

Impertinência em cena:

A fragmentação do teatro pernambucano nas décadas de 1960 e 1970

*Idelmar Gomes Cavalcante Júnior*¹

Resumo: Este trabalho analisa a trajetória do teatro pernambucano moderno, objetivando compreender a sua configuração inicial e explicar de que forma as transformações sociais, políticas e culturais ocorridas no Brasil a partir dos anos sessenta, mudaram conceitos, temas e, principalmente, os comportamentos dos sujeitos que atuavam naquele meio. Tal análise nos permite perceber que, se entre os anos quarenta e cinquenta, o teatro pernambucano se modernizou, adotando um perfil missionário e bacharelesco compatível com a cultura oficial de Pernambuco, a partir da segunda metade da década de sessenta, ele vai se tornando mais juvenil, libertário e subversivo, mobilizando esforços não só contrários à cultura pernambucana oficial, como também à ditadura militar iniciada em 1964. O trabalho contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí – FAPEPI.

Palavras-chave: Teatro; Pernambuco; Anos Sessenta e Setenta; Renovação; Juventude.

Abstract: This work analyzes the trajectory of modern Pernambuco theater, aiming to understand its initial configuration and explain how the social, political and cultural transformations that occurred in Brazil from the sixties, changed concepts, themes and, mainly, the behaviors of the subjects that They acted in that way. This analysis allows us to understand that, if the Pernambuco theater was modernized in the 1940s and 1950s, adopting a missionary and baccalaureate profile compatible with the official culture of Pernambuco, from the second half of the sixties, it became more Juvenile, libertarian and subversive, mobilizing efforts not only contrary to the official Pernambuco culture, but also to the military dictatorship begun in 1964. The work was funded by the Foundation for Research Support of the State of Piauí - FAPEPI.

Keywords: Theater; Pernambuco; Sixties and Seventies; Renovation; Youth.

Impertinence on the scene:

The fragmentation of Pernambuco theater in the 1960s and 1970s

¹ Doutorando em História Social pela UFC. Mestre em História do Brasil pela UFPI. Professor de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí. idelmarcavalcante@uol.com.br

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

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

As mudanças no teatro pernambucano na década de 1940 acompanharam de perto esse processo de modernização, sobretudo, graças ao empenho do Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP, criado em 1941, e do Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, a partir de sua reformulação, em 1946. O primeiro, renovando o teatro de um ponto de vista estético e o segundo, defendendo uma dramaturgia nacional, por um viés regionalista.

O TAP, nos seus primeiros anos de existência, mudou os rumos do teatro em Pernambuco na medida em que passou a oferecer ao público espetáculos encenados por membros da alta sociedade pernambucana, o que contribuiu para a montagem de peças cada vez mais refinadas; além disso, o grupo contribuiu para a formação de uma plateia apta a receber grandes peças do teatro mundial, apresentando um programa de encenação de originais sempre preteridos pelas companhias visitantes, comprometidas com um repertório mais comercial. E a partir de 1944, sob a orientação do diretor polonês Zygmunt Turkow, o grupo começa a superar o seu autodidatismo, ao assimilar práticas teatrais modernas que já haviam repercutido nos palcos do eixo Rio-São Paulo. Neste sentido, o grupo passa a dar mais

importância à iluminação como um elemento narrativo, a refinar cenários e figurinos, seus atores se afastam de uma interpretação exclusivamente realista e passam atuar de forma mais simbolista e, sobretudo, compreendem qual deve ser o novo papel de um encenador. No final daquela década, o grupo intensifica essa renovação, com o que muito contribuiu a contratação sistemática de