices emprestavam à imaginação suas habilidades.

Toda compreensão caleidoscópica e rizomática é concebida no Festival de teatro em Recife, de maneira processual e metafórica. Vale ressaltar que a utilização de metáforas na história possibilita não apenas uma representação, comparação do real, como referente, mas uma história produtora de sentido, de realidade.

¹³⁰ SANTOS, 2007, p. 14.

O I Festival Nacional de Teatro de Estudantes foi organizado por Paschoal Carlos Magno, um artista merecedor de muitos comentários e de profunda valorização, pois foi entre outras coisas diplomata de carreira, trabalhou na Embaixada brasileira na Inglaterra, onde permaneceu por três anos, foi chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek, vereador do Distrito Federal, poeta, romancista, animador e entusiasta da Cultura.

Neste sentido é que sua vida, no entrecruzamento de sua história com outras histórias, torna-se matéria vivificada em cena, no palco da cultura. Trata-se de um exercício de rememoração, mas ainda de interpretação das manifestações artísticas teatrais, bem como uma análise das tendências estéticas e suas contribuições na modernização do teatro brasileiro.

Concebemos dessa forma que, o teatro contribuiu para problematizar a realidade, as crises, as formas de dominação, os anseios populares, a conjuntura política em seus diversos aspectos, passando a ser uma forma de ver o Brasil e seus problemas, provocar críticas, não apenas em jornais e revistas, mas também da plateia que frequentava os espetáculos. Segundo Fernando Peixoto, em relação ao trabalho teatral como produção linguística na transformação social,

Cabe à produção cultural a capacidade e a responsabilidade de estruturar uma linguagem dialética efetiva, sem nunca abdicar de todos os seus recursos enquanto expressão artística, ao contrário, aprofundando o desenvolvimento da própria teatralidade, para instaurar com a platéia um diálogo livre e democrático, instigando a reflexão crítica. Incapaz de transformar por si mesmo a realidade objetiva, o teatro é um vigoroso instrumento capaz de problematizar a consciência do espectador, este sim capaz de agir na vida real junto às forças vivas da nação interessados na transformação social.¹³¹

Neste sentido, se compreende uma série de práticas, mas também de sonhos e desejos dos agentes culturais, que empreenderam as experiências criadoras e mediadoras de mudanças sociais, tendo como recurso ou instrumento o teatro.

Com este propósito de produzir uma arte engajada na vida do povo, muitos artistas desenvolveram esforços, enfrentaram conflitos, dedicaram suas vidas, vivenciaram angústias, entregaram-se às incertezas, correram perigo, foram perseguidos pela solidão e pelo medo, mas também presenciaram a materialização de seus desejos, formaram amizades, pois a arte também é matéria do encontro. Iniciativas bem sucedidas alcançaram metas, receberam aplausos como nutrientes de sua cognição criativa e do processo linguístico constituído por um sistema de signos de arte que geram determinada significação.

A construção do sentido é assim separada de qualquer intenção ou controle subjetivos, já que ela é atribuída a um funcionamento lingüístico automático e impessoal. A realidade não mais deve ser pensada como uma referência objetiva, exterior ao discurso, pois ela é reconstituída pela e dentro da linguagem.¹³²

Mesmo como sonho produzido na juventude e uma ambição atravessada de incertezas, Paschoal Carlos Magno, antes do I Festival de Teatro de Estudantes, no ano de 1952, realizou uma turnê pelo Norte do Brasil, encenando as obras de Sófocles, Eurípedes, William Shakespeare, Gil Vicente, Henrik Ibsen, Martins Pena, dentre outros autores. Ele também preparou uma sala com aproximadamente cem lugares em sua residência no Rio de Janeiro, para apresentações de espetáculos, sendo inaugurada em 1952, com a obra de Hermilo Borba Filho, *João Sem Terra*. O espaço foi denominado de Teatro Duse e teve naquele período entrada franca.

O contato de Paschoal Carlos Magno com Hermilo Borba Filho é particularmente importante para tentar compreender a relação de integração de uma proposta do teatro nacional, que seria gestado a partir de um processo reflexivo e crítico nas décadas de 50 e 60, com uma gama de montagens que se distanciavam cada vez mais do teatro nos moldes italianos.

Hermilo neste sentido, além de ser um pensador de teatro, também foi o diretor que inaugurou, no sentido concreto, a Casa de Espetáculos de Paschoal Carlos Magno, para as vivências de propostas estéticas e projetando na visão dos espectadores, incluindo o seu anfitrião, uma nova visibilidade do teatro nacional, com uma nova forma de encenação e novos textos.

Enquanto Hermilo Borba Filho encenava uma estética de apresentação, Paschoal Carlos Magno, por seu caráter pragmático, desenvolvia uma proposta política empreendedora, visando acima de tudo integrar agentes e suas obras ao projeto cultural nacional. Dá-se assim um encontro de teoria e prática, de pensamentos e ações de indivíduos que produziram, agitaram e fermentaram a cultura brasileira.

Paschoal Carlos Magno (1906-1980) no início de sua trajetória teatral envolto por uma cultura européia, atuando intensamente na literatura, fundou o Teatro de Estudante do Brasil, foi entusiasta animador de festivais pelo Brasil. Segundo Décio de Almeida Prado “Paschoal

¹³¹ PEIXOTO, 2008, p. 14.

¹³² CHARTIER, 1994, p. 5.

Carlos Magno, agindo antes em extensão, inclusive geográfica, alargou o seu raio de atividades até abarcar praticamente o Brasil inteiro.”¹³³

Na cidade do Rio de Janeiro, Paschoal Carlos Magno ganhou prestígio no meio artístico e foi convidado pelo então Presidente da República Juscelino Kubitschek de Oliveira para integrar o setor de cultura, demonstrando assim a ação do intelectual no cenário político do Brasil. A indicação de intelectual enuncia homem que é capaz de criar ou mediar processos culturais; agentes intelectuais produtores/difusores de ideias, integrados em redes de sociabilidades.

Sobre a ação dos intelectuais e sua atuação na conjuntura política brasileira, vale ressaltar que os intelectuais são detentores de uma forma de saber e mantém uma íntima relação com a rede de poder, na qual estão inseridos, como “campo de disputa”, conforme teorização do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Trata-se, pois, de percepção autônoma sobre o *locus* intelectual que confere particularidade a cada posição e é marcado por lutas. Essa autonomia é possível graças à elevação do status dos produtores de bens simbólicos e sua especialização. Essa noção permite pensar a movimentação desses homens como atores-autores demarcando posição.

No I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, estiveram reunidos mais de 800 jovens de diferentes estados brasileiros, o que contribuiu para difusão do teatro e a realização de outros festivais em outros estados brasileiros.

A contribuição de Paschoal Carlos Magno para o cenário da Cultura brasileira possui um amplo alcance e ainda merece ser profundamente avaliada. Para o crítico de teatro Gustavo Dória:

Poucos animadores aparecem em nosso teatro como Paschoal Carlos Magno e não se pode desligar o Teatro de Estudantes do Brasil do seu nome. Porque somente com a sua presença é que aquela organização funcionou, congregando sempre, e de maneira impressionante, um conjunto dos maiores, de valores reais que acreditavam e muito no animador e jamais se negaram a colaborar quando convocados. É que via nesses jovens qualquer coisa de positivo para o lançamento na carreira que pretendiam abraçar.¹³⁴

Ressalta-se nesse sentido a credibilidade do animador cultural entre os jovens que participaram dos grupos amadores de teatro, fundados no Brasil, da nova imagem de quem

¹³³ PRADO, 2003, p. 39.

¹³⁴ DORIA, 1975, p. 65.

fazia arte com seriedade e compromisso social e da consolidação das carreiras de ator, diretor, cenotécnicos etc, de modo a retirar estigmas, rótulos e pensar a prática teatral como profissão digna e dignificadora da pessoa humana, como elemento constituinte da dinâmica política e social em diversos espaços e momentos históricos. “Ele era o sol e as pessoas acorriam para ele quase que em êxtase, [...] para os jovens que tiveram o privilégio de conhecê-lo, de ouvi-lo, ele despertava as pedras.”¹³⁵

Um dos feitos mais notáveis de Paschoal Carlos Magno foi a reunião, em 1962, já na posição de Secretário do Conselho Nacional de Cultura, de 256 artistas jovens que percorreram de forma itinerante os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Alagoas, Sergipe e Bahia, realizando apresentações teatrais, dança, distribuição de materiais culturais como livros e discos, bem como a realização de exposição de artes plásticas. Segundo o crítico de arte Yan Michalski, sua atuação merece status de instituição, haja vista as contribuições culturais empreendidas a partir de suas iniciativas.

Paschoal Carlos Magno, pessoa física, foi na verdade uma instituição: sozinho, embora sempre ajudado por legiões de jovens que ele sabia contagiar com a mística das suas utopias, ele quase chegou a exercer, às vezes, funções que caberiam a um informal Ministério da Cultura. Personalidade polêmica, era muito questionado por repetir infinitamente um ritual que consistia em inventar e lançar um projeto de sonho aparentemente utópico, e, a seguir, mover céus e terra para cobrar dos poderes públicos os recursos necessários para a sua concretização; e também por atribuir triunfalmente - sobretudo na sua coluna do *Correio da Manhã* - vislumbres de genialidade a promessas, sobretudo regionais, que ainda davam seus primeiros passos. Muitas das inovações que trouxe à vida teatral brasileira foram genuinamente revolucionárias; mas havia na sua atuação um toque paternalista claramente conservador. Não há dúvida, porém, de que seu apostolado defendia, quase sempre, as boas causas; de que o seu entusiasmo revelou talentos que sem o seu apoio dificilmente teriam desabrochado; e de que raras são, ainda hoje, iniciativas válidas do teatro brasileiro a que não esteja ligado alguém que não tenha recebido em algum momento um empurrão decisivo do patriarca de Santa Tereza.¹³⁶

Houve na opinião do crítico de teatro do Jornal do Brasil, Yan Michalski, um compromisso social de Paschoal Carlos Magno com a promoção cultural, como sonho utópico, rico em intenções, mas desprovido de recursos financeiros para custear despesas e realizar suas aspirações.

¹³⁵ DELACY, 2003, p. 150.

¹³⁶ MICHALSKI, Yan. *Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro. [s.e.], 1989, p. 42.

Enquanto o crítico evidencia a contribuição de Carlos Magno, em muitos casos inovadora e audaciosa, destaca aspectos de sua personalidade, como caráter paternalista para com alguns artistas, de cunho conservador, porém reitera essa contribuição revolucionária no sentido de favorecer o destaque artístico aqueles que a ele recorreram.

Paschoal Carlos Magno, como impulsionador do Teatro brasileiro, acolheu artistas em sua residência no Rio de Janeiro, sendo eles dos mais diferentes lugares. Sua atuação é comparada àquela mesma de Prometeu que após roubar o fogo de Zeus, entregou-o aos homens, proporcionado a luz que clareia e liberta pela arte, pela ação do ator, que representando vidas, vai semeando a cultura e produzindo saberes.

A atuação de Paschoal Carlos Magno marcou muitas vidas, os grupos de estudantes que passaram a fazer teatro no Brasil com profissionalismo, mesmo sendo identificados como amadores, e os festivais de teatro que ele próprio organizou produziram marcas na cultura brasileira que se refletem nos processos históricos como fundamentos e o alicerce da modernização do teatro brasileiro.

Em vida, pediu que ao morrer, seu corpo fosse cremado e suas cinzas levadas para Fortaleza. Suas cinzas e sua memória repousam no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Mesmo a morte não apagou a imagem do seu empreendimento teatral. A ameaça do esquecimento é derrotada pelo exercício memorialístico de Benjamim Santos que evoca suas lembranças, reconstitui cenários e personagens do I Festival de Teatro que Paschoal Carlos Magno organizou.

Eu, um neófito, que trazia como bagagem apenas a *Medeia* (com que o TUP participava do festival), tive em poucos dias, um vasto panorama de várias tendências da dramaturgia mundial em espetáculos que se fizeram inesquecíveis. Em pouco mais de uma semana, quem mal conhecia Eurípedes, havia visto Shakespeare, Goldoni, Ibsen, Ionesco e Ariano Suassuna. Era demais para um jovenzinho nascido na Parnaíba, no Piauí, que estava, humilde e tímido, fazendo o cursinho do Colégio Nóbrega para o vestibular de Direito.¹³⁷

Com esta evocação Benjamim indica o significado do I Festival de Teatro em sua trajetória de vida, como a participação no principal acontecimento cultural que ocorreu naquela cidade, naquela década, como testemunho das novas tendências de encenação

¹³⁷ SANTOS, 2007, p. 14.

apresentadas no teatro brasileiro, os autores destacados, enquanto se sentia numa condição de principiante e aprendiz em relação à magnitude do evento.

O Festival possuiu um significado especial, pois através dele é possível enxergar e analisar as principais produções que participam da cena teatral naquela fase, os dramaturgos, os encenadores, as estéticas teatrais e, acima de tudo, a possibilidade de mapear os indícios da modernização do teatro brasileiro. Dessa forma, compreendemos o I Festival de teatro de estudantes como quadro referencial para análise mais apurada dos textos teatrais e das formas de encenação, bem como suas características.

Entretanto, o significado principal para realização do Festival foi a experimentação de uma linguagem instauradora de sentido, resultante de uma dramaturgia reveladora em momentos de crise, da necessidade de renovação e de novas estéticas de encenação, uso de cenários, figurinos, iluminação e bricolagem, ou seja, “um arranjo feito com meios marginais, uma produção sem relação com um projeto, que reajusta os resíduos de construções e destruições anteriores.”¹³⁸

Essa nova linguagem testemunhada pelos participantes do Festival consubstanciou-se como dispositivo de aprendizagem agindo em zonas profundas da cognição humana, que amplia o arcabouço cultural e faz avanços no processo de modernização do teatro nacional.

Destaca-se dessa forma, além dos fatores externos, concepções estéticas e obras dramáticas produzidas na Europa, como forte carga politizadora, os fatores internos como tentativas de criar um teatro problematizador, profissionalizante, popular, heterogêneo e complexo, assim como era o Brasil em fins da década de 50 e início da década de 60.

Na produção histórica, tendo a memória como matéria que a alimenta, em suas evocações mais fortes estão os espaços em que aconteceram os espetáculos, com suas características particulares. Em relação a esta análise, para a historiadora Rosângela Patriota na relação entre história e teatro há que se considerar a amplitude de sua configuração.

Teatro significa evocar dramaturgia, iluminação, cenografia, figurinos, trilha sonora, interpretação, etc. Além disso, Teatro é também a denominação dada a prédios e salas de espetáculos, com o objetivo de abrigar diferentes manifestações culturais, dentre elas, os espetáculos teatrais.¹³⁹

¹³⁸ CERTEAU, 2007, p. 270.

¹³⁹ PATRIOTA, 2008, p. 38.

Em relação às casas de espetáculos em que foram encenadas as obras, muitas apresentações teatrais do Festival Nacional aconteceram no formidável Teatro de Santa Isabel. Outros espetáculos também foram encenados em outros teatros existentes na cidade de Recife, como o Teatro Derby. Esse Teatro era uma casa de espetáculos pequena, de localização difícil para aqueles que pouco conheciam Recife na década de cinquenta do século XX.



Foto 15- Teatro do Derby – Fachada Principal
Acervo Pessoal do autor



Foto 16- Teatro do Derby – Fachada Lateral à esquerda
Acervo Pessoal do autor

Em décadas posteriores, a casa de espetáculos recebeu a indicação nominal em placa metálica, acima de uma placa de trânsito, que por ironia determinava a proibição de permanecer parado na localidade, sinalização que os motoristas não obedeciam. O teatro que passou a ser identificado, nomeado, sinalizado, continuou pouco visitado e geralmente sem apresentações teatrais.

Fazendo parte dos espetáculos do Festival de Teatro, no Derby foi apresentada a peça *Os Espectros*, drama de Henrik Ibsen, escritor que também fez a *Casa de Bonecas*. O espetáculo foi apresentado por um grupo oriundo da cidade do Rio de Janeiro, chamado Studio 53.

As sessões de apresentações teatrais no Teatro do Derby eram às quatro horas da tarde. Naquele teatro também foi apresentada a peça *Canção dentro do Pão*. Uma comédia com tema histórico, escrita por R. Magalhães Junior, “uma farsa de quiproquós não destituída de graça e leveza, ocorrida em Paris durante a Revolução Francesa”¹⁴⁰, abordou as condições de

¹⁴⁰ PRADO, 2003, p. 51.

vida do povo francês que passava fome, bem como suas expectativas de mudanças estruturais. Essa peça retratou bem o contexto da Revolução, em que foi protagonista da experiência histórica, bem como o lema “Igualdade, Liberdade e Fraternidade” que norteava a ação dos revolucionários.

A peça, nesse sentido, compreendida como obra de arte, pode contribuir para desvencilhar processos, suscitar reflexões e produzir um conhecimento a respeito do período histórico, dos fatos tratados, bem como das suas causas e consequências na vida humana, sustentado por um arcabouço teórico marxista.

No Teatro do Derby, Benjamim Santos teve o primeiro contato com Jair Miranda, que na época trabalhava naquela casa de espetáculos como cenotécnico e responsável pela bilheteria. A contribuição profissional de Jair Miranda para Benjamim teve grande significado, haja vista sua profunda experiência na preparação dos cenários e nos arranjos que precisavam se coadunar com as apresentações dos espetáculos.

Há que se ressaltar que a estética teatral, desenvolvida por Hermilo e assimilada em sua essência por Benjamim, mantinha um diálogo com os espaços e objetos, luz, cor, formas, máscaras assim também como o figurino. Os figurinos e as máscaras nos espetáculos de teatro têm grande importância porque ajudam a revelar a psicologia do tipo de personagem. “Os figurinos e as máscaras eram inspiradas na *commedia dell’arte*”.¹⁴¹

Na aventura histórica pela compreensão das produções teatrais e sua capacidade de desvelar contextos e preocupações de determinadas épocas, há que valorizar também, além das obras, autores e da crítica jornalística especializada, outras matérias, como os recursos, os espaços teatrais, os figurinos, o trabalho de iluminação e de sonoplastia, de produção de cartazes de divulgação, de bilheteria, dos camarins e tantos outros lugares carregados de historicidade.

Na investigação das histórias de vida, percebemos que certas tessituras são montadas por arranjos e rearranjos, sentimentos e ressentimentos, identificações, inclusive no teatro, como arte da representação que não se aparta do processo vivido.

Há nas lembranças de Benjamim Santos muitas experiências de contato com profissionais, com os quais conviveu e teve certa aproximação no festival de teatro, um desses personagens foi o cenotécnico Jair Miranda. O primeiro contato, no entanto, não foi amigável, pois naquela apresentação de Molière no Teatro do Derby, no I Festival Nacional de Teatro de

¹⁴¹ ALVES, 2006, p. 68.

Estudantes, que acontecia no pequeno teatro, não havia lugar para o curioso jovem, nem para outras pessoas. Foi Jair Miranda que impediu a entrada no teatro do público excedente. Relembrando o fato, Benjamim Santos afirmou:

Cheguei ao teatro bem antes das quatro para ver Georges Dandin e havia uma pequena multidão diante da porta. Jair anunciou lotação esgotada. Tumulto. Confusão. Ele gritou que não cabia mais ninguém e ninguém aceitava ficar de fora. A quem tentava entrar, Jair dizia “não”. Tentei: ele disse “não”, sem sequer me olhar. Assim, tive que adiar o primeiro Molière, que o Jair ficou me devendo. Anos depois, ao lhe contar o episódio, Jair me falou do sufoco daquela tarde e sorriu ao saber que eu estava entre os que ficaram de fora.¹⁴²

A sensação por ele descrita é a caracterização de uma frustração produzida pela negativa do responsável pelo espaço teatral, mas também um desabafo que alivia o inconsciente do imponderável, do não resolvido, da resposta com um sorriso ou da justificativa da surpresa. Há também aqui uma tentativa de aproximação de vidas, que favoreceu um aprendizado na montagem de espetáculos pela socialização de técnicas que são primordiais na realização dos espetáculos.

Diferentemente do Teatro do Derby, no Teatro de Santa Isabel, com toda sua estrutura de bilheteria, espaços mais confortáveis e uma capacidade de público maior, sendo assim mais organizado. Naquele teatro, muitas plateias, exposições, espetáculos e muitas gerações passaram, conservados na memória, cenas reconstituídas, figuras vivificadas. O bom gosto, a sensibilidade e o equilíbrio, lá foram desenvolvidos.

Benjamim Santos, desejoso em assistir aos diversos espetáculos, optou então pela frequência em horários alternados para poder assistir ao maior número possível de obras encenadas. Escapam de sua memória as seguintes lembranças:

Alguns dias, me aconteceu assistir a um espetáculo pela manhã, outro à tarde e um terceiro à noite. Pela primeira vez, viu-se no palco *Morte e Vida Severina* (João Cabral), mas em forma de coral falado, sem encenação, e quase enlouqueci de ansiedade e prazer com o Julgamento de Hamlet, um Júri simulado, com advogados de defesa e acusação, juiz e corpo de jurados. Sérgio Cardoso fazia Hamlet, vestido de negro, sentado num banquinho quase no proscênio do Santa Isabel. Vez em quando levanta-se e dizia os monólogos que tanto amava. Tive medo que condenassem o meu Príncipe (um absurdo para quem tão tragicamente viveu!), com advogados de defesa e acusação de tão elevado valor: Evaristo de Moraes e Evandro Lins e Silva. Meu príncipe, sóbrio, como se estivesse num outro universo, mas, ao mesmo tempo, falando comigo, sim, porque era também a mim que ele se colocava a questão definitiva de “ser ou não ser” e se perguntava “o que é mais nobre para a

¹⁴² SANTOS, 2007, p. 15.

alma”. Por fim, absolvido meu Hamlet, e minha alma em paz, cruzei a ponte olhando o rio e como se estivesse a passear sob estrelas no alto da torre de Elision, o coração no mais alumbramento.¹⁴³

A memória privilegiada do espectador revela os elementos dos espetáculos encenados no Teatro de Santa Isabel durante o Festival, em horários alternativos. Relembrou do clássico de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, escrito como poesia, que retrata a forma de vida e de morte no Sertão, como espaço da dor e do sofrimento, de uma vida condenada ao suplício.

A obra de João Cabral de Melo Neto possui um dispositivo didático e uma força de evocação, já que coloca em cena a situação de muitos brasileiros que também possuem uma vida “severina”, estando eles no sertão nordestino ou em qualquer outra região, mantendo-se dessa forma, próximos em sensações, em reflexões pelo poder do teatro de aproximação e de viver outras vidas e de assumir outros papéis. Há circunscrita em sua obra uma reflexão sobre a vida e a morte, o sofrimento e as resistências; os espaços da seca, da fome e a possibilidade de contemplação de uma região carregada de conteúdo cênico.

Por meio da obra teatral de João Cabral de Melo Neto, Benjamim Santos construiu sua representação do sertão pernambucano, pois até aquele ano não havia visitado os espaços do sertão. Seu primeiro contato com a realidade sertaneja ocorreu em 1961, quando foi visualizar e sentir os dramas humanos e as formas de resistência, os conflitos e o jogo de interesses que produzem uma realidade dicotômica, na qual a vida insiste em vencer a morte.

O historiador Michel de Certeau em estudo sobre o cotidiano do sertão pernambucano, como palco de suas análises, o caracterizou da seguinte maneira:

O espaço distribuía o espaço de maneira a estratificá-lo em dois níveis. De um lado, um espaço sócio-econômico, organizado por uma luta imemorial entre “poderosos” e “pobres”, apresentava-se como o campo das perpétuas vitórias dos ricos e da polícia, mas também como reinado da mentira (ali nunca se diz uma verdade, a não ser em voz baixa e na roda dos lavradores: “agora a gente sabe, mas não pode dizer alto.”¹⁴⁴

Por isso, a teatralidade da obra do escritor João Cabral de Melo Neto também ganha maior importância, pois pelo teatro é possível, mas que dizer as verdades que denunciam a opressão, mas acima de tudo expressar várias verdades, negadas pelo controle e medo

¹⁴³ SANTOS, 2007, p. 15

¹⁴⁴ CERTEAU, 2007, p. 76.

daqueles que detém certas formas de poder e as utilizam para produzir mecanismos de morte. Projeta-se assim uma concepção de teatro realista, popular e transformador.

O teatro contribuiu para construir um lugar de protesto, de tomada de consciência das formas de opressão que silenciam os moradores do sertão, pobres e sofredores, por meio de uma linguagem, pela qual “podia-se sustentar a esperança que o vencido da história – corpo no qual se escrevem continuamente as vitórias dos ricos ou dos seus aliados”¹⁴⁵, possa ter voz e vez e desvelar os processos de injustiça aos quais estão submetidos.

O destaque para a obra na memória de Benjamim demonstra uma carga de significação dada aos textos, aos seus autores e suas performances, com os quais manteve contato e com as quais pôde assimilar suas intenções, pretensões, internalizar suas propostas e constituir uma preocupação em empreender um teatro que liberta, que desperta sonhos, que projeta desejos, assim, pela arte se produz um ideal de vida.

Sobre a simulação do *Julgamento de Hamlet*, evoca a lembrança dos personagens, dos atores que encenaram, das roupas utilizadas em cena, das sensações que manifestou como o medo de uma comunicação pela linguagem teatral, pelo contentamento com o resultado da absolvição e a sensação de tranquilidade que sentira após a encenação do espetáculo. Benjamim mantinha todos os poros abertos para as emoções das peças. Nesta análise, compreende-se o quanto o espectador projeta no palco seus desejos, seus temores, suas esperanças, o seu ser mais íntimo e mais secreto. *Hamlet*, assim também como *Morte e Vida Severina* suscitam uma interpelação acerca da forma de existência no Nordeste. Há nessas obras encenadas:

Força criadora do novo, menos amarga, a crença na força criadora do novo, nem mesmo esta nota de mitigado otimismo se desliga do nosso destino terrestre. É o apego à terra, de resto, que confere à peça o seu valor social, traíndo, sob a contemplação dos versos, sob o tom de aparente neutralidade, um interesse angustiado pelas vicissitudes econômicas e humanas do Nordeste.¹⁴⁶

A simulação do *Julgamento de Otelo*, de grande fama na época, foi encenada por um dos maiores atores que o Brasil já conheceu, Paulo Autran, morto recentemente. Benjamim Santos não conseguiu o ingresso para assistir ao espetáculo, por causa da grande quantidade de pessoas interessadas que antecipadamente, marcaram lugar na fila formada nas primeiras

¹⁴⁵ Id., p. 77.

¹⁴⁶ PRADO, 2003, p. 86.

horas da manhã, com a finalidade de homenagear o protagonista do trabalho, consagrado ator do TBC e referência brasileira em encenação na década de 50.

O fato de não conseguir assistir àquela que seria uma das mais importantes apresentações lhe decepcionou, de tal maneira que preferiu elaborar um dispositivo psicológico de distanciamento da personagem, vindo, no entanto, a se impressionar ao longo da vida em diversas situações. Relembrando um dos episódios, articula inter-textos ficcionais, em que o cinema dialoga com o teatro, evocando situações de vida e morte.

Certa noite, em Veneza, por ruelas estreitas e escuras, pareceu-me ouvir uma veneziana que se entreabria e um olhar sinistro a me indagar por que nunca lhe dera pelo menos a mesma atenção que dava a Hamlet. Lembrei do filme de Geog Cukor, fatalidade, em que um ator (Ronald Colman) fazendo Otelo, no teatro, matava em cena aberta a ex-esposa (Signe Hasso), que fazia Desdêmona. Apresssei o passo, sumi na noite sem olhar para a janela e nunca mais soube de Otelo.¹⁴⁷

Quando foi à Veneza, Benjamim pôde manter contato com os cenários relatados na obra encenada no Teatro de Santa Isabel, de forma concreta e simbólica, e como sua imaginação projetiva capturava impressões de formas, vozes e sombras, enquanto às associava a linguagem fílmica, construiu uma relação entre o espaço que estava visitando, Veneza, e a obra literária, *O Julgamento de Otelo*, transportando ambas para o plano do teatro, que fora produzido cognitivamente. A experiência criadora é desencadeada na mente do dramaturgo, tendo ele próprio o papel de ator, em um enredo de esquiva em relação à personagem imaginada Otelo, que mantinha uma prática de violência, à qual ele preferia se distanciar, apressando os passos pelo movimento do corpo e produzindo os esquecimentos pela ação da mente.

Benjamim Santos, como um jovem que se alfabetizava nos jogos teatrais, pôde assistir também naquele Festival, por ocasião da realização as apresentações, no horário de 10 da manhã do segundo dia, dentro do Teatro de Santa Isabel a *Beata Maria do Egito*, obra da escritora cearense Raquel de Queiroz.

A peça de Raquel de Queiroz integrou um conjunto de textos teatrais que denotava uma nova tendência no teatro brasileiro, ao propor uma encenação de temas históricos e/ou com conteúdo cênico voltados às questões de sensibilidade, religiosidade e escatologia, a exemplo da dramaturgia de Nelson Rodrigues, em que situações de vida e morte são

¹⁴⁷ SANTOS, 2007, p. 16.

enfocadas pelo teatro, consideradas por alguns críticos como tendência inaugural do moderno teatro brasileiro.

Durante a noite foi apresentada no Festival a montagem do Teatro Cômico, de Goldoni, pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, que já apresentava uma grande fama e atraía muitos jovens artistas que almejavam ingressar no teatro brasileiro.

A Escola de Arte Dramática de São Paulo foi fundada em 1948. Na solenidade de abertura, Paschoal Carlos Magno, o mesmo organizador do Festival de Teatro, proferiu a conferência de inauguração com grande entusiasmo, a ponto de comover muitos jovens artistas a ingressar no teatro, como a atriz Monah Delacy que em relação ao evento, deu o seguinte depoimento: “eu estava na platéia, siderada. Quando ele acabou de falar, levantei-me e sem hesitar fui me inscrever. [...] Fiz o teste dias depois, passei, mudei minha vida para sempre.”¹⁴⁸

Na noite seguinte, houve a apresentação da Companhia de Teatro de Porto Alegre à qual Benjamim assistiu e que conseguiu impressioná-lo mais ainda, tanto pela performance quanto pela reação do público, que aplaudia intensamente. Naquela apresentação da *Cantora Careca* de Eugène Ionesco houve a constituição de muitas sensações, o despertar de inquietações, angústias e contentamentos. Ele presenciou uma inovação no teatro brasileiro, pois a obra encenada procurava exprimir situações subjetivas, psicológicas, angustiantes, metafísicas, pela condição absurda da existência humana.

Segundo Lenita Ferreira Oliveira “a linguagem utilizada por Ionesco no seu teatro é desconexa. [...] O elemento linguagem desempenha papel importante, mas o que acontece no palco transcende e contradiz as palavras ditas pelos personagens”. (2008, p.5).

A obra de Ionesco *A Cantora Careca* tem seu enredo na Inglaterra, no meio burguês em que o casal Smith dialoga e externa banalidades da vida, sem sentido. Um segundo casal entra em cena; marido e mulher sentam-se e, como se não se conhecessem, iniciam outro diálogo. Ao fim de algum tempo, depois de um acumular de ocorrências, em virtude das coincidências apercebem-se que são marido e mulher. Adentra na sala um homem vestido de bombeiro a procura de um incêndio. Quando o bombeiro sai da cena, os quatro personagens entabulam um diálogo sem coerência de linguagem, que vai subindo de tom até que adotam atitudes ameaçadoras. Por fim, as frases não têm sentido e as palavras desarticulam-se se

¹⁴⁸ DELACY, 2003, p. 150

limitando a sons. As luzes apagam-se e, quando voltam a acender-se, a comédia recomeça; os casais trocam de posições e reiniciam-se as ocorrências.

O criador da obra Eugène Ionesco foi um comediógrafo francês que classificou sua obra como um surrealismo verbal ou anticomédia. A forma de linguagem transgressora de Ionesco na cena do palco é uma forma de demonstrar os múltiplos usos da dramaturgia, na tentativa de causar sensações. Trata-se de uma linguagem articulada a uma materialidade concreta que pode ser subvertida, assumir outras formas e produzir novos papéis.

Ionesco indicava dessa forma uma contribuição à dramaturgia brasileira que constrói o real, mesmo que seja apenas na representação no palco, compreendida como uma aproximação da verdade.

Daquela participação no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes Benjamim guarda alguns objetos de memória, como a Flâmula, com sua expressividade e potencialidade de evocação. Também guarda em sua memória algumas imagens de dois espetáculos que foram considerados por ele como os mais esperados do Festival: *O Auto de João da Cruz* e o *Casamento suspeito*, ambas do escritor Ariano Suassuna.

O *Casamento Suspeito*, caracterizado como farsa, possui as características de comédia, sendo uma produção híbrida, o que eleva ainda mais a genialidade criadora de Ariano Suassuna. A astúcia e mentira estão inseridas na obra da seguinte forma:

A história gira em torno de duas mulheres, Susana e sua filha Lúcia que com a ajuda de Roberto – amante desta última, tentam preparar uma armadilha para Geraldo, noivo de Lúcia e herdeiro de uma fortuna considerável. Mas as mulheres por mais astuciosas que sejam terão que enfrentar as astúcias do personagem Cancão, fiel servidor de Geraldo. Cancão desconfiado suspeita de intenções desonestas. Através de um plano bem articulado, conquista a confiança dos personagens femininos e retarda o casamento com o objetivo de ganhar tempo e desmascarar as duas megeras. Com a ajuda de seu amigo Gaspar, ele prepara uma armadilha para os farsantes: Gaspar fica escondido atrás de uma cortina para escutar a conversa dos comparsas, mas medroso treme e é descoberto por Roberto, que aplica uma série de pauladas na “cortina”. O plano de Cancão parece cair por terra, mas este se recupera e através de um golpe de mestre realiza o casamento dos noivos com um falso padre e um falso juiz, conseguindo no final desmascarar as duas mulheres e seu cúmplice.¹⁴⁹

O *Auto de João da Cruz* é uma obra que se assemelha a *Fausto*, de Goethe, pois ocorre com a personagem de um carpinteiro fazendo um acordo com o demônio, para obter riquezas e bens materiais, entregando sua vida em troca disso; o homem se arrepende e pede ajuda a

um anjo, que o salva da condenação final. Já o *Casamento Suspeitoso* foi uma tentativa do autor, de apresentar um teatro popular, duramente criticado por Sábato Magaldi, pois segundo o crítico de teatro,

o achado presidiu o fabrico das personagens, que não atravessam a fronteira do pitoresco. Poder-se-ia argumentar que o problema é de perspectiva: considerada como simples farsa e esquecendo-se as ambições inicialmente proclamadas, convenceria o tratamento.¹⁵⁰

Respondendo às críticas dramaturgias sobre a peça, elaboradas pelo crítico de teatro Sábato Magaldi, Ariano Suassuna replicou da seguinte forma:

Não se agia desse modo por falta de imaginação [...] mas porque aquilo firmava uma tradição e um estilo, valoriza o que já existia na consciência coletiva, aproveitava, com maior solidez, uma arquitetura preexistente o que já recebera, na sanção coletiva, o selo de uma perenidade que só um orgulho muito tolo deixaria de lado em nome da criação exclusivamente individual.¹⁵¹

Até a realização do Festival, Benjamim não conhecia Ariano Suassuna, embora o autor paraibano já tivesse grande visibilidade no meio cultural pernambucano e brasileiro.

Esse contato com as peças de Ariano foi o propósito para outro entrecruzamento de vidas, que Ariano naquele momento será o principal destaque, por sua contribuição na formação teatral de Benjamim Santos, caracterizada por sua amizade constituída e alimentada ao longo de muitos anos, pela sua dramaturgia que também terá em Benjamim um apreciador esmerado, um continuador nos usos das imagens do sertão e do imaginário social e por toda sua história, que marcam o cenário do teatro brasileiro e continua a se destacar em significado e linguagem.

Ariano Suassuna contribuiu como professor na formação de Benjamim Santos e de muitas gerações em Recife. Sua mais significativa contribuição no cenário cultural brasileiro, talvez seja mais acentuada no campo da formação de atores, inclusive por meio de suas aulas-espetáculo, do que propriamente como dramaturgo, pois passando a década de 60, o autor deixou de escrever peças de teatro.

¹⁴⁹ MACHADO, Irley. Um gênero híbrido. O Casamento Suspeitoso de Ariano Suassuna. MACHADO, Irley. (org.). *Teatro: ensino, teoria e prática*. Uberlândia, MG: EDUFU, 2004, p. 98.

¹⁵⁰ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Iguassú, 1984, p. 241.

¹⁵¹ SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca e o casamento suspeito*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1974, p. 86.

Na década de 50, no entanto, Ariano Suassuna pode ser considerado como autor mais conhecido em Pernambuco e na Paraíba. Ariano, embora tivesse sua infância no Sertão, passou a residir em Recife, atuando como escritor e professor universitário. Fora de Pernambuco, Ariano seja no meio artístico, seja no espaço político também possuía grande notabilidade, sendo inclusive “um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura em 1967.”¹⁵²

O destaque para a dramaturgia de Ariano Suassuna é particularmente importante, pois utilizando de elementos aparentemente simples, como a literatura de cordel e a religiosidade popular, conseguiu elaborar uma forma de linguagem para o teatro que legitima a presença do povo nos palcos. A linguagem do teatro passa a ser a linguagem do povo, suas próprias manifestações e demais elementos do cotidiano.

As peças de Ariano Suassuna são alimentadas pelas experiências cantadas por repentistas, que na maioria dos casos não possuía um elevado nível de escolaridade formal; alguns sequer sabiam ler. Sua aprendizagem era resultante do cancionero popular, pelos processos consuetudinários ou pelos processos de imitação, experimentação. O principal elemento que mantinha presente a identidade cultural era a constituição de uma arte que privilegiava a forma de vida dos sujeitos, por meio da musicalidade e da evocação de uma memória ancestral.

A linguagem que identifica a obra de Ariano Suassuna é resultado de uma cotidianidade que de tão simples passa a ser complexa, pois etimologicamente significa a construção ou tessitura coletiva, esforço do homem em produzir-se em contato com o outro e mais ainda, reflete a forma de vida mais aproximada da realidade nordestina, sem máscaras, sem disfarces. Sua concepção é moderníssima no Brasil, do ponto de vista estético, pois se constitui da integração da expressão do espetáculo medievalista com o cancionero popular do Nordeste.

Na apresentação do *Auto de João da Cruz*, a primeira obra de Ariano Suassuna encenada no Festival de Teatro, a impressão que Benjamim Santos teve foi que o público esperava bem mais do que foi apresentado, pois não houve muita interação, muitos aplausos. O texto da peça foi baseado no romance de cordel, tendo como personagens o diabo, um cego cantador de viola e tratava do imaginário do povo nordestino, com suas peculiaridades. Segundo Benjamim “o público queria ver trapalhadas.”¹⁵³

¹⁵² ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 166.

¹⁵³ SANTOS, 2007, p. 16.

No dia seguinte do Festival de Teatro foi apresentada a peça *O Casamento Suspeitoso*, também de Ariano Suassuna. Naquela apresentação houve entusiasmo, euforia, aplausos constantes e constatação da importância do dramaturgo e de suas obras. Por meio de suas peças e pelas formas de encenação, a dramaturgia de Ariano Suassuna marcava sua presença no I Festival de Teatro e na cultura brasileira.

Ariano Suassuna conseguiu ao longo do Festival ampla divulgação de sua proposta de dramaturgia, bem como da estética que nascia no Nordeste, privilegiando categorias e manifestações da cultura popular. Configurava-se dessa maneira, a figura de destaque que no campo do teatro representou a renovação da dramaturgia brasileira inventando por meio de suas peças o Nordeste brasileiro e o nordestino.

O texto da peça *O Casamento Suspeitoso* agradou ao público por diversos motivos, dentre os quais sua forte comicidade e pela presença dos elementos do cotidiano popular que se assemelham ao do *Auto da Compadecida*. Por meio dos textos teatrais, “Ariano Suassuna identifica-se com o povo do Nordeste não só por ser povo, mas, sobretudo, por ser do Nordeste.”¹⁵⁴

Findando o I Festival de Teatro, Benjamim Santos estava mais sensibilizado pela arte teatral. Sua vinculação ao teatro que tivera início desde sua infância foi fortalecida e revigorada por outras experiências, ampliando sua sensibilidade artística.

As peças que ele assistiu, os dramaturgos com os quais manteve contato, os diretores, os estilos teatrais, os atores, espaços de encenação e tudo enquanto se uniram numa intersecção de elementos teatrais, incluindo o organizador do evento, Paschoal Carlos Magno, que não conseguiu ver ou se viu não o reconhecia, mas de quem todos falavam. Todas aquelas experiências teatrais produziram impressões que não lhe escapavam da mente. Por força da linguagem e da animação Cultural, Paschoal Carlos Magno teve sua presença visível, pronunciada e reverenciada em todos os espaços e espetáculos durante a realização integral do Festival.

O Festival também serviu como um curso intensivo de iniciação ao teatro a todos aqueles, que a exemplo de Benjamim, conseguiram ter contato com os grupos e obras que foram encenadas. Naquele laboratório, todos os experimentos estavam a serviço do povo que tornava-se parte integrante dos experimentos, bem sucedidos de muitas maneiras. As novas estéticas apresentadas, bem como as obras encenadas, serviram para dar visibilidade às novas

¹⁵⁴ PRADO, 2003, p. 79.

produções e destacar os jovens atores, diretores e demais profissionais, no entanto muitos nomes foram esquecidos, não apenas montadores, carregadores, cenotécnicos, mas também um número grande de atores, escritores e diretores não tiveram seus registros capturados pela história.

A partir da realização do I Festival de Teatro, Paschoal Carlos Magno ficou conhecido como “Embaixador da Cultura” no Brasil. Sua posição à frente dos órgãos de cultura no Governo brasileiro contribuiu para conseguir os recursos financeiros necessários para realização de um evento com aquele porte e de tamanha envergadura.

Após a realização do Festival em Recife, o jovem espectador Benjamim Santos voltou a se dedicar à sua preparação para o vestibular da Faculdade de Direito. Dentre as aulas preparatórias que assistiu estavam aquelas ministradas pelo professor Roberto Cavalcanti de Albuquerque que ganhou fama no Recife da década de 50 como um dos brilhantes docentes de História da Literatura Francesa. Nos horários que não estudava, dedicou-se a conhecer os cenários do Recife antigo com seus fascínios. Remexendo suas memórias, confessou que:

foi aos poucos que penetrei na cultura do velho Recife, dando-me conta de que Gilberto Freyre, o “Solitário de Apipucos”, era o habitante da cidade mais respeitado fora do Brasil; que a Faculdade de Direito tinha uma biblioteca de empréstimo com um importante acervo tanto em assuntos jurídicos como em literatura; que havia uma academia Pernambucana de Letras, com membros como Mauro Mota, de quem li as Elegias; que o Cine Moderno seria o meu preferido, apesar da pompa do São Luis, e que a Rua da Imperatriz era a rua das Livrarias, onde reinavam soberanas a Editora Nacional e, na esquina do cais, a Imperatriz, cujo dono eu achava um perfeitíssimo velhinho comerciante judeu, daqueles que se vêem nos filmes americanos.¹⁵⁵

Os personagens e lugares habitam sua memória, projetam cenas do passado, recriam relações e caracterizam imagens, todos com seus significados e seu pertencimento a uma subjetividade que se constituía em contato com os espaços e sujeitos, com práticas discursivas e aqueles que as protagonizavam.

A segunda experiência teatral presenciada após a sua chegada em Recife, logo após a realização do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, foi a apresentação da Companhia de Teatro Cacilda Becker (TCB), que aconteceu no mês de setembro de 1958, no Teatro de Santa Isabel.

¹⁵⁵ SANTOS, 2007, p. 18.

Ao saber da apresentação do TCB, Benjamim Santos deparou-se com um conflito pessoal, pelo desejo de assistir às apresentações e pela situação econômica merecedora de controle de gastos. Deveria administrar com responsabilidade o valor monetário enviado por seu pai mensalmente. Enquanto todas as apresentações teatrais no Festival Nacional de Teatro eram gratuitas, as apresentações das companhias profissionais eram pagas e com elevado valor. Suas lembranças entusiasmadas e conflitantes revelam:

Quanto eu não daria para ter visto Cacilda Becker fazendo Santa Joana! E Cacilda chegou ao Recife, a caminho de uma excursão pela Europa. E chegou trazendo um repertório de várias montagens, como era costume viajar naquele tempo. Entrei em parafuso, em órbita, em desalinho. Via-me exatamente como o menino que eu fora quando chegava uma companhia mambembe na Parnaíba e eu ficava, todo dia, a lembrar meu pai de que não podíamos perder nenhuma noite. Só que agora, eu era desconhecido na cidade, não sabia que hotel eles estavam e não havia meu pai, o pagador de ingressos.¹⁵⁶

A companhia de Cacilda Becker era conhecida em alguns estados brasileiros e se destacava pelo seu profissionalismo. Numa mesma turnê, apresentava diversas peças, que já faziam parte de seu repertório. Por ocasião da chegada da companhia em Recife, Benjamim como jovem estudante precisava custear suas despesas pessoais, mas também desejava comprar os ingressos que eram caros, instalando-se um dilema.

A experiência contribuiu para que o dramaturgo resolvesse uma questão importante que lhe remetia à infância, já que naquela fase era seu pai quem pagava as entradas nas apresentações teatrais e naquela ocasião deveria desenvolver a autonomia para selecionar, participar e vivenciar as encenações teatrais. Era a produção da maturidade, da tomada de decisão, da organização de um dispositivo mental para compreender a sua individualidade, bem como suas escolhas pessoais.

Benjamim Santos fez os esforços possíveis e comprou os ingressos. Assistiu eufórico à maioria dos espetáculos. Para comprar ingressos para os últimos espetáculos faltaram-lhe recursos financeiros. Os dois espetáculos que não conseguiu pagar os ingressos foram *Santa Maria Fabril*, cujo autor é Abílio Pereira de Almeida e a obra *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna.

Alguns anos depois, Benjamim Santos já convivendo com Ariano Suassuna no cenário do teatro recifense, confessou não ter conseguido a entrada para sua peça, ao que Ariano

¹⁵⁶ SANTOS, 2007, p. 18.

cordialmente comentou: “se tivesse falado comigo”¹⁵⁷, com conotação que teria proporcionado seu ingresso no teatro. Esse fragmento de memória foi especialmente importante porque é indicativo de uma forma de comunicação e relação de reciprocidade e intenção decisiva, que denunciava a aproximação afetiva de Benjamim com Ariano, escritor a quem admirava e que já possuía grande visibilidade no país.

Os espetáculos do TCB em relação à cenografia não tinham grande sofisticação, pois se tratava de montagens que circularam por diversos estados e países. O mais valorizado nos postulados de Cacilda Becker foram o texto, os figurinos e, principalmente o elenco, seletivo e muito profissional.

A primeira apresentação do TCB em Recife colocou em cartaz o texto de *Maria Stuart*, interpretada por Cacilda Becker. O papel de Elizabeth foi representado por Cleide Yaconis, irmã de Cacilda. Rubens Teixeira fez o amante de Maria. Cacilda Becker fascinou de tal maneira Benjamim a ponto de fazê-lo afirmar: “jamais fui lá muito com aquela filha de Henrique VIII, cujo papel na peça é de prepotência e arrogância; sempre fiquei ao lado de Maria, mesmo sabendo que seria condenada à morte.”¹⁵⁸

Em Recife Cacilda Becker também encenou obras do autor paraibano Ariano Suassuna. No Teatro de Santa Isabel, foi encenada a peça *O Auto da Compadecida*. O texto encenado em 1958, contou com a participação de Walmor Chagas fazendo o papel do João Grilo. Cacilda Becker fez o papel de Nossa Senhora. Cleide Yaconis fez o papel do palhaço.

A bela atriz, por meio de seu talento, contribuiu para dar visibilidade à obra do dramaturgo. A inserção das obras de Ariano no repertório do TCB foi uma forma de oferecer ao público brasileiro uma gama de performances oriundas do teatro que nasce no Nordeste, objetivando promover a socialização das diferentes formas de criação dramática e possibilitar um diálogo entre os textos teatrais e seus autores.

Dessa forma, o clássico apresentado nas obras do TCB também se comunica com as novas tendências e incorpora o moderno, a dramaturgia nacional popular e leva ao palco a multiplicidade de manifestações da cultura brasileira.

Entrecruzar as vidas da atriz Cacilda Becker, do dramaturgo Ariano Suassuna e do então espectador Benjamim Santos representa uma forma de lidar com a capacidade humana de constituir-se pela relação, pela troca, pelos atravessamentos, pela soma, pelos laços

¹⁵⁷ SANTOS, 2007, p. 19.

¹⁵⁸ Id.

afetivos, pela dedicação a certos propósitos e pelo desempenho de representações no espetáculo, cujas cortinas estão sempre abertas para encenação do espetáculo da vida.

A teatralidade de Cacilda Becker sendo lembrada por Benjamim é um indicativo da forma como construiu sua representação, que omitindo aspectos, elaborando detalhes, insistindo em reforçar a fidelidade de lembranças, caracterizando estilos de atuação, indica assim, o brilhantismo da atriz em cena, incluindo sua forma de olhar, sua fala, sua respiração e os gestos do corpo, como recursos cênicos que, bem executados, caracterizam a formação de uma atriz.

Trata-se aqui, de uma memória construída no presente, uma análise elaborada não mais por um apreciador, mas por um homem de arte, alguém que além de conhecer bem os recursos cênicos já é possuidor da capacidade de compreender e avaliar suas manifestações em palco.

O TCB continuou sua turnê por outros lugares e configurou-se como uma das maiores experiências de atuação artística, vivenciada no país. Sua contribuição à arte brasileira é de grande relevância, bem como a atuação de sua principal estrela Cacilda Becker.

O significado da atuação de Cacilda Becker na vida de Benjamim Santos é assim indicado: “Cacilda Becker foi a maior dádiva que o teatro me concedeu e, com sua imagem e seu talento, preenchi meu espírito de emoção que venho guardando vida afora. Com ela, encerrei aquele ano de ouro da minha chegada ao Recife.”¹⁵⁹

A história de vida de Benjamim Santos como um sujeito que se iniciava no teatro foi marcada profundamente pela presença de Cacilda Becker. Sua atuação viria a colaborar nas performances das atrizes que ele dirigiu, bem como na construção de seus papéis, já na condição de escritor de peças teatrais, diretor e como crítico de teatro.

2.3. Cenário Educacional: Memórias de Formação

No ano de 1959, Benjamim Santos prestou vestibular e foi admitido na Faculdade de Direito do Recife. Após tantas influências estéticas e teóricas não tinha a mesma convicção que lhe motivou a sair de Parnaíba no ano anterior para estudar em Recife.

Ao entrar na Faculdade de Direito Benjamim Santos, embora desejasse atender às expectativas dos seus familiares de formar-se bacharel em direito, se questionou sobre os

¹⁵⁹ SANTOS, 2007, p. 20.

motivos concretos que o conduziram ao bacharelado, salvo que não lhe interessava as ciências exatas e a imponência do prédio histórico que o impressionou. O fascínio com o lugar-memória de formação o seduziu profundamente. A lembrança do lugar-memória, segundo Clarice Nunes,

É lembrar também do entorno, do trajeto, percurso de descoberta e manipulação, de aventuras e perigos, de brincadeiras e desafios. É uma memória que se enraíza nos gestos de um local concreto e que se torna emblemática quando é conferida à instituição que lhe dá suporte a transmissão de valores da nação. Remete a um tempo preciso, que a lembrança nostálgica muitas vezes esgarça. É sinal que se reconhece e pertence a certo grupo social e a uma determinada geração.¹⁶⁰

Na Faculdade de Direito muitas memórias foram produzidas, memórias que comunicam seus construtores em um diálogo do presente com o passado, lhes conferindo as respostas sobre suas formas de atuação em determinado grupo social, como também a consolidação de formas de percepção da vida, pelo exercício da cientificidade acadêmica e pela arte, que se produzem em contato com a cultura escolar, mas também na interação com outros sujeitos e os espaços onde atuam.

O edifício em que funcionou na década de 50 do século XX e funciona até os dias atuais a Faculdade de Direito é um majestoso palacete, que se localiza em uma das praças mais arborizadas do Recife. Sua construção custou aos cofres públicos dois mil contos de réis, o que foi de conhecimento público, e registrado em documentos oficiais no período republicano.



Foto 17 - Faculdade de Direito de Recife - 2008
Acervo pessoal do Autor



Foto 18- Faculdade de Direito - Fachada dos Fundos- 2008
Acervo pessoal do Autor

¹⁶⁰ NUNES, Clarisse. *Memória de escola*. Rio de Janeiro: artmed, 2003, p. 16.

Cursando o primeiro período do curso de Bacharelado em Direito, já empenhado na compreensão da ciência do Direito e comprometido com afinco nos estudos jurídicos, Benjamim Santos foi o único aluno a receber nota máxima na primeira prova da disciplina de Introdução à ciência do direito.

A exigência do Curso foi um dos fatores que o levaram a pensar se de fato era o que almejava para sua vida profissional. Pouco a pouco a formação em direito foi lhe desestimulando, fazendo com que perdesse o interesse na carreira jurídica. Desde seu ingresso na Faculdade não tinha realmente segurança se era o que queria profissionalmente. Se o curso o desinteressou a Faculdade em sua nobreza estética e riqueza memorialística continuou a lhe cativar.

Benjamim Santos ficou dois anos na Faculdade, 1959 e 1960, o tempo necessário para que ele conhecesse a história e cultura de Recife e se apaixonasse pela cidade. De suas lembranças dos lugares-memória e sociabilidades escapam que:

Recife não é de amores à primeira vista, como Veneza e Paris. Também não se exhibe de imediato, como Rio de Janeiro e Ouro Preto. Amar Recife é um processo lento, de entrega mútua, como acontece com o amor a Roma. [...] Nos velhos tempos, visitante e admirando o casario; não se infiltrava em São José pelo prazer das ruas, nem no Bairro do Recife, nem mesmo na Boa Vista. O visitante ia às Igrejas era lavado à Capela Dourada: almoçava no Restaurante Leite e no Buraco da Otília; andava pelo Centro, Guararapes, Conde da Boa Vista, Rua Nova, Rua da Imperatriz e ia a Olinda.¹⁶¹

Benjamim em sua evocação de memória faz uma análise comparada da cidade de Recife com outras cidades históricas como Veneza, Paris e Roma, que ele conheceu quando visitou a Europa. Essas lembranças de um Recife da década de 50 o acompanharam e lhe possibilitaram compreender algumas diferenças espaciais em seus bairros, mas acima de tudo foram as lembranças afetuosas dos lugares que mais lhe chamaram a atenção, como a sacralidade capturada pelas igrejas históricas e a capela dourada da colônia judaica, assim também como restaurantes e demais espaços de sociabilidade.

Na busca em conhecer Recife quando lá residiu e suas produções culturais, José Luiz Libonatti foi companheiro de percursos de diversão e também de estudos, pois frequentavam

¹⁶¹ SANTOS, 2007, p. 21.

a mesma turma na Faculdade de Direito. Aquela aproximação contribuiu para fomentar conexões com outras linguagens e formas de apropriação de bens culturais.

Esse contato fortuito de Benjamim com Luiz Libonatt possibilitou ao primeiro conhecer outras artes e envolver-se no circuito cultural jovem de Recife.

Zé Luiz levou-me aos grupos de Luís Costa Lima, que fazia o quarto ano na Faculdade de Direito. Frequentador do Cine-Club de Arquitetura. Zé Luiz me iniciou na observação da técnica do cinema, que eu conhecia apenas pelo prazer do filme, pela mítica dos atores, e me apresentou aos seus amigos Jomard Muniz de Britto e Osmar de Freitas, um rapaz discretíssimo que era quem melhor pensava cinema em toda a cidade, ardoroso conhecedor e admirador da avant-gard, de Robert Bresson e Orson Welles. Em meio a essa intelectualidade jovem, algumas alunas de Filosofia da Fafire eram musas, entre elas Andréia Altino. Sobre todas, Maria do Carmo Vieira (Du) pairava como a fina flor dos que veneravam e discutiam Clarice Lispector.¹⁶²

Por meio da sólida amizade com Luiz Libonatt, o curioso Benjamim vivenciou experiências de aprendizagem em relação ao cinema e suas peculiaridades, suas inovações, recém-chegadas no Recife. Frequentou as salas de exibição de películas de cinema. Manteve contato com outros jovens mais adiantados no curso de Direito da mesma Faculdade de Recife, inclusive com os intelectuais e artistas já reconhecidos. Começou também a apreciar a beleza das jovens recifenses que frequentavam o circuito cultural, além dos gostos pela discussão sobre poesia, e de forma mais acentuada, a obra da escritora Clarice Lispector.

Benjamim também se engajou em grupos de jovens da Igreja católica, após fazer amizade com estudantes como Arakém Tabajara, Marcelo Lavenère e de Romeu Padilha, jovens que eram integrantes da JUC (Juventude Universitária Católica).

A JUC foi um movimento que procurou desenvolver a evangelização católica dentro das Universidades. Dessa maneira, a Igreja do Recife demonstrava sua capacidade de alcance em relação ao trabalho pastoral nas cidades e nos diversos espaços sociais, tendo na juventude sua força de trabalho e os destinatários da ação pastoral transformadora, o que mais tarde foi consolidada na teologia da libertação cuja produção mais intensa foi desenvolvida pelo teólogo Leonardo Boff, que foi silenciado pela Igreja até que pediu o afastamento da ordem franciscana, da qual fazia parte.

Além da JUC também havia na cidade de Recife a Juventude Agrária Católica (JAC), Juventude Estudantil Católica (JEC), Juventude Independente Católica (JIC) e a Juventude

¹⁶² SANTOS, 2007, p. 21.

Operária Católica (JOC). Todos esses grupos integravam a Pastoral da Juventude (PJ), cuja organização contribuía para fortalecimento da prática pastoral da Igreja Católica no Brasil.

A JUC conseguiu adeptos no meio universitário em Recife com uma linguagem adequada à juventude, uma prática de espiritualidade profunda, com uma mística missionária que suscitou muitas vocações sacerdotais.

A metodologia que a Igreja Católica adotava exprimia bem a postura da Igreja no Brasil com uma intensa identificação com o povo e seus propósitos que tentava apresentar uma dimensão humana de Cristo, nos moldes do que foi proposto pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), e pela Teologia da Libertação na América Latina.

A Faculdade de Direito de Recife na década de 50 e em décadas posteriores teve intensa influência do cristianismo e foi celeiro de engajamentos em atividades de promoção da pessoa humana, bem como de fiéis leigos que professavam a fé católica, sendo numa dimensão teológica mais consolidada por uma religiosidade popular.

Compreender a influência da formação católica de Benjamim, comunicada por uma sensibilidade humanitária, é um exercício necessário para inserir sua obra dramática em momentos de criação e encenação, propostas de engajamento, denúncias, opções ideológicas e categorias privilegiadas. Sua arte é uma clara identificação do autor, um direcionamento de seus percursos de vida e suas opções pessoais.

Por esta época de engajamento religioso, Barreto Junior, um animador cultural local intensificou a realização de espetáculos em um teatro, denominado Teatro Marrocos, próximo ao Teatro de Santa Isabel.



Foto 19 - Espaço em que funcionou o Teatro Marrocos
Atual Agência da Caixa Econômica - 2008
Fonte: Acervo pessoal do Autor

O Teatro Marrocos era uma pequena casa de espetáculos onde aconteciam diversas apresentações na região central da cidade. O teatro Marrocos foi desativado na década de 70, servindo o prédio posteriormente para instalação de uma agência da Caixa Econômica do Brasil. O Teatro Marrocos como casa de espetáculo pode ser também considerado um lugar de memória, pois é um “lugar do resto, da sobra.”¹⁶³

Também foi inaugurado em 1958 o Teatro de Arena de Recife, com uma estrutura mediana, palco simples, mas que acolhia bem a proposta do incentivar e promover a realização de espetáculos de boa qualidade, com sofisticação para o povo.

Benjamim Santos criou grande identificação com Teatro de Arena, por causa de sua proposta de formação, os seus idealizadores e o público frequentador, mas sua atenção maior continuou para o Teatro de Santa Isabel. Segundo ele, naqueles dois teatros assistiu aos três espetáculos mais importantes no advento de sua carreira de dramaturgo, dirigidos por Hermilo Borba Filho: *Onde canta o sabiá* e *o Living-room*, no Teatro de Santa Isabel, *Eles não usam black-tie*, no Teatro de Arena de Recife, peça que havia sido lançada no teatro de Arena de São Paulo, levando ao palco os problemas sociais produzidos pela ideologia capitalista e a exploração no trabalho.

As apresentações teatrais *Onde canta o sabiá* e *o Living-room* produziram impressões muito fortes na percepção de Benjamim Santos. Os espetáculos eram muito distintos em relação à linguagem, gênero e encenação e foram encenadas pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP).

A peça *Eles não usam Black-tie* encenada em Recife retratou uma história que ocorre em uma favela, sendo a cidade no seu pano de fundo, na qual estavam de forma interativa trabalhadores explorados, patrões exploradores, traição de companheiros de trabalho.

A obra de Gianfrancesco Guarnieri reflete uma proposta dramaturgica assumida por Hermilo de levar ao palco os problemas sociais que afetam camadas subalternas da sociedade brasileira. Essa experiência de vincular em Recife obras encenadas em São Paulo indicou uma aproximação teatral, na tentativa de produzir espetáculos que fossem compreendidos como propostas de tomada de consciência dos problemas que afetam a sociedade e tentativa de soluções pela participação, organização e prática social transformadora.

¹⁶³ NORA, 1993, p. 15.

Tanto a obra de Guarnieri como outras produções refletiam bem uma proposta de pôr em discussão aspectos que envolviam o engajamento social do teatro nas lutas políticas, bem como reivindicação de mudanças estruturais necessárias.

A linguagem na obra de Gianfrancesco Guarnieri é tensionada por um comprometimento com uma prática do teatro que desvelasse formas de violência simbólica e opressão social. O componente social do qual a peça é impregnada sinaliza uma postura de outros artistas preocupados com as mudanças sociais e que defendiam a proposta do teatro engajado.

Benjamim Santos, visitando o Teatro de Arena de Recife e absorvendo as estéticas e possibilidades de encenação, compreendeu que todos os espaços podem ser transformados em palcos ou espaços cênicos, em que a arte representa a vida, dessa forma o palco passa a ser compreendido como:

lugar de acontecimentos temporais, que oferece ao contrário o movimento da forma e da cor; inicialmente na sua manifestação primária como formas individuais em movimento, coloridas ou não, lineares, em superfícies ou plásticas. Ao mesmo tempo, o próprio espaço estaria em movimento devido às construções arquitetônicas transformáveis. Um tal jogo caleidoscópico, variável até o infinito, ordenado em uma evolução obedecendo a leis preestabelecidas, constituída, em teoria, o palco da apresentação absoluta.¹⁶⁴

Em Recife, um dos espaços noturnos mais prestigiados por Benjamim Santos foi o Barzinho que ficava ao lado do Cinema São Luís, em que havia vitrola de ficha, onde ele tomava cuba libre escutando a música de Frank Sinatra All the way. Essas sensações e sociabilidades se coadunavam para constituir um típico boêmio, um homem dos espaços de convivência e da entrega às experiências do sensível, que constitui sua matéria e sua memória. Segundo a historiadora Evelyn Furquim Werneck Lima,

a freqüência constante a um determinado espaço público, pelo conhecimento que se adquire dos lugares, pelos trajetos cotidianos, pelas relações com os donos dos bares e dos demais comércios, e outros índices cuja combinação acumulada produzem a apropriação do espaço urbano, induzem a uma leitura que não se limita a ver apenas no espaço um objeto de conhecimento, mas sim de um lugar de reconhecimento.¹⁶⁵

¹⁶⁴ SCHLEMMER, 1958, p.18.

¹⁶⁵ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 40.

Como se tratava de um homem cuja formação religiosa foi moldada nas concepções e práticas católicas tradicionais, aos domingos participava da missa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, que ficava conjugada ao Convento. A celebração litúrgica era animada pela JUC, da qual participavam muitos jovens engajados na Igreja e os universitários. Benjamim também ingressou na JUC e neste engajamento desenvolveu várias funções, contribuindo para suscitar práticas de atuação social e religiosa por outros jovens universitários.

Quanto ao TEIP (Teatro Israelita Pernambucano) que nasceu no I Festival de Teatro de Estudantes, em 1958, era formado por jovens da colônia do povo judeu do Recife, que manteve o Colégio Israelita e o Club Israelita. Sem recursos próprios, o TEIP angariou o necessário para seus espetáculos, fazendo pedidos a amigos e instituições, e foi um exemplo de teatro de estudantes feito com afinco, resistência e refinado talento.

No balanço das contribuições do TEIP à cultura pernambucana e brasileira deve-se acrescentar um elemento de cunho multicultural, por aliar a produção de obras clássicas da dramaturgia européia às produções brasileiras e nordestinas, procurando manter um ideal educativo associada à dimensão lúdica, direcionada à colônia judaica de Recife, como também aqueles de outras origens, que professavam religiões diferentes e possuíam outros credos, alimentada por traços das tradições, costumes e crenças.

No trabalho do TEIP a arte era uma forma de educar, uma forma de construir e consolidar a criação cultural, valorizando as crenças e princípios de um povo-memória, como é o povo judeu. O palco cênico produzia uma mediação e o texto literário servia como recurso pedagógico para expor valores formativos.

Com muita ousadia, mesmo iniciando no circuito de teatro, o TEIP participou do segundo Festival realizado em Santos, também organizado por Paschoal Carlos Magno nos mesmos moldes do Festival do Recife. O TEIP apresentou a peça *Ratos e homens* e também *Volta à mocidade meu amigo Harvey*, *A prostituta respeitosa*, *Picnic no front*, *A fábula da lágrima* e encenou *Sua missão com os Fuzis da Senhora Carrar*, a primeira peça de Brecht montada no Recife.

O TEIP teve uma vida muito curta, pois durou apenas quatro anos, de 1959 a 1962, mas nesse curto período marcou o teatro brasileiro com espetáculos de grande valor. Em relação à sua contribuição, há que pensar que a tirania do tempo, mesmo que tentando apagar as marcas da arte, não suplanta a capacidade memorialística de evocação que refaz as cenas dos espetáculos e a capacidade de percepção do sensível em sua constituição.

Em meio àquele turbilhão de experiências teatrais, participação em eventos artísticos, contato com artistas de diferentes áreas, Benjamim Santos viveu momentos de indecisão e conflito. Precisa definir seus projetos pessoais, buscar sua realização profissional e suplantar indecisões de ordem psicológica. De uma coisa porém, tinha certeza: a Faculdade de Direito não mais correspondia ao seu ideal de profissionalização. Esses momentos podem ser entendidos, segundo o antropólogo Gilberto Velho,

De forma aparentemente paradoxal em uma sociedade complexa e heterogênea, a multiplicidade de motivações e a própria fragmentação sociocultural, ao mesmo tempo que produzem quase que a necessidade de projetos, trazem a possibilidade de contradição e de conflito. Por isso mesmo o projeto é dinâmico e é permanentemente reelaborado, reorganizando a memória do ator, dando novos sentidos e significados, provocando com isso repercussões na sua identidade.¹⁶⁶

Reordenando seus projetos pessoais, no ano de 1961, Benjamim Santos tomou a decisão de abandonar o Curso de Direito e ingressar no Seminário de Olinda, pois resolveu ser padre. Aquela decisão tomou de assalto seus pais e outros familiares, mas não apresentaram nenhuma objeção já que, tratava-se de vocação apreciada por toda família, especialmente sua genitora.

A decisão de entrar no Seminário foi influenciada pelo engajamento pastoral na JUC e pelo trabalho religioso que desenvolvia, além, é claro, dos exemplos dos religiosos com os quais convivia e que deram testemunho de fé e atuação social da Igreja em Recife. Para ele: “a decisão seguia as de meus amigos Arakén Tabajara e Romeu Padilha, que haviam feito a mesma coisa um ano antes. Então, em fevereiro de 1961, deixou a pensão onde morava e foi residir no Seminário de Olinda, próximo à Igreja da Sé.”¹⁶⁷

Além da influência exercida pelo engajamento pastoral e influência religiosa desde a infância, concorreram também para a tomada de sua decisão o descontentamento com o curso de direito, os vieses na interpretação da ciência jurídica e demais antecedentes, como o ingresso de seus amigos no mesmo seminário no ano anterior.

Mesmo que sua saída da Faculdade de Direito tenha lhe distanciado do centro de Recife e do Teatro de Santa Isabel, não lhe afastariam do teatro em sua essência, pois também no Seminário de Olinda foram protagonizadas diversas experiências teatrais.

O Seminário Regional de Olinda era um dos mais afamados e para onde eram enviados os candidatos à formação religiosa de diversos estados do Nordeste e de outras

¹⁶⁶ VELHO, 1994, p. 104.

regiões. Após quatro anos fechado, foi reinaugurado com o propósito de oferecer os cursos de filosofia e teologia.

Tendo Benjamim Santos a firme compreensão que desejava ser padre, embora soubesse que ingressou no Seminário para estudar filosofia, inicialmente, encontrou em Olinda um ambiente propício para a continuidade da sua relação afetiva com o teatro, pois também os padres que administravam o Seminário apreciavam do teatro.

Passaram-se dois meses desde seu ingresso e a pedido de Marcelo Cavalhera, superior do Seminário, Benjamim Santos dirigiu a peça *A farsa da boa preguiça*, que foi encenada dentro do Seminário. Era a nova peça do dramaturgo Ariano Suassuna, escrita em versos, num misto de comédia, poesia e farsa. O texto trazia como personagens coronéis do sertão, poetas, anjos e demônios. Era uma mescla da cultura popular com a erudita.

O sucesso notório da apresentação foi assunto por semanas pelas ladeiras e casarios históricos de Olinda. Poucos dias depois, foi montado um show pelos seminaristas, alunos do curso de filosofia. No repertório constavam vários números artísticos. Os seminaristas mostraram vários talentos: canto, recitar poesias, execução de piano etc. Benjamim formou um grupo de teatro, constituído por seminaristas, e montou diversos espetáculos.

Nas produções dos espetáculos revelou-se outra faceta de Benjamim com voz de comando, gestos fortes e presença no cenário como aquele que produz, dirige e vive a cena. Formam-se naqueles trabalhos os saberes da experiência do diretor de teatro.

O reitor do seminário de Olinda, embora não frequentasse casas de espetáculo, nem concertos, nem tivesse muita leitura das obras encenadas, era dono de alta sensibilidade voltada para cultura e arte, como é próprio à formação na área de filosofia e das ciências humanas de um modo geral. Desejava o melhor para o Seminário e para a Igreja que respirava os ares do Concílio do Vaticano II.

Os shows produzidos por Benjamim Santos em Olinda, tematizando questões da filosofia clássica, teologia bíblica e da vida dos santos não ficaram no passado. A experiência de encenação acompanhou sua dramaturgia e a estética do diretor, pois quando residiu no Rio de Janeiro, nas décadas de 70 e 80, montou nos Arcos da Lapa os espetáculos de *Autos de Natal*, *Auto de Santo Antonio*, *Auto de São Sebastião*, dentre outros, sendo premiado pelo conjunto da Obra pela Arquidiocese do Rio de Janeiro.

¹⁶⁷ SANTOS, 2007, p. 27.

Os shows lembravam os circos da sua infância na cidade de Parnaíba, o Teatro de Arena de Recife, os espetáculos no Seminário Regional do Nordeste em Olinda e os espetáculos do Teatro de Santa Isabel, que constituíram suas bases cênicas de formação. Necessário se faz relembrar essas influências, pois se encontram em plena harmonia na encenação de suas peças, umas em maior valorização em relação às demais, porém todas se evidenciam na encenação dos espetáculos.

O arrojo foi característica marcante na produção de Benjamim Santos. Mesmo sendo muito jovem, ousava nas apresentações a ponto de despertar insegurança em alguns atores, mas ao final apreciavam o trabalho, pois associado à ousadia estava também a criatividade e o empenho em produzir algo que a comunidade local pudesse apreciar como obra de arte.

Benjamim continuou empreendendo suas aventuras audaciosas no Seminário, audácias que foram se tornando mais intensas conforme o reitor lhe instigasse, por lhe considerar, além de empenhado leitor dos textos filosóficos, promissor “diretor de teatro”.

Foi, portanto, o padre Marcelo Cavalheira o instigador da sua iniciação como diretor de teatro. Para responder aos seus pedidos, e ao mesmo tempo, corresponder aos anseios artísticos, Benjamim montou a comédia *Quase ministro*, de Machado de Assis. Depois, montou *O Crime na Catedral*, de T. S. Eliot, com a tradução de Maria da Saudade Cortesão.

O encenador Hermilo Borba Filho a convite do reitor do Seminário Padre Marcelo Cavalheira, assistiu ao ensaio da peça *O Crime na Catedral*, acompanhado por Leda Alves. A encenação para análise de Hermilo é lembrada por Benjamim da seguinte forma:

A capela fechada. Somente Hermilo e Leda, juntos como platéia. O espetáculo correndo, ainda sem roupas de cena, à luz natural da tarde. Hermilo anotava. Eu não sabia onde me esconder. O ensaio parecia não terminar nunca. Até que chegamos ao fim, sem erros, nem atropelos. Hermilo me disse tudo que havia anotado. Não lembro se diante de todo o elenco, mas sei que tudo que ele sugeriu foi refeito, e para melhor. Claro, Mas o título da tradução, do qual ele discordava, não foi alterado. Hermilo achava que devia ter Assassinato na catedral, mais de acordo com Murder in the cathedral.¹⁶⁸

A ação de Benjamim diante ensaio foi de timidez e humildade, pois estava começando o trabalho de diretor e estava passando por um processo de amadurecimento, que se constituía pelo olhar experiente e treinado de Hermilo. Achava que precisava do máximo de condições para aprendizagem. Naquela situação sentiu-se pela primeira vez, como diretor de teatro.

¹⁶⁸ SANTOS, 2007, p. 30.

Portanto, já havia passado pelos estágios da constituição da identificação com um papel social, em que os sujeitos com quais trava uma relação produzem a referenciação.

O espetáculo foi apresentado e produziu fascínio e encanto. Leda Alves estava na platéia na noite de estréia. Hermilo Borba Filho não foi assistir, mas deixou sob a responsabilidade da jovem atriz Leda Alves fazer todas as apreciações por ele. A partir daquela obra se constituiu uma relação que aproximou Benjamim de Leda Alves e Hermilo, produzindo, por meio de uma cartografia sentimental. Essa aproximação possui um grande alcance do ponto de vista do trabalho teatral que viria a ser desenvolvido depois pelo Grupo do Teatro de Arena de Recife, ao qual Benjamim também integrou.

Benjamim Santos no terceiro ano de filosofia no Seminário de Olinda foi aluno de Ariano Suassuna da cadeira de Estética, de quem já conhecia as peças encenadas e que admirava a ponto de segui-lo pelas ruas, quando morava em Recife, após a saída das igrejas.

A experiência que manteve com Ariano Suassuna tanto cursando a disciplina que ele ministrou como também sendo frequentador de sua casa, convivendo com sua família, possibilitou um aproximação afetiva e uma forma de aprendizado significativo no campo da dramaturgia, seguindo o mesmo estilo de escrita e privilegiando os elementos da cultura nordestina em suas peças teatrais.

Segundo Benjamim Santos, as aulas de Ariano Suassuna eram marcadas pela emoção e pela erudição. Ariano Suassuna era formado em Direito pela Faculdade de Recife em 1950, mas como a cultura bacharelesca predominante no Nordeste favorecia, proferia palestras e ministrava aulas em diversas instituições de ensino, além daquela correlata à sua área de formação específica.

O material didático manuseado nas aulas eram os textos escritos por Ariano, que posteriormente foram compilados em forma de livro, recebendo o título de Iniciação à Estética. A metodologia era baseada na exposição verbal, leitura dialógica dos textos e discussão coletiva.

Após o contato com o professor Ariano, os laços de amizade se tornaram mais fortalecidos a ponto de Benjamim, sem senso de incômodo no espaço alheio, realizar visitas periódicas à sua residência, localizada à Rua do Chacon e ser bem recebido por sua esposa, a senhora Zélia Suassuna.

Terminado sua trajetória de formação no curso de filosofia e as experiências de teatro em Olinda, Benjamim Santos compreendeu que não tinha vocação para ser padre e resolveu

retornar à cidade de Recife, caracterizada no início da década de 60 pela leveza do frevo, a força dos lanceiros do maracatu e o toque-toque dos caboclinhos.

Ao retornar a Recife, foi reconhecido como autor, pois escrevera um Auto de Natal, chamado *Louvação*, em parceria com José Maria Tavares, um seminarista nascido em Timbaúba e que era relacionado com uma ala da juventude engajada na pastoral católica de Recife.

O espetáculo *Louvação* contava a história do Natal vivida no Sertão. Benjamim e José Maria entregaram o texto para montagem por um grupo de jovens que fazia espetáculos de rua e, certa noite de dezembro, Benjamim foi a localidade Prazeres assistir à apresentação em que trabalhavam muitos estudantes da comunidade local.

Na platéia, deparou-se com alguns alunos do Curso de teatro da Escola de Belas Artes que passariam a trabalhar depois com ele no grupo Cantochão. Foram eles: Terezinha Calazans, José Fernandes, e Marcus Siqueira. Após o sucesso da montagem, muitos espectadores desejaram conhecer o autor. Foi naquela noite natalina que nasceu o dramaturgo Benjamim Santos, anunciado pela estrela do teatro, que também conduziu muitos artistas ao seu encontro e guiou seus passos pelos caminhos do Brasil.

O texto *Louvação* foi considerado sua primeira experiência autoral empreendida no teatro recifense. Sem que ele esperasse, ficou conhecido rapidamente como autor de textos religiosos a serem encenados. Sua popularidade entre os integrantes da classe artística contribuiu para que recebesse convites para trabalho profissional.

Dentre as oportunidades, aceitou a proposta para atuar no Departamento de Extensão Cultural da Universidade de Pernambuco. Assim, foi definido um novo projeto de atuação profissional do dramaturgo, comunicado pelo compromisso social no universo educativo.

O engajamento pastoral na juventude, a formação em filosofia e a experiência no Seminário Regional de Olinda, vinculada à ala progressista da Igreja Católica, além da sua atuação na dramaturgia e direção de teatro favoreceram uma contribuição expressiva numa experiência de trabalho, cuja filosofia era de cunho humanístico e da promoção integral da pessoa humana.

A experiência de autoria de textos teatrais iniciada em Olinda teve continuidade em décadas posteriores, interagindo com alguns sujeitos e contribuiu para inserção de Benjamim Santos no circuito cultural, não apenas em Recife, mas no Rio de Janeiro e outros estados. Dessa forma entende-se que o projeto pessoal “não existem no vazio, mas em função de

projetos de outros indivíduos, é um meio de comunicação, um instrumento de negociação da realidade entre os sujeitos”.¹⁶⁹

2.4. O Teatro da Libertação: Atuação Profissional de Benjamim Santos

Benjamim Santos iniciou seu trabalho profissional no departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco em 1964, participando da equipe do projeto de educação de adultos, utilizando método sistematizado por Paulo Freire. No DEC conheceu e dialogava com uma grande quantidade de intelectuais, que havia concebido minuciosamente a fundamentação do método de educação de Paulo Freire.

No desempenho do trabalho no DEC, teve o privilégio de conviver com Paulo Freire e seus colaboradores. Constituiu afetos e assimilou a filosofia de trabalho dos projetos educativos. Conheceu também sua história de vida, bem como os textos que havia escrito e sua contribuição à história da educação brasileira.



Foto 20- Benjamim Santos no DEC
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

¹⁶⁹ VELHO, 1994, p. 103.

Benjamim Santos descobriu sua identificação com a forma de trabalho proposta por Paulo Freire, educador, natural de Recife que teve uma infância pobre em Jaboatão, enfrentando com sabedoria as adversidades.

Paulo Freire propôs uma pedagogia que trabalhasse o conhecimento da realidade do educando, da qual o educador pudesse partir para desenvolver suas atividades. Opondo-se à educação bancária, que entende o educando como um depositário de conhecimentos distanciados da realidade, Freire defende a idéia de que o processo educacional deva **abrir um diálogo** [grifo meu], no intento de colocar o educando frente à sociedade para que se conscientize de seu papel e contribua para a transformação da estrutura social opressora.¹⁷⁰

A relação do teatro com a educação pode ser percebida nesse período de muitas maneiras. Houve diversas iniciativas, do ponto de vista teórico e especialmente numa prática transformadora em que atuaram juntos educadores e teatrólogos.

Diante disso, numa aproximação dos pressupostos defendidos por Paulo Freire e Benjamim Santos, da utilização do teatro na educação, entra em cena, corroborando com o projeto de conscientização pela arte, o teatrólogo Augusto Boal, formulador da concepção denominada de Teatro do Oprimido, similar ao que Paulo Freire chamou de Pedagogia do Oprimido, ou seja, um processo de libertação da pessoa humana, em nível consciente e inconsciente.

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal é compreendido como uma tática de luta e libertação das classes dominadas. Sua emergência eclode ao mesmo tempo em que o Brasil sofre as formas mais intensificadas de repressão, resultando inclusive no exílio do seu idealizador, em função da perseguição da Ditadura Militar.

Tanto Paulo Freire, Augusto Boal e Benjamim Santos empreenderam uma ação educativa que contemplou as camadas mais pobres do povo brasileiro, seja ela praticada na escola, na rua, no campo ou na construção civil. Essa ação educativa engajada procurou vincular a problemática social ao trabalho de promoção humana, explicitando os mecanismos geradores da opressão.

A linguagem introduzida por Augusto Boal no teatro brasileiro é resultado direto da participação popular por meio de oficinas, nas quais os participantes relatam seus problemas e

¹⁷⁰ TELLES, Nasciso. Teatro comunitário: ensino de teatro e cidadania. In: MACHADO, Irley. (org.). *Teatro: ensino, teoria e prática*. Uberlândia, MG: EDUFU, 2004, p. 22.

suas aflições. A problematização da vida humana passou a ser, portanto, matéria do moderno teatro brasileiro.

Neste aspecto o teatro do oprimido se aproxima da pedagogia da libertação de Paulo Freire e dar-lhe instrumentos para bem desenvolver sua prática educativa, pois ambos se preocupam em tornar o sujeito, agente ativo e consciente do processo que está vivenciando, seja no palco, seja na vida real.

O contato de Benjamim Santos com Paulo Freire, além da profissionalização como educador, contribuiu também com sua formação de encenador, já que produziu uma dramaturgia que tinha finalidade didática e que se preocupava em abordar problemas gritantes de forma metafórica e engajada na tomada de consciência dos fatos, bem como da luta pela transformação social. O dramaturgo empreendeu trabalho intenso “na área de Alfabetização de adultos, na equipe de lançamento do Método Paulo Freire e no Movimento de Educação de Base.”¹⁷¹

Quatro meses depois de sua inserção no DEC, aconteceu o Golpe Militar. Da janela da sala, no 13º andar da Rua Riachuelo, onde desenvolvia o trabalho educativo, acompanhou a ação do Exército se movimentando pelas ruas da cidade. Observou em detalhes como os soldados ocuparam a Praça da República e tomaram o campo das Princesas. Naquela ocasião, o Exército invadiu os espaços em que se produziam as principais decisões políticas e sociais, frustrando os anseios do Benjamim Santos.

Nesse momento de extremo otimismo com as possibilidades de transformação, o golpe de 1964 foi uma ruptura, vista por alguns segmentos como abrupta, uma vez que frustrou aquele conjunto de expectativas tão acalentado pelos setores da sociedade denominada progressivistas.¹⁷²

Em Recife montou-se um espetáculo social, tensionado e conturbado. Novos atores entraram em cena, a tragédia parecia ser o único gênero admitido e os atores, camuflados e armados fortemente, estrearam o espetáculo da perseguição e do medo.

Nesse contexto de vigência da Ditadura Militar, entre junho de 1965 e junho de 1966, três acontecimentos mudaram a vida de Benjamim Santos e do cenário artístico da cidade com intensidade. Os fatores foram o Espetáculo *Cantochão*, a participação no Teatro de Arena e o início de carreira como crítico de teatro, na edição do caderno cultural do Jornal do

¹⁷¹ SANTOS, 2007, p. 161.

¹⁷² RAMOS, 2008, p. 67.

Comercio de Recife, modificando a linguagem da crítica então existente. Compreende-se que as três experiências deixaram marcas profundas na cultura de Recife e especialmente na subjetividade do dramaturgo.

Segundo Michel de Certeau “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares.”¹⁷³ Nosso intento na trilha de pegadas deixadas pelo dramaturgo foi enxergar seus passos, reconstituindo os caminhos, entendendo que a “a caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc, as trajetórias que fala.”¹⁷⁴

Sua vontade de fazer, anunciada por uma arte de querer o insere em contextos de uma reflexão e definição de um projeto de vida vinculado ao teatro, construindo uma identidade artística, numa multiplicidade de práticas caminhanças, comunicado por enunciados formativos.

As experiências vivenciadas funcionam como engrenagens que produzem o movimento de formação teatral, mas também um atravessamento de formas e linguagens, que ora são harmônicas, ora produzem conflitos e inquietudes. O dramaturgo nesse sentido reage criativamente e continua a se reinventar, buscando novas aspirações de vida.

A inserção do universo ocorre num entrecruzamento de vidas que produz uma forma de cultura, que incide diretamente nas formas de representação da sua existência, pois,

Os homens de uma cultura, pelo modo de conhecimento, produzem a cultura que produz o seu modo de conhecimento. A cultura gera os conhecimentos que regeneram a cultura. O conhecimento depende de múltiplas condições socioculturais, as quais em retorno, condiciona.¹⁷⁵

Nesse processo inter e intrasubjetivo estão presentes as imagens e os discursos da família, sua influência mais intensa, dos lugares de memória de escola, das casas de espetáculo, dos autores, peças teatrais, das conquistas e frustrações, capturados cognitivamente e reanranjados na definição de sua atuação teatral.

Benjamim santos, não apenas em função de sua dramaturgia, inequivocamente valorosa, mas também pela sua história de vida, torna-se signo de uma época, de uma construção coletiva, processual e dinâmica, por meio do qual é possível compreender uma linguagem que renova a cena nos palcos brasileiros. Evidencia-se nas experiências do

¹⁷³ CERTEAU, 2007, p. 176.

¹⁷⁴ Id., p. 179.

¹⁷⁵ MORIN, 2002, p. 26.

dramaturgo, novas sensibilidades em meio aos conflitos que afligiam o povo brasileiro e as mudanças que ocorreram numa dimensão micro e macro da sociedade.

Na relação história-teatro a compreensão do fenômeno social favorece em grande medida a visualização do funcionamento das formas de linguagem, inclusive uma linguagem marginal, subversiva, não autorizada, produzidas numa relação dialógica que caracterizam formas de participação social. Sendo assim, é necessário continuar perseguindo esses sujeitos, em vistas de perceber como “eles se cruzam para formar um estilo de uso, maneira de ser e maneira de fazer.”¹⁷⁶

A tentativa de compreender o processo de renovação do teatro brasileiro encontra no fenômeno social, os elementos que nutrem a dramaturgia, da mesma forma que o grande desafio do teatro nacional, talvez inatingível, foi ser um brado de luta e uma bandeira a acenar um espaço de embate e transformação das estruturas. Embora nem todas as iniciativas fossem bem sucedidas, pois algumas foram obliteradas, desvirtuadas, muitas delas contribuíram para promoção de nova consciência e pertencimento ao engajamento que embasou conquistas e contribuiu para democratização política, por meio do teatro.

Dentre as produções teatrais que rompem com os modelos formais e se enunciam sob o rótulo do teatro moderno estão aquelas escritas e encenadas na década de 60.

O período histórico é comunicado por situações dicotômicas que reclamam discussões, provocam manifestações, movimentos armados, protestos mudos e inúmeras práticas culturais, colocando literalmente na mesma cena o filho do trabalhador e do político, participando do mesmo espetáculo, encenando papéis de uma realidade brasileira que deve ser modificada a qualquer custo, mesmo da vida.

É nessa fase da história do teatro brasileiro que surge com grande relevância a expressão teatro engajado, como um teatro de denúncia, de reivindicação da liberdade, da democracia e da participação popular. Além de conhecer a expressão, enquanto termo que identifica o conceito teórico, faz-se necessário conhecer a expressão em sua transposição, das idéias representadas para a luta da classe artística, que usa como armas a palavra e o gesto, a voz e o corpo.

¹⁷⁶ CERTEAU, 2007, p. 180.

CAPÍTULO III

TEATRO EM CONSTRUÇÃO: a experiência da linguagem

A História é uma vasta experiência de variedades humanas, um longo encontro dos homens. A vida, como a ciência, tem tudo a ganhar se esse encontro for fraternal.¹⁷⁷

Marc Bloch

A linguagem teatral é constituída e transformada no tempo, por meio de elaborações e experimentações que podem ocorrer no interior do próprio sistema que a estrutura. A ação da linguagem, dentro e fora do teatro, participa do trabalho do pensamento, formando novas idéias, comportamentos e valores.

A linguagem teatral é uma forma de linguagem humana, como qualquer outra. Sua peculiaridade reside em associar os elementos da estética à representação da vida humana, passando a ser entendida como sistema de signos ou elaborações entre as pessoas, com o objetivo de promover a expressão de pensamentos, princípios axiológicos e emoções, representados no palco.

Por se tratar de uma criação humana, como produção sociocultural, também é responsável por produzir os indivíduos, por meio de processos de representação, apropriação e resignificação. Nessa experiência criadora, há no teatro o ensaio de múltiplas expressões, pois nas montagens são elaborados sentidos, significados, significações, desejos e idéias.

Também participam da criação da linguagem os gestos, as vozes e a necessidade humana de se comunicar com outras pessoas que formam a platéia, com o mundo representado e consigo próprio, por meio da meditação e da introspecção. Todos esses momentos da linguagem fazem parte da criação e encenação teatral.

Na relação da concepção teatral com a linguagem humana, descobre-se que ambas são geradoras e geradas reciprocamente. “A linguagem nasce por imitação dos gestos, isto é, nasce como uma espécie de pantomima ou encenação, na qual o gesto indica um sentido [...], nasce das emoções, particularmente do grito, do choro e do riso.”¹⁷⁸

¹⁷⁷ BLOCH, 2001, p. 128

¹⁷⁸ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13. Ed. São Paulo: Ática, 2005, p. 150.

Na investigação das formas linguísticas percebe-se que, a psique humana não escolhe a ordem das elaborações cognitivas, de modo que, há casos em que primeiro o ser humano manifesta os seus sentimentos e apenas depois exprime seus pensamentos. Dessa forma, muitas vezes a matéria que alimenta o teatro se manifesta antes mesmo que as peças sejam montadas e os espetáculos sejam apresentados. Sendo assim, da experiência linguística resultam as propostas cênicas e o texto dramático, que para Renato Cohen, significa, “conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais.”¹⁷⁹

A linguagem do teatro possui uma força evocativa e uma capacidade especial de fazer pensar, e ao mesmo tempo, tentar entender as elaborações dramaturgicas, e mais do que isso, propiciar a compreensão dos sentidos contidos na encenação, além da formulação de novos sentidos.

A linguagem é entendida como “o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base mais profunda da sociedade humana.”¹⁸⁰

Neste sentido, percebemos que diversas peças de teatro elaboradas durante a década de 60, tendo no contexto histórico o regime político da ditadura militar, continham elementos linguísticos, característicos de uma tomada de consciência social, no que se refere aos problemas que afligiam a sociedade, em seus anseios, sonhos e angústias.

Nesse período, diversos grupos de teatro desenvolveram práticas discursivas a partir do enfoque politizador, provocando assim, através das encenações, a percepção de novos sentidos e a gestação de novas formas de conduta social.

Comungando desses princípios, foi criado em Recife o Grupo Construção, pelo dramaturgo Benjamim Santos, como experiência produzida pela linguagem e produtora de uma marcante linguagem teatral. Sua criação aconteceu no momento de grandes tensões sociais, fazendo uso de uma linguagem problematizadora e profundamente engajada nas lutas sociais.

A experiência teatral do grupo Construção teve início em 1964, no mesmo ano em que foi deflagrado o Golpe Militar no Brasil, extinguindo o projeto de educação de jovens e adultos, do qual Benjamim fazia parte, como responsável pela capacitação dos professores

¹⁷⁹ COHEN, 2002, p. 29.

¹⁸⁰ CHAUI, 2005, p. 148.

que utilizavam o método das palavras geradoras e da promoção da conscientização empreendido pelo educador pernambucano Paulo Freire.

Nesse contexto se entende que, não se restringe apenas a fatores ou eventos provocados pelo Golpe Militar uma possível compreensão dos movimentos da história, ou seja, não foram apenas os fatores políticos que fundamentaram as razões definidoras das concepções e práticas dos dramaturgos, no que se refere aos textos por eles elaborados ou a fundação de grupos ou companhias teatrais. Leva-se em consideração também que muitos autores, inclusive Benjamim Santos, construíram suas concepções de mundo, no transcurso de suas trajetórias de vida, agenciadas por diversas experiências, crenças, valores, condutas e experiências pessoais.

No departamento de extensão cultural da UFPE, o trabalho que Benjamim desenvolvia consistia em utilizar algumas técnicas e dinâmicas de grupo, fundamentadas numa abordagem humanística e centrada da história de vida do educando, seus conhecimentos prévios, seu trabalho, sua família, seus sonhos e assim produzir uma contextualização mediadora da aprendizagem. Em seu trabalho fazia uso também de projeção de slides que guarda consigo, como objeto-memória e demonstração clara que a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.

No conjunto de películas dos slides está contida a sistemática da proposta de educação de Paulo Freire, em vistas de promover um processo de alfabetização, pelo desenvolvimento do processo ensino-aprendizagem de leitura e escrita, mas acima de tudo, a alfabetização de consciência, que era o grande desafio da proposta paulofreireana.

A vivência e a produção da dramaturgia de Benjamim Santos se relacionaram intimamente com aquele contexto histórico, haja vista que na história do teatro brasileiro o Golpe Militar produziu marcas incontestes na forma de produção, apresentação e recepção dos espetáculos, inclusive pela intensificação da censura que se instaurou com vigor e capacidade destrutiva.

A censura passou a fazer parte do consciente e inconsciente dos artistas. Suas ações vigiadas e inibidas são propensas a análises indicativas do contexto histórico. As ações reprimidas, ligadas ao campo da subjetividade e do inconsciente indicam, por meio das encenações na década de 60, a potencialidade do campo pulsional. Dessa maneira, entende-se em que medida, “o aparato psíquico é marcado pelo dualismo inserido através da censura.”¹⁸¹

¹⁸¹ ROZITCHNER, Leon. *Freud e o problema do poder*. São Paulo: Escuta, 1989, p. 127.

A relação tensionada entre Benjamim Santos e o contexto de repressão militar pode ser justificada pelo trabalho que desenvolvia profissionalmente no DEC (Departamento de Extensão Cultural) da UFPE e também pela sua vinculação a Paulo Freire, na educação de adultos. A proposta filosófica da capacitação de professores era provocar a tomada de consciência da realidade e promover mudanças sociais que se contrapunham ao sistema político vigente, assim, com a perseguição aos integrantes da Equipe de Paulo Freire de Recife, Benjamim teve que fugir, até que seu nome fosse esquecido pelos militares.

Essa contribuição de Benjamim no DEC pode ser entendida como a forma engajada mais concreta de sua participação nas lutas sociais, empreendidas por grupos que discutiam a problemática social brasileira e buscavam formas de intervir no processo histórico, criando táticas para desmontar os mecanismos morticidas que comprometiam a pessoa humana. Essa experiência profissional é caracterizada, dentre outras formas, por seu dinamismo conscientizador, fazendo uso do teatro como recurso metodológico.

Muitas dessas iniciativas, no entanto, foram jogadas para zonas de sombra, ficando nas entrelinhas da história, às margens do conhecimento, maquiadas por discursos oficiais de ordem e desenvolvimento. Essa tentativa de produzir o esquecimento é resultado dos “processos mentais constituídos a partir de interações sociais que seriam responsáveis pela lembrança e pelo esquecimento.”¹⁸²

No entanto, aquelas circunstâncias da perseguição militar que sofreu eram bem claras para Benjamim e ele tinha consciência do sentido político do teatro, bem como sua capacidade de refletir sobre os problemas sociais, interpretando condutas e indicando perspectivas. Por isso, também passou a ser considerado um militante perigoso para o Governo Militar, já que o trabalho que desenvolvia tinha um cunho “subversivo”, isto é, essa era a forma como alguns militares caracterizavam a prática dos artistas que questionavam as estruturas opressoras daquela sociedade.

Ao longo de seu trabalho como diretor de Teatro em Olinda e em Recife manteve-se afastado das manifestações denominadas na capital pernambucana por ele como esquerda festiva, pois compreendia que certas práticas eram desprovidas de uma ação realmente transformadora e que não produziria benefícios concretos à juventude, categoria com a qual trabalhava diretamente, seja no engajamento da JUC, seja no Teatro. Consciente de sua formação filosófica, entendia com precisão o alcance de sua proposta que não visava apenas o

¹⁸² SANTOS, 2003, p. 22

entretenimento, mas tinha uma essência, uma proposta que não se coadunava com a forma repressora mantida pela Ditadura Militar instalada no Brasil.

Era provável que o resultado do engajamento social de Benjamim Santos resultasse em perseguição política, e foi o que ocorreu. Com a deflagração do Golpe Militar de 1964, ele ficou desempregado e silenciado. Não teve como se sustentar em Recife. Sua imagem estava associada aqueles que eram considerados transgressores da ordem social. Sua proposta teatral e seu trabalho profissional vinculado a Paulo Freire eram considerados ameaçadores ao Sistema Político.

Entende-se assim que, as principais influências de Paulo Freire nas concepções dramaturgicas de Benjamim Santos são percebidas pelo conteúdo dialógico de seus textos e pela tentativa de empreender uma ação educativa por meio do teatro.

A concepção ideológica tomada por Benjamim Santos, que associava princípios axiológicos aos propósitos humanísticos, e a atividade profissional na capacitação de educadores que almejava a conscientização do povo, custou sua liberdade de expressão, seu emprego e seus sonhos. Foi um preço que precisou pagar para ser experimentado, em seus ideais, e ter clareza, se era realmente o que deseja continuar fazendo.

3.1. Impressões do Andarilho: Práticas Culturais na Cidade

Em função das perseguições aos artistas e profissionais engajados na luta social, como os demais integrantes da equipe de alfabetizadores, Benjamim precisou fugir de Recife. Seu destino foi o Rio de Janeiro, espaço em que experimentou novas práticas e constituiu novos sentidos em sua relação com o teatro.

O relato do espaço é em seu grau mínimo uma língua falada, isto é, um sistema linguístico distributivo de lugares sendo, ao mesmo tempo articulado por uma focalização enunciativa, por um ato que o pratica. [...] Basta aqui, antes de ir buscar as suas indicações na organização da memória, lembrar que com essa enunciação focalizante o espaço surge de novo como lugar praticado.¹⁸³

Estando no Rio de Janeiro permaneceu apenas sete meses e durante aquele período assistiu a grandes espetáculos da temporada que foram montados nos teatros cariocas. Esses

¹⁸³ CERTEAU, 2007, p. 217.

espetáculos, bem como suas propostas cênicas, de muitas maneiras influenciaram na construção de referências como diretor, encenador e crítico de peças teatrais.

Concomitante ao período de perseguição e violência praticadas pela Ditadura Militar houve uma explosão eufórica de manifestações artísticas pelo Brasil. A voz dos artistas nos poucos espaços em que se permitia que ecoasse, transmitia além do talento peculiar, uma forma de repúdio e contraposição ao Regime político.

Benjamim Santos tinha clareza das circunstâncias que o levaram ao Rio de Janeiro, no entanto, a cidade como tabuleiro de xadrez, sendo movimentada por uma série de práticas ordenadas lhe deram novos rumos, projetaram novas percepções. Até aquele momento estava no jogo apenas como espectador, contemplando o movimento das pedras que objetivavam a vitória de um projeto político, entendido como tomada de decisões para sociedade.

Benjamim como andarilho, captava as sensações, com espírito predisposto a receber diversas mensagens das vozes, dos passos, dos olhares, mas também da mudez, pois nem tudo era permitido ser falado na vigência da Ditadura Militar. Seu corpo era um catalisador de emoções e sua mente projetiva desenvolvia os processos cognitivos mais complexos. Dessa forma, foi atravessado por um feixe de sensações no Rio de Janeiro.

Nesse período, os partidos políticos estavam desarticulados, a imprensa liberal silenciada, atos públicos que enfocassem os problemas nacionais foram proibidos. Algumas “salas de espetáculo eram os poucos lugares onde ainda era lícito a uma centena de pessoas se encontrarem e manifestarem a sua opinião, guardadas certas precauções.”¹⁸⁴

Mesmo com um clima de conflitos permanentes e tensões que respingavam de diversas formas nos palcos do Rio de Janeiro, a cidade não perdia seu encanto, sua sedução, o fascínio que envolvia os que lá moravam e por lá passavam.

O fascínio produzido pelos encantos do Rio de Janeiro, como cidade cenário de teatro do cotidiano, dos fazeres humanos que constroem identidades, de pertencimento, de corpos marcados pelos signos de um tempo se explicitava pelas representações divulgadas na imprensa, na literatura e nas imagens de um lugar teatral.

A cidade do Rio de Janeiro como cenário é representada em sua imensa texturologia, “uma cidade-panorama é um simulacro teórico (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ PRADO, 2003, p. 120.

¹⁸⁵ CERTEAU, 2007, p. 171

A cidade, dessa maneira indica uma forma de linguagem, numa relação dialógica, pois o observador também interage intervindo no espaço e construindo sensações, como forma de sentir os objetos, formas e significados e seus efeitos internos, e as percepções elaboradas e gerenciadas conscientemente.

Estando no Rio de Janeiro em 1964, Benjamim mantinha-se inicialmente como um corpo estranho, um sujeito desconhecido e encontrou na cidade o cenário para observar, em seu cotidiano e nas formas de vida, os comportamentos urbanos, as manifestações das tensões sociais e as produções culturais. Passava muitas horas construindo sensações nas ruas, observando seus transeuntes, os fazeres e os dizeres que denunciavam a forma de viver do carioca, tentando compreender como “as práticas do espaço tecem as condições determinantes da vida social.”

A itinerância do andarilho supõe registro, seja escrito ou visual, como forma de refazer seus passos, testemunhar os percursos e preservar a memória. Exige, portanto, o uso de novas linguagens. Em seu auxílio, faremos uso da linguagem fotográfica, objetivando estabelecer o diálogo entre as imagens e o observador, sem a intencionalidade de indicar a imagem fotografada como reflexo ou retratação da realidade, mas por sua função mediadora, tendo no princípio da intertextualidade o apoio necessário para elaboração de possíveis análises.



Foto 21- Benjamim Santos - Rio de Janeiro - 1964

Fonte: Acervo particular de Benjamim Santos

Tendo a linguagem fotográfica como mediadora da realidade e das experiências de vida, nos aventuramos na investigação histórica da trajetória do dramaturgo Benjamim Santos na cidade do Rio de Janeiro.

A função gestora de memória presente na fotografia indica a experiência de mendicância de Benjamim Santos no Rio de Janeiro. Tratou-se de uma prática teatral, tendo como cenário as ruas do Rio de Janeiro em contato com seus moradores.

O registro visual capturado por sua própria câmera faz parte de uma série de fotografias que vincula a narrativa sobre sua própria trajetória à prática de selecionar, guardar e preservar certas passagens do tempo.

A fotografia enquanto objeto de memória produz uma imersão do dramaturgo na cultura da cidade, como flâneur, que perambula pelas ruas com inteligência e arte, desejando entender o dinamismo social, o *modus vivendi*, os segredos urbanos, mesmo aqueles que não consentem ser ditos, as formas de sobrevivência, os costumes e as expressões da linguagem, como instauradora de um dado regime de verdade. Para sua análise compartilhamos da mesma concepção indicada pelo historiador Michel de Certeau, ao afirmar que,

Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente outra.¹⁸⁶

No Rio de Janeiro fez a experiência da mendicância vinculada à espiritualidade de Charles de Foucauld, encenando o papel de mendigo em ruas movimentadas, na tentativa de entender o sentimento dos miseráveis que à mercê da sorte e da caridade de quem passa ao lado, permanecem como marginalizados do sistema social.

Como andarilho procurou caminhar ou flunar pelas ruas do Rio de Janeiro, buscando entender os encontros e desencontros produzidos pelo planejamento urbano ou pela ação desautorizada dos sujeitos comuns, dos transeuntes, cada um com sua história, além de frequentar os lugares-memória marcados pela sacralidade, como mosteiros, igrejas, conventos, santuários e/ou pelo prazer, como os calçadões, avenidas e praças, cada lugar, no entanto, com forte carga de teatralidade.

¹⁸⁶CERTEAU, 2007, p. 171.

Benjamim também frequentou os espaços culturais em que eram encenados diversos espetáculos, assinados por famosos e desconhecidos diretores, já absorvendo as formas estéticas de um teatro brasileiro mais combativo, de oposição ao sistema político. Nestes espaços como o Teatro do Super shopping Center e o Teatro de Arena do Rio de Janeiro, construiu novas sensações e sensibilidades.

Por meio da imprensa acompanhou os principais fatos da política nacional, o acirramento dos conflitos, as medidas tomadas pelos militares, flagrantes de autoritarismo e desmandos, fechamento de jornais, prisão, tortura e demais medidas que deixavam a população em contradição, conflito e vulnerabilidade.

Foi naquele “exílio” no Rio de Janeiro que teve a oportunidade de frequentar com assiduidade às Casas de Espetáculo e assistir ao Show *Opinião*, que teve roteiro e texto de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa; direção musical de Dorival Caymmi Filho e direção de Espetáculo de Augusto Boal. Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão eram os três atores-cantores do show, feito numa sucessão de depoimentos pessoais entremeados com canto de música popular brasileira.

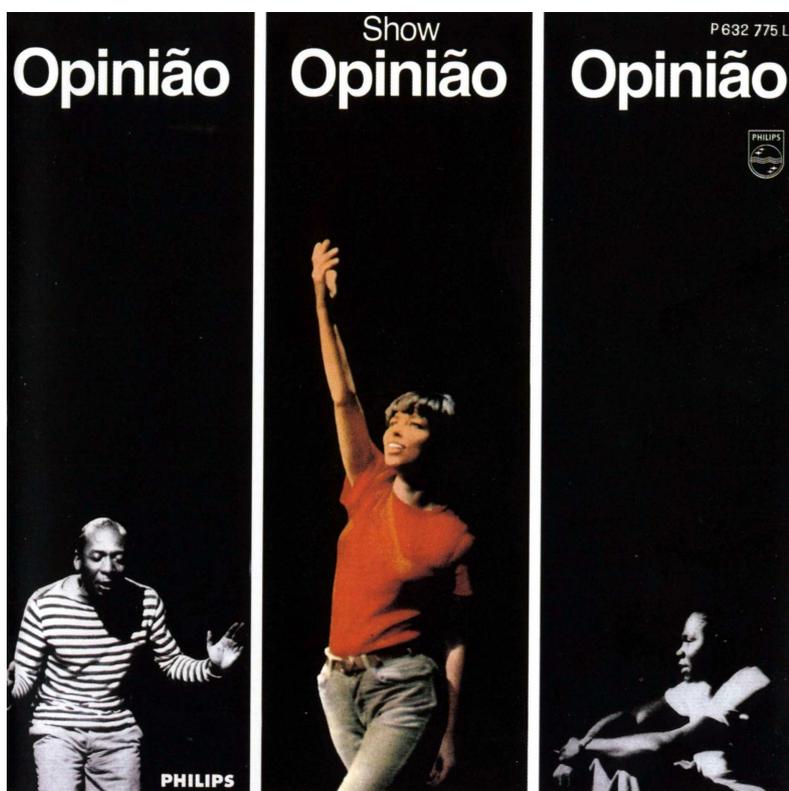


Foto 22- Zé Kéti, Nara Leão e João do Vale no Show *Opinião* - 1964

Fonte: Acervo do Teatro de Arena

Em poucas semanas, na cidade do Rio de Janeiro, aproximadamente 25 mil pessoas assistiram ao show. A montagem do show *Opinião* foi “fruto do trabalho de longos anos de um grupo de intelectuais e artistas que romperam com a cultura de elite e decidiram-se a cultura ao povo [...] rompendo os métodos usuais o espetáculo foi feito de modo a revelar o substrato humano social, político.”¹⁸⁷.

O show *Opinião* que Benjamim assistiu configurou-se na cultura brasileira pela dinamização da cena teatral, bem como, pela opção dos atores em apresentar por meio de textos curtos e músicas socialmente engajadas, os protestos criativos, a empolgação do público, a comicidade, a retratação de cenas do ser brasileiro, que unia as festas e a religiosidade, os sentimentos da saudade e da alegria, da vida e morte, dos versos de escritores como João Cabral de Melo Neto ou de Euclides da Cunha.

O show apresentou também um conjunto de inter-textos, que indicava com emoção os anseios do povo e que também refletia sua ânsia de libertação, tudo isso, conforme a inspiração criadora do dramaturgo Oduvaldo Viana Filho e seus interlocutores do teatro.

A respeito de Oduvaldo Viana Filho, principal autor da peça, o crítico de teatro Sábado Magaldi assim considerou: “Vianinha entra na dramaturgia pelo grande caminho. Essa estréia é muito mais que a simples estréia de um autor talentoso: ele se tornou o centro do espetáculo e se coloca na primeira linha do nosso teatro, entre os poucos dramaturgos que merecem consideração.”¹⁸⁸

Oduvaldo Viana Filho iniciou sua trajetória teatral na década de 50, inserindo-se no Teatro de Arena (SP) e no CPC, atuando como ator e como dramaturgo, tendo militância política no PCB (Partido Comunista Brasileiro), entendendo, portanto, a arte teatral como instrumento de luta e transformação social, visando com isso a intervenção política e conscientização social.

Oduvaldo Viana e seus críticos partilharam uma perspectiva de transformação do teatro brasileiro. Isto deveria ocorrer a partir da elaboração de textos teatrais, que resgatassem temas pertinentes às camadas populares da sociedade. Dentro deste referencial, Vianinha e seus críticos militam em prol de uma prática teatral ancorada, fundamentalmente, na figura do “dramaturgo/autor”: aquele que, em um momento específico da história do teatro brasileiro, tivera em suas mãos a bandeira do “teatro nacional.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ PROGRAMADORA BRASIL. Teatro Brasileiro. origem mudanças. Org. Orney São Paulo: Financiamento do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 2009, doc. Col. 35 min. 1. Dvd.

¹⁸⁸ MAGALDI, 1984, p. 98

¹⁸⁹ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 58.

Para o público brasileiro, mergulhado na opressão de uma Ditadura, o espetáculo do grupo Opinião atuou com desabafo ou como válvula de escape em que se cantava o desejo de liberdade e se denunciava a miséria e a fome. Cantava-se o sentimento e as situações de vida do Nordeste, com João do Vale, da favela com Zé Kéti e da zona sul carioca com Nara Leão.

Três das canções lançadas em *Opinião*, gravadas por Nara, tornaram-se hinos nacionais de brado contra a Ditadura: Acender as velas e Opinião, de Zé Kéti, e Carcará, de João do Vale. Durante os shows as pessoas cantavam e externavam seus sentimentos de repúdio, por meio da linguagem artística do teatro. “Acender as velas já é profissão, quando não tem samba, tem desilusão” e o público cantava “podem me prender, podem me bater, que eu não mudo de opinião” e a resposta sonora que berrava “Carcará”, mais coragem do que homem, carcará, pega, mata e come. “Uma simples canção como Carcará, cantada por Maria Betânia com a energia de uma justiceira e implacável ave de rapina assumia ares de inflamado hino revolucionário.”¹⁹⁰

A apresentação do Show *Opinião* no Rio de Janeiro teve a preocupação de, utilizando diversas linguagens, denunciar as formas de violência, as atitudes arbitrárias, os crimes contra a liberdade e as perseguições e mortes pelas quais o Brasil passava.

Os shows no Rio de Janeiro presenciados por Benjamim Santos, além de produzir o conhecimento de influências ideológicas assumidas por Vianinha, Augusto Boal, dentre outros, representavam ainda nítidas produções culturais tensionadas pela pressão social do período, pela ordem vigente em nome da disciplina e do poder militarizado.

A proposta do Show *Opinião* é compreendida como uma experiência artística do “teatro engajado”, cuja causa comum era combater a repressão da Ditadura Militar que perseguiu e violentou a classe teatral, ou conforme teoriza Patriota, Ramos e Peixoto (2008) na produção da “arte de resistência”.

No panorama cultural brasileiro, a década de 60 foi um período de intensas manifestações do teatro de resistência, não apenas no Rio de Janeiro, São Paulo, mas também em outros estados, como Pernambuco, sendo o jovem diretor Benjamim Santos um convicto seguidor da mesma proposta de encenação, na qual também reside a tentativa de renovação do cenário teatral. Como ele próprio, a maioria dos protagonistas desse engajamento sofreu sanções e impedimentos. No final da década de 60, os artistas, derrotados no campo político, precisaram fugir do Brasil, como Augusto Boal e Ferreira Gullar.

¹⁹⁰ PRADO, 2003, p. 120.

A dramaturgia naquele período foi, em grande medida, uma produção de resistência em meio ao autoritarismo e à repressão. Neste sentido, podemos afirmar que “grupos teatrais importantes estiveram em cena levando aos palcos temas políticos e uma estética inovadora que resistissem e questionassem atos de violência, repressão política, falta de liberdade artística imposta pelos militares.”¹⁹¹

A cidade do Rio de Janeiro tornou-se o espaço de renovação teatral, no momento histórico privilegiado para que Benjamim Santos presenciasse as produções culturais, testemunhasse as tensões sociais e encontrasse suas inspirações para as montagens que realizou em Recife após o seu regresso.

A aproximação estética que Benjamim Santos manteve com Oduvaldo Viana Filho contribuiu para inserir na cena teatral os problemas sociais, os conflitos humanos, as incertezas e angústias da juventude que ansiava por mudanças, a partir de problemas que emergiam do contexto social do Brasil da segunda metade do século XX.

Durante o tempo em que Benjamim esteve no Rio de Janeiro, continuou se comunicando com a atriz Terezinha Calazans e desse contato, surgiu a iniciativa de organizar um grupo para produção teatral em Recife.

3.2. Grupo Construção: A Experiência Afetiva

Após um ano afastado do teatro recifense Benjamim retorna em fins de 1964, e ao voltar fundou o grupo de Teatro Construção. O grupo foi constituído inicialmente por Terezinha Calazans, Paulo Guimarães, José Fernandes, Marcelo Melo, Batista Queiroz, Elza Pinto, Marcus Siqueira, dentre outras pessoas.

A formação do grupo Construção representa o encontro de projetos que foram esboçados coletivamente pelos artistas do Recife que conheciam Benjamim Santos e pelo dramaturgo que experimentou uma plêiade de experiências teatrais no Rio de Janeiro. Sendo assim, “o projeto é, em primeiro lugar, algo que dá sentido a uma trajetória individual, que coloca essa trajetória no curso do tempo.”¹⁹²

¹⁹¹ OLIVEIRA, 2008, p. 105.

¹⁹² VELHO, 1994, p. 26.

Na tentativa de entender o sentido da formação do grupo teatral faz-se necessário o recurso à memória como “seleção que o indivíduo faz de aspectos significativos daquilo que foi o seu passado”.¹⁹³

Na fotografia, indicada como elemento da memória, encontra-se registrada a formação do grupo Construção. Nesse espetáculo é encenada uma dialogicidade de gestos, comportamentos, flashes da linguagem visual entrecruzados etc.



Foto 23- Grupo Construção - 1964

Teca Calazans, Marcelo Melo, Jones Melo, Paulo Guimarães, Batista Queiroz, José Fernandes, Benjamim Santos e Elza Pinto (indicados da esquerda para direita)

Fonte: Acervo Pessoal de Benjamim Santos

A experiência de montagem do espetáculo *Cantochão*, por Benjamim Santos, na cidade de Recife, pode se indicada como prática cultural engajada, pois segundo Roberta Gomes Silva “a obra de arte engajada é aquela que contesta, desaprova, critica uma determinada situação social estabelecida”¹⁹⁴.

Como outras montagens teatrais desse período, o espetáculo *Cantochão* constitui uma chave de leitura para compreensão do contexto histórico e uma forma de intervir na política e

¹⁹³ VELHO, 1994, p. 103.

¹⁹⁴ SILVA, Roberta P. Gomes. Uma representação do mundo do trabalho. XXIV Simpósio Nacional de História. *Anais Digitais*. São Leopoldo, RS: Editora da UFRGS, 2007.

na cultura, por meio do diálogo mantido com as questões de ordem socioeconômica, manifestando uma experiência política definida, questionadora e crítica.

Esses artistas engajados que vivenciaram a montagem do espetáculo *Cantochão* estavam mergulhados na política, assumindo inclusive as consequências de suas escolhas, mantendo com convicção, determinado compromisso social, objetivando assim, uma intervenção direta na sociedade.

Tendo em vista essa posição, o espetáculo foi planejado a partir de todos os elementos que constituem a possibilidade de aproximação com o público: cenários, iluminação, figurinos, montagem, interpretação dos atores e o texto dramaturgico, escrito com linguagem acessível para contemplar todas as categorias que compunham o público mais amplo, propiciando uma relação dialógica entre o autor e o público, pois,

Diferentemente dos leitores, os espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça, “sentir” como reage o público e aproximar desse modo um pouco do sonho de uma literatura ativa e atuante em contato direto com o presente e reencontrando as expectativas dos espectadores para lhes dar forma.¹⁹⁵

O objeto dramaturgico do *Cantochão* foi a reflexão dialógica, pelo enfoque teatral, da condição de vida da pessoa humana, em diferentes contextos e situações existenciais, reconstituídas pelo texto da peça, pela encenação e pelo cenário montado no palco. Dessa forma o espetáculo constituiu-se por uma série de enunciados de cunho social, inserida e formada por um contexto dialógico. Dessa maneira, “o teatro é entendido como meio e não como fim, trabalho coletivo de auto-crítica permanente, tema relacionado com a cultura popular, espetáculo dinâmico e não estático.”¹⁹⁶

No espetáculo, havia um enfoque no homem, de menino a adulto, de maneira ficcional. Começou a ser desenvolvida pelo dramaturgo uma experiência de produção numa perspectiva antropológica, cuja influência acompanhava novas tendências do Teatro brasileiro, com suas preocupações sociais, a utilização da música e principalmente a capacidade de provocar nas platéias reações aos problemas que acometiam a sociedade brasileira no período, de forma artística e compromissada com as mudanças sociais. O grupo Construção foi impelido a experimentar em Recife uma proposta de arte engajada, que estava sendo amplamente empreendida no sul do país.

¹⁹⁵ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: EDUSC, 2002, p. 83.

¹⁹⁶ VIEIRA, Carlos. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Graffiti, 1980, p. 56.

O espetáculo *Cantochão*, dessa forma, representava no Nordeste brasileiro uma comunhão de princípios, de propósitos, de performances para fazer crer que era possível promover um diálogo de estéticas teatrais em espaços sociais tensionados politicamente, dando clarividência aos problemas estruturais e servir de matéria à história. Nesse sentido, percebe-se que o espetáculo teve o intuito de colocar em discussão as condições da sobrevivência humana e as possibilidades de suplantar conflitos, por meio da organização social e promoção da solidariedade.

O texto do espetáculo foi escrito com grande rapidez. Seu conteúdo era comunicado por uma sensibilidade envolvente, que indicava tanto a preocupação social como a emoção do autor, manifestada aos novos integrantes do grupo, especialmente para a atriz e cantora Terezinha Calazans, por quem nutriu uma efetividade especial. Houve no contato com o grupo a identificação de grandes profissionais. Cada integrante desenvolveu trabalhos específicos. Na ânsia de promover uma estréia do grupo que marcasse a cultura recifense, os artistas se integraram intensamente para tornar concreto o sonho de montar o espetáculo *Cantochão*.

O afeto para com Teca (como era conhecida no meio artístico Terezinha Calazans) era conhecido por todos que conviviam no grupo, inclusive pela própria artista, sem que ela correspondesse em igual medida o afeto do jovem diretor.

Teca Calazans foi a musa inspiradora para o espetáculo *Cantochão* e a principal atriz em todas as temporadas de apresentação do grupo. Como é próprio a quem ama, as demonstrações do afeto se processavam rapidamente e quando menos se esperava o texto ficou pronto para os ensaios, como uma dádiva produzida pelo sentimento, ou como uma peça-memória que guarda consigo a experiência do sensível, do sentido da encenação, da performance que, para além da representação no palco, também mantém imbricada a própria vida do seu autor, um homem que desejou demonstrar pela arte dramática o quanto é possível amar e viver sua entrega às emoções, às pulsões, aos desejos, ao amor, da forma mais pura e sublime. A peça teatral, resultado do seu esforço criador, enquanto obra de arte, é entendida como escritura.

Ela [a criação do artista] não se reduz [...] a uma transcrição de aspectos formais ou formalizados da experiência de vida do artista, ela se enriquece da expressão de alguma qualidade impalpável, sobre cujas características tantos se detêm, ansiosos da dissecação desse resíduo sagrado da inspiração [...].¹⁹⁷

¹⁹⁷ DUARTE, 1981, p. 43.

Seu sentimento pode ser caracterizado como amor platônico, o romance memorialístico idealizado no eterno presente, vivido entre a frieza da realidade e o encanto da ficção, entre o contato que ressignifica a existência, atribui-lhe outros sentidos, formas, cores e cheiros, embriaga a consciência e alimenta o teatro com a essência humana que, pedagogicamente, pode ensejar nos relacionamentos fora dos palcos, conteúdos para aprendizagem significativa consubstanciados no romance da vida e experimentados no convívio social.

Quanto à efemeridade e permanência dos sentimentos, há apenas que recorrer à poética sua compreensão, crendo que o verdadeiro amor, como diz o escritor Nelson Rodrigues é eterno. Neste sentido, as lembranças afetuosas que colocam Terezinha Calazans no centro de sua produção teatral, fazem parte de sua memória e são testamentárias de suas motivações. Não foram jogadas para as zonas de sombra, do esquecimento, permanecem vivas em sua consciência, posto que a emoção indubitavelmente alimenta a arte, em suas diversas formas e expressões. Corroborando com a afirmação Michel Pollak explica que:

[...] existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e **estão em perpétuo deslocamento** [grifo meu].¹⁹⁸

O sentimento não correspondido na mesma medida e intensidade, preso às ferragens da memória, não o impediu de produzir uma obra para o talento musical e a performance teatral de Teca Calazans. Demais integrantes do grupo se encantaram desde a primeira leitura do texto e se puseram a escolher canções do repertório da música popular. Foi criada uma música inédita, chamada Cantochão, com letra de Benjamim Santos e melodia de Sebastião Vila Nova.

O espetáculo teatral, como experiência construída em articulação com os afetos, problematizando a realidade do povo nordestino propiciou uma forma de negociação dos sujeitos com a realidade, por isso, conforme o campo de possibilidades, os projetos são articulados, reorganizados e portanto, integram uma dimensão da cultura, na medida em que são expressão simbólica e uma forma de entender os problemas sociais.

3.3. Espetáculo Cantochão: Reconhecimento Teatral de Benjamim Santos

O Espetáculo *Cantochão* seguiu os mesmos moldes do show *Opinião*, especialmente pela associação de linguagens, que privilegiava as músicas da MPB, as músicas regionais e a interlocução com o texto dramático.



Foto 24- Montagem do Espetáculo *Cantochão* – 1964
Paulo Guimarães, Benjamim Santos, Jones Melo, Marcelo Melo, Teca Calazans, José Fernandes, Elza Pinto, Batista Queiroz (na escada)

A experiência do grupo Construção denota uma potencialidade de experimentação de diversas linguagens em sua produção como também na sua análise. A linguagem fotográfica é uma delas.

A análise da linguagem inserida no espetáculo *Cantochão* oportuniza uma compreensão nítida da capacidade reflexiva sobre aspectos da vida do homem no campo ou na cidade, construindo uma memória da resistência em relação aos problemas sociais e um

¹⁹⁸ POLLAK, 1989, p. 8.

dispositivo de sublimar angústias pessoais, haja vista que “a linguagem é apenas a vigia da angústia.”¹⁹⁹

Na linguagem do espetáculo os reclames sociais são explicitados da sua forma mais violeta, no entanto, apresentados de forma alegre e festiva. Nesse sentido, concretizar o plano estético de *Cantochão* era de alguma forma, se pautar em uma preocupação política e na tentativa de intervir na realidade social, por meio da cultura.

A intenção do grupo *Construção* foi provocar além de uma reflexão acerca da plêiade de problemas que afetavam a forma de viver e ser da sociedade na década de 60, também uma profunda reflexão acerca do próprio homem, com suas vicissitudes e formas de comportamentos. A busca pela criação de um teatro engajado na realidade nordestina, marcou, na concepção do dramaturgo, sua tentativa de filiação às demais experiências do teatro engajado, empreendidas no Brasil, como reflexos dos conflitos, complexidades e contrariedades da sociedade brasileira.

O espetáculo *Cantochão* manteve, dessa forma, uma relação estética muito próxima com o show *Opinião*, apresentado no Rio de Janeiro. Nas aproximações estéticas, pode-se identificar as influências da proposta social que alimentam o conteúdo cênico explicitado no palco, além da forte motivação para desenvolver o sentimento coletivo da indignação, do engajamento, da politização, da solidariedade da platéia presente no teatro. Tais propósitos são compartilhados nos projetos de montagem dos espetáculos.

A realidade social será enfatizada em sua forma mais recrudescida, objetivando a recepção pela platéia no que se refere ao desenvolvimento e propagação de novos valores, de criticidade, elucidação dos processos ideológicos, visibilidade de novos comportamentos, veiculação de diferentes maneiras de linguagem presentes nos palcos, registradas e transmitidas nos jornais, como instrumentos de continuidade do espetáculo no cotidiano vivido.

Numa análise comparativa pode-se depreender ainda que *Cantochão* inspirou-se no show *Opinião* em relação à sua estrutura cênica, ou seja, na interrelação texto-canto, entendida como nova tendência praticada no teatro brasileiro naquela década. Outras experiências acompanharam a mesma tendência de apresentar os textos dramáticos associados a músicas que proporcionam maior dinamicidade ao espetáculo teatral,

¹⁹⁹ POLLAK, 1989, p. 8

Embora a experiência do grupo Opinião, assim como de *Cantochão*, não tivessem transformado de uma vez a atividade teatral, ajudaram a repensar sua estética, atribuindo-lhe novas características e despertando uma prática de participação de um público espectador pelo canto e pelo movimento. Neste sentido, o espetáculo também serviu aos seus propósitos de inserir na cena do palco os espectadores, que deixaram de assistir e passaram a participar concretamente do teatro.

Os espetáculos favoreceram a participação significativa, o envolvimento de agentes mais conscientes, reflexivos, críticos, que ambicionaram inserir no conteúdo cênico da apresentação às problemáticas sociais, visando com isso, suscitar uma postura de libertação por meio da arte. Diante disso, acreditamos que a inovação na utilização da música tanto no show *Opinião* como em *Cantochão* também serviu como artifício artístico para interação, participação, internalização de refrões problematizadores, de uma prática mais provocativa, mas direta ao povo, propondo à platéia uma reflexão sobre a complexidade da sociedade.

Uma diferença em relação aos dois espetáculos foi que em *Cantochão*, o jogo de fala e canto intercalados era diferente do que se fazia no espetáculo do Rio de Janeiro. A estrutura de *Cantochão* foi composta de uma sequência de cenas de diálogo e ação vividas por quatro atores, entremeadas de canções e trechos de poemas. A forma de articulação das linguagens na cena apresentou um encadeamento, uma sequência que harmonizava a poesia, a literatura dramática e a música, de forma a colaborar com uma legítima intenção de produzir teatro, que fosse ao mesmo tempo um reclame social.

Havia no *Cantochão* de Benjamim Santos um quadro cênico, que foi copiado de uma sequência do show *Opinião*: o desafio de dois violeiros-cantores, com versos de Firmino Teixeira do Amaral, poeta nascido em Parnaíba (PI), cidade natal do autor. Foi esse desempenho que o diferenciou do show do Rio de Janeiro ou que teve de semelhante com o espetáculo *Arena Conta Zumbi* ou *Arena Conta Tiradentes*.

No espetáculo *Arena Conta Zumbi* ou *Arena Conta Tiradentes* eram apresentadas algumas situações históricas, vivenciadas no Brasil, encenando algumas tentativas de levantes e rebeliões sufocadas pela ação violenta do Governo. A proposta do teatro era denunciar por meio das peças montadas, não apenas os acontecimentos de outrora, mas e acima de tudo os problemas que afligiam o Brasil no contexto da década de 60. Os textos eram usados como pretextos para entender os acontecimentos da história nacional e a rede de poder que comunicava seus resultados.

Em relação ao panorama do teatro brasileiro moderno, pode-se afirmar que o espetáculo *Cantochão* teve várias influências, diversas semelhanças, algumas coincidências, mas sua matriz cultural estava mais diretamente vinculada às orientações aos shows do Seminário de Olinda do que propriamente com show *Opinião*, contudo o aspecto politizador e a preocupação com as práticas arbitrárias que se impunham no Brasil da Ditadura Militar foram definidoras da proposta que influenciou a concepção do espetáculo.

O público espectador dos espetáculos teatrais em Recife, além das camadas populares que tinham acesso ao teatro, era também um grupo de pessoas que constituía uma elite intelectual local, formadora de opinião e que em grande medida produzia a cultura, portanto eram pessoas que elaboravam e tinham certa visibilidade midiática, o que contribuiu para projetar o espetáculo nos meios de comunicação da região, divulgando também sua inovação na cena teatral e produzindo crítica especializada.

O espetáculo *Cantochão* manteve o Teatro de Arena de Recife lotado todas as noites, até terminar a primeira temporada. Benjamim Santos pela primeira vez em sua trajetória como autor de peças teatrais, recebeu remuneração pelo trabalho de autoria e de direção. Com o nítido sucesso de participação e crítica teatral, o espetáculo foi apresentado em sua segunda temporada, novamente com casa cheia, sendo duas sessões, aos sábados e domingos.

Na segunda temporada de apresentações, cerca de vinte dias depois, Zélia Barbosa substituiu a atriz e cantora Elza Pinto, e conseguiu grande sucesso. O *Cantochão* foi a estréia de Benjamim Santos no Teatro de Recife de forma profissional e com amplo destaque valorativo na crítica especializada do rádio, nos jornais da cidade e do sul do país.

A valorização do autor não ocorreu concomitante à sua realização afetiva. Nutrindo o afeto à Teca, procurou destacar sua atuação cênica no espetáculo e para isso, preparou em cada detalhe a potencialidade de sua performance, no que se refere às músicas selecionadas, às falas da atriz, ao figurino e à sua forma estética de apresentação. Ao evocar a memória da de Teca Calazans, o dramaturgo evidencia que:

Embora os papéis fossem iguais, distribuídos igualmente entre os quatro atores, Teca foi o brilho do espetáculo. Envoltava numa flama que se irradiava para toda a platéia, distinguia-se dos demais atores, **brilhava em movimento, gesto e no ouro dos cabelos. E *Cantochão* foi seu grande momento resplandecente** [grifo meu]. Jamais, no Recife, Teca voltou a brilhar tanto e jamais, no Recife, voltou a fazer um espetáculo no nível de *Cantochão*.²⁰⁰

²⁰⁰ SANTOS, 2007, p.38

Na rememoração do espetáculo, o saudosismo assalta e domina a memória do dramaturgo que não vê outra manifestação fortuita de Teca senão aquela que ele montou, durante toda a trajetória de encenação da atriz, que aprisionado por uma lembrança amorosa a mantém reluzente e plena em sua cognição. A tirania do tempo não esfumaça sua imagem. As lembranças dos ensaios a mantém presente na memória e história do grupo Construção e na história do teatro brasileiro.

Teresinha João Calazans é identificada com poucos registros biográficos na história do teatro recifense. A busca de sua trajetória artística é quase um exercício de refazer o delicado novelo de lã, espalhado pelo labirinto da memória de Benjamim Santos. Sua vida se cruzou com a vida do dramaturgo de forma muito especial, pela afetividade e teatralidade.



Foto 25- Terezinha Calazans – Ensaio do *Cantochão* em 1964
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

Sendo natural de Vitória, a cantora e atriz talentosa, percorreu ao longo de sua vida diversos espaços, tendo resido em Belo Horizonte, Natal, Salvador e Recife. Sobre seu envolvimento com a música, em entrevista concedida em 1965, fez a seguinte afirmação:

“uma vez, quando tinha sete anos, cantei na escola a música Marina Morena, na comemoração do Dia das Mães. Desde lá nunca mais parei de cantar.”²⁰¹

Em relação à sua atuação como atriz também evoca suas memórias para informar que: “entrei no palco pela primeira vez com a peça *Chapeuzinho Vermelho*. Fazia a bruxa. A música popular brasileira e o teatro são para mim as melhores formas que eu tenho para me comunicar com os outros.”²⁰²

Das memórias de Benjamim Santos relacionadas à Teca Calazans jorram sentimentos que alimentou durante anos pela atriz. Aqueles mesmos sentimentos que encantaram seus ouvidos também dominaram sua cognição, inspirando a elaboração de pensamentos e orientando suas mãos na produção teatral. Sobre tal experiência do sensível, faz a seguinte declaração:

Na verdade, **foi para ela que fiz *Cantochão*** [grifo meu]. Os outros não sabiam disso. Mas ela, sim. Tenho certeza que sim. Depois, quando me afastei do grupo, eu a perdi e, perdê-la, me causou uma dor que até hoje é sentida, sempre que a recordo. Achava que seria minha atriz da vida toda. Mas vieram outras.²⁰³

Nos fragmentos de memória de Benjamim, a confissão clara que o espetáculo foi escrito para Teca, e a ênfase que sua musa inspiradora sabia da intencionalidade do autor, conforme indicado pela expressão: “tenho certeza que sim”, no entanto, denota que as relações estavam somente numa dimensão profissional, pois com a saída do grupo e distanciamento dos seus integrantes, ele afirmou que a “perdeu para sempre”, o que lhe “causa uma dor” presente em toda sua vida.

Há que pensar que no teatro também as relações interpessoais fazem parte da história, constituem vestígios de suas trajetórias, de seus encontros e desencontros, das lembranças e do esquecimento. O teatro encenado no palco é representação, mas também é dentro e fora dele vida, e vida carregada de sentimento.

A lembrança do dramaturgo pode indicar um sentimento não correspondido, ou alimentado apenas unilateralmente, mas de qualquer forma, não está distante de sua mente, ao ponto de rememorar com detalhes e grande precisão. Em relação ao seu significado,

²⁰¹ JORNAL DO COMMERCIO, 1965, p. 8

²⁰² Id., p. 8

²⁰³ SANTOS, 2007, p. 38

certamente Nelson Rodrigues diria: “o amor que acaba não era amor, pois todo amor é eterno.”²⁰⁴

A memória como construção do presente, evocando significados do passado, explica em grande medida, a busca pelo ideal da felicidade, vinculada às realizações e conquistas do tempo presente, bem como a inveja e o descontentamento em relação às experiências que não foram concretizadas em épocas de outrora.

Do ponto de vista psicanalítico, o espetáculo *Cantochão* pode ser entendido como uma válvula de escape, por meio da qual o inconsciente do artista Benjamim Santos pôde liberar seus desejos e manter-se vinculado a uma determinada realidade.

O destaque para a obra de Walter Benjamim é indicativa que o ideal da felicidade na relação de Benjamim Santos com Teca Calazans faz parte de uma construção histórica, que insere o dramaturgo em seu tempo, experimentando os prazeres e as decepções que constituem a experiência humana.

Em relação à repercussão midiática de *Cantochão*, percebeu-se que, pelas análises das notícias nos jornais, pode-se perceber que até a realização do espetáculo, nenhuma produção de jovens audaciosos repercutiu tanto, nem teve tanto espaço nos jornais de Recife, além de ter sido o único a receber até aquela ocasião, críticas de jornais do sul do país, mesmo sem ter saído do Recife.

Na análise do espetáculo *Cantochão* percebe-se que foi dividido em duas partes: o Menino e o Homem. Não tem, por assim dizer, uniformidade temática, valendo mais pela profusão musical, em que se evidenciam as canções de Dorival Caymmi, Paulinho Nogueira, todo o Ciclo do Menino, Edu Lobo, com as músicas Aleluia, Borandá e outras, Carlos Lira e muitos mais. Associam-se ainda, músicas de jovens compositores de Recife e diversas peças do vasto e pródigo folclore da região.

São valorizados dessa forma, diferentes compositores e suas composições, de modo a indicar as contribuições musicais e sensibilidade dos artistas ao inserir nas letras das músicas elementos que retratam o homem de forma holística, ou seja, que concebe a pessoa humana em sua integralidade.

O espetáculo é constituído por uma plêiade de sentimentos que caracterizam o homem em diferentes fases da vida, associando a arte dramática com a música popular brasileira que

²⁰⁴ RODRIGUES in: CASTRO, 1993, p. 187

intercala e integra os atos encenados. Os refrões das músicas utilizadas nos espetáculos eram curtos e de fácil memorização. A intenção era que, mesmo após as apresentações, os frequentadores pudessem cantarolar os refrões e internalizar seus significados. Essa prática autora que articula linguagem e estética visava reunir ao mesmo tempo a experiência de vida, a experiência do mundo e o incomensurável, dando-lhe sentido e conferindo uma totalidade própria àquilo que antes parecia fragmentado.

Nas apresentações do *Cantochão*, em duas temporadas no Teatro de Arena de Recife, predominou a interação com o público, por meio dos artifícios da musicalidade e da atuação dos atores. O conteúdo social é diluído ao longo de todo o texto, valorizando especialmente a realidade recifense e nordestina.

A respeito da concepção do texto, na primeira parte, foi retratada a vida de um menino, o do mocambo e o da favela, o das mansões e o dos apartamentos. O espetáculo foi considerado pelo escritor, além de sua arma de luta contra a ditadura, como canto de amor por todos os meninos e todos os homens, numa busca de mais compreensão e afetividade entre as pessoas, em diferentes espaços sociais. Trata-se de uma tentativa de compreensão da complexidade humana pelo olhar de um dramaturgo do nordeste, com sensibilidade que escapa dos limites espaciais e temporais.

Na primeira parte é suscitada a reflexão acerca da divisão social que caracteriza e marca o espaço dos grandes centros urbanos, com seus problemas e sofrimentos, mas também os espaços rurais, os conflitos que afetavam a cidade de Recife, especialmente o embate da população rural com os grandes proprietários de terras, a mobilização para empreender a reforma agrária, a exploração dos pequenos moradores, a situação sofrida dos trabalhadores do campo, os despejos, a violência da polícia e o completo descompromisso de alguns políticos com os marginalizados.

O espetáculo enfoca determinada realidade pelo olhar sensível de quem vive na cidade ou no campo, de todo homem e toda mulher, de criança à fase adulta. É um olhar para o mundo, mas também um olhar para dentro de cada pessoa, pois o compromisso com a mudança social surge, inicialmente do âmago de cada sujeito e encontra seus reflexos no encontro com o outro, como seu semelhante, gente com as mesmas características e propensa aos mesmos problemas.

O espetáculo propõe a vivência da alteridade e do compromisso social, tendo o Nordeste brasileiro como espaço de teatralidade, ao associar o ficcional ao real, a matéria que alimenta o espetáculo ao seu anseio de mudança rápida e urgente. Nisso reside a dialogicidade

do teatro e a capacidade de seu autor em suscitar os processos de transposição da cena no palco para a vivência na cotidianidade, de forma crítica e ao mesmo tempo, amorosa.

Na segunda parte do espetáculo há intercalando as encenações um canto do homem da terra, do homem do chão, que dá nome à peça. Cantochão evoca as formas de vida do homem em sua relação com a natureza. O título da música também é o título do espetáculo, de autoria de Sebastião Vila Nova e Benjamim Santos, tendo os seguintes dizeres:

Acorda, menino
 Acorda depressa
 E vem pelo mundo
 Ouvir cantochão.
 Deixa esse teu sonho
 Teu sono profundo
 E vem pelo mundo
 Vem ver cantochão
 É o grito da terra
 Que ouço gemendo
 Se espalha no ar.
 Acorda, menino
 E vem pelo mundo
 Vem logo, depressa,
 Fazer mutirão.
 O mundo é tão grande
 Vem fazer ciranda.
 O mundo é tão grande
 Vem fazer ciranda
 Os homens cantando
 Se dando abração.
 Acorda, depressa
 E vem pelo mundo
 Fazer mutirão.
 E vem pelo mundo
 Fazer cantochão.

A letra da música cantada no espetáculo é uma convocação para o engajamento social que conclama a acordar, podendo ser compreendido como tomada de consciência do mundo, percepção dos processos ideológicos que adormecem e acomodam a consciência. São utilizados verbos de ação, como, vir, ouvir, acordar, deixar e fazer que caracterizam uma prática combativa de enfrentamento das problemáticas que afetam as pessoas.

O sofrimento refletido na encenação é retratado pela expressão “gemendo” oriundo da terra, compreendido como natureza ou as pessoas que são maltratadas e sofrem em seu dia-a-dia. Uma perspectiva de escape aos determinismos sociais é apresentada na afirmação de que

o mundo é tão grande, sendo possível fugir à dor, pelo pertencimento à ciranda e ao final o desfecho da música é uma forma de integração pelo abraço e a participação no *Cantochão*.

Tendo a possibilidade de favorecer melhor análise, utilizamos a linguagem fotográfica para indicar compreensões ao espetáculo, posto que a fotografia como espaço de memória, admite a imagem como uma mediação a ser decodificada.



Foto 26 – Jones Melo – Ensaio do Espetáculo *Cantochão* em 1964
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

A proposta do espetáculo não só indica, em toda sua apresentação, uma performance combativa com formas e intenções bem definidas que legitimam a luta social em prol dos mais injustiçados, como também refletem uma dimensão artística que assume uma corporeidade mais abrangente que as questões sociais.

A estética da recepção nos jornais constitui uma experiência de percepção da arte como forma de socialização e de produção cultural, que integra gerações e produz permanências pelas capturas de escrita, pois são produzidas por espectadores-escritores.

A utilização da crítica de teatro na imprensa visa indicar algumas formas de ampliar a visibilidade da investigação histórica, cruzando fontes e revelando indícios de uma produção a partir de múltiplos olhares, neste sentido vale ressaltar a contribuição do crítico de teatro Sábato Magaldi, ao afirmar que:

Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera, ela está refletindo não apenas os valores do crítico mas, na medida do possível, todos os componentes de uma sociedade pensante que, naquele momento, reflete sobre a arte e sobre o teatro em particular.²⁰⁵

Essa experiência registrada pela imprensa, posteriormente transformada em fonte pelo olhar do historiador, comunica os fazeres da arte teatral, capacidade que possui e os diversos temas do nordestino, em especial incursão, suscita naqueles que encenam e àqueles que prestigiam as apresentações. São cenas de um cotidiano, de uma cultura popular, com seus valores, crenças e comportamentos, ou como afirma Rosângela Patriota

representação da realidade e comprometida com suas dimensões específicas, embora, em um sentido amplo, sempre aspire a abrangência. Em verdade, ela constrói significados que, do ponto de vista da luta política, tornaram-se estratégias de controle no campo do simbólico.²⁰⁶

Na história do teatro brasileiro, as contribuições da crítica, marcaram sensivelmente a forma de análise dos espetáculos, de modo que se produziu uma estética da recepção, da ação encenada, como também da sua mediação, construção de sentido daquilo que se encenou e de como as obras foram recebidas pela platéia. O olhar da crítica e transposição em matérias de jornais constituiu-se enquanto matéria para a compreensão histórica, como fontes que podem ser questionadas, inquiridas, analisadas e inseridas nos seus contextos de produção.

Foram diversos os críticos de teatro que, em Recife, escreveram sobre peças e discutiram suas concepções. Sobre o espetáculo de Benjamim Santos *Cantochão*, Adeth Leite, crítico de teatro do Diário de Pernambuco, relatou em crítica jornalística que o grupo se propôs a uma performance inovadora, tentando encenar um espetáculo que difundisse o teatro, a música popular, as pinturas e a literatura. Segundo este crítico:

a peça “Cantochão”, cujo objetivo central é a fusão do texto-teatral com a música popular brasileira, em variadas fases e com a música nordestina e simples do homem do campo. O texto pertence a Benjamim Santos que também é responsável pela direção. [...]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.²⁰⁷

²⁰⁵ MAGALDI, 1989, p. 84.

²⁰⁶ PATRIOTA, 2008, p. 41.

²⁰⁷ DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 16 de junho de 1965

Na apreciação do crítico houve uma fusão de várias linguagens, como a encenação e a música. O crítico não fez uma análise mais depurada e especializada do trabalho, apenas externa seu desejo de que outros trabalhos fossem produzidos com aquela encenação moderna, provavelmente evidenciando uma apreciação elogiosa sem, contudo, atribuir adjetivos ou críticas pejorativas à apresentação.

A matéria foi descrita pelo jornalista de maneira informativa. Trata-se de uma crítica informativa e explicativa do trabalho que o grupo se preocupou em desenvolver. Ao final da crítica, fez uma mescla de formas estéticas e propostas dramáticas que são resultantes do olhar apreciador, nem sempre condizentes com os espetáculos.

O jornalista Alex Almeida do Jornal do Commercio narra sua experiência ao prestigiar o espetáculo *Cantochão* da seguinte maneira:

Era o último dia de representação e apesar de ter chegado quando se iniciava o espetáculo não consegui lugar nem mesmo para ficar de pé. Isto prova que “Cantochão” agradou e merecia continuar no Arena. Trata-se de uma experiência interessante incluindo música moderna brasileira com recitação. Além de tudo isso revela alguns talentos novos.²⁰⁸

Alex Almeida foi escritor atuante na divulgação cultural recifense que recebeu ao longo de sua atuação profissional correspondências dos artistas para assistir aos espetáculos e após sua visita às casas de show, escrevia as matérias, incentivadoras da frequência nas casas de espetáculo e valorativas do talento dos atores e atrizes. Referindo-se ao espetáculo *Cantochão*, faz seu relato como quem tenha escutado de outros espectadores que prestigiaram a peça, pois deixou para ir ao teatro no último dia de apresentações e ao chegar todos os lugares no pequeno espaço do Teatro de Arena já estavam ocupados.

A matéria não indica as razões da ausência do contato com o espetáculo e não analisa a performance, mas elogia sua atuação em função do diálogo travado com outros espectadores que estiveram presentes nas encenações. Mesmo ausente, registra em sua matéria diversos elogios à obra no que se refere à inovação estética e ao talento dos artistas que protagonizaram o espetáculo.

Trata-se de uma matéria de um jornalista que se justifica, mas ao mesmo tempo reforça o valor da arte e a persistência na produção do espetáculo, solicitando inclusive por

²⁰⁸ JORNAL DO COMMERCIO, 1965, p.6

meio do Jornal que os organizadores façam outras apresentações em casas de espetáculo que possam acomodar mais espectadores.

Nas apreciações de Medeiros Cavalcante do Diário de Pernambuco, ao assistir a primeira apresentação do espetáculo *Cantochão*, afirmou que a proposta do grupo foi a fusão do texto-teatro com a música popular brasileira, com a música nordestina. Neste sentido, o jornalista faz uma separação da música popular brasileira em várias de suas fases com a música nordestina do homem do campo, associando esta às práticas festivas e aquelas às produções geralmente oriundas do sul do país.

Medeiros Cavalcante em sua crítica informou que recebeu o texto de divulgação quando passava por uma ponte, por meninos que entregavam informes em pequenos papéis de propaganda que ele transcreve na íntegra. Trata-se de uma matéria em que o autor mistura as informações com análises sobre a cidade e os comportamentos de seus moradores, que também fazem parte do teatro da vida moderna.

De repente, os tabuleiros das pontes recifenses se tornaram excelentes pontos de propaganda, graças à determinação do serviço de trânsito, expurgando os terminais de ônibus da ilha de Santo Antonio.[...] vou cruzando com volantes-mirins que me metem na mão pequenos papéis amarelos. “Cartomante”, penso. Não, não é. “Cantochão” leio. “Um show e bossa nova no teatro de Arena” – diz o breve anúncio. – “Espetáculo do grupo Construção. [...] O público consagra! Não deixe de ver Cantochão. Mas decreto “Cantochão” não é nada disso; [...]. Deve ser uma experiência nova. De mim, confesso que ainda não tive tempo de ir lá. E guardei o anúncio para escrever isto ao chegar em casa. [...]”²⁰⁹

O jornalista apresenta em sua matéria um misto de sensações e as relata de forma pormenorizada, no que se refere ao local em que recebeu o informe do espetáculo, das impressões que o comunicado lhe causou naquele momento da entrega, do menino mensageiro que distribuiu o papel, das relações com outras divulgações, vinculadas à religiosidade, às amizades, aos receios de incompreensão e outras recepções, de outras pessoas em circunstâncias opostas àquela que experimentou. Ao final, afirma que por falta de tempo não assistiu ao espetáculo, simplesmente afirmando que pode se tratar de uma “experiência nova”.

Para Antonio Teixeira Junior em recorte de Jornal que não tem data nem o nome, o espetáculo *Cantochão* visava retirar do folclore elementos que iriam alimentar a bossa nova. Em sua análise pouco mencionou sobre o espetáculo apresentado no Teatro de Arena de

²⁰⁹ CAVALCANTE, Diário de Pernambuco, 1967, p.4

Recife, mas fez uma apresentação do panorama de outras produções teatrais desenvolvidas no Brasil, “o primeiro foi o Grupo Opinião, formado por gente já conhecida e consagrada do público, como Nara Leão, Zé Kéti e outros figurões [...] estão transformando em bossa nova o que há de mais timbira.”²¹⁰

Segundo Teixeira Junior a bossa nova seria a forma autêntica de samba da música brasileira e a cultura popular sua fonte de inspiração, tendo assim sua forma puramente brasileira. Em sua matéria, considera os jovens artistas desconhecidos e amadores, sem, contudo tratar do espetáculo propriamente. Há presente na matéria informações de outros estados e de outras experiências que teriam a mesma proposta, apresentada de forma superficial e aleatória. A forma simplista e pernóstica com a qual tratou do espetáculo pode revelar o desconhecimento do trabalho, que o situa em um lugar comum de um processo cultural estático e desvalorizado.

Em uma matéria do Jornal do Commercio escrita pelo jornalista Vladimir Aiala há uma forma descritiva bem ampla com caracterizações detalhadas de diversos aspectos do espetáculo, bem como dos seus realizadores. Ao tratar de Benjamim Santos, como diretor da peça, o descreve como um jovem franzino, orgulhoso de ser piauiense e caracterizado como sonhador. Para o jornalista:

[...] 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. [...] Há, em cada apresentação, uma ligação espiritual entre o público e os atores. Por que Benjamim nos leva de volta à infância. A história que ele conta é a nossa história. E quando os recursos são poucos a imaginação tem que ser muita. [...] 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. Há um aspecto que não pode ser ignorado.²¹¹

A crítica do Jornal é uma verdadeira louvação à obra *Cantochão*, chegando a ponto de considerá-la com a grande inovação no teatro recifense por colocar em cena, elementos da vida humana. Benjamim, inicialmente é apresentado como sonhador, em seguida, é elogiado como criador que conseguiu inovar a arte teatral. Explicita as conquistas estéticas do diretor por envolver o público no universo infantil, por meio dos diálogos e das músicas populares. Menciona a recepção do público como forma íntima de arte. Demonstra a relação que o

²¹⁰ TEIXEIRA JUNIOR, s/d

²¹¹ AIALA, Vladimir. Jornal do Commercio, 27 de junho de 1965

espaço de encenação mantém com o espectador e com o ator, inserindo-os no contexto de produção e vivência do teatro.

Para Vladimir Aiala a ousadia e sensibilidade de Benjamim Santos são características preponderantes para o sucesso do espetáculo, haja vista que o espaço e a complexidade do trabalho indicam sérias ameaças à sua protagonização. A musicalidade e o desempenho técnico dos músicos também concorrem, segundo sua opinião, para o sucesso de *Cantochão*.

Trata-se de uma crítica de teatro com uma variedade e profundidade de elementos analisados, de modo a inserir o leitor da crítica teatral do jornal na produção e compreensão da proposta estética empreendida nas casas de espetáculo.

Em longa matéria para o Jornal do Commercio de Recife, a jornalista Laidjane Bandeira, que escrevia para a Coluna de cultura, esboçou uma análise com peculiar traço jornalístico, aliando as informações técnicas, estéticas e os depoimentos dos artistas que integraram o grupo Construção.

Laidjane Bandeira, além de jornalista e crítica de teatro, também foi artista plástica com diversas exposições feitas no Teatro de Santa Isabel, dentre as quais se pode destacar na década de 60 aquela que recebeu o nome de o “Gesto e o Grito”, de enorme alcance estético.

Na matéria, há uma análise da obra em suas duas partes, ou seja, da primeira fase onde é encenada a experiência do menino e na segunda fase, em que o Homem é focado.

‘O problema do ser vivente no palco faz parte do mistério humano’, é frase de Hermilo Borba Filho com que o Grupo Construção abre o programa de seu espetáculo, [...] O que vem a ser o Cantochão como espetáculo? -“É, antes de tudo, uma experiência”, nos dizem aqueles que compõem o Grupo Construção. [...] Na verdade, ele resultou de riquíssimo interesse folclórico pelos inúmeros aproveitamentos conscientes e adequados, e igualmente rico em originalidade, em atualização, em dinamismo e versatilidade. [...]. Cantochão é um espetáculo *sui generis* no qual se focaliza na primeira parte O Menino (com sua problemática resultante de contrastes sociais, geográficos, culturais etc) e o Homem, na segunda parte.²¹²

A análise é iniciada com um fragmento do espetáculo retirado da obra do encenador pernambucano Hermilo Borba Filho: “O problema do ser vivente no palco faz parte do mistério humano” e, a partir das contribuições teóricas e estéticas de Hermilo, faz uma introspecção na natureza humana, como um mistério a ser compreendido, como matéria do

²¹² BANDEIRA, Laidjane. Jornal do Commercio, 13 de junho de 1965

espetáculo em sua completude. Mas do que tratar da opressão política circunstanciada, era necessário tratar da dimensão humana imanente e transcendente.

No centro da análise do teatro/espetáculo, há um destaque à atuação de Teresinha Calazans, mas também o empenho dos demais artistas que atuaram no espetáculo. No entanto, há um enfoque especial a ponto de considerar o desempenho de Terezinha Calazans como “surpreendente”. Laidjane em sua matéria também reconstitui o processo de montagem da obra afirmando que todo o processo de construção teve início com a leitura coletiva da obra *Diálogo do Encenador* de Hermilo Borba Filho.

O jornalista Antonio Teixeira Junior do *Diário da Noite* esbanja elogios a Teca Calazans em seu trabalho de atuação que integrou canto e encenação.

Comenta a atuação do diretor Benjamim Santos e sua forma de lidar com os atores em palco, incentivando e propondo formas de integrar a cultura à vida do homem nordestino. Sua apreciação faz uso de depoimentos como recursos textuais que integram a palavra do ator depoente, a escrita do jornalista e leitor da crítica teatral, com a intenção de produzir a compreensão da produção dramática e produzir uma aproximação do leitor à experiência vivenciada no palco pelos homens e mulheres que promovem a arte.

Teresinha João, loura, parece gaúcha, mas é de Vitória. Nordestina que sente a arte da gente, canta, faz teatro como ninguém, e agora é peça rara no grupo de uma moçada, que está surgindo com toda “banca” de que vai vencer, e vence longe. O Grupo Construção, agora vem representar um espetáculo inédito no Nordeste: Cantochão. E Terezinha João, balança a cabeça, como se estivesse cantando em show, e diz, com sua ingenuidade. 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.²¹³

Nos comentários de Antonio Teixeira Junior, além do apelo aos depoimentos de Teca Calazans, há também uma aproximação do leitor das produções literárias que despontavam como criações estéticas e literárias, indicadas no cenário das letras e constituíam espaços, nos quais a imaginação, a cultura, e as formas estéticas se coadunavam para formação de novos amantes do espetáculo.

Terezinha Calazans é descrita de forma bem detalhada, apresentada com tal requinte de detalhes que nem suas características psicológicas escapam da análise do crítico. Todo o

²¹³ TEIXEIRA JR, Antonio. *DIÁRIO DA NOITE*. s. d.

espetáculo é examinado em seus pormenores, de modo a indicar uma profunda e constante capacidade de análise do jornalista, bem como a fortuita e privilegiada camada leitora que mantém contato com suas análises no jornal *Correio do Norte*.

O espetáculo *Cantochão* foi apresentado na imprensa de São Paulo como o primeiro fruto do teatro *Opinião*, pelo jornalista Adones de Oliveira do *Jornal Folha de São Paulo*. Em sua análise, o jornalista faz uma comparação do grupo *Construção* com o grupo de *Opinião*. Segundo ele, o elemento ideológico estaria ausente na produção nordestina, enquanto que a quantidade de atores seria a mesma e também a proposta de renovação do teatro.

Sem força do *Opinião*, despojada daquela coloração ideológica que levou o DOPS paulista a lhe aplicar alguns cortes, *Cantochão* tem, no entanto, a mesma estrutura dela, o mesmo número de atores, algumas músicas em comum, e sobretudo, a mesma intenção teatral renovada. É 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 propensa a “pegar” por lá quanto já “pegou” no sul. [...] O diretor e autor é um jovem universitário do Piauí, com jeito de primeiro aluno da classe, chamado Benjamim Santos. No elenco figuram Paulo Guimarães, José Fernandes, Elza Pinto e Teresinha Calazans, ótima cantora e promissora atriz, para quem “a música popular brasileira e o teatro são as melhores formas que tenho para me comunicar com os outros”. É uma loira bonita, dona de grande expressividade cênica e de uma voz de grandes recursos. Ótima “isca” para os descobridores de talentos.²¹⁴

Para ele, o espetáculo *Construção* não privilegia os processos ideológicos, deixando de perceber que há formas de violência tanto na vida das pessoas do campo, como nas cidades, das crianças e dos homens, assim também como outras formas de violência, inclusive a simbólica. A análise enfatiza os aspectos estéticos, as performances, não valorizando o conteúdo cênico que é a essência do espetáculo.

Na sua apreciação do corpo do espetáculo, caracteriza Benjamim Santos por seu aspecto jovial e como destaque em sala de aula, não lhe atribuindo caráter profissional. Há uma exaltação particular e elogiosa à atuação das atrizes e cantoras, em especial, no entanto, à Teca Calazans no que se refere à expressão cênica e potencialidade vocal.

Trata-se de um olhar para a arte produzido de um lugar social e de um espaço que privilegia certas características do fazer teatral do sul, em acelerado processo de produção e promoção de visibilidade nas mídias que trataram de construir um Nordeste brasileiro rural e envolto em arquétipos definidos.

²¹⁴ FOLHA DE SÃO PAULO, 965, p.9

O grupo Construção, que foi fundado em dezembro de 1964, teve a intenção inicial de montar apenas clássicos, antigos e modernos, mas depois, a influência de Opinião, a que Benjamim assistiu, quando esteve no Rio de Janeiro, *Liberdade, Liberdade, e Zumbi*, que conheceu algum tempo depois em São Paulo, provocaram uma mudança de ideal. Optaram por espetáculos que fossem ao mesmo tempo, um misto de música popular, que o Nordeste tem em grande quantidade e variedade, e um texto com marca bem pessoal. Terminada a temporada de *Cantochão* dos jovens pernambucanos, houve mudanças diante do que foi planejado inicialmente, para melhor caracterização do seu grupo e inserção de apresentações que dialogassem com uma gama de propostas cênicas e modelos de dramaturgia, inclusive a nordestina nascente.

Na atuação dos críticos que escreveram sobre as apresentações do espetáculo *Construção* predominou um enfoque nos aspectos estéticos, ou seja, na forma de apresentação, como não apenas na descrição pura e simples da obra encenada. Percebeu-se uma despreocupação em análises que inserissem o espetáculo em uma conjuntura que se queria refletir sobre o homem, mas também sobre seus problemas, suas dificuldades, suas alegrias, suas realizações.

Tanto na crítica produzida em Recife como em São Paulo há valorização dos atributos artísticos cênicos e musicais de Terezinha Calazans.

O espetáculo *Cantochão* representou a primeira e mais significativa experiência de produção teatral de Benjamim Santos encenada no Teatro de Arena em Recife, após seu retorno do Rio de Janeiro, sendo por isso fortemente influenciado pelo espetáculo *Opinião* que assistiu no Teatro Municipal de Arena do Rio de Janeiro.

Cantochão também foi a proposta cênica mais audaciosa do grupo Construção que, fundado por Benjamim Santos e seus companheiros, conseguiram refletir pela linguagem, uma inovação na forma de produzir teatro em Recife na década de 60 do século XX.

O espetáculo *Cantochão* pode ser também analisado como prática educativa de uma forma de teatro popular em que se produziu um conhecimento de mundo, pela ação da cultura, apresentando no palco uma realidade sociocultural que comporta intrinsecamente uma dimensão cognitiva. “Assim, o conhecimento está ligado, por todos os lados, à estrutura da cultura, à organização social, à práxis histórica. Ele não é apenas condicionado, determinado e produzido, mas é também condicionado, determinante e produtor.”²¹⁵

²¹⁵ MORIN, 2002, p.27

Na análise do trabalho além da produção, compreendida por Michel de Certeau como “produção poética [...], racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de consumo.”²¹⁶ A astúcia do trabalho teatral reside na potencialidade de suscitar a compreensão da realidade brasileira por meio de espetáculos que geram uma cultura de oposição, que segundo Rosângela Patriota, esteve “presente no teatro, no cinema, na música, na literatura, entre outras formas de manifestação, permitindo que se estabelecesse uma ‘identidade’ entre produtores e consumidores de bens culturais, propiciado pelo engajamento artístico.”²¹⁷

A fabricação da cultura de oposição consiste em subverter uma ordem nos modos de fazer, produzir outro ordenamento, que coloca no protagonismo social os silenciados pela censura, pela repressão. Essa astúcia é o não conformismo dos consumidores com a disciplina rígida do Governo, que cerceava a liberdade e representa a produção dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política.

A linguagem utilizada no espetáculo é o claro exemplo do que é compreendido como astúcia, pois além de diversificar os modos de fazer teatro, também insere no bojo das discussões os problemas que afligiam a sociedade, bem como explicitava seus anseios. “Essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais usuários se apropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural.”²¹⁸

A experiência do teatro engajado produzida por Benjamim Santos pode ser compreendida como uma tentativa de filiar-se aos principais movimentos de contestação, tendo o teatro como palco.

A produção do espetáculo *Cantochão*, como espetáculo com componente social, teve influência direta do show *Opinião*, apresentado no Rio de Janeiro. A linguagem do espetáculo que alia texto e música passa a ser um recurso que no teatro favorece a interação com a platéia, inclusive emprestando ao inconsciente humano as formas de continuar guardando as sensações e produzir outras interlocuções pela musicalidade e expressões.

A linguagem do teatro moderno é performática, aproximada da vida, ou mais que isso, uma retratação do vivido no palco, um espelho do real; da experiência da cotidianidade, compreendendo que “a vida cotidiana é a vida do todo homem.”²¹⁹ Essa linguagem reflexiva

²¹⁶ CERTEAU, 2007, p.39

²¹⁷ PATRIOTA, 1999, p. 16

²¹⁸ CERTEAU, 2007, p.41

²¹⁹ HELLER, 2000, p. 17

e crítica devolve ao povo a capacidade de ver-se como agente de mudança, como protagonista do espetáculo da vida, sem uma direção ditatorial.

Nas expressões artísticas que colocam a vida em todas as suas expressões no palco da história, ver-se que:

O homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se em “funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, suas paixões, idéias, ideologias.²²⁰

A linguagem do teatro moderno, ao tempo em que procura ser uma linguagem do sofrimento e do suor, também se torna a linguagem do afeto, da alegria e da vitória. Uma linguagem do homem comum, de sua cotidianidade, ou seja, da vida em plenitude.

Após a segunda temporada de espetáculos do grupo teatral Construção em Recife, foi necessário rever a sua organização e projetar os novos trabalhos que o grupo realizaria. Diversas reuniões foram realizadas com os componentes que integraram o grupo, como era costumeiro no planejamento de novos espetáculos, por meio das pesquisas, do estudo coletivo, dos ensaios e da construção mediada pelos ensaios.

Em uma das reuniões foi decidido que Benjamim Santos deveria continuar a escrever e montar os espetáculos. Faltou, porém definir a temática das outras montagens em forma de texto-canto, ou seja, um espetáculo que envolvesse performance de encenação e interpretação musical. O grupo decidiu produzir uma peça sobre a expulsão dos holandeses de Pernambuco. A obra deveria estar centrada em Calabar.

A discussão sobre Calabar em Recife, assim como a construção da identidade brasileira, era objeto de muitas divergências na década de 60 e colocar essa temática em obras a serem encenadas tornava-se um grande desafio. Dessa forma, a escolha de um tema para uma peça de um dramaturgo representa um desafio que além do esforço intelectual ainda exige uma opção ideológica.

Em relação a Calabar, havia muita contradição, posto que já havia um lugar de seu enquadramento na historiografia brasileira como “traidor”, no período em que o Brasil estava sendo dominado pelos portugueses e o mestiço Domingos Fernandes Calabar teria favorecido os holandeses e outros descontentes com o regime adotado por Portugal e contribuíram com a permanência e domínio holandês em Pernambuco durante vinte e quatro anos.

Benjamim já estava fortemente envolvido por uma estética de teatro que enfocasse questões sociais e produzisse uma proposta de mudança estrutural. Sua história de vida, formação filosófica e experiências de grandes espetáculos lhe colocavam no contexto de modernidade e comunhão com novas tendências produzidas na década de 60.

O dramaturgo Benjamim Santos não se interessou pela temática e expôs sua opinião ao grupo, pois iria exigir uma vasta pesquisa histórica cheia de contradições e ausência de consenso entre os pesquisadores pernambucanos. Para o dramaturgo não havia uma motivação, portanto, que realmente lhe fosse significativa. A recusa criou um impasse no grupo e um desentendimento interno. Passaram-se alguns dias e Benjamim Santos se desligou do grupo Construção.

O principal motivo para o afastamento de Benjamim do grupo foi o desejo de produzir uma dramaturgia que lhe desse certa autonomia de criação, ao mesmo tempo em que permanecesse fiel aos princípios de um teatro engajado e que levasse aos palcos as situações conflitantes do povo vivenciados na década de 60.

Embora já estivesse fora do grupo, não se afastou dos engajamentos sociais. Em 1966 Benjamim Santos passou a trabalhar no MEB (Movimento de Educação de Base). O MEB estava intimamente ligado às CEB's e à CNBB, sendo dirigido à educação de adultos que residiam no campo, dando continuidade ao trabalho teatral no meio popular, como almejado por ele mesmo.

Estando profundamente envolvido pelo teatro, o dramaturgo compreendia que não poderia passar muito tempo fora das casas de espetáculo, porém naquele momento estava sozinho, sem amigos atores, diretores ou escritores. O exílio proposital da produção teatral serviu para que revisse suas metas e pudesse reorganizar seus propósitos artísticos. Na análise da sua história de vida, o desafio posto é de entender os sentimentos que lhe atravessaram, as angústias sofridas, os desejos não realizados, os sonhos diluídos em efêmeras produções circunstanciais.

As histórias de vida sugerem que devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução de identidade, e não apenas como relatos factuais. A história de vida ordena acontecimentos que balizam uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves.²²¹

²²⁰ HELLER, 2000, p. 17

²²¹ POLLAK, 1989, p. 13

Era perceptível a visibilidade dos sinais do quanto o afastamento do grupo Construção, após profícua experiência de produção, direção e envolvimento amoroso, o marcaram profundamente e o quanto seu afastamento provocou um profundo vazio existencial, causando grande sofrimento. Mesmo desejoso em dirigir novos espetáculos, os únicos atores que realmente conhecia pertenciam ao grupo Construção, e ele sentiu que os havia perdido.

Não se tratava apenas de uma desvinculação profissional, de um grupo ou ofício, mas a perda de intensas referências de amigos e companheiros com os quais mantinha certa identificação, pois foi com eles que travou muitas relações, confidenciou sentimentos, escondeu outros. Era outra experiência humana que o testou e o pôs à prova, para lhe premiar posteriormente com a maturidade e sabedoria.

Esta fase de sua vida é um momento de “exílio” pessoal, não como aquele que foi obrigado a fazer no Rio de Janeiro, resultante da perseguição da Ditadura Militar e que lhe foi de grande benefício ao ter contato com o teatro engajado naquela cidade. Naquele momento, era um exílio interno, uma forma de encontrar dentro de si novas experiências e redirecionar seus caminhos. Talvez tenha sido neste momento de sua vida que pôde se constituir como um artista maduro.

Mesmo estudando novas estéticas e vivenciando outras experiências, continuava a se sentir sozinho. A solidão e o medo fizeram parte de sua vida desde a juventude; um misto de sensações que também vão acompanhar suas obras. Em relação ao teatro, porém, deveria estar com outros profissionais, deveria produzir em parceria, valorizar a comunicação, a arte da representação que dialoga com o encontro de uma platéia. Segundo ele, “um dramaturgo não faz teatro sozinho; nem um encenador. Um e outro precisam de atores, de público, de críticos.”²²²

Nesse período em que esteve afastado do meio artístico, Benjamim compreendeu também que do caos existencial podem surgir novos seres, nova vida, novas potencialidades, nova forma de ver a realidade e adequar-se a ela, visando com isso a consolidação da sua posição de sujeito no convívio social. “Eu já não tinha sequer com quem conversar sobre teatro. De repente, tudo mudou, a partir de dois convites inesperados, que me jogaram no centro do teatro e, desta vez, de modo definitivo.”²²³

²²² SANTOS, 2007, p. 48

²²³ SANTOS, 2007, p. 48

Deseja-se entender dessa forma a relação entre as experiências pessoais vividas por Benjamim Santos com suas contribuições ao teatro brasileiro, seja como diretor, dramaturgo ou crítico de teatro.

Faz-se necessário, portanto, focar a continuidade de sua trajetória de vida, analisando os fazeres e dizeres por ele empreendidos, possibilitando com isso, sua maior projeção na dramaturgia, direção e crítica teatral. Suas obras dramáticas, indicadas no próximo capítulo, consolidam não só sua carreira artística, mas também o projetam no cenário cultural nacional e internacional.

CAPÍTULO IV

DRAMATURGIA E SEU AUTOR: Subjetividade, Estética e Modernidade no Teatro

Uma coisa é o Teatro
e outra, bem diferente,
é a Vida. No entanto
de tal modo se mesclaram
que, tão logo brota a Vida,
um tablado se estrutura
e se põe a refleti-la.
Cada um vai levantando
as tramas de sua ação
e as palavras são geradas
seja em verso seja em prosa,
sucessão encadeada
de pensamentos e dramas,
emoções e sentimentos
até que chegue o momento
em que sai um personagem.²²⁴

Benjamim Santos

Tomando a epígrafe que abre esse capítulo para sua análise, entende-se que na compreensão do dramaturgo Benjamim Santos há uma interrelação entre o Teatro e a Vida, indicando ainda a capacidade do teatro em estruturar os processos humanos e refletir as diversas formas de viver e conviver socialmente, em meio às tramas e emoções, fazendo uso da linguagem como instrumento que encadeia os atos encenados pelos personagens.

Dessa forma, é compreendida a dramaturgia do teatro moderno brasileiro, eivada de realismo, de humanidade e de sentimento. Produto de uma invenção discursiva de uma literatura escrita e encenada sob os auspícios de novas sensibilidades, como resultado da tentativa de atribuir ao teatro brasileiro a imagem da realidade que encontra nas encenações sua completude, materialidade, o que era verbo, como na representação bíblica, se transforma em carne e começa a habitar nos palcos e nas ruas do Brasil.

Nesse processo, em que novos signos integram a linguagem e novas expressões são inventadas, dadas e ler, os dramaturgos assumem um papel primordial, pois não apenas suas obras podem ser indícios dos fazeres humanos, mas suas próprias vidas e influências estéticas refletem a consciência de um devir, de um vir a ser. Constitui-se dessa maneira:

²²⁴ SANTOS, 1979, p. 11.

Um sistema de idéias, uma constelação de conceitos associados de maneira solidária, cujo agenciamento é estabelecido por vínculos lógicos (ou com tal aparência), em virtude de axiomas, postulados e princípios de organização subjacentes; tal sistema produz o seu campo de competência, enunciados com valor de verdade e, eventualmente, previsões quanto a fatos e acontecimentos que deverão manifestar-se.²²⁵

Por isso, no processo de renovação do teatro brasileiro, também o dramaturgo e suas obras podem ser entendidos e inseridos no universo de produção e recepção, em que também atuam os críticos, o público e os próprios artistas. Todos participam de uma prática de invenção que se consubstancia e serve de espelho para história, onde são refletidas muitas sensações e ambiências, figurinos e máscaras que cobrem o rosto dos atores para que possam encenar o desmascaramento da realidade.

A vida do cidadão, inclusive a própria vida do dramaturgo passa a ser sua matéria, a argila que após ser moldada receberá o sopro vital nos palcos, no espetáculo encenado que dialoga com o público e dele recebe a motivação para sua continuidade ou substituição. São práticas de experimentação e mudanças, de criação e recriação permanente.

É dessa experiência no Brasil que é inventado o teatro moderno, do encontro de uma dramaturgia que nasce do contato do escritor com os problemas sociais, mas também com os conflitos interiores, com os sonhos e anseios de grupos sociais organizados, com os suplícios de moradores urbanos, dos campos ou do sertão, com a sofisticação das produções profissionais, mas também da criatividade dos pequenos grupos teatrais amadores, que reclamam seu lugar na cena do espetáculo histórico.

Não se dá em um espaço apenas, por uma peça encenada, ou por um estilo específico, mas por tentativas de produção, de investigação, de passos que marcam caminho e ensinam que veredas são abertas por caminantes, que com ousadia e coragem resolvem romper com ditames e transgredir uma norma. Neste sentido, poderíamos nos perguntar, será que Paschoal Carlos Magno, Franco Zampari, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Benjamim Santos, Nelson Rodrigues, para só citar alguns, tinham a consciência que estavam modernizando o teatro brasileiro? Havia um acordo entre eles para, cada um a seu modo, erigir uma forma de linguagem que transportasse para o centro da cena o ser brasileiro? O que propiciou então a modernização do teatro brasileiro?

²²⁵ MORIN, 2002, p. 157

Podemos afirmar que a razão da mudança e inovação que concretamente contribuiu para mudar a cena teatral, incorporando na sua estética e na sua dramaturgia novos componentes foi o processo histórico, a dinamicidade ou tirania do tempo, não como categoria teleológica, mas e acima de tudo como experiência humana, que procura interpretar a problemática da sociedade brasileira, tentando compreender pela utilização de múltiplas linguagens os conflitos, os momentos tensionados de um lado pela necessidade de organização e, por outro, pela ruptura da ordem e da disciplina, pois para mudar o processo era necessário também que houvesse os agentes dessa mudança.

Na década de 60 na história do Brasil, contemplamos esse cenário. O teatro do ordenamento e da desordem, da modernidade e das vanguardas. A busca por uma linguagem que tentasse exprimir, argumentar, disseminar, preservar, inovar a produção cultural.

O teatro é alimentado nessa fase por uma tentativa de acompanhar os movimentos culturais na Europa e nos Estados Unidos, como negociação de princípios e prática social. Os espaços no teatro da realidade são reorganizados. O público deixa de ser passivo, mero espectador e sobe ao palco para assumir papel de protagonismo histórico.

Esta experiência de modernização ocorre em um momento de contradições acentuadas, mas também de criações marcantes. Tal processo testemunhado por Benjamim Santos marca a cena na história e a vida do dramaturgo.

Compreende-se melhor esta relação da história e estética, criação e contradição, analisando os fatos históricos que se processam concomitantemente a emergência dos sinais de modernização estética. Evidencia-se inicialmente em relação ao Golpe Militar, o decreto do AI-5 em 13 de dezembro de 1969, pelo Governo Costa e Silva. A censura no Brasil que ficou intensificada e continuamente promovia a vigilância e corte de peças. Como ocorreu com outros dramaturgos, Benjamim Santos teve suas peças censuradas tanto em Recife e no Rio de Janeiro.

Analisando esta situação, concebe-se que havia na prática teatral uma acentuada mudança nas performances estéticas, como também nas formas de escrita dos textos, da mesma maneira que havia um inconformismo criativo, resultando das perseguições e intensificação da censura.

Com a presença constante dos censores aos ensaios, Benjamim viu-se obrigado a prestar depoimento à Polícia Federal no Forte do Brum em Recife, quando lá escreveu textos. No Rio de Janeiro, o ritual era o mesmo, pois para dirigir espetáculos precisou conviver continuamente com os censores. O trabalho com a censura consistia em enviar os textos ao

órgão incumbido da análise e aguardar a visita dos censores nos ensaios para avaliar o conteúdo do espetáculo era constante.

Os procedimentos dos censores eram basicamente ler os textos que seriam encenados e após analisado seu conteúdo dramático, assistiam aos espetáculos, observando se havia nas falas, figurinos, gestos e/ou quaisquer formas de ferir a moral e os valores sociais. É bem verdade que os militares pretendiam com essa prática controlar o que estava sendo veiculado nas obras e mostrado nos palcos, para evitar o descontentamento social e a formação de uma consciência crítica. Segundo Benjamim Santos no trabalho da censura, muitos equívocos ocorriam.

Na montagem da peça Senhor Rei, Senhora Rainha a censora implicou com a malha do ator, porque segunda ela estava muito colada e ficava aparente o volume do órgão genital do ator. Parecia mais sexualidade reprimida que a preocupação com a moral e os bons costumes.²²⁶

Para promover os escapes à vigilância da censura e empreender um processo conscientizador eram várias as táticas utilizadas pelos dramaturgos, desde a utilização de uma linguagem metafórica e figurativa em seus textos.

As táticas utilizadas pelos dramaturgos produziam uma cultura, que articula dispositivos de vigilância e de escapes, refletidos no plano do direito e nas formas de transgressão, que numa tentativa de atuar na vida cotidiana, promove sua politização, fazendo avançar a produção do conhecimento. Sendo assim,

A cultura articula conflitos e volta e meia legítima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais menos temporários. As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas.²²⁷

As táticas no teatro moderno, utilizadas por Benjamim e por muitos outros autores correspondem ao instrumento de compreensão da teoria histórica, aos postulados filosóficos, concepções teóricas, processos geradores de uma consciência social, produzidos em sua

²²⁶ SANTOS, [depoimento], 2006.

²²⁷ CERTEAU, 2007, p. 45

formação filosófica e especialmente em sua trajetória profissional, em íntima relação com a estética, numa complementariedade explicativa.

Na tentativa de entender esse processo, numa recorrência histórica, tendo como exemplo, a experiência teatral de Benjamim Santos, registra-se a criação do Teatro de Arribação, financiado por uma cooperativa de usineiros pernambucanos. Coube a Maria Helena Cabral da Costa, esposa do proprietário da Usina Pumati de Pernambuco, a incumbência de convidar o dramaturgo para escrever e dirigir espetáculos para Cooperarte, grupo de pessoas envolvidas com teatro que tinha como objetivo levar espetáculos a camponeses trabalhadores das usinas de açúcar da zona da mata.

Os espetáculos montados deveriam ser apresentados nas diversas usinas de açúcar da zona da mata pernambucana. Era um desafio contraditório, pois o compromisso de produzir um teatro engajado pelos trabalhadores era financiado pelos seus patrões.

4.1. Grupo de Arribação: Experiência do Teatro Engajado

Foi a partir desse trabalho que Benjamim resolveu fundar um grupo de teatro, que ele mesmo denominou de Teatro Arribação. A criação do grupo, bem como sua contribuição ao teatro é objeto de grande relevância, recebendo reconhecimento de diversas personalidades entusiastas do teatro, inclusive Ariano Suassuna. Sobre o trabalho de Benjamim Santos e a contribuição do Teatro de Arribação, fez a seguinte afirmação:

a Cooperarte não podia ter tomado resolução melhor, a favor do teatro e de sua difusão nos meios camponeses e operários da zona da mata, do que esta de propiciar a Benjamim Santos oportunidade de criar o 'Teatro de Arribação'. Benjamim Santos, com seu fino gosto de poeta, dramaturgo e encenador, pode vir a fazer e está fazendo, um benefício enorme, tanto ao teatro como ao público popular que seu grupo vem procurando e encontrando. O 'teatro de arribação' é hoje, uma verdadeira escola de teatro, onde os estudantes universitários e os jovens de todo tipo vêm encontrando campo para seus estudos e experiências.²²⁸

O grupo de Arribação fundado por Benjamim possibilitou a releitura da problemática social de trabalhadores dos anos 60 em Pernambuco, da forma de vida camponesa, sofrida e ao mesmo tempo alegre, pelos próprios moradores das localidades da zona rural, a promoção

²²⁸ SUASSUNA, 1967, p.3

de cultura por meio do teatro, de forma realista e compromissada com questões sociais e a participação de muitos jovens estudantes do curso de artes dramáticas na experiência de produzir teatro no meio camponês.

A experiência teatral, longe de ser meramente um vínculo profissional, constituiu-se como espaço de debate, de reflexão, tomada de consciência acerca da conjuntura política, econômica e social. O Teatro de Arribação foi uma das experiências mais profícuas do dramaturgo em relação à contribuição teatral às camadas populares, favorecendo com isso uma aproximação de novos jovens que integravam o grupo em práticas formativas mediadas pelo teatro.

No desempenho desse trabalho, sempre vigiado pela censura por um lado e sendo impactado pelos problemas que afligiam os trabalhadores do campo por outro, produziu os seguintes espetáculos: *Paroli paroliano*, com texto de sua autoria e músicas de Luís Gonzaga e Luís Vieira, retratando a problemática das secas e da emigração, dos retirantes do campo e seus conflitos, *Antígona* e *Andorra*, que já havia experimentado antes como montagens no TPN.

Foi durante a apresentação da peça *Andorra*, dirigida por Benjamim Santos, em 1968, que o dramaturgo Ariano Suassuna levantou-se de sua poltrona e esmurrou, dentro do teatro o crítico pernambucano Celso Marconi. Conforme divulgado na imprensa, Ariano afirmou que o gesto violento “era para Jomard, mas já que ele não está aqui, leva você mesmo.”²²⁹.

Na cidade de Recife eram frequentes os conflitos entre as formas de pensar a estética de encenação e a dramaturgia. Alguns deles escapavam das páginas dos jornais, chegando ao extremo de provocar conflitos físicos, como aquele presenciado por Benjamim durante a apresentação de sua peça, provocando um espetáculo à parte e envolvendo ilustres personagens do teatro.

Contrariamente ao fato ocorrido fora do palco daquele espetáculo, o enfoque dramaturgicamente presente na peça *Andorra* foi a reflexão acerca da tolerância, convivência com as diferenças, com a diversidade. O espetáculo montado por Benjamim Santos mostra as reações de uma cidade chamada Andorra, ameaçada pelo perigo iminente, no caso a invasão alemã durante a II Guerra Mundial, sendo predominante a ideologia ariana que pregava o antisemitismo. É descoberto então um personagem Andri é de origem judaica e sendo amigo de todos, representava uma ameaça para a comunidade. Expondo os aspectos negativos de

²²⁹ BRITO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002, p. 333

uma sociedade, o espetáculo explora a cruzeza e a animalização do homem que procura salvar sua própria pele, transferindo para um bode expiatório toda a esperança de auto-conservação.

O espetáculo teatral *Andorra* foi uma montagem do texto escrito pelo dramaturgo suíço Marx Frisch, montado até aquela ocasião no Brasil apenas pelo Grupo Opinião de São Paulo.

A peça funciona como enunciado, pois, comunica a todas as camadas sociais, em todos os países, que ocorrem práticas de terror e ameaça à vida. O diretor do espetáculo demonstra por meio de *Andorra* muita criatividade, inteligência e ousadia. *Andorra* para ele,

É uma cidade branca como a neve e todos os andorranos odeiam a chuva que desgasta a brancura da neve, descobrindo a sujeira de todos eles. Os andorranos cada vez que se olham no espelho, encontram com horror os traços de judeus. [...] O teatro moderno depois de quase sucumbir sob o peso do drama burguês, conseguiu reencontrar o caminho da tragédia, marcada agora por novos conflitos. O homem mais senhor de seu próprio destino e tendo como mundo circundante não simplesmente as quatro paredes de sua sala de jantar, mas novamente o **campo aberto para as decisões de ordem política, religiosa e metafísica** [grifo meu].²³⁰

Após as últimas apresentações da temporada do espetáculo *Andorra*, Benjamim Santos desvinculou-se do grupo teatral. Surgiu então o convite para que o dramaturgo dirigisse o Teatroneco, grupo de teatro de bonecos, impulsionado pelo trabalho profissional desenvolvido por Madre Escobar, da Faculdade de Filosofia de Recife. O Teatroneco era um grupo profissional que pertencia ao Centro de Comunicação do Nordeste (CECONE).

A experiência desenvolvida como diretor de teatro de bonecos foi curta, porém suficiente para compreender com profundidade as formas de trabalho e as técnicas utilizadas pelos bonequeiros nas montagens de espetáculos para crianças e adultos em Recife.

Empenhando-se em produzir espetáculos teatrais, que suscitasse questionamentos e reflexão, Benjamim Santos produziu em 1969 o espetáculo *A Barca D'Ajuda* que estreou em Recife, como seu último espetáculo naquela cidade.

No espetáculo *A Barca d'Ajuda*, as cortinas eram abertas antes do começo, propriamente dito da peça. Um serviço de auto-falantes executava músicas populares. Os atores caracterizados passeavam no meio da platéia, conversando com as pessoas, interagindo com o público. Quando o espetáculo começa realmente, o ritmo de músicas e danças é harmonizado e o impressiona por seu equilíbrio e sofisticação.

²³⁰ SANTOS, in: JORNAL DO COMMERCIO, 1968, p. 8

Compondo o elenco da peça estavam os atores Maria da Penha, José Pimentel, dentre outros. A música foi de Zoca Madureira que também cantou com os atores, coreografia de Flávia Barros, Guarda-roupas de Janice Lobo e os cenários de Bernardo Dimenstein.

A peça *A Barca D'Ajuda* e a identificação da autoria são articuladas pela crítica jornalística, que associa a imagem do diretor ao texto, apresentando metaforicamente o processo de criação, sendo indicado da seguinte forma pelo Jornal Diário de Pernambuco:

Um rapaz muito magro pinta alguma coisa de prateado em um canto do palco. Ele é o autor, diretor e produtor da *Barca D'Ajuda* e sua fácil identificação fica por conta de uma camiseta amarelo-vivo. A aparência de garoto consegue esconder 36 anos de idade onde já se contam 10 ligados ao teatro.²³¹

O texto produzido por Benjamim trata da falta de alimentação durante uma viagem e os marujos, quase morrendo de fome, decidem que um dos tripulantes será comido para adiar o sofrimento dos outros. Tiram a sorte sete vezes e por sete vezes a sorte recai sobre o capitão da nau. Quando foram devorá-lo avistam terra e o resultado se torna favorável para todos.

No espetáculo além dos marujos há a figura do diabo que quer levar os homens à ruína. A peça indicava uma nova visão sobre a Marujada, como manifestação cultural da região litorânea do Nordeste brasileiro. Havia ainda um grupo de cantores, que como na marujada era constituído por homens, fazendo uma ligação entre os marujos do espetáculo e a platéia.

A obra visava despertar a reflexão sobre aspectos antropológicos, na tentativa de entender, por meio da obra encenada os conflitos humanos, o direito à vida e à liberdade, pela visão da cultura popular, dos valores do indivíduo e das situações com as quais a sobrevivência é colocada em jogo e disputada no engenhoso processo cultural. Não se trata apenas de folclore, nem uma cópia do teatro popular, mas um espetáculo reflexivo, à lá Benjamim, que pretendeu colocar em discussão os instintos humanos.

A Marujada, usada como tema do espetáculo é um folguedo popular que percorre todo o Nordeste, sempre presente na mente do autor desde sua infância, em Parnaíba, Piauí, demonstrando a incisiva vinculação do produtor com suas raízes culturais.

A capacidade de Benjamim Santos de associar uma estética do teatro popular às novas concepções artísticas, experimentadas em centros culturais como São Paulo ou Rio de Janeiro, davam à suas peças destaque na imprensa nacional. Seu espetáculo se aproximava da linha de

teatro antropofágico. O conteúdo da violência se evidenciava tanto no texto dramático como na encenação, bem semelhante à proposta de José Celso Martinez Correia, em São Paulo, sem contudo, renunciar os elementos folclóricos do teatro nordestino.

Sobre o espetáculo *A Barca d'Ajuda*, o crítico de teatro Yan Michalski, fez a seguinte afirmação publicada em sua coluna cultural, no Jornal do Brasil:

Suscitou muita polêmica, em Recife, a recente encenação de um espetáculo intitulado *A Barca da Ajuda*, no Teatro de 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.²³²

Para o crítico de teatro do Jornal do Commercio Medeiros Lins, *A Barca d'Ajuda* obteve sucesso por focar como objeto dramático a necessidade da sobrevivência do povo submetido à escassez de recursos materiais, ao longo da vida e pela descoberta de novas formas de organização e harmonia social. Essa nova forma de encarar a vida seria comunicada pela alegria e convivência saudável com outras pessoas. Sobre os aspectos cênicos, o jornalista comenta:

Benjamim retirou inspiração da temática popular do fandango, uma encenação popular nordestina, uma espécie de dança dramática, de origem folclórica, sem que se limitasse a reprodução folclórica, mas criou, inclusive uma linha sátira, através de três personagens caricaturais que vão fazendo a crítica da ação social principal vivida pela marujada. O espetáculo promove constantemente uma comunicação ou participação da platéia com o espetáculo.²³³

Um episódio da encenação é reconstituído pelo crítico de teatro em relação ao conteúdo do texto montado. Segundo ele, “no final do espetáculo, um rapaz chegou perto de Benjamim e disse que queria o texto, pois não tinha entendido muita coisa.”²³⁴ Enquanto que o dramaturgo, diante daquela cena vivida fora do palco, apenas sorriu. Para Medeiros Lins:

O espetáculo não pede uma compreensão/visualização do texto, ao espectador, mas sim um acompanhamento através da movimentação coreográfica. *A Barca da Ajuda* possui seqüências de puro **teatro antropofágico** [grifo meu], na melhor linha do teatro de José Celso Martinez Correia. O devoramento do Capitão não é só a

²³¹ DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1969, p.5

²³² MICHALSKI, 1969, p. 7

²³³ LINS, 1969, p. 9

²³⁴ Id., 1969, p. 9

sequência mais bem realizada da peça, pela movimentação cênica, marcação, ritmo, como é fator determinante para que o espetáculo cresça no sentido dramático.²³⁵

O espetáculo *A Barca d'Ajuda*, apresentado no Teatro de Santa Isabel, com texto bem produzido, colaboração de personalidades que prestigiaram as apresentações, contando com a presença de grande elenco, renomados cenógrafos, figurinistas, mesmo assim não evitou que o espetáculo fosse um fracasso, conforme ele mesmo afirmou: “logo depois do grande fracasso dessa produção deixei o Recife.”²³⁶

O problema básico foi a ausência no retorno do investimento financeiro, pois se o espetáculo apresentou sucesso de crítica não teve o mesmo retorno financeiro. Isso se deu porque as dificuldades para produzir espetáculos naquele período eram muitas, como os valores de alugueis das casas de espetáculos em Recife, inviabilizavam montagens caras e a concessão de empréstimos, tantas vezes solicitada, na maioria delas era negada.

Com o objetivo de empreender outros projetos, no final do ano de 1969, Benjamim Santos resolveu morar no Rio de Janeiro. Naquele cenário o espírito artístico do dramaturgo, já alimentado esteticamente com as experiências do Nordeste se renova, se revigora, entra em ebulição, ao se deparar com diversificadas e criativas formas dramáticas do sul do país. No Rio de Janeiro, “[...] a atmosfera teatral criada é decorrência da ação interior, que suporta o risco de diluir-se em comunicação, para atingir o difícil efeito das magias presas e uma sugestão imponderável.”²³⁷

O fim dos anos 60 e início dos anos 70 foram marcados por profundas transformações no mundo. Uma época de transição, na qual valores consagrados foram questionados, ocorrendo profundas modificações nas estruturas sócio-econômicas e nos comportamentos político-culturais. Grupos até então marginalizados entraram em cena, como homossexuais, feministas, negros, estudantes etc. O Brasil, nessa fase, vivia o acirramento da repressão, com o advento da Doutrina de Segurança Nacional, que após o AI-5 desenvolveu sofisticados mecanismos de controle político e social, tais como: censura, espionagem, tortura etc.

No campo artístico, no que se refere aos processos de vigilância e disciplinamento das apresentações, constata-se que:

²³⁵ Id., 1969, p. 9

²³⁶ SANTOS, 2007, p.74

²³⁷ MAGALDI, 1984, p.187

A atuação da censura comportamental esteve presente outros períodos da História do Brasil. Já havia uma espécie de tradição deste tipo de atividade na sociedade desde muito antes regime militar. Com a ditadura de 1964, intensificou-se a demanda pela moralização dos costumes, misturada com a censura de natureza política.²³⁸

Surgiram movimentos culturais que inovaram a cultura brasileira como Cinema Novo de Glauber Rocha, a musicalidade de Chico Buarque de Holanda, representante de uma forma de contestação, o Tropicalismo com as presenças de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, dentre outros e do Moderno Teatro brasileiro.

No início da década de 70, Benjamim Santos não era conhecido no Rio de Janeiro pelo público apreciador de espetáculos. Apenas um artista com quem mantinha contato, cujo nome era Ginaldo de Sousa, já o conhecia. Sobre esse momento, em entrevista concedida, relembra:

No Rio eu tinha Ginaldo de Sousa que era um diretor, era ator, um dos fundadores do Teatro Jovem, Teatro Jovem onde funcionava o Morisco onde hoje passa um viaduto por cima. O Teatro Jovem foi um grupo muito importante no Rio nos anos sessenta, nessa mesma época que lançou Jorge Andrade com a Moratória, que lançou um autor, o único autor piauiense que se apresentou no Rio de Janeiro que foi Francisco Pereira da Silva ele montou *Chão dos Penitentes* e lançou também Dias Gomes com *o Santo Inquérito* e acolheu os Fugitivos do Recife do MCP.

O Teatro do Estudante do Rio de Janeiro caracterizou-se nesse momento político como um espaço em que artistas oriundos de diferentes estados, inclusive de Pernambuco, puderam ser amparados. Muitos artistas nordestinos foram lançados no circuito cultural carioca. Segundo depoimento de Benjamim Santos,

O Teatro Jovem pegou o grupo dos que fugiram de Recife na época do Golpe que faziam o MCP, que era o equivalente ao CPC, aos grupos de vianinhas que faziam os Teatros nas fábricas, nos engenhos de cana-de-açúcar ligado a Miguel Arraes. Eles tiveram que fugir também e ficaram lá, eram o Wilker, o Luís Mendonça, Vianinha que aportaram no Rio. Eles todos se deram bem a partir do Teatro Jovem, Wilker foi conhecido a partir do Teatro Jovem e foi o Ginaldo que me fez entrar no metiê, da classe.²³⁹

Benjamim mudou-se para o Rio de Janeiro no início da década de 70, chegando à cidade sem nenhuma visibilidade. Não tinha amigos ou parentes. Residiu então durante certo tempo no Solar da Fossa, local em que se hospedaram os artistas iniciantes como Gal Costa,

²³⁸ MARCELINO, 2008, p.32

²³⁹ SANTOS, 2005, p. 43

Caetano Veloso, Tim Maia, dentre outros. Era um lugar para os artistas pobres, localizado na Rua Venceslau Braz, atrás do Canecão, no lugar da entrada da atual Garagem do Rio Sul.

Naquele momento tinha 36 anos de idade e já conhecia as táticas necessárias para ingressar no circuito teatral, pois tinha a firme convicção que sabia fazer teatro, escrever peças e dirigir espetáculos. Resolveu então investir na dramaturgia infantil, escrevendo peças para concorrer a premiações nos concursos de textos infantis.

4.2. Dramaturgia Infantil: Teatro para Crianças o Rio De Janeiro

A década de 70 foi o período de mais intensificação das formas de encenação e escrita de textos para crianças com uma linguagem renovada, embora também fosse resultante de um processo que se arrastasse de longa data, edificando uma consciência de responsabilidade, que nas palavras de Stanislavsky (1997, p. 51), recebe a seguinte conotação: “o teatro infantil deve ser como o teatro adulto, só que melhor”.

Atender a um novo público que passou a ser percebido com sua devida importância marcou a história do teatro brasileiro na década de 70, pois forçaria os dramaturgos e atores a construir os sentidos, mergulharem no imaginário infantil, tentando capturar seus anseios e reproduzi-los criativamente nos textos e palcos. A criança não poderia ser concebida como um adulto em miniatura, tratada como tal, mas como alguém que possui subjetividade, vivencia um processo de desenvolvimento psico-social, possui desejos e sentimentos. Para a criança o teatro já ocorre na vida real, como representação dos fatos, sujeitos e lugares. O brincar, o lúdico, o jogo e a imaginação fazem parte dessa forma de transportar para dimensão cognitiva as percepções da vida.

Esta consciência pode apontar para um bom caminho na busca de um teatro infantil de qualidade. Antes de qualquer coisa, estamos falando de teatro. É certo que o público infantil tem suas especificidades. Mas certamente estas especificidades não se referem à simplificação dos elementos da cena. A pesquisa de uma linguagem, bons textos, cuidado com os detalhes da cena (cenografia, figurino, sonoplastia, luz) e finalmente, mas não menos importante, atores tecnicamente preparados.²⁴⁰

²⁴⁰ MERISIO, 2004, p. 132

Dentre as expressões do teatro infantil brasileiro, que não apenas produziu, mas também escreveu críticas valiosas sobre o teatro infantil, merece destaque Ana Maria Machado. A jornalista contribuiu intensamente, por meio das matérias publicadas no Jornal do Brasil, proposições reflexivas sobre teatro, especialmente como se deveria fazer teatro para crianças.

Naquela década, para a classe artística já despontava como referência no campo de teatro infantil os trabalhos do Tablado e de sua proprietária, Maria Clara Machado. A autora foi uma das principais autoridades na dramaturgia infantil e recebeu distinto reconhecimento da crítica teatral.

Maria Clara Machado, além de escritora, premiada em diversos concursos, foi a fundadora d'O Tablado, escola de teatro, criada em 1951, que possibilitou por meio do processo educativo formal, desenvolvido naquela instituição, a experiência de escrever as peças para crianças e experimentá-las em cena, tendo seus alunos como sujeitos do processo ensino-aprendizagem, empreendendo uma forma de aprendizagem colaborativa, não experimentada até então nos cursos de teatro infantil no Brasil.

São delas as peças *O rapto das cebolinhas* (1953), *A Bruxinha que era boa* (1954) e *Pluft, o fantasminha* (1955) que a consagram na dramaturgia infantil brasileira, a ponto de suas obras serem encenadas constantemente em diversos Estados.

A importância de Maria Clara Machado e d'O Tablado no Teatro Infantil pode ser medida pela vasta documentação existente sobre o assunto: uma edição da Revista Dionyosos, dedicada exclusivamente à história do grupo, teses universitárias, e vastíssimo material dando conta de mais de quarenta anos de atividade teatral, que se encontra na sede d'O Tablado, no Jardim Botânico. Por outro lado, Maria Clara é um dos poucos dramaturgos brasileiros, ao lado de Nelson Rodrigues e Dias Gomes, com suas obras completas publicadas por uma editora, a Agir. São Incontáveis também as encenações de suas peças em outros países.²⁴¹

A década de 70 pode ser considerada a fase de maturidade do teatro infantil. Durante essa década Benjamim Santos recebeu os principais prêmios de sua carreira de dramaturgo e diretor de espetáculos. A escolha pela dramaturgia infantil foi uma forma de ampliar sua experiência teatral, ao mesmo tempo em que buscava reconhecimento artístico como autor.

Foi no Rio de Janeiro que produziu suas primeiras obras de teatro infantil com o objetivo explícito de sobrevivência, posto que no início da década de 70, aconteceram

²⁴¹ SANDRONI, 1995, p. 85

festivais de teatro e dentre as categorias de premiação em dinheiro também estava aquela para a montagem de textos de teatro infantil.

Nessa fase, Benjamim atuou respectivamente como dramaturgo e diretor de espetáculos, integrando-se ao movimento de renovação do Teatro Infantil, que começou no Rio de Janeiro e estendeu-se por outros estados brasileiros. O dramaturgo nordestino fez parte do mesmo movimento que até então era impulsionado por Maria Clara Machado, na produção de uma dramaturgia infantil. Também foi considerado um dos mais prestigiados dramaturgos brasileiros.

Sua experiência e sensibilidade foram ferramentas decisivas para integração ao corpo dramaturgicó que se destacou na década de 70. Nesta fase fez de seus textos marcas da inovação, proposições para questionar modelos estéticos, criação de cenários e propostas cênicas e durante dez anos, esteve vinculado à renovação teatral, preservado a estética de encenação nordestina e destacou-se nela, sendo reconhecido nesse campo, recebendo amplo destaque de crítica, ao lado de expoentes do teatro infantil como Sylvia Ortof, Ylo Krugli, Maria de Lourdes Martini, Bia Bedran, Maria Luíza Lacerda, dentre outros.



Foto 27- Benjamim Santos – Rio de Janeiro
Acervo pessoal de Benjamim Santos

Sendo o Rio de Janeiro um caldeirão de atividades culturais, ele também mudou sua forma de ver o teatro, sua relação com a problemática social, passou então a encarar a

realidade carioca com profissionalismo, escrevendo espetáculos que o consagraram. Enquanto mudava a forma de escrever e encenar teatro para crianças, também era modificado pelo mesmo processo, em que a criação performa seu criador. Essa fase pode ser considerada como sua fase de maturidade artística.

4.3. Consagração do Autor: Benjamim Santos no Circuito Teatral do Rio De Janeiro

Nos relatos de Benjamim está presente a reminiscência sobre esse período, ao afirmar que no início de sua trajetória, “[...] sem dinheiro apareceu o Concurso Nacional de Teatro Infantil, tinha escrito Teatro Infantil, portanto queria ganhar algum dinheiro. Bom, eu fiz então, *Senhor Rei, Senhora Rainha*, minha primeira peça infantil praticamente.”²⁴²

Motivado pela possibilidade de ganhar os prêmios divulgados pelos órgãos de cultura do Rio de Janeiro e dessa forma custear suas despesas, o dramaturgo resolveu escrever e concorrer nos Concursos de teatro, para modalidade de dramaturgia infantil. Em função disso, escreveu, concorreu e venceu com a peça *Senhor Rei, Senhora Rainha*, escrita em 1970. Como era a primeira vez que participava de concursos teatrais, se surpreendeu com o resultado, pois o texto lhe lançou no circuito teatral carioca.

A forma que utilizou para escrever foi adaptando livremente o tema Romeu e Julieta em fusão com o Auto do Jovem Príamo, com entremês de Sonho de uma Noite de Verão de Willian Shakespeare. O texto foi escrito com versos de sete sílabas, intercalados por fragmentos de canções. A peça conquistou o Primeiro Lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil do Serviço Nacional de Teatro em 1971.

Senhor Rei, Senhora Rainha foi montada pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1973. A peça também foi avaliada pela encenação e recebeu a terceira colocação no Concurso de Teatro Infantil da Divisão de Teatro do Rio de Janeiro. Após apresentação no VI Festival de Teatro Infantil da Guanabara, recebeu excelentes críticas de Ana Maria Machado. Numa dessas críticas pode-se destacar:

A grande virtude de *Senhor Rei, Senhora Rainha* é que se trata de um texto delicado, inteligente, sensível e bem-humorado. Os personagens se inspiram em cartas de baralho e as ações se desenvolvem nos reinos de copas e de espada, rivais e criando

²⁴² SANTOS, 2005, p.10

problemas para os jovens príncipes enamorados. O ponto de partida não é original é a adaptação de Shakespeare, é evidente, não tanto de Romeu e Julieta, mas, sobretudo o episódio de Píramo, de sonho de uma noite de verão, com um final feliz e substituição de um leão por um cachorro. O texto ecoa a literatura de cordel do Nordeste e os cantadores medievais ibéricos.²⁴³

Ana Maria Machado era escritora de texto teatral, jornalística e formadora de opinião. A autora também atuou como avaliadora de diversos concursos de teatro infantil. Impulsionando o movimento de renovação do teatro infantil, compreendia o poder que o jornal possuía na década de 70, por isso empenhou-se em incentivar a experimentação de novas propostas estéticas, contribuindo para formar platéias, gerar uma cultura da valorização do teatro infantil e profissionalizar os grupos teatrais, que escreviam textos e os encenavam para crianças e adultos que as acompanhavam nas apresentações.

Neste aspecto a atuação dos críticos de teatro infantil, incluindo sua maior entusiasta, Ana Maria Machado é merecedora de destaque. Essa renovação do teatro infantil fora dos palcos ocorreu pela experimentação de uma nova forma de crítica jornalística, mais segura, com fundamentação teórica pedagógica e psicológica, iniciada no Jornal do Brasil em 1973 por Ana Maria Machado, sendo seguida posteriormente por outros profissionais, como Yan Michalski, considerado o mais respeitado crítico de teatro do Rio de Janeiro.



Foto 28- Ana Maria Machado e Benjamim Santos
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

²⁴³ MACHADO in: JORNAL DO BRASIL, 07/04/1974, p. 8

Em relação à crítica teatral feita por Ana Maria Machado ao espetáculo de Benjamim Santos, em matéria publicada no caderno B, do Jornal do Brasil, a escritora ressaltou os aspectos que considerou problemáticos, como “a movimentação pesada dos atores, o barulho da sapatilha que chegava a atrapalhar, e o uso de música não era bem resolvido”²⁴⁴ em relação ao texto encenado, afirmou que “é um texto de boa qualidade, todo em redondilhas, com ecos de cancionero medieval.”²⁴⁵ Em relação à forma de produção da sua primeira obra, assim se manifestou o autor:

Fiz uma peça toda escrita em verso de sete sílabas um verso lindo, eu peguei minha e passei no fiozinho do Romeu e Julieta da briga de duas famílias vizinhas, em que o filho de um se apaixona pela filha do outro e juntei com o alto do Jovem Lampião que está enxertado dentro do Sonho de uma Noite de Verão de Shakespeare e fiz uma peça que ficou uma graça e aí ganhou o primeiro lugar ai eu digo ehheheh, ganhei dinheiro que deu pra viver seis meses.²⁴⁶

Após receber seu primeiro prêmio como dramaturgo, Benjamim Santos resolveu constituir um grupo para encenação de seus textos. Na apresentação de *Senhor Rei, Senhora Rainha*, contou com a colaboração da atriz Maria Carmem, na época esposa de Ginaldo de Souza. Foi de Maria Carmem o figurino utilizado naquele espetáculo.



Foto 29- Maria Carmem e Benjamim Santos
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

²⁴⁴ MACHADO, 1974, p. 6

²⁴⁵ Id.

²⁴⁶ SANTOS, [depoimento], 2005

Maria Carmem produziu figurinos para vários espetáculos que Benjamim Santos montou no Rio de Janeiro. A relação de colaboração profissional também é projetada imagetivamente pelos estilos de vida, concepções estéticas, funções e usos de acessórios, formas de conviver e se relacionar nos espaços cênicos do teatro e da vida. Assim como na fotografia, em que Maria Carmem aparece ao lado de Benjamim Santos, nas montagens teatrais deveria predominar os sujeitos que ocupavam o centro da cena no palco, do que propriamente os cenários, desfocados em sua representação. Figurinos e cenários tinham para ambos a função colaborativa ou auxiliar, posto que contribuíam para tornar concreta a intenção dos atores e dos textos encenados.

O texto era valorizado intensamente, este sim, deveria ser criativo e sofisticado. Neste aspecto, um elemento peculiar ao seu trabalho está presente no texto do espetáculo que foi produzido em redondilha maior. O dramaturgo fez uso de um estilo de produção que assegurou arrojo e sofisticação à peça. Em relação à técnica de escrita, o diretor e historiador do teatro Djalma Turler, em entrevista filmada em 2005, fez a seguinte apreciação:

Na tradição, isso é importante, por exemplo, Chico Buarque quando faz a música Para Todos é do cd dele de noventa e oito ele fala: Meu pai era paulista, meu avô pernambucano, meu bisavô mineiro, meu tataravô baiano, meu poeta, maestro soberano foi Antônio brasileiro, foi Antônio brasileiro que soprou esta toada que cobriu de redondilhas; então todo o poema Para Todos, isso é um poema, ele é em redondilha maior, **em setes sílabas que é uma métrica medieval**[grifo meu], das cantigas medievais²⁴⁷.

O Espetáculo infantil *Senhor Rei, Senhora Rainha* permaneceu numa longa temporada em encenação no Teatro Gláucio Gil em Copacabana, Rio de Janeiro, basicamente compreendendo os meses de abril, maio e junho de 1974.

O espetáculo enfoca poeticamente histórias do amor romântico, da influência familiar na tomada de decisões, proibições, conflitos e tentativas de experimentar os sentimentos humanos em um contexto recriado por personagens que representavam cartas de baralho. Para o dramaturgo, assim como acontece no baralho há na realidade um jogo no qual todos participam e seu resultado depende da forma como as cartas são movimentadas.

Os atores encenam no espetáculo uma dinâmica de afetos, aproximações e distanciamentos. A linguagem limpa e clara recria no palco relacionamentos e a afetividade,

²⁴⁷ TURLER, Djalma. [entrevista filmada], 2005.

crises e conquistas. Como na inspiração shakespeariana o sentimento do amor vence no final e todos ficam felizes.



Foto 30- Espetáculo *Senhor Rei, Senhora Rainha*
Atores Coringa: Nário; Rei de Espada: José Arthur; As de Ouros: José Paulo
Fonte: Jornal do Comércio

O segundo texto escrito por Benjamim que também integrou o movimento de renovação do teatro infantil foi *Os Três Mosqueteiros*, escrito em 1972, recebendo no Concurso Nacional de Teatro o segundo lugar.

Na obra *Os Três Mosqueteiros*, o autor utiliza como recurso criador a adaptação livre do romance literário de Alexandre Dumas, recontando de forma poética e utilizando uma linguagem peculiar ao seu estilo de escrita teatral. Na peça ocorre a ação de três mosqueteiros e um jovem sonhador chamado Dartanhã, que usam dos artifícios da inteligência e coragem para transportar um colar à rainha que participará de uma festa em seu palácio. Essa peça teatral infantil utiliza uma obra literária já conhecida da literatura européia, como pretexto para focar valores sociais, como a coragem, a bravura e o serviço da honra.

No desfecho da obra, o bem vence e o corajoso sonhador Dartanhã é recompensado com a conquista do amor romântico, que nutriu na aventura heróica por uma jovem servidora da Rainha.

Na análise do texto, percebe-se diversas táticas no enfoque da realidade brasileira, por meio da encenação, sendo indicado veladamente a forma como o poder político desenvolve a tomada de decisão e conquista dos objetivos, que não estão apenas nas mãos dos reis, duques poderosos, mas nas mãos daqueles que unidos e lutando em prol da liberdade e do bem comum conseguem a vitória no final, animando assim o espírito de luta dos grupos sociais que defendem a liberdade, o fim da perseguição política e das injustiças sociais.

É necessário ressaltar que embora o espetáculo, ao que se pensa, tenha sido escrito em linguagem simples para crianças entenderem e recepcionarem como produto de arte comercializada, na platéia também estão pais e acompanhantes que, por meio do espetáculo teatral, eram atravessados por enunciados, como ponto de partida para compreensão dialógica da organização social.

O autor do texto premiado no Concurso Nacional de Teatro no Rio de Janeiro, tratando do conteúdo da obra, fez a seguinte afirmação:

Os Três Mosqueteiros foi uma versão livre do tema, de Alexandre Dumas. Em versos livres, o texto é entremeado de canções e conquistou o segundo lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil do Serviço Nacional de Teatro, em 1972, e montada pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1974, recebeu prêmio de um dos três melhores espetáculos infantis do ano.²⁴⁸

O espetáculo, encenado para um público infantil, comunicou, numa linguagem simples e clara, uma aventura tensionada por perigos, pela constituição de sociabilidades, reflexão sobre uma série de questões de cunho axiológico, enfocando a diversidade, as estruturas do poder, formação de princípios éticos e estéticos, a recompensa da verdade e do bem, da tentativa de realizar propósitos na vida.

A atenção do público é conquistada pelo dinamismo na encenação, pelos movimentos dos atores semelhantes às brincadeiras infantis, pelos figurinos coloridos, cenários que reproduziam castelos, florestas, espadas de brinquedo e as brigas que também era uma grande brincadeira. Apenas a intenção do autor foi verdadeira, aquela de valorizar o universo infantil e dirigir um espetáculo que além do entretenimento contribuísse para formação de valores.

Numa reflexão sobre o significado do texto em seu contexto de produção, ou seja, em meio às tensões da década de 70, entende-se que se tratava de uma tática utilizada pelo dramaturgo para abordar questões históricas, que refletiam a forma de vida das pessoas, a

²⁴⁸ SANTOS in: O BEMBÉM, 2008, p.6

relação dos governantes com o poder, a atuação daqueles que pensam em estar promovendo a sensação de segurança, mas esquecem questões mais profundas e duradouras como a democracia, a liberdade, a justiça social e o amor.



Diogo Vilela, Atenodoro Ribeiro e Lúcia May
Fonte: Jornal do Comércio - 1974

O espetáculo encenado no ano de 1974 contou no elenco com atores que tiveram grande projeção do teatro nacional e na televisão, como o ator Diogo Vilela, que iniciou sua carreira de ator no Teatro para crianças, sendo dirigido por Benjamim Santos.

Sobre o texto *A Viagem Sideral*, o autor se preocupou em instigar a curiosidade sobre as conquistas espaciais, as inquietações sobre a chegada do homem à lua, a descrença de muitas pessoas sobre aquele acontecimento ou mesmo em relação a existência de outras formas de vida fora da terra, um enfoque na construção do herói espacial que tenta produzir a liberdade em outros planetas, críticas às formas de pensamento e comportamentos destrutivos que viriam a afetar negativamente todo planeta Terra.

O texto antecipa o enfoque de muitos problemas que os homens produzem em relação à natureza, a perda da compreensão histórica dos processos sociais e a destruição inevitável

do planeta, que se tornarão pauta de debates e estudos pelo mundo inteiro em décadas posteriores.

A obra em apreço reflete uma contribuição do autor na compreensão dos processos que utilizam a linguagem como mecanismo gerador de sentido e como prática social, tendo a sua escrita caracterizada como elemento inventivo. A invenção do processo histórico e dos fatos sociais que alimentam o texto são matéria para discussão literária e encenação no palco. *A Viagem Sideral* concorreu no Concurso Nacional de Teatro conquistando o terceiro lugar. Sobre aquele texto, assim se posicionou o dramaturgo.

Viagem sideral é um texto com versos livres. Enfoca temas do Descobrimento de novos planetas, aventuras espaciais. Trata de temas como a descoberta da América e de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. Conquistou o terceiro lugar no Curso Nacional de teatro, em 1973.²⁴⁹

No diálogo do texto com o contexto social e a própria vida do dramaturgo, ou seja, a interface entre a produção escrita, o contexto de produção e a agente que escreve reside uma dinâmica que deve ser discutida para compreender o processo histórico, resultando dessa combinação a dialogicidade, que perpassa toda sua experiência dramaturgic.

A narrativa trata de uma viagem espacial montada com oito atores, tendo como personagens João Redondo, um navegador espacial; Tangodança, aprendiz de navegador espacial; 2º Ministro do ministro do Imperador Maia; 1º Ministro do ministro do Imperador Inca; Sacerdote Real do Imperador Asteca; Sacripanta, a Imperatriz Asteca; Yucatan, o imperador asteca; Astrelico Mercúrio, 1º conselheiro de Yucatan; 2º conselheiro de Yucatan; 3º conselheiro de Yucatan; 4º conselheiro de Yucatan; 1º marujo da nave espacial Catalicão; 2º marujo da nave espacial Catalicão e a princesa prisioneira.

Fazendo uma aproximação da peça teatral com o contexto político brasileiro, logo no início do texto há um enfoque no problema da desmemória, como um mal que afeta a sociedade brasileira, a ser refletido na seguinte expressão: “gravar memórias é muito complicado. Quando grava a imagem não grava o áudio. Quando grava o áudio não grava a imagem”.²⁵⁰

Era recorrente a demonstração de vigilância da linguagem e dos gestos, divulgações e das apresentações feitas pela censura nas produções artísticas do período e o olhar vigilante à

²⁴⁹ SANTOS, in: BEMBÉM, 2008, p. 6

²⁵⁰ SANTOS, 1972, p. 1.

produção de Benjamin não fugiu à regra geral. Muitas evidências desse controle praticado pelos órgãos de censura da Ditadura Militar saem das páginas dos textos e atuam no espetáculo. Em muitos casos, são produzidos inconscientemente, por dispositivos existentes na memória dos dramaturgos, em outras situações são indicados como uma tática para que o público pudesse entender a ausência de liberdade na criação e encenação teatral, na década de 70.

O texto a *Viagem Sideral*, utilizado para análise, está carimbado em todas as suas páginas pelo órgão de censura do Governo Federal. Este indício, por si só, torna-o um objeto de memória, uma potencialidade para ser transformado em fonte histórica. A obra teatral oportuniza o exercício da evocação, inclusive de não-ditos, interstícios de linguagem. Embora tenha sido escrita numa linguagem para crianças entenderem, e encenada no palco para um público infantil, pode parecer ingênua e desprovida de conteúdo político, porém em sua análise associada à subjetividade do autor, percebem-se reflexos do modelo político ditatorial e as invenções produzidas pela ação discursiva, como afirma o historiador Michel de Certeau, já que a política é toda ação e decisão que o homem pratica.

Benjamim Santos faz uso de uma linguagem simbólica, metafórica. Seu alcance estético atinge zonas da cognição humana. Sua capacidade poética produz efeitos intrasubjetivos, que são articulados por uma reflexividade pessoal e declarado compromisso social.

Seus personagens dialogam com temporalidades históricas múltiplas, pois o que poderia ser uma projeção futurista e meramente ficcional também evidencia situações do passado do continente americano, como os massacres às populações da América pré-colombiana, como os maias, astecas e incas. Aos espectadores que se perguntassem os significados da peça, autor responde da seguinte forma: “Isso que precisamos descobrir”.²⁵¹ Não há respostas dadas na peça, pois elas devem ser suscitadas e construídas pela platéia.

O texto de tão simples torna-se complexo e revela um gênio criador, possuidor da capacidade de abordar questões sérias e controversas em forma de teatro para crianças, possivelmente tentando suscitar reflexões e comportamentos que gerasse uma sociedade mais harmoniosa.

No texto, o nome do lugar descoberto era Mosquitária, numa clara alusão à insignificância dos seus moradores. Os personagens não têm acesso ao governante para

²⁵¹ SANTOS, 1972, p.4

solicitar ajuda. Seus reclames não são atendidos. O que é dito deve ser vigiado constantemente, como advertido nos seguintes termos: “cuidado com a boca. Não se pode andar, assim, falando de Imperadores. Imperadores são sempre Imperadores e ninguém sabe o que pensam e o que decidem.”²⁵²

Como em outros textos do dramaturgo há um par romântico que é representado por uma princesa e o ajudante de viagem. A princesa é raptada pelos inimigos do rei que desejam usurpar seu trono. Nessa trama as redes de poder, traição e injustiças são reveladas. Os heróis espaciais desejam demonstrar valores que estão acima do poder instituído. Neste aspecto, o espetáculo também indica uma mensagem de cunho político.

Os heróis bem sucedidos não são personagens principais, mas os coadjuvantes que crescem no texto e nos espetáculos encenados. O dramaturgo advoga, por meio da literatura, em favor daqueles que poderiam possuir pouca visibilidade, pouca importância. São estes seus prediletos para triunfar no final do enredo, gerando esperança e confiança a todos que se consideram desprovidos das possibilidades de mudança.

Pela ação de representantes do povo, aventureiros e corajosos é possível empreender conquistas e valorizar a liberdade. A descoberta de novos planetas, na obra do dramaturgo e filósofo se associa à tomada de consciência de novas compreensões da realidade, aprisionadas em um mundo de máscaras e disciplinamentos. Assume dessa forma uma convocação à reflexão nos moldes da alegoria da caverna de Platão.

Para ele é necessário olhar para a realidade de outra maneira, encontrar novos posicionamentos, novas formas de conviver com a ancestralidade, com a memória, com a cultura, com valores, com a afetividade, mas também com as novas tecnologias, com as inovações no campo da ciência e da arte.

Dessa maneira, entende-se que Benjamim Santos, na segunda fase como dramaturgo, atuando no Rio de Janeiro, considerada também sua fase de maior destaque, escreveu textos para crianças, utilizando a elaboração de táticas, compreendidas por Michel de Certeau como “práticas cotidianas, [...] maneiras de fazer: vitória do fraco sobre o mais forte, [...], pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de caçadores, mobilidades da mão-de-obra, simulações polimorfos, achados que provocam euforia, tanto poéticos, quanto bélicos.”²⁵³

²⁵² SANTOS, 1972, p. 13

²⁵³ SANTOS, 2007, p. 47

O enfoque na forma de governo, a indicação de abuso do poder, controle da população, por meio dos dispositivos de vigilância, inclusive pela manipulação da linguagem, pode ser explicitado em um dos trechos da peça que foi censurado, como o que se segue:

Estabeleço minha forma de governo, que se resume no seguinte: os ladrões serão perdoados e os roubados vão para cadeia! A justiça não é cega, ao contrário. **[censurado]** tem três olhos e vê mais que nós; os trabalhadores continuam trabalhando.²⁵⁴

A justificativa para censura de parte do texto *A Viagem Sideral* pode ser entendida por enfatizar uma situação de desordem social, em que ladrões recebem o perdão e os roubados são presos, o que representa um artifício usado pelo dramaturgo para aquilo que antiteticamente ocorria no Brasil, no entanto pela ação da censura, inclusive a continuidade do texto que enfoca a ação da justiça é retirada da encenação, ficando trucada a complementação da peça, ao afirmar que, “[...] tem três olhos e vê mais que nós; os trabalhadores continuam trabalhando.”²⁵⁵

O trabalho da censura do Brasil é propenso à críticas, especialmente por não contar com profissionais especializados na área de teatro, resultando em equívocos grotescos, cometidos em nome da “educação moral e cívica”.

O texto premiado e encenado dialoga intimamente com outras produções culturais integrantes do mesmo contexto de perseguição política. Numa análise comparativa com a composição da letra da música de Geraldo Vandré, “Para dizer que não falei de flores”, há no texto de Benjamim Santos uma convocação ao público no meio do espetáculo: “todos - a hora já vai chegando”²⁵⁶, enquanto que no refrão da música há a seguinte convocação: “vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer”.

Encerrando a apresentação da mesma peça teatral, o dramaturgo conclama novamente: “Todos – (Cantam) [...] Mas enfim chegou a hora pois tudo que é invisível para quem olha de fora chegando perto descobre por mais que haja demora, por mais que haja demora [...]”²⁵⁷ Sob a perspectiva da arte engajada, o texto constitui-se como hino de liberdade e de compromisso social.

²⁵⁴ SANTOS, 1972, p. 23

²⁵⁵ Id.

²⁵⁶ Id, p. 24.

²⁵⁷ Id, p, 46.

Na dramaturgia de Benjamim para crianças há o predomínio de um artifício que integra as histórias da literatura europeia com os cenários e personagens da história brasileira de forma ficcional, explorando o imaginário e a criatividade. Para Benjamim Santos em depoimento concedido em 2005, essa construção textual para o teatro infantil pode ser entendida como:

Brincadeira e divertimento meio levado pelo absurdo, sem pé e sem cabeça, em que os *Três Mosqueteiros*, a rainha encomenda Dartanhã de ir buscar o colar com a prima dela a princesa Isabel que é a imperatriz do Piauí, isso é uma brincadeira que não tem pé, nem cabeça, tipo Samba do Crioulo, como o Viajante Sideral. A *Viajem Sideral* retrata dois personagens Dom Quixote e o Sancho Pansa. Uma aventura pra ficção científica, é como dirigindo de naves que vão descobrir planetas, mas a história é do Descobrimento da América, quer dizer não tem apenas um sentido, isso é que eu chamo de brincadeira.

Assim como Benjamim Santos, diversos autores se empenharam em produzir uma gama de experiências que somadas ao trabalho dos atores, diretores e demais profissionais marcaram a cena na década de 70, no esforço de aproximação do teatro infantil com a cultura popular brasileira, demonstrando que o teatro infantil foi e deve ser feito com seriedade e compromisso social.

Na continuidade do trabalho dramático, Benjamim Santos escreveu a peça *O Castelo das Sete Torres*, com o qual conquistou o segundo lugar no Concurso Nacional de Teatro Infantil da Fundação Guaíra, do Estado do Paraná. O texto foi montado pela primeira vez em 1979, contando em seu elenco com a atriz Elke Maravilha.



Foto 32- Elke Maravilha como Rainha avó no Espetáculo *O Castelo das Sete Torres*
Fonte: Jornal do Brasil – 1979

Na apreciação produzida pela crítica jornalística e quanto à frequência de público, *O Castelo das Sete Torres* foi considerado o maior sucesso do autor, na dramaturgia infantil.

Segundo o crítico de teatro Armando Branco, o espetáculo de Benjamim Santos era uma das exceções, como aqueles feitos por Maria Clara Machado, Silvia Ortof, Ilo Krugli e poucos outros, que conseguiam fugir da ideologia dominante das camadas sociais, em relação ao teatro infantil. Segundo ele, enquanto que a maioria dos dramaturgos,

Elaboravam espetáculos cujos códigos verbais e visuais obedeciam a certo tipo de refinamento que nada tinha a ver com a vivência da maioria. Espetáculos só digeríveis e assimiláveis por crianças bem criadas, que estudavam colégios particulares e que aos sábados domingos, saltavam dos carros do ano à porta dos teatros.²⁵⁸

Benjamim Santos utilizava em seus textos uma linguagem clara, simples e poética. O objeto dramaturgicamente que mais valoriza era a vida em sua dimensão festiva, incluindo os encantos de reinos, príncipes, aventuras heróicas com cunho social etc.

A peça *O Castelo das Sete Torres*, embora fosse longa, fascinava pelos detalhes do cenário ou pelos aspectos da encenação. O conteúdo cênico explora as pressões de um pequeno príncipe (Niño), que não queria ser rei. Sua vontade era aventurar-se em lugares divertidos, auxiliado por uma rainha avó (Elke Maravilha). Trava-se assim muitas discussões sobre as pressões do poder e da autoridade para exercê-lo, na perspectiva da responsabilidade e do serviço ao povo. Segundo a crítica de teatro Ana Maria Machado,

É inevitável a dominação fortíssima da presença de Elke Maravilha no espetáculo, em meio a uma montagem de nível geral tão bom. Impossível deixar de assinalar algumas cenas de maior impacto, que apontavam o caminho a ser desenvolvido à medida que o ritmo for ficando mais rigoroso: a ordem transmitida de um nobre a outro, a entrada do mamulengo, o frevo, a apresentação de genealogia familiar [...] momentos de pura beleza que elevam o espetáculo e justificam uma recomendação entusiasmada para *O Castelo das Sete Torres*.²⁵⁹

O mérito para o autor do texto *O Castelo das Sete Torres* pode ser atribuído em lidar com sensibilidade com a consciência infantil. No seu espetáculo não há uma conclusão que o universo adulto e a realidade objetiva são ruins. Não se propôs o esmagamento da criança, em

²⁵⁸ BRANCO, 1974, p. 12

²⁵⁹ MACHADO, 1974, p. 11

seus anseios e sonhos. Benjamim Santos propõe a retomada da capacidade imaginativa como mecanismo para fazer avançar os dispositivos de desenvolvimento da consciência humana, de forma saudável e interativa.

No decorrer espetáculo, o autor mostra como o príncipe que gostava de nadar pelo céu como um gavião ao invés de governar um reino, sai do sonho, da fantasia e assume as atitudes reais e objetivas. Vincula-se à realidade, embora saiba que tenha perigos e ameaças.

A peça seria apenas um atestado de que o mundo é ruim: e seria apenas um estímulo para que nos defendêssemos disso, abstraindo a realidade e vivendo o sonho e a peça ficaria entre o alienado e o esquizofrênico. Benjamim Santos consegue deixar claro a aliança que propõe entre a realidade objetiva e a fantasia de cada pessoa.²⁶⁰

Igualmente premiada pela Fundação Guaira, *A Loja das Maravilhas Naturais*, escrita em 1975, trata da aventura de três árvores que saem do Estado do Piauí e vão ao Parque das Quatro Estações com o objetivo de convencer a primavera a passar uma temporada no Piauí. Após a premiação com o quarto lugar, a peça ficou cinco anos aguardando a montagem, até que em 1980 foi apresentada na cidade do Rio de Janeiro, dirigida por Buza Ferraz.

Em 1976, Benjamim Santos concorreu no concurso promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, recebendo o prêmio INACEN, com a peça *A Donzela foi à Guerra*. A narrativa é ambientada no Nordeste, recontando por meio da dramaturgia escrita para crianças, a situação da vida dos lavradores que têm suas plantações atacadas por uma praga de gafanhotos.

A peça *O Pavão Misterioso*, escrita em 1979 pelo mesmo dramaturgo, utilizando a concepção estética do dramaturgo Ariano Suassuna, faz uso da literatura de cordel e do romanceiro popular do Nordeste para constituir o enredo do texto. A composição dos versos assemelhava-se àquela feita pelos repentistas nordestinos.

Na encenação do espetáculo, Benjamim Santos procurou dar conta dos meios expressivos próprios da cultura popular. Dessa forma a cultura deixa de ser apenas objeto de espetáculo e converte-se em mola propulsora, marcando contornos da encenação.

O texto foi escrito tendo como base o romanceiro popular nordestino, na versão livre da literatura de cordel do paraibano José Melchides Ferreira, por meio da qual se constrói as situações do *Pavão Misterioso*. Como em muitas narrativas populares, trata-se de um herói esperto que deseja conquistar uma moça, porém o pai da moça é contra o relacionamento. Depois de seduzi-la, o jovem foge em uma invenção mágica, semelhante a um pavão.

²⁶⁰ LEVI, 1974, p. 13

A música do espetáculo mesclava baião, choro e marcha, ampliando gradativamente a sonoridade do espetáculo, próprio ao tratamento cômico dado à peça. A peça *O Pavão Misterioso* é permeada por comicidade e fantasia, que se juntam numa encenação estruturada sobre os recursos expressivos populares.

O Pavão Misterioso, ao inserir na dramaturgia infantil expressões do imaginário popular, com seus mitos e crenças, propõe nova forma de escrever teatro infantil, recendo da crítica carioca significativa valorização. O reconhecimento foi mais intenso quando recebeu em 1979 o Prêmio Mambembe pela Fundação Nacional de Arte, como melhor peça de teatro infantil escrita no Rio de Janeiro no final da década de 70. O autor passou a ser reconhecido por seus recursos literários diversos, múltiplas técnicas para escrever teatro infantil. Sobre suas qualidades estilísticas compartilhamos com Diego Mendes Sousa ao afirmar que:

Benjamim Santos serve-se da cultura e dos cantos populares (que é seu triunfo); da dramaturgia shakespeariana, mas sem ser trágico; dos eruditos e da literatura clássica. É encenação viva e intensa. Não há uma personagem marcante e, sim, um lirismo que começa com o nome das próprias personagens e do que disse nasce. A Geradora dos Lindos Botões de Flor, vento leste, o espalhador dos primeiros brotos, senhora dos ventos, senhor dos tempos. E transborda por todo o texto.²⁶¹

O teatro para crianças se consubstanciou como espaço de lutas para valorização, como campo de embates que visou profissionalizar seus idealizadores e contribuir para que haja um pleno reconhecimento, tanto de suas obras como de suas formas de encenação.

Nos últimos anos da década de 70, sensíveis mudanças ocorreram na política brasileira, impactando diretamente a produção artística. Em 1978, houve a revogação do AI5 e dos demais atos institucionais no Governo militar Ernesto Geisel, promovendo certa liberdade de manifestação cultural. Foi então que Benjamim Santos resolveu produzir novamente espetáculos para adultos, na mesma linha de arte engajada e fiel à estética nordestina na produção de espetáculos.

Houve para o autor nesse período a necessidade de rearticular uma linguagem que lhe auto-referenciasse, posto que a linguagem comunica as diversas formas materiais, mas também os sujeitos sociais. Somos dessa maneira constituídos pela linguagem. Fazemos a linguagem que nos faz. Somos, na e através da linguagem, abertos pelas palavras, fechados nas palavras, abertos para o outro.

²⁶¹ SOUSA in: BEMBÉM, 2008, p. 8

Um dos principais trabalhos no final da década para Benjamim Santos foi *O fado e a sina de Mateus e Catirina*. O espetáculo teve música de Beatriz Bredan, apresentada no Teatro Glaucio Gil, Praça Cardeal Arcoverde, Copacabana e enfocou a situação de muitos nordestinos que resolveram sair de suas cidades de origem e tentar “ganhar a vida” no sul, com a esperança de conseguir sobreviver, ganhar dinheiro e quem sabe, regressar para suas localidades de origem, como espaços da saudade.

Benjamim Santos logo no início do texto *O fado e a sina de Mateus e Catirina* apresenta um diálogo que nos alerta das inúmeras possibilidades de um acontecimento singular se desdobrar em várias pluralidades, qual seja: “unidade de ação? Ah, mas é claro! A ação é uma só, [...], no entanto várias são as causas; muitas terríveis, as consequências.”²⁶² Como que antecipando os diversos caminhos que sua obra pode levar.

O Nordeste é espaço central visualizado pelos discursos que tentam moldá-lo, defini-lo e enquadrá-lo. A linguagem é condensada de elementos tidos como peculiares dos nordestinos: cabra da peste, corisco, sertanejo esfomeado, o ódio, a fome, a ignorância, o fado, a sina e personagens do folclore como Mateus e Catirina. Estes últimos dão título ao texto que é marcado pela musicalidade e poeticidade.

A ficção, marca da criação, e a razão também estão presentes num embate constante de diálogos proferidos pelos atores. Estes sem cor, sem rostos, sem nomes, sem corpos definidos dão vida a uma história cheia de cenas que tentam imitar a realidade: ilusões amorosas, atos sexuais, paixões, nascimento... Ilusão quebrada pela fala do próprio ator que traz a platéia ao dito “real” quando “joga” ao público que se trata apenas de um jogo dramático. Porém, ao mesmo tempo apela: “mas a tudo não assistam friamente, como tolos”.²⁶³

No meio das discussões mais palavras que ajudam a estereotipar o nordestino, e desta vez seus hábitos alimentares: leite de cabra, pirão de leite, farinha escaldada, mel de rapadura, chá de cidreira. Tudo isso vai formando, para quem assiste, uma imagem clara e cômoda do que seja o Nordeste, um lugar das donas Tonhas, das salsas e carrapichos, dos canapuns e das pitombas.

A seca logo em seguida entra em cena, como que para reforçar a identidade nordestina. Ator e atriz viram marido e mulher e dão vida a uma cena que se pensa predominante na região: a retirada de famílias em busca de melhores terras, melhores

²⁶² SANTOS, 1979, p.6

²⁶³ SANTOS, 1972, p.8

condições de vida, enfim, em busca de água. Emergem como salvadores desta situação outras regiões, que se apresentam cheias de esperança e riquezas fáceis.

O texto faz alusão à facilidade de se enriquecer através da extração do leite da seringueira; a viagem ao Amazonas é como uma convocação nacional para se conseguir uma vida melhor. Diferente do Nordeste que é colocado no texto, a região do Amazonas se mostra mais aberta às conquistas materiais, aqui o progresso é representado pela presença das inúmeras fábricas que produzem os mais diversos produtos possíveis e imagináveis.

Prosseguindo na imersão do texto, encontramos a figura da mulher (representada apenas como mocinha) que agora é colocada como sonhadora ao desejar para si um rapaz que a ame e que a tire do Nordeste e a leve para o sul, para uma terra de semente, onde se trabalha honesto para ganhar o compensado.

Um corte de cena acontece e o que surge em seguida é um diálogo de um homem e uma mulher, no qual o homem fala que vai pra capital onde tudo cresce e prospera, e que depois manda pegar o resto da família. Mais uma vez o Nordeste, retratado agora como mato, é colocado como um lugar atrasado, terra de caçar rolinha e preá, lugar de plantar arroz, algodão, mandioca, inhame, tomate e feijão.

Os atores, após estes atos, saem de cena e dão lugar aos bonecos de mamulengo, quando não, utilizam seus próprios corpos para imitá-los. É a primeira vez que as personagens ganham nomes próprios como é o caso da Florisa e do Gerinaldo. Esta é deflorada por um sedutor que a abandona, deixando-a triste e amargurada. O próprio pai de Florisa a ojeriza quando sabe do acontecimento. Esta cena simboliza o machismo que é tido como típico do homem nordestino, o homem cabra da peste, que não aceita que suas mulheres sejam “descabaçadas” por terceiros.

O próximo ato tem como protagonistas um economista, um técnico agrícola e uma assistente social. Suas discussões giram em torno da capacidade ou não de se realizar projetos que melhorem a vida dos nordestinos já que estes são vistos pelos personagens como seres atrasados e tapados. A discussão termina, dando lugar à nova cena que se passa em um escritório de empresa, no setor de recursos humanos. Aqui estão presentes o chefe, um técnico de grupo e um técnico do setor, chamado Jacques.

É particularmente interessante o diálogo travado entre estas personagens. O chefe explica ao técnico de grupo, com a ajuda de Jacques, que a empresa está sendo alvo de ataques por parte da imprensa devido aos altos índices de acidentes que acontecem, e por isso é preciso diminuí-los, pois está manchando a imagem da empresa. Até aqui nada de mais, o

que impressiona são os causadores e sofredores dos acidentes: os nordestinos, que aos olhos do chefe são “pessoas que pouco ligam pra vida.” O técnico discorda, ele dá o diagnóstico: “são analfabetos”. Portanto, precisam de tratamentos que estejam adequados ao nível de percepção deles (nordestinos).

A cena seguinte traz ao palco, segundo o autor, o símbolo de comunicação dos nordestinos: a carta. Esta é o lugar dos vários reclames: a saudade, a falta de dinheiro, os empregos perigosos, a vida traiçoeira, os sonhos perdidos, a vontade de voltar pra casa... É no papel que o nordestino externa suas angústias, seus sofrimentos, mas sempre com a esperança de um dia mudar de vida e retornar à sua terra com uma condição financeira melhor.

Há também personagens que acreditam terem vencido na vida por ter saído do Nordeste e ter conseguido trabalhar em grandes obras (construção da ponte de Rio - Niterói e de prédios). No dizer do personagem, que não tem nome, melhor do que ter ficado lá fazendo rapadura. Na cena intitulada “A acolhida”, o responsável por um albergue segue dizendo que o estabelecimento abriga várias pessoas e entre elas muitos são nordestinos os quais na maioria das vezes, não conseguem emprego e acabam mendigando, outros já conseguem ter um pouco mais de sorte quando aceitam o dinheiro das passagens de volta e retornam pra sua terra.

E o regresso também é contemplado na obra de Benjamim Santos. A cena é representada por uma atriz, a qual faz o papel de uma mulher que se aventurou pelo mundo, porém voltou. No seu dizer a certeza de que o único lugar bom pra se viver é a terra em que nascemos, e que lugar melhor não existe. Neste momento, entram no palco o Mateus e a Catirina, personagens do folclore nordestino. Estes travam uma disputa sobre quem sabe mais sobre mortes. E não é qualquer uma, todas acontecem de forma assustadora, são mortes ligadas a: guindaste que caem, frio intenso, explosão em minas, capotagem de carro, tiros, chamas de incêndio, dentre outras. Os casos são contados através de rimas, a musicalidade é presente em boa parte da obra.

A narração das mortes é interrompida apenas quando a mulher (terceira personagem) fala sobre sua viagem a Bangu, momento de sua vida em que sofreu um acidente na linha de um trem. Episódio triste de sua vida que transcorre longe de sua terra natal, mas que não se arrepende nenhum minuto, pois para ela todos nascem com o destino traçado, um dia ou outro teria de acontecer com ela, pois temos um fado e uma sina aos quais não podemos escapar. A dor do acidente é diminuída pela alegria de ter pelo menos uma vez na vida, saído do Nordeste para ver outras regiões.

A peça termina com Mateus e Catirina sentindo atração física. Os dois se aproximam e insinuam a realização de um ato sexual, ao centro outra atriz convoca a platéia mais uma vez à realidade informando que o ato realizado por Mateus e Catirina nada mais é do que um jogo dramático e que a conclusão da peça pode ser modificada, afinal tudo é teatro, tudo é ilusão.

O Fado e Sina de Mateus e Catirina é uma peça teatral na qual as personagens não apresentam características físicas definidas, e em sua maioria nem apresentam aspectos emocionais. Eles são apenas definidos como homens e mulheres, que em algumas cenas ganham nomes próprios ou nomes de personagens do Bumba-meu-boi, como é o caso de Mateus e Catirina.

Eles representam, ou pelo menos tentam representar, a história de muitos nordestinos que circulam pelas inúmeras regiões do Brasil. Muitas vezes são histórias de milhares de pessoas que vivem no Nordeste. O texto de Benjamim Santos é um enunciado de vários aspectos referentes a costumes, modos de pensar, sentir e agir de muitos moradores desta região e do próprio autor. Sua obra é permeada também pela poesia e musicalidade, fazendo da fala de seus personagens um jogo atraente para a percepção da realidade.

Ao tempo em que a peça enfoca problemas sociais gritantes das desilusões e sonhos desfeitos, também homenageia os nordestinos, por meio de seu repertório de músicas, formas de danças, costumes, linguagem simples, expressões do sentimento de pertencimento a uma identidade vinculada ao lugar.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legitimidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.²⁶⁴

No texto introdutório da peça original há uma honrosa apreciação de Câmara Cascudo indicada nos seguintes termos:

Um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetuosa e social é difundida pelo sul, através da memória fiel dos nordestinos emigrados [...] Bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica, e no poder assimilador, constante e poderoso.²⁶⁵

²⁶⁴ CERTEAU, 2007, p. 189

²⁶⁵ CASCUDO in: SANTOS, 1979, p.1

Da mesma forma que o espetáculo evoca as situações dos nordestinos no Sul também suscita reflexões em quem, sendo ou não descendente de imigrantes do Nordeste, se reconhece pela diferença, pela identificação com o outro, mas que também é seu igual. Assim, a peça desperta nos sulistas o reconhecimento da valorosa contribuição do trabalho e da presença nordestina na promoção da forma de vida desenvolvida do sul do Brasil.

É impossível não se sentir alertado e não amar o trabalhador maltratado do Nordeste, que vem para o sul e constrói nossas casas e nossas pontes e os nossos metrô, nossa prisão, enfim de armado concreto, e todas as contradições sociais existentes são expostas de uma forma poética e concisa e clara e sem demagogia.²⁶⁶

Ao tratar do problema da imigração Benjamim usou como artifício para produzir seu texto a escuta dos nordestinos que socializaram suas lembranças, partilharam seus sentimentos, sua forma de vida, seus sonhos, suas perspectivas e fracassos. “Procurei fazer uma recriação mítica do mundo nordestino, inclusive as minhas reflexões sobre a região, a luta do seu povo, a desenraização a que ele está sujeito. Desenraização que não só observo, como também sinto.”²⁶⁷

A concepção também partiu de outras influências como informa o próprio dramaturgo:

Quando escrevi o *Fado e Sina de Mateus e Catirina*, como um tema muito aproximado do Êxodo bíblico do povo de Israel e minha primeira idéia foi desdobrar a peça em cinco unidades básicas, as unidades equivalentes aos cinco primeiros livros da bíblia, gênesis (origens, da minha peça), êxodo(a emigração), deuteronomio, levítico e o livro dos números. Mas a medida que fui escrevendo fui fugindo dessa linha. A partir da idéia inicial, baseada na bíblia, parti ficcionalmente para própria origem do Nordeste, o Gênesis na terra enquanto homem na terra, uma terra dividida entre boa a má, entre fértil e árida, entre sertão e a mata, quanto à forma, o verso de sete sílabas, eu quis aproveitar o mesmo usado pelos poetas populares, o que seria uma aproximação mínima com o romanceiro popular do Nordeste. Não foi fácil escrever em versos, porque a linguagem muda na medida em que o diálogo se passa entre camponeses, ora entre técnicos de escritório, que refletem sobre êxodo rural. Quanto ao título Mateus e Catirina, são personagens típicos do bumba-meu-boi, e eu tomei esses dois personagens, quase que como símbolos do homem nordestino rural.²⁶⁸

O texto *O fado e a sina de Mateus e Catirina*, escrito e encenado no Rio de Janeiro, teve grande divulgação nos jornais e revistas. A crítica contribuiu neste aspecto para

²⁶⁶ ARAP, 1979, p.2

²⁶⁷ SANTOS, in: SILVEIRA, 1979, p.3

²⁶⁸ SANTOS, apud MICHALSKI, 1966, p.3

demonstrar que no final da década de 70 as obras que integravam uma concepção de teatro engajado já tivessem gradualmente suas obras liberadas para encenação.



Foto 33- Espetáculo *O fado e sina de Mateus e Catirina*
Fonte: Jornal Última Hora

O crítico de teatro Yan Michalski, responsável pela coluna de Teatro no Jornal do Brasil vê no espetáculo de Benjamim Santos um distanciamento da essência literária de João Cabral de Melo Neto, embora haja uma semelhança em relação ao texto *Morte e vida Severina*. O destaque na obra de Benjamim aproxima sua concepção daquela produzida por Ariano Suassuna, privilegiando a cultura popular, mas escrevendo o texto de forma erudita e rebuscada. Para o crítico:

São muitos os instrumentos e episódios interligados pelos quais autor vai construindo um elo temático, panorâmico, mas não um fio de enredo. O autor usa imagens cênicas poéticas e fortes, expressas em versos cuja forma deriva de uma inspiração métrica popular, mas cujo vocabulário é de um poeta erudito, profundamente solidário à tradição e à matéria prima que deu origem ao seu trabalho. E se a poesia de Benjamim Santos está longe da admirável dureza melódica dos versos cabralinos, e do impacto telúrico de suas imagens, nem por isso deixamos de sentir nele um poeta autêntico, e inspirado, de uma sensibilidade cheia de fantasia e calor humano.²⁶⁹

²⁶⁹ MICHALSKI, 1979, p. 6

Para a jornalista Ângela Abreu o texto teatral foi uma forma de lidar com o problema da emigração, especialmente do Nordeste para o sul do país, como o “sul maravilha”, enfocando os problemas como a moradia, o trabalho, alimentação, educação e outras realidades que afetam a forma de vida dos imigrantes. Na matéria do jornal assim se posicionou Benjamim Santos:

Este problema da migração de grandes contingentes humanos do Nordeste para o grande centro nacional. O camponês nordestino busca seu sonho no Rio, em São Paulo, no interior do Paraná, na Amazônia, em Recife. O choque cultural que eles enfrentam é terrível. Produzi esta peça baseado em conversas que costumo ter com pessoas que vieram do Nordeste: o porteiro do prédio, o rapaz que trabalha no botequim, o ajudante de pedreiro. Em todos eles descobri sonhos comuns.²⁷⁰

Por meio das críticas teatrais, utilizadas como uma das perspectivas de recepção dos espetáculos é possível reconstruir algumas constatações sobre a dramaturgia na década de 70, como também a atuação dos artistas que assumiam os papéis e davam vida a personagens das obras. Neste período, um fenômeno começava a aparecer nos palcos brasileiros, em que atores e atrizes deixavam um registro de uma carreira meteórica ou se configuravam numa trajetória fortuita de astros de estrelas famosos.

Uma das formas de ganhar evidência ou perder sua visibilidade era a participação em espetáculos em cujo maior ou menor destaque na imprensa evidenciava as performances no palco, mas especialmente a crítica nos jornais. Pode-se conceber que a crítica jornalística aproximava as pessoas do palco, quando se tratava de apreciação positiva ou distanciava platéias e quebrava montagens, quando se tratava de críticas desestimuladoras.

Em matéria assinada pelo crítico teatral Flávio Marinho encontramos uma dessas indicações em relação à atriz Tetê Medina, que participou do espetáculo de Benjamim Santos, *O fado e sina de Mateus e Catirina*. Tetê Medina recebeu o convite do diretor para atuar em seu espetáculo em função de ser uma artista que sabia ao mesmo tempo cantar, dançar e representar, como se exige no teatro de Benjamim. Queixando-se da falta de oportunidades do panorama da época, assim afirmou:

Passei dois anos ensaiando *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra mas a peça foi proibida pela censura, oito dias antes da estréia. Havia a oportunidade de ser montada um outro espetáculo no mesmo teatro Adolpho Bloch que acabou não sendo levado. Eu fiquei à mercê dos chamados. A crítica teatral passou a me taxar de

²⁷⁰ SANTOS in: ÚLTIMA HORA, 1979, p.4

bissexta, mas não conseguia trabalho. Por motivos financeiros ou artísticos não me convinham. Ficar sem trabalhar é no mínimo desagradável e frustrante.²⁷¹

Após três anos de intensa pesquisa, resolveu levar ao teatro do Rio de Janeiro no primeiro dia útil do ano de 1980, a peça *Caaibatê*. Tratou de um gesto de bravura e afirmação teatral em um novo momento histórico, ainda conturbado e perplexo com as inovações nos campos político, na sociedade e na cultura. A peça que retrata a luta dos índios Guarani, travada em meados do século XVIII, como pretexto para abordar a questão indígena no Brasil, em conflitos constantes como a posse e demarcação de terras, as mudanças culturais, a imposição de outras religiões. As músicas utilizadas no espetáculo foram de Milton do grupo MPB4, sendo suas apresentações no Teatro Teresa Raquel.

O texto abordou o episódio dos Sete Povos das Missões, lugar-memória dos índios guaranis, fundada no final do século XVII, no Rio Grande do Sul, por missionários jesuítas que empreenderam uma experiência de desenvolvimento econômico, social e cultural, até a destruição produzida pelos exércitos aliados de Portugal e Espanha. Sobre o espetáculo afirmou a autor:

Em *Caaibatê* procurei investigar exatamente sobre as características polêmicas da questão. Mas do que apresentar uma tese, clara e definida sobre posição pessoal, a respeito de todos os aspectos, pretendo que *Caaibatê* possibilite o conhecimento das ocorrências históricas àqueles que não as conhecem, bem como manter o caráter polêmico daqueles que aprofundaram o assunto.²⁷²

O espetáculo *Caaibatê* rendeu a Benjamim vários elogios mais uma grande quantidade de críticas ferrenhas, quanto à forma de inserção na estrutura da peça a pesquisa histórica, considerada pelo crítico Yan Michalski (1980) como “pesada e forte”.

Já para o jornalista Macksen Luiz da Revista Isto É, em matéria publicada em 16 de janeiro de 1980, cujo título foi “*Caaibatê*, um bom tema, mal realizado tecnicamente”, afirmou que:

Benjamim Santos, autor de *Caaibatê*, adota uma posição francamente conservacionista de defesa da cultura e da integridade indígena. Posição mais do que louvável diante da qual não há o que se opor. Em termos éticos e humanitários é

²⁷¹ MEDINA in: JORNAL DO BRASIL, 1979, p.3

²⁷² SANTOS, in: JORNAL DO BRASIL, 1980, p.4

perfeita, mas tecnicamente é incapacitado em manipular o complexo material histórico.²⁷³

A matéria também analisa uma cena, em que os atores do espetáculo tiveram uma parte de sua atuação capturada pelas lentes do fotógrafo da Revista Isto É, Guina Araújo, que assistiu ao espetáculo. A fotografia é sugestiva de imobilismo, o que alimenta a crítica da citada revista em relação à apresentação teatral.



Caaibate : um bom tema, mal-realizado tecnicamente

Foto 34- Espetáculo *Caaibatê* - 1980
Acervo: Revista Isto É

Na reportagem predomina a crítica de que no espetáculo não havia a harmonia entre o posicionamento dos atores, a verticalidade da dramaturgia e a figuração, isto em relação ao tema e a pesquisa que deram origem ao espetáculo. A fotografia utilizada na revista registrou o momento em que os atores sem nenhuma característica indígena, estavam parados, se entreolhando e segurando bastões de bambus.

Não foi possível identificar por meio de outras fontes hemerográficas se houve a ausência dos movimentos mais enérgicos no espetáculo, os quais poderiam refletir violentamente a realidade social no palco, sob a perspectiva do teatro agressivo, dando maior clarividência ao que aconteceu com as comunidades indígenas em Sete Povos das Missões. Sabe-se, no entanto que, a memória do fato histórico poderia ser transportada de diferentes formas para um espetáculo teatral, inclusive pela forma como foi desenvolvida pelo autor.

²⁷³ LUIZ in: ISTO É, 1980, p.22

É bem verdade que Benjamim Santos suscita em seu espetáculo uma análise acerca da análise sobre a História do Brasil e os acontecimentos, a partir da década de 70, quando ocorre uma revisitação à historiografia e as formas de conceber os fazeres humanos dos diversos grupos sociais que constituem a sociedade brasileira. Para o crítico de teatro que escreveu para o *Jornal do Brasil*, Yan Michalski:

Benjamim participa de um ciclo de uma dramaturgia de abertura, através do qual o teatro se empenha em fazer reviver catarticamente os traumáticos episódios do recente passado do país e se consolidar como uma das tendências do teatro brasileiro, a investigação de um passado mais remoto. Alguns sinais começam a indicar que alguns autores sentirão a necessidade de remexer a história do Brasil para tentar entender mais claramente e fazer entender ao espectador os processos e os mecanismos que conduziram o país, através dos tempos, à conflituosa situação dos últimos quinze anos.²⁷⁴

No final da década de 70, o dramaturgo também diversificou sua atuação artística no Brasil, escrevendo roteiros e dirigindo shows musicais. Tendo a cidade do Rio de Janeiro como lugar para grandes espetáculos, muitos artistas tiveram seus passos orientados no palco, como se estivessem encenando peças teatrais. Participando dessa experiência, foram dirigidos por Benjamim Santos: Ângela Maria, Dominginhos, Elba Ramalho, Grande Otelo, João Bosco, Kleiton e Kledir, Carmem Costa, Conjunto Coisas Nossas, Cristina Buarque, Ademilde Fonseca, Francis Hime, Márcia Cabral, Maria Lúcia Godoy, Miltinho, Miúcha, MPB-4, Nara Leão, Olívia Hime, Quarteto em Cy, Radamés Gnatalli, Roupas Nova, Verônica Sabino, Wanderley Cardoso e vários outros cantores.

A direção dos espetáculos musicais rendeu-lhe razoável remuneração que utilizou na aquisição de uma residência na cidade de Juiz de Fora, Estado de Minas Gerais, para onde viajava periodicamente com o propósito de descansar e afastar-se do movimento intenso da capital carioca.

Foi em Juiz de Fora que Benjamim Santos procurou desenvolver outras percepções sobre a cidade. O refúgio naquele cenário memorialístico contribuiu para rearticular múltiplas possibilidades de comunicar a sociabilidade, a religiosidade, a organização do espaço geográfico, a cultura e os problemas sociais.

²⁷⁴ MICHALSKI, 1980, p.6

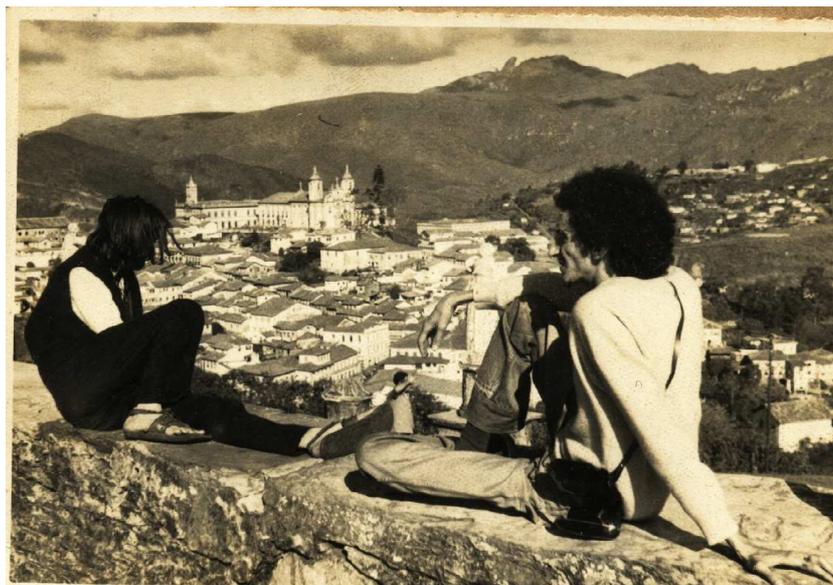


Foto 35- Benjamim Santos em Juiz de Fora – 1979
 Fonte: Acervo Pessoal de Benjamim Santos

Na cidade do Rio de Janeiro, no período compreendido de 1980 a 1999, Benjamim Santos escreveu diversos textos utilizados nos espetáculos de rua. Os espetáculos montados ao ar livre ocuparam espaços como os Arcos da Lapa, no Largo Carioca, na Cinelândia, na Praia de Copacabana e em vários cenários urbanos, revisitados pela arte teatral.

Dentre os espetáculos montados podem ser citados: *Paixão de Cristo*, *Auto de São Sebastião*, *Auto de Corpus Christi*, *Auto de Natal*, *Revista da Proclamação da República*, *Auto de Frei Galvão*, *Auto de São Francisco*, *Sonata de Santa Cecília*, *Domingo de Ramos*, *A Revolução Francesa*, *Romance de São Jorge*. Pelo Conjunto dos textos de caráter religioso, todos montados com direção de Ginaldo de Sousa, Benjamim Santos recebeu o Prêmio Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, concedido pela Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Os espetáculos de rua e seu alcance teatral em relação a participação popular e conteúdo formativo, merece especial destaque, pois continuam sendo encenados por diversos grupos por todo Brasil. A atuação dos grupos mantém viva e atualizada a produção intelectual do dramaturgo, demonstrando ao mesmo tempo as diferentes formas de apropriação do teatro como obra de arte.

Dentre tantos artistas que foram dirigidos por Benjamim Santos nos espetáculos de rua, especialmente no *Auto de São Sebastião*, montado por ocasião do aniversário da cidade do Rio de Janeiro, o ator Stepan Necessian destacou-se no papel de São Sebastião, sendo

considerado o mais popular dos integrantes do elenco na atuação teatral, encontrando no mártir católico uma inspiração para compreender a religiosidade e suas expressões na cidade.



Foto 36- Benjamin Santos e Stepan Necessian
Fonte: Acervo Pessoal de Benjamin Santos

A amizade de Benjamin Santos com Stepan Necessian caracteriza-se como uma experiência social de continuidade das relações teatrais, que excedem os espaços do palco, cenários e camarins, invadindo espaços privados, familiares e irreverentes, chegando inclusive à rua, como não-lugar, mas que também testemunha práticas que alimentam a solidariedade e os laços afetivos, desenvolvidos por ambos em relação à classe artística.

Assim, a dialética do encontro e elaboração da pesquisa nos diversos cenários da cidade, envolvendo sujeitos plurais realiza sua função dialógica ao transformar os pesquisadores em produtores do processo histórico a serviço da humanidade e da humanização dos indivíduos, que de uma forma ou de outra participam das apresentações teatrais.

O aprendizado com a dramaturgia de Benjamin possui muitos significados. É um reencontro com a infância e com a estética nordestina. Sua obra é um convite para repensar as cenas da vida, esquecidas na escrita da história, perceber não-ditos nas artes e artefatos que ficaram soterrados nos palcos desmontados pelo país afora, perceber interstícios da linguagem em textos lidos e propagandas de peças incrustadas em murais de espaços cênicos.

Por meio das montagens de seus textos são reorientadas as encenações e a formação dos encenadores, seguindo pistas de interpretação, lembrando os aprisionados pelo sentido dogmático do engajamento político, que perderam a capacidade de olhar por cima do muro e ver que o teatro transporta para a individualidade toda sua historicidade e se mantém vivo e vibrante em todos os tempos, em todas as conjunturas políticas e sociais.

Na história do teatro brasileiro, a atuação dos críticos contribuiu em muitos casos para mudanças, inovação do trabalho cênico, mas também para mudança na linguagem teatral, pois mantinha uma aproximação e uma resposta das platéias que tinham acesso à imprensa escrita.

4.4. Crítica Teatral: A Produção Discursiva nos Jornais do Comercio De Recife

A relação dos dramaturgos com a crítica teatral nem sempre é harmônica. É comum encontrar em jornais e livros um grande número de críticas contundentes aos espetáculos, reações e contra-argumentações teóricas, resistências a novas tendências, lutas travadas tendo como campo de embate as páginas dos jornais e utilizando os discursos como armas de luta.

Compreender como foi estruturada a relação de Benjamim Santos, ao longo de sua trajetória como autor/diretor e a ação dos críticos de teatro, revela-se claramente importante. No entanto, a maior contribuição à crítica teatral ocorreu não somente pela análise de seus textos, mas e especialmente por sua atuação no Jornal do Commercio, como crítico de teatro, durante a década de 60, numa condição em que o autor e suas obras já haviam ganhado destaque como expressões significativas no meio jornalístico, assim também como na criação e montagem teatral.

Além de uma nítida capacidade de apresentar novas formas de analisar, as apresentações de teatro pelo olhar atento dos críticos, a própria História do Teatro Brasileiro foi e está sendo construída a partir das reflexões dos críticos teatrais. A atuação desses críticos suscita muitas questões, algumas delas inclusive, muito controversas.

Há que se analisar em relação à ação dos críticos de teatro na segunda metade do século XX uma série de aspectos, dentre eles: quais concepções artísticas comunicavam suas práticas? Que ideologias políticas defendiam? A crítica teatral utilizou como artifício a provocação aos artistas e obras ou procuraram agir de forma neutra profissionalmente? Embora tantas perguntas fiquem sem respostas precisas, a ação dos críticos contribuiu para

desencadear um movimento de reflexão sobre o trabalho teatral, bem como empreendeu um processo de aperfeiçoamento de textos e performances teatrais.

A ação de Benjamim Santos como crítico de teatro no Jornal do Commercio de Recife merece uma atenção especial, pois foi nesta fase que contribuiu sensivelmente para renovar a forma de escrever dos críticos de teatro na imprensa pernambucana.

O fato de ser crítico de teatro com vasta experiência redigindo comentários especializados no caderno Cultural no Jornal do Commercio de Recife e também ser alvo de tantas outras edições em outros jornais, favoreceu a compreensão do trabalho que ocorre no movimento de ver, registrar, condensar e divulgar na imprensa as impressões sobre as obras encenadas, seus autores e reações do público.

A situação de inserção de Benjamim Santos na crítica teatral foi resultado ainda da realização do espetáculo *Cantochão*, em Recife, Pernambuco, em que numa das apresentações esteve presente na platéia a jornalista Cristina Tavares Correia, frequentadora das casas de espetáculo e que também editava do Jornal do Commercio de Recife. Após a apresentação da última temporada do espetáculo os dois continuaram um profícuo diálogo sobre teatro e as formas de crítica nos meios impressos.

Foi daquele contato que surgiu o convite, feito por Cristina Tavares para Benjamim Santos escrever uma coluna sobre teatro no Caderno II, que tratava da cultura, com enfoque especial sobre Teatro pernambucano. O dramaturgo não relutou. Aceitou de imediato o convite e passou a escrever semanalmente críticas de teatro. Para fundamentar seu trabalho, assistiu a maioria das montagens feitas em Recife. Seu trabalho constituiu-se basicamente na realização de pesquisas sobre as peças e dramaturgos, análise minuciosa das montagens, cenários, figurinos, performance dos artistas, reflexão sobre teatro e escrita sobre teatro. O recompensador foi que, além do potencial de aprendizado teórico-prático, ainda foi remunerado profissionalmente pelo trabalho no jornal do Commercio.

Eram publicadas naquela época, em Recife, matérias críticas redigidas por vários jornalistas sobre o assunto, mas sem especialização ou conhecimento profundo. Diante da fragilidade de outros trabalhos de crítica teatral publicados em jornais, Benjamim Santos sentiu-se seguro para assumir o cargo de escritor em um jornal cultural. No início do trabalho jornalístico, produziu artigos semanais, aos domingos. Depois, com a aceitação dos leitores e do jornal, Cristina Tavares lhe concedeu espaço para uma coluna fixa, às terças, quintas e sábados, além da página inteira no suplemento dominical. Dessa forma, ocupou-se profundamente na elaboração de críticas teatrais. Inicialmente, publicava suas críticas apenas

no *Jornal do Commercio*, depois passou a escrever para diversos jornais, conforme a conveniência e aceitação.

Na tentativa de entender seu trabalho como crítico de teatro, constata-se que Benjamim Santos enfoca como especialista o conteúdo dos espetáculos teatrais, tratando com propriedade de temas históricos, antropológicos, filosóficos, psicológicos contemplados nas peças, ao indicar as formas de representação da experiência social. A crítica jornalística é detentora de detalhamentos e análises, como pode ser percebida em sua abordagem do Espetáculo *Calabar* montado pelo grupo Construção de Recife, na sua segunda fase.

Foi a 23 de janeiro (1637) que o príncipe Maurício de Nassau aqui desembarcou e batizou a cidade de Mauricéa. Dezesete anos depois, em 27 de janeiro, os holandeses foram expulsos das terras de Pernambuco depois da Batalha dos Guararapes. [...] Por feliz coincidência, o Teatro de Arena está apresentando, com o grupo Construção, a peça *Calabar*, que se detém na análise daquele período histórico.²⁷⁵

A crítica publicada é desprovida de ressentimento ou mesquinhez. Embora soubesse que se trata de uma peça teatral que ele mesmo tenha se negado a escrever e que em função disso, também marcou sua saída do grupo Construção, quando se trata de agir com profissionalismo, Benjamim o faz com precisão e clareza.

A autoridade de conhecimento presente em suas críticas deveu-se, em grande medida, ao fato do crítico conhecer de perto o trabalho dos atores, diretores e demais colaboradores que atuaram na década de 60, na cidade de Recife. No conteúdo de sua crítica foram privilegiados a montagem feita pelo diretor, a atuação dos atores e atrizes, os recursos cênicos, os cenários, a música e evolução do espetáculo.

Na análise de suas críticas se destaca em número e qualidade de enfoque, as produções do Teatro Popular do Nordeste, grupo do qual também fez parte e que ficou famoso por promover grande dinamismo na capital pernambucana.

Benjamim conhecia o TPN em suas diversas fases de existência. Conheceu com profundidade o seu fundador, Hermilo Borba Filho, como também sua segunda esposa, Leda Alves, os atores Carlos Reis, Ivan Soares e as atrizes Lúcia Neuenschwander, dentre outros.

Numa aproximação da crítica teatral com o processo de modernização do teatro nacional, enfatizava em seus comentários que a modernização da cena deu-se pela renovação dos espetáculos, em que os grupos teatrais utilizaram como elementos de identificação, as

criações de diferentes pensadores da experiência teatral, bem como as montagens de peças nacionais nos palcos brasileiros.

Em nossa época moderna, vários grupos de teatro já exercem um papel importante do ponto de vista de renovação de espetáculo, de técnica de representação. E, conseguindo realizar os objetivos a que se propunham, esses grupos passaram a participar da própria história do teatro, como por exemplo, o Teatro Artístico (de Stanislavski), o Vieux Colombier (de Coppeau), o Berliner Ensemble (de Brecht), de todos por caminhos diferentes, tendo apenas o palco, o ator e o público como os três elementos essenciais e fatores de identificação.²⁷⁶

Integrando o círculo de modernização, Benjamim inclui o TPN como um dos grupos que integra o movimento de focar a realidade brasileira como componente cênico.

E, atualmente, refletindo sobre a importância desses grupos, é que eu encontro no Teatro Popular do Nordeste o mesmo desejo de lutar em busca de um teatro que se identifique com o povo, reflexo artístico de nossa vida comum. [...] 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** [grifo meu].²⁷⁷

A ação do crítico visa socializar uma opinião reconhecida e autorizada por um conhecimento empírico e teórico da atuação dos grupos teatrais, em sua participação na modernização do teatro brasileiro. Na crítica teatral produzida por Benjamim Santos o TPN ganha relevância por apresentar:

A renovação do teatro brasileiro a partir do Nordeste [grifo meu], criando um ambiente teatral profissional em 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).²⁷⁸

Discute também o problema da alienação na arte e a própria posição política do crítico. Isso ocorreu em função da divulgação equivocada do espetáculo *Trovador* que tinha como pretensão de identificar-se nas divulgações como Opera. Benjamim Santos foi enfático em sua crítica, a ponto de afirmar que:

²⁷⁵ DIÁRIO DA NOITE, janeiro de 1966, p. 9

²⁷⁶ JORNAL DO COMMERCIO, agosto de 1966

²⁷⁷ Id., p. 11

²⁷⁸ Id., p. 10

Talvez a Sociedade Lírica fizesse muito melhor se realizasse audições de canto (árias, duetos...) e não continuasse enganando assim o público, cheio de curiosidade diante de um espetáculo diferente, aplaudindo a todo instante e revelando uma compreensível incapacidade crítica. [...] **Isso é alienação** [grifo meu]. É preferível pecar por sobriedade do que por exagero e pretensão.²⁷⁹

Com a crítica sobre tal problemática que afetava diretamente as concepções e práticas dos artistas recifenses, Benjamim Santos recebeu apoio de grande parte da classe teatral, inclusive de Hermilo Borba Filho, que após ler a crítica e encontrando o seu autor, “aproximou-se, apertou sua mão e lhe deu parabéns.”²⁸⁰

Em suas críticas nos Jornais de Pernambuco esboçou um panorama dos espetáculos teatrais realizados na década de 60, discutindo sobre as montagens dos grupos, suas dificuldades partilhadas aos leitores, os sucessos e fracassos nas apresentações, uma gama de sugestões que visaram contribuir na promoção de melhor desempenho cênico, e dessa maneira obter maior êxito em suas empreitadas.

Trata-se um de conjunto crítico elaborado por um ator, autor, auxiliar de direção, diretor experiente, alguém com autoridade de conhecimento, por possuir formação teórica profunda e experiência na montagem de espetáculos, seleção de textos, que por meio da experiência nos jornais, passaria a ser complementada com o exercício da crítica teatral.

Essas qualidades o diferenciaram dos demais críticos que escreviam suas colunas de cultura nos jornais de Recife. Sua participação na imprensa produzindo críticas sobre teatro pode ser considerada como uma das mais expressivas contribuições à cultura brasileira, por seus méritos de especialista e, mais ainda por seu compromisso em alargar o espectro de atuação do teatro, fazendo com que estivesse a serviço do público que tinha nos jornais um veículo de comunicação e socialização das práticas culturais.

Para Benjamim Santos a renovação do teatro deveria ocorrer também pela crítica, pois até a década de 60, em Recife “a crítica especializada continuava morosa e lerda, pisando sobre as mesmas estacas.”²⁸¹ A ausência de uma crítica especializada poderia ser explicada, segundo ele, pela desistência dos profissionais vinculados à cultura teatral dos espaços do jornal.

²⁷⁹ JORNAL DO COMMÉRCIO, s/d

²⁸⁰ SANTOS, 2007, p. 82

²⁸¹ JORNAL DO COMMÉRCIO, 12. fev.1967

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 mantêm intrigas e conversinhas diárias. Para esses senhores, a crítica exercida está longe de uma verdadeira análise imparcial, correta e orientadora de um espetáculo.²⁸²

A crítica aos críticos de teatro representou um avanço teórico e uma postura de ousadia do dramaturgo/crítico, por compreender a importância que a crítica especializada exercia na modernização do teatro brasileiro, daí que sua crítica se caracteriza pelo enfoque nos debates que aproximam a classe artística da realidade social, evidenciando dessa forma os diversos problemas que afetavam diretamente o trabalho teatral²⁸³. Podem ser considerados objetos de suas discussões por meio da imprensa:

O desinteresse por parte dos órgãos públicos quanto a financiamento ou verbas de ajuda (principalmente do Serviço Nacional de Teatro) e o alto número de despesas para um grupo que se propõe fazer a montagem de um espetáculo, pagamentos à Prefeitura, Departamento de Censura, IBGE, Direitos autorais, SBAT [...].²⁸⁴

Não escapavam grupos ou instituições como alvos de suas críticas, inclusive o curso de formação de atores de Recife, que para ele deveria “conhecer textos, autores, escolas. Sair da mediocridade e lutar contra uma falsa classe teatral que parece está surgindo no Recife”.²⁸⁵

Segundo o crítico era inaceitável que “a marca da mediocridade, o puro coleguismo que a nada conduzia, o simples convívio de amigos de teatro, o rasteiro amadorismo ou o falso-e-desonesto-profissionalismo.”²⁸⁶

Por meio de seus textos públicos na imprensa recifense, Benjamim Santos empreendeu uma prática que contribuiu para profissionalização de atores daquela geração de leitores ligados ao teatro, pois em diversas matérias houve, de forma intencional, o esforço de realizar um curso de formação teatral, a partir da construção do saberes relacionados à história do teatro mundial, história do teatro brasileiro, os mais expressivos das tendências teatrais, suas influências estéticas, autores já consagrados, peças montadas nos palcos brasileiros, de forma crítica e reflexiva.

²⁸² JORNAL DO COMMERCIO, 12. fev. 1967

²⁸³ Dentre os críticos que atuavam na imprensa de Recife, estavam Laidjane Bandeira, Ângelo d’Agostini, Valdemar de Oliveira, Adeth Leite, Medeiros Cavalcante e o próprio Benjamim Santos

²⁸⁴ JORNAL DO COMMERCIO, 1967, 12. mar

²⁸⁵ JORNAL DO COMMERCIO, 02. abr. 1967

²⁸⁶ Id., 02. abr. 1967

Também podem ser encontradas em suas análises diversas lições sobre montagens de espetáculos, abordando os aspectos teórico-práticos que configuram uma boa encenação, o que inclui a escolha dos textos, dos atores, figurinos, cenários, iluminação, sonoplastia, contribuindo para que:

Todos os outros elementos introduzidos (projeções, cartazes, canções...) obedecem ao mesmo sentido de harmonia e unidade, sem que nenhum deles prejudique o ritmo e o desenvolvimento da ação. Essa unidade total é conseguida sob a visão do diretor do espetáculo que orienta todos os atores, técnicos e artesãos a partir de sua idéia preconcebida do espetáculo como um todo.²⁸⁷

As teorias do teatro são objeto de suas críticas, as quais dedica especial atenção, pois são elas que embasam seu esforço de criticidade, bem como a posição que assumiu em prol de um teatro engajado e solidário.

Dentre os enfoques teóricos, mereceu destaque em suas colunas, de forma mais acentuada as concepções de Bertolt Brecht, assumidamente confessada como uma de suas influências teóricas. Sobre o teórico considerou que:

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 concepção burguesa de teatro desenvolvida pela corrente realista, causadora do terrível academicismo em que nos tínhamos envolvido.²⁸⁸

Benjamim Santos renova a cena no palco do teatro brasileiro pela crítica, contribuindo para sua modernização por focar com propriedade as grandes montagens e seus realizadores tanto no Nordeste, como no Brasil, as instituições que mantinham íntima relação com a cultura, ou seja, as universidades, as casas de espetáculo, as companhias e grupos de teatro, de modo que sendo ele um especialista na temática, pôde transportar para as páginas dos jornais, como lugar de retratação da realidade, as reflexões, impressões, sensibilidades, construídas e comunicadas por uma experiência de formação continuada, que também se aperfeiçoava na medida em que o crítico exercia seu ofício e dispunha ao público leitor suas produções linguístico-discursivas.

²⁸⁷ JORNAL DO COMMERCIO, 30. Abr. 1967

²⁸⁸ Id., 14. mai.1967

O trabalho de produção crítica do teatro pode ser compreendido como experiência autoreferenciadora, uma ação de constituição mútua, mediada por feixes de linguagens, que ganham dinamismo e mutabilidade, fazendo surgir novos aportes teóricos, que irão fundamentar suas peças que foram montadas na década de 70 na cidade do Rio de Janeiro.

Benjamim Santos atuou na crítica de teatro no caderno de cultura do Jornal do Commercio de Recife, no período de 1965 a 1969, até o decreto do AI5, quando a liberdade de imprensa foi extinta e mesmo com táticas de imprensa que fizessem uso de metáforas e símbolos não mais passariam incólumes perante a vigilância que se acirrou na imprensa brasileira pela censura.

Numa visão mais abrangente da prática jornalística dos críticos de teatro, pode observar que em sua grande maioria, as críticas publicadas apresentavam uma síntese do espetáculo, preparada geralmente pelos próprios diretores das peças e entregues com antecedência nas sedes de redações dos jornais, contendo em seus textos as informações técnicas, os créditos e as impressões de quem monta as peças, portanto um olhar de quem cria e monta espetáculos.

Pode-se compreender dessa forma que circunscrito ao processo de reflexão crítica está a priori um componente de mediação é a apresentação escrita dos próprios autores. Quando não as enviavam aos jornais, os jornalistas ou assessores de comunicação realizavam entrevistas com os autores e atores dos espetáculos. Essa prática contribuiu para aproximar muitos críticos de diretores e atores.

A partir do texto de divulgação os críticos de teatro faziam seus comentários que podiam ser elogiosos, depreciativos ou os dois. Alguns espetáculos quando caíam no gosto do público e dos críticos recebiam apenas elogios que eram acompanhados de uma forma convidativa para assistir às apresentações.

O conteúdo da crítica teatral também levava em consideração a proposta estética, o enredo da obra, a análise da encenação e alguns elementos específicos como direção, iluminação, cenografia, música, figurinos, estrutura de palco, platéia etc. Reunindo todos estes elementos, ganha destaque, portanto, a obra de Benjamim Santos, por canalizar o processo de transformação do teatro infantil, a participação em grandes festivais e a consolidação do movimento de renovação do teatro para crianças.

A partir da análise dos críticos a respeito do trabalho de Benjamim indica que foi enfocada com relativo destaque durante o período que privilegia significativamente as décadas de 60 até o início da década de 80.

Compreende-se a partir do olhar crítico que a imagem editada do dramaturgo o caracterizou como autor/diretor de teatro infantil, integrante do movimento de teatro engajado para adultos e de espetáculos de rua na cidade do Rio de Janeiro, que eram basicamente autos religiosos. Identifica-se também ao longo da abordagem crítica que houve uma continuidade do trabalho estético que compartilhou com Hermilo Borda Filho em Recife e que fora continuador durante sua permanência no Rio, confirmando também no seu teatro para adultos e nos espetáculos religiosos, encomendados e premiados pela Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Os textos produzidos por Benjamim Santos, bem como sua forma de encenação, atendeu a um princípio de coerência estética com o que foi denominado de teatro nordestino, tendo como base o realismo, as manifestações culturais populares e o componente político de suas obras.

A condição de crítico de teatro com larga experiência no trabalho jornalístico, permitiu-lhe se aproximar de muitos críticos, ter suas opiniões conhecidas, compartilhar suas concepções, demarcando assim sua autoridade artística como dramaturgo, diretor e mais ainda como profundo conhecedor da forma de arte à qual se propõe a fazer. Defendeu nas páginas do Jornal do Commercio a promoção de um teatro moderno, por meio do fossem gerados valores humanos, formação política e ética como uma estética de existência

Em sua atuação na crítica de jornal do Commercio defendia a promoção de um teatro moderno, por meio do qual fossem gerados valores humanos, formação política e ética como uma estética de existência.

Hoje, como em todas as épocas da história, o homem continua envolvido pela força trágica, apenas continua envolvido pela forma trágica, apenas os valores se transformam, passam a ser outros os princípios que exigem de alguém uma decisão e uma tomada de posição, mesmo sabendo que isso causará um terrível desenlace. E o teatro, sempre ligado ao homem, tem levado para o palco, em todas as épocas, a agonia dessas decisões, o dilema das escolhas e o aniquilamento dos desenlaces, às vezes ocultos por uma comicidade aparente, simplificados em dramas ou claramente expostos sob a forma de tragédia.²⁸⁹

Com a mudança do teatro infantil no Rio de Janeiro e no Brasil o dramaturgo ganha a cena do reconhecimento, mantendo como referência ao pensar e escrever obras, fazendo uso de uma linguagem dramática de qualidade para crianças, assegurando-se seu pertencimento

²⁸⁹ SANTOS, in: JORNAL DO COMMERCIO, 20/09/1967, p. 20

no circuito cultural no Rio de Janeiro, como um dos mais importantes centros fomentadores da cultura teatral brasileira.

4.5. Produção Literária de Benjamim Santos

Benjamim é um dramaturgo caracterizado pela ousadia, pelo risco, pelo tateio, não teme em protagonizar novas experiências, enfrentar missões ambiciosas, correndo o risco de se deparar com o insucesso. Em suas obras, as concepções e crenças presentes denotam forte carga de realismo, embora saiba explorar no imaginário de qualquer ser humano, seja adulto ou criança o faz de conta, a ludicidade, a magia e o encanto. É sensível ao sofrimento do povo trabalhador, pois é também o seu sofrimento. Nunca foi rico, muito menos ostentou luxo ou valorização do supérfluo, sempre manteve-se guiado pelo princípio da alteridade e indignado com o sofrimento do outro. Seu teatro é uma forma de luta e resistência, um instrumento de transformação. Procurou ao longo do seu trabalho contribuir para alargar os horizontes da cultura brasileira, principalmente por meio do teatro. Inteligente e talentoso não mediu esforços para que suas peças pudessem refletir novas visões do Brasil e novas formas de pertencimento à sociedade, de forma justa e democrática.

Além de autor de textos para o teatro, também publicou livros de outros gêneros como o *Auto de Santo Antonio* e *Paixão de Cristo*, pela editora Paulinas, motivado pela linha de editoração religiosa. Em Recife, lançou o livro *Conversa de Camarim*, publicado pela Fundação Casa de Cultura de Recife, obra biográfica em que relata sua trajetória teatral nas décadas de 50 e 60. Sobre o teatro infantil, o dramaturgo escreveu um livro de teoria e história do *Teatro Infantil na década de 70*. Na cidade do Rio de Janeiro lançou, como resultado de oito viagens à Paris, os seguintes livros: *Hemingway e Paris* e *Sedução de Paris*, que foram publicados pela editora Gryphus.



Foto 37- Benjamim Santos e Ângela Vieira
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos



Foto 38- Tônia Carreiro e sua Neta
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

Na noite de autógrafos para lançamento do livro *Sedução de Paris*, se reuniram vários artistas como as atrizes Ângela Vieira e Tônia Carreiro, além de intelectuais cariocas, todos com o propósito de homenagear o dramaturgo que fazia, naquela ocasião, um alargamento em sua carreira literária. O lançamento aconteceu no centro cultural de Ipanema. O prefácio da obra foi feito por um representante do consulado francês Romaric Sulger Büel, que juntamente com sua família, fez-se presente na cerimônia de lançamento.



Foto 39- Romaric Sulger Büel e Benjamim Santos
Fonte: Acervo pessoal de Benjamim Santos

O trabalho de autoria de Benjamim Santos está longe de receber o devido valor. Seus textos, muitos deles publicados, mas com edição esgotada, ainda não tiveram o devido

reconhecimento como produções culturais, ou signos por meio dos quais foi possível compreender diferentes produções na segunda metade do século XX na história brasileira.

Neste sentido, é imperiosa a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a cultura, pois, como afirma Edgar Morin:

As instâncias produtoras do conhecimento se co-produzem umas às outras; há uma unidade recursiva complexa entre os produtores e produtos do conhecimento, ao mesmo tempo que há relação homologramática entre cada uma das instâncias produtoras e produzidas, cada uma contendo as outras e, nesse sentido, cada uma contendo o todo enquanto todo.²⁹⁰

Tendo em vista essa necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a vida e obra do autor, formulamos o entendimento de que Benjamim Santos, em seu percurso como caminhante, aventurou-se na trilha da cultura, tornou-se um andarilho que sinalizou seus passos, tecendo um fio de continuidade por meio da dramaturgia que entra em cena na história.

Seus textos são referências estéticas e dramáticas para compreensão de um período histórico da nação brasileira. Sua vida é uma referência para compreender outras vidas e entrecruzar muitas outras experiências, demonstrando que a história não pode ser percebida de modo fragmentado e circunstancial.

²⁹⁰ MORIN, 2002, p. 22

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças e inovações encenadas no Teatro brasileiro na segunda metade do século XX são resultantes de uma plêiade de experiências que variam desde a montagem de peças escritas por brasileiros apresentadas a públicos de baixa renda, com um comprometimento social, como também a mudança de estética de encenação, a inclusão de cenários dinamizadores da cena no palco, performances de artistas comprometidos com a forma de engajamento em lutas sociais.

Esta prática teatral é responsável pela promoção de um processo reflexivo e crítico, que encontra numa prática transformadora sua dialogicidade, preocupada em focar no palco os problemas sociais, bem como propor mecanismos de participação de luta em prol de direitos sociais e de práticas democráticas.

Na investigação do teatro brasileiro, em que a dramaturgia apresenta uma íntima relação com a literatura e a encenação, já que se trata de um tipo específico de leitura do mundo e suas representações, o que se teve mais ou menos como norma orientadora foi que os textos dramáticos foram constituintes de uma forma de linguagem que, associada às apresentações das peças e os processos históricos vividos por seus agentes, se combinaram para produzir as mudanças no cenário político e cultural brasileiro, por meio da compreensão das suas formas de produção, os seus autores e os contextos de sua produção. Dessa maneira, o teatro brasileiro contribuiu para propor novos discursos embasados em práticas sociais, que por sua vez, suscitaram novas concepções e formas de comportamento social.

Centrada na invenção do teatro brasileiro, a investigação utilizou um sujeito social, no caso o dramaturgo Benjamim Santos, como um sujeito atuante na cultura, que desempenhou um papel de grande relevância, não de forma autônoma e isolada, como se não ocorressem interrelações humanas, já que não há processos sociais automáticos e imutáveis, mas um agente de transformação. Visualizou-se neste trabalho um sujeito imerso em seu meio social, junto com outros homens, percebendo a sua interação com as demais pessoas de seu tempo, de seu território. Como afirmou Norbert Elias, “não existe um abismo intransponível entre o indivíduo e a sociedade”.²⁹¹

²⁹¹ ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.98

Benjamim Santos, em sua trajetória de vida, participou ativamente dos movimentos sociais, manteve contato com religiosos, intelectuais, diretores, encenadores, dramaturgos e protagonizou com maestria importantes trabalhos e contribuiu na ampliação da cultura brasileira em seus diferentes cenários.

Neste processo que ele mesmo protagonizou como espetáculo da vida, em meio às possibilidades que as circunstâncias apresentaram, Benjamim Santos manteve-se integrado a um projeto de que foi ao mesmo tempo de continuidade à proposta dramatúrgica de Ariano Suassuna e à estética de Hermilo Borba Filho.

Pode-se afirmar que sua filiação à teorização do teatro nordestino permaneceu presente nos textos que escreveu e nas obras que ele montou nos diversos estados brasileiros. Dessa forma, deu continuidade ao projeto teatral elaborado por seus mestres e amigos em Recife na década de 50 e mais que isso, fez da preocupação dos intelectuais pernambucanos de inovar o teatro brasileiro com elementos da cultura popular o seu projeto artístico-teatral.

Benjamim Santos empreendeu de forma corajosa e ousada, nos lugares por onde passou e para diversas gerações com as quais manteve contato, o alargamento das redes de sociabilidade, aproximando-se de expressões culturais, dos seus protagonistas, aprendendo com eles e torna-se um deles. Constituiu-se como agente cultural, um autor que tendo testemunhado diferentes processos históricos, oferece-se como texto a ser lido e entendido como mosaico em construção.

Sua inserção no teatro brasileiro ocorre no momento de intensas experimentações, da formulação de novas tendências que visam atender às necessidades sociais, promovendo assim a renovação do teatro brasileiro, tanto no que se refere aos textos como às formas de encenação.

Pode-se compreender que a renovação da cena teatral brasileira é o resultado de um processo que alia dramaturgia e estética, como componentes de uma linguagem que se renova nos palcos brasileiros, revelando uma preocupação com a construção de identidade nacional, como projeto de uma modernização teatral, compartilhado e experimentado por diferentes agentes da produção cultural.

A reconstituição da produção dramaturgia e utilização de novas estéticas nos palcos são indicativas da invenção de uma nova linguagem, testemunhada nos palcos brasileiros, que deve ser compreendida numa perspectiva histórica, já que, dessa maneira, são evocados pela

memória os conflitos circunscritos às formas de apresentação, modelos de encenação e elaboração das peças, propensos ao olhar crítico do historiador. A intenção foi indicar a íntima relação entre as produções culturais e tensões, reações e criações no âmbito da cultura. A escrita da história, tendo como suporte as possíveis visualizações pelo caminho do teatro, constitui-se como uma das formas de compreensão desse processo histórico e de suas conseqüências.

No concernente à dramaturgia de Benjamim Santos como conjunto lingüístico-teatral inserido no universo de produção do final do século XX, sua análise é realizada tendo em vista as influências sociais, políticas, espaciais, filosóficas, que refletem diretamente as formas de vida do dramaturgo e sua participação na história. Os lugares e os fazeres que fazem parte de sua existência também podem ser pensados como chaves de leitura para interpretação do passado, de múltiplas formas, mesmo tendo o teatro a sua potencialidade de reconstituição.

A dramaturgia de Benjamim Santos ao mesmo tempo em que é considerada em sua dimensão engajada é ainda denunciadora das redes de poder que se constituem na produção cultural, dos favorecimentos e constituição de zonas de sombra de esquecimentos. Dessa forma, pode ser compreendido como autor/inventor de um teatro dialógico. Em seu bojo se pode encontrar a denúncia à opressão e perseguição política, como aconteceu com o próprio autor, neste sentido, a obra acaba sendo autobiográfica, auto-reflexiva e reflexiológica.

Como catador de emoções para alimentar seus textos, foi ao chão da cultura popular e subiu aos mais elevados níveis da filosofia, tentando enfocar com propriedade toda complexidade que envolve a pessoa humana.

Soube lidar com precisão com as formas de linguagem, entendida como prática social, produtora de sentidos e construtora de empreendimentos individuais e coletivos. Desenvolveu ao longo de sua trajetória, como espectador, ator, diretor, autor e crítico teatral uma prática reflexiva, crítica e social.

Nos processos culturais protagonizados por Benjamim, ou aqueles nos quais atuou como coadjuvante, visualiza-se uma inovação da cena teatral por meio de táticas culturais que escapam à censura, inclusive numa promissora e intensa elaboração de textos que foram consagrados como peças de teatro infantil, acompanhando assim as novas tendências teatrais

da década de 70, integrando autores, diretores e atores e projetando o sujeito criança como centro das atenções no cenário teatral.

As criações dramáticas de Benjamim Santos são inseridas numa textualidade denominada de teatro nordestino, cuja estética de encenação foi pesquisada e sistematizada por Hermilo Borba Filho, na década de 60, período em que Benjamim atuou como auxiliar de direção de Hermilo, na realização de espetáculos, além de desfrutar da sua amizade e experiência profissional em diferentes áreas da cultura recifense.

Não houve em nenhum momento a intenção do enfoque exclusivo sobre a vida e obra de Benjamim Santos na investigação do processo histórico. O intento foi argumentar sua vinculação ao conjunto de produções que inauguraram novas maneiras de escrever e encenar o teatro moderno. Sua produção é eivada de possibilidades, chances, discursos, algumas vezes tímidas, outras audaciosas e combativas, engajadas na realidade sofrida do povo brasileiro, possuidoras de impulsos corajosos de ousadia e criatividade.

Essa experiência de produção realizada por Benjamim Santos deve ser percebida sob olhar apreciador e analítico, de forma a compreender sua dinamicidade, a partir de intenções e pretensões que eram vigentes nas últimas décadas do século XX, portanto a obra de arte também é uma forma de compreender seu contexto de produção, bem como seus idealizadores.

A obra de Benjamim Santos é um indicativo da importância de olhar para as bordas, frestas, interstícios de linguagem, nos quais residem diversos significados e perceber as mudanças da história do teatro brasileiro. Dessa forma, a dramaturgia e seu autor são compreendidos por meio da interpretação histórica, como espelhos límpidos e claros, por meio dos quais é possível visualizar uma imagem do real, do aparente que ganha materialidade cultural por meio do teatro. Nesta metáfora os sujeitos estão posicionados em frente e de pé, posicionados no campo da representação, acenando com a bandeira da cultura os brados de luta.

Toda sua produção, em função da pouca discussão como fonte histórica nas investigações sobre teatro brasileiro, pois os estudos ainda são muito recentes no âmbito dos cursos de história, é propensa a uma série de revisitações, bem como ao exercício da crítica. O importante, no entanto, é perceber que em relação à percepção da modernização do teatro brasileiro, indicando novas formas de linguagem, possui uma valorosa contribuição, haja vista

seu potencial criador, a visualização do seu processo e contribuição na participação e envolvimento nas formas de visualizar o panorama do teatro brasileiro.

Na obra de Benjamim Santos, suas posturas combativas, a tentativa de focar questões nevrálgicas da sociedade como a violência e a opressão cultural, o apelo aos elementos do imaginário, como os contos de fadas, os mitos e a religiosidade, as imagens dos personagens, com seus arquétipos e representações sociais e ainda, uma abordagem do cotidiano próxima do público continuam atuais, pois mesmo mudando a conjuntura política, social, econômica, ainda nos deparamos com os problemas que agredem a moralidade e geram a indignação, somada à necessidade de produzir uma linguagem, cuja potencialidade e eficácia atinjam as zonas mais profundas da cognição humana.

Comprendemos a dramaturgia de Benjamim Santos como alimento à cultura. Sua análise pode nutrir e fortalecer a crítica teatral, ressaltando sua atualidade e dinamismo, integrada às tendências teatrais renovadas nas décadas de 60 e 70. Dessa maneira, também contribuiu para renová-las e dar visibilidade ao que se convencionou chamar pela crítica teatral do Teatro Brasileiro.

Benjamim Santos é, neste sentido, um andarilho que emprestou sua vida e seu trabalho ao engajamento solidário, com o propósito de mudar pela arma da arte teatral a sociedade brasileira. Sua vida e seu legado cultural revelam a necessidade de acreditar na pessoa humana. Aproximar-se de sua dramaturgia é aproximar-se da simplicidade e da erudição, do humilde ao sofisticado, do calor dos fatos históricos testemunhado por ele à sobriedade que percebe que os sentidos e respaldos foram inventados. Refazer seus passos é sem dúvida engajar-se também na produção e diversificação da cultura brasileira.

FONTES E BIBLIOGRAFIA:

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

ABREU, Ângela. O Problema da Migração Contada em Prosa e Verso. **Última Hora**. [s.d] Caderno de Cultura.

ALMANAQUE A PARNAÍBA. Parnaíba, Piauí –1923/1964 – Periódico anual/ Circulação regional.

BECKER, Cacilda. Programa do espetáculo Os Perigos da Pureza. Citado por ALMEIDA, Maria Inez Barros de. **Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

BORBA FILHO, Hermilo. O teatro de amadores de Pernambuco. **Revista Visão**. São Paulo, [s.e.], 1957, p, 21.

Cristo Nasce na Lapa. **BIP Jornal**. Arquidiocese do Rio de Janeiro. Ano VI, nº 56 Jan/Fev. 1983.

DE AGOSTINI, Ângelo. Um Espetáculo Despretensioso. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro. [s. p.]

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais - anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

FRANKLIN, Jeová. Quando os Homens Comuns se Transformam em Antropófagos. **Diário de Pernambuco**, Recife, Pernambuco, 12, outubro de 1969. Terceiro Caderno.

O BEMBÉM. Parnaíba, 21 de março de 2008. Ano 1, número 3.

LINS, Medeiros. Os Pais Abstratos. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 28, maio de 1967. Caderno de Música. [s.d].

_____. Barca d’Ajuda tem Pré-Apresentação na Portinari à Noite. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 21, outubro de 1969, p.67. Caderno Ponto de Encontro.

_____. Não Só Folclore Inspirou Benjamim na Barca d’Ajuda. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 28, outubro de 1969, p.67. Caderno de Teatro.

_____. Farsa da Boa Preguiça e Barca d’Ajuda: Duas Estratégias para Amanhã. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco.

_____. Só Até Hoje temos A Barca d’Ajuda no Teatro Santa Isabel. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 30, outubro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. Paulo Guimarães e Os Diamantes Fazem Show Hoje no TPN. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

LUIZ, Macksen. O Fato e a Sina de Mateus e Catarina. Caderno de Teatro.

MACHADO, Ana Maria. Novidades Muito Boas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. [s.d]. Caderno de Teatro.

_____. Sete Torres de Sonho e Bom Teatro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 1978.

_____. O Começo do Mar Sem Fim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11, dezembro de 1976.

_____. Comece o Ano com as Belezas Sem Fim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31, dezembro de 1976, nº 44. Caderno de Serviço.

_____. Indicações Para o Prêmio Mambembe. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08, julho de 1979, p. 05. Caderno Criança é Criança.

_____. Uma Constelação Sem Estrelismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. Caderno de Teatro Infantil.

_____. Dois Benjamins. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. [s.d.] 1979.

MARINHO, Flávio. Depois de Gorki, o Nordeste, de Pés Plantados no Chão. Rio de Janeiro. [s.d].

_____. O Fado e a Sina do Homem Nordestino. **Jornal Última Hora**. Caderno de Teatro/Crítica. [s.d].

MICHALSKI, Yan. Gênese e Êxodo do Homem Nordestino. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. Caderno de Teatro. [s.d].

_____. Poesia do Êxodo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13, abril de 1969. Caderno de Serviço. [s.d].

_____. Apenas uma Aula de História. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. Caderno de Teatro. [s.d].

_____. Teatro Natalino. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: Caderno de Teatro. [s.d.]

_____. **Paschoal Carlos Magno**. in: PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

_____. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: [s.e.], 1995

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Departamento de Assuntos culturais. Serviço Nacional do Teatro. Premiação. Rio de Janeiro. 1971 a 1978; 1979 e 1980.

OLIVEIRA, Adones. “Cantochão”: Primeiro Fruto Nordestino de “Opinião”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12, julho de 1965.

SAMPAIO, Ivanildo. Antígona Pede Passagem. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 31, agosto de 1967. Caderno II.

SANTOS, Benjamim. Bembém, estilo e bom humor. **O Bembém**. Memorial. p. 12. Ano 1, número 8. Publicação mensal. Parnaíba, Piauí: Sieart, 2008.

_____. No Rio, Teatro Infantil. **O Bembém**. Memorial. p. 10. Ano 1, número 8. Publicação mensal. Parnaíba, Piauí: Sieart, 2008.

_____. Mulheres de Parnaíba de outrora: Bizinha, Chiquita Borges, as Roque, Edeméa e Lourdinha Machado. **O Bembém**. Memorial. p. 12. Ano 2, número 13. Publicação mensal. Parnaíba, Piauí: Sieart, 2009.

_____. O Boi de São João. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. Um Espetáculo de Otto Prado. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. Isso de Técnicos. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. O Êxodo Continua. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. O Santo Inquérito. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 11, junho de 1966. Caderno de Teatro.

_____. O Santo Inquérito II. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 18, junho de 1966. Caderno de Teatro.

_____. Teatro no Nordeste. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 03, dezembro de 1966. Caderno de Teatro.

_____. O Circo Sobrevive. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 18, dezembro de 1966. Caderno de Teatro.

_____. Revisão Crítica. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 01, janeiro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Ao Teatro Universitário. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, janeiro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Nossos Críticos. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 12, fevereiro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Açoite. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 26, fevereiro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Um Primeiro Debate. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 12, março de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Sobre Formação de Atores. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 02, abril de 1967. Caderno de Teatro.

_____. O Autor e a Profissão. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 16, abril de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Para a Realização de um Bom Espetáculo. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 30, abril de 1967. Caderno de Teatro.

_____. O Senhor Bertolt Brecht e a Senhora Carrar. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 14, maio de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Notas Para a Montagem de “Antígona”. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 08, junho de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Nomes e Ações no Teatro Moderno. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, julho de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Teatro de Arribação. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 30, julho de 1967. Caderno de Teatro.

_____. A Morte do Boi. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 14, setembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. No Teatro Novo. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 22 outubro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Estréia de Hoje. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. Autran e Arap. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. Várias. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. Crítica de Arte - 1. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco. Caderno de Teatro.

_____. Somente “A Megera”. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, fevereiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. A Estréia de Hoje. , **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 28, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Categoria das Escolas. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 22, fevereiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Teatro Universitário. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 21, novembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Teatro Universitário II. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, novembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. As Últimas. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 28, novembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Tuca-Rio. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 30, novembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Zélia dá “Show” no TPN. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 06, dezembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Crítica de Arte - 2. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 14, dezembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Melhores Dias, Vejamos! **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 04, janeiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. As Várias Etapas. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 07, janeiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. Análise Histórica. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 11, janeiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. O Nordeste e o Galileu. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 14, janeiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. Morte e Vida Severina. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, janeiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. Morte e Vida Severina. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 25, janeiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. O Parque Inaugurado? **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 30, janeiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. Teatro Novo Estréia. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 01, fevereiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. Informação e Comentário. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 08, fevereiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. O Tablado. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 19, dezembro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Gente de Fora. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, dezembro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Realizações, 1967. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 28, dezembro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Os Melhores de 1967. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 30, dezembro de 1967. Caderno de Teatro.

_____. Os Melhores Espetáculos do Rio. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 04, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Os Melhores do Brasil. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 06, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Primeiros Anúncios de 68. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 09, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Clênio e Luiz Marinho. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 16, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Censura. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 18, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Derradeira Ceia (Crítica I). **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 20, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Derradeira Ceia (Crítica II). **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Viva o Cordão Encarnado! **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 25, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Panorama. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 27, janeiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Seminário de Dramaturgia. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 03, fevereiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Experiência do Teatro. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 13, fevereiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Abaixo a Censura. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 15, fevereiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Experiência do Teatro. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 22, fevereiro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Imprensa e a Censura. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 14, março de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Brecht no Santa Isabel. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 21, março de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Teatro-Hoje. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 06, abril de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Aniversário do TAP. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 09, abril de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Os Prêmios e os Premiados. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 11, maio de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Andorra, Os Caminhos da Encenação. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, maio de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Finalmente: Liberada Andorra. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 28, maio de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Trechos do Programa. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 01, junho de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Teatro no Paraná. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 11, junho de 1968. Caderno de Teatro.

_____. O Novo Espetáculo do Picadeiro. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 13, junho de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Um Prometeu Sem Correntes. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 18, junho de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Compreensão da Máscara - (2). **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 23, julho de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Compreensão da Máscara - (3). **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 30, julho de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Dramaturgia Local. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 03, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Teatro de Bonecos. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 08, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Dois Acontecimentos. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 10, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Hermilo: O TPN e o Nordeste. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 11, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Um Diretor na Cidade. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 13, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. O Teatro Comenta. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 15, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Curso sobre Teatro Contemporâneo. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 17, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Plínio Marcos Hoje no TPN. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 20, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Sônia e Ginaldo. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 22, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Quando as Máquinas Param. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 24, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Estrangeiros e Nordestinos. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 27, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Caderno Especial da RCB. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 29, agosto de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Teatro e Realidade. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 03, setembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Primórdios do Realismo. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 05, setembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Um Bom Juízo para o Melhor Juiz. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 02, outubro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. Grupo Construção Estréia. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 12, dezembro de 1968. Caderno de Teatro.

_____. A Compreensão. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, fevereiro de 1969. Caderno de Teatro.

_____. A Revolução de Trinta no Piauí. **Jornal Norte do Piauí**. Parnaíba, Piauí: ano 2, nº 9, p. 4. Edição mensal. Sieart, 2002.

SILVEIRA, Emília. A História de um Povo Errante em Círculo Fechado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11, abril de 1979. Caderno B. p.05.

SOARES, Ivan. Dois Assuntos. **Jornal do Commercio**, Recife, Pernambuco, 18, setembro de 1966. Caderno de Teatro.

SOUSA, Diego Mendes. Poética, metafórica e sofisticada. **O Bembém**. Parnaíba, Piauí. Edição mensal. Ano 1, n.º 2, p. 10. Sieart, 2008.

VEJA, Revista. **Produção Cultural**. Rio de Janeiro. 21/03/1979.

LIVROS:

ALVES, Leda. Teatro Popular do Nordeste – TPN. in: FERRAZ, Leidson. (org.). **Memória da cena pernambucana**. Recife, PE: Leidson Ferraz, 2006.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O teatro em Pernambuco**. Recife, PE: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 1979.

GASPARI, Élio. **A Ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (a)

_____. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (b)

_____. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Benjamim Lima dos. **Conversa de Camarim: o teatro no Recife na década de 60**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

_____. **Senhor Rei, Senhora Rainha**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura. 1970.

_____. **Os três mosqueteiros**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, 1971.

_____. **A Princesa do Mar-Sem-Fim**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, 1972.

_____. **O Pavão Misterioso**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, 1979.

_____. **Viagem Sideral**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, 1973.

_____. **Percepção do teatro infantil: o começo de hoje foi nos anos 70**. Rio de Janeiro: [s.e.], 2009.

_____. **Sedução de Paris: caminhos para quem ama a cidade luz**. Rio de Janeiro: Grifus, 1998.

_____. O TPN na história do teatro brasileiro. in: FERRAZ, Leidson. (org.). **Memória da cena pernambucana**. Recife, PE: Leidson Ferraz, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **O Teatro de Arribação**. Jornal do Recife. Recife: 17 de agosto de 1967.

_____. **O Auto da Compadecida**. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **O Santo e a porca e O casamento suspeito**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

TELES, João. Lembranças do amigo Bembém. Entrevista. in: **O Bembém**. Memorial. p. 6. Ano 1, número 1. Publicação mensal. Parnaíba, Piauí: Sieart, 2008.

FONTES SONORAS E CINEMATOGRAFICAS:

ALVES, Leda. **Entrevista** concedida [dez. 2007] ao pesquisador Francisco Nascimento. Color. 110 min. 1. dvd.

BORBA FILHO, Hermilo. **Entrevista** [1974]. Fundação Joaquim Nabuco. Col. 1. Dvd..

CD-ROM Arena conta Arena. Filipeta do Espetáculo. Rio de Janeiro, 2004.

PROGRAMADORA BRASIL. **Teatro Brasileiro**: origem e mudanças. Depoimentos e Montagens em 1974. Org. Orney São Paulo. Financiamento do Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. 2009, doc. Col.35min. 1. dvd.

TÜRLER, Djalma. **Entrevista** concedida [2005] ao pesquisador Francisco Nascimento. 1. dvd.

SANTOS, Benjamim Lima dos. **Entrevista** concedida [nov. 2005] ao pesquisador Francisco de Nascimento. 1. dvd.

BIBLIOGRAFIA:

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

BARBOSA, Kátia Eliane; RIBEIRO, Nádia Cristina. A Cena Teatral Relendo o Processo Histórico: o Rei da Vela (1967) e Galileu Galilei (1968). In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

BEMTLEY, Eric. **O Teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Estética, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BORGES, Geninha da Rosa. **Teatro de Santa Isabel**: nascedouro & permanência. Recife, PE: CEPE, 1992.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de Velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia de Letras, 1994.

BRESCIANI, Stela; NAXARA, Márcia. (org.) **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

BRITO, Jomard Muniz de. **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002.

BURKE Peter (org). **A escrita da História**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. **A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 19, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia. In: _____; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CARQUELIN, Anne. Matéria urbana e memória. In: BRESCIANI, Stela; NAXARA, Márcia. (org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Anablume, 2005.

CASTRO, Rozenilda. **História do Teatro em Parnaíba**. 1898 a 1999. Parnaíba, Piauí: Sieart, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 13. ed. trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. História hoje: dúvidas, desafios, propostas, in: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: um criação de um espaço de experimentação**. 2. ed. São Paulo: perspectiva, 2004.

CORREIA, Telma de Barros. **Urbanismo e Política: Recife, 1930 – 1950**. Recife: Editora da UFPE, 2001.

COSTA, Rodrigo de Freitas. Brecht Historiador: a elaboração de conhecimentos pelo autor de *Tambores da noite*. In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

DELACY, Monah. **Introdução do Teatro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru: EDUSC, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DÓRIA, Gustavo A. **Moderno Teatro brasileiro**. Crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FALCON, Francisco José Calazans. **História Cultural: uma visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FELIX, Loiva Otero. **História e Memória: a problemática da pesquisa**. Passo Fundo: Ediupf, 1998.

FERRAZ, Leidosn (org.) **Memórias da cena pernambucana**. Recife: Ferraz, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1999.

HELLER, Agnes. **Cotidiano e História**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. 2. ed São Paulo: Martins Fortes, 2001.

JUNQUEIRA, Christine. O jogo de cena no teatro antigo. In: MACHADO, Irley. et all. **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEAL, Maria Cristina; PIMENTEL, Marília Araújo L. **História e Memória da Escola Nova**. Edições Loyola, São Paulo. SP: 2003.

LEVI, Giovanni. **Lês usages de la géographie**. Annales, ESC. Paris, Armand Colin, 44 année, n° 6, nov. – dec. 1989.

LIMA, Evelyn F. Werneck. **Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano**. Rio de Janeiro, 7letras, 2006.

LOPES, Caroline Cantanhede. CEDOC/FUNART: novas possibilidades para o exercício do historiador. In: XXIV Simpósio de História da ANPUH. **Anais digitais**. São Leopoldo, RS: Editora da UFRGS, 2007.

LUCA, Tania Regina. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, Irley; Um gênero híbrido: *O Casamento suspeito* de Ariano Suassuna. In: _____. **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Iguassú, 1984.

MARTINS, Christian Alves; CARDOSO, Maria Abadia. Entre a ficção e a história: reflexões acerca de *Calabar e Mortos sem Sepultura*. In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

MORIN, Edgar. **O Método 4 As idéias: habitar, vida, costumes, organização**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2002.

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

NUNES, Clarisse. **Memória de escola**. Rio de Janeiro: artmed, 2003

OLIVEIRA, Sirley Cristina de. Inconfidência Mineira no Palco do Teatro Brasileiro: em cena as peças *Gonzaga ou Revolução de Minas* (1867), *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As*

Confrarias (1969). In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Roethschild, 2008.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Roethschild, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro**. 7. ed. São Paulo: brasiliense, 1985.

_____. Teatro ao encontro do povo. In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Roethschild, 2008.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. in: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PONTUAL, Virgínia. **Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950**. Recife: Editora da UFPE, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. Perspectivas da pesquisa multidisciplinar: uma reflexão a respeito do trabalho artístico de Fernando Peixoto. In: _____; et. al. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Roethschild, 2008.

ROZITCHNER, Leon. **Freud e o problema do poder**. São Paulo: Escuta, 1989.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995

ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Aplauso)

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Anablume, 2003.

SHIMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias. Historiadores e Jornalistas: aproximações e Afastamentos. in: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: n. 19, 1997.

SOARES, Carmem. (org.). **Corpo e História**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

SPINK, Mary Jane. (org.). **Práticas Discursivas e Práticas de Sentidos no Cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Cortez, 1999.

SILVA, Roberta P. Gomes. Em cena Bumba, meu queixada, do grupo União e Olho Vivo: uma representação do mundo do trabalho. in: XXIV Simpósio Nacional de História. **Anais Digitais**. São Leopoldo, RS: Editora da UFRGS, 2007.

SUASSUNA, Ariano. **O Teatro de Arriboção**. Jornal do Recife. Recife: 17 de agosto de 1967.

_____. **O Movimento Armorial**. UFPE, Departamento de Extensão Cultural. Recife: Editora Universitária, 1974.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

TELLES, Narciso. Teatro comunitário: ensino de teatro e cidadania. In: MACHADO, Irley. (org.). **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2004.

TORRES, Antonio. **Centro de nossas recordações**. Rio de Janeiro: Relume, 1996.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VESENTINI, Carlos. **A Teia do Fato**. São Paulo: Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

VIEIRA, Carlos. **Bumba, meu queixada**. São Paulo: Graffiti, 1980.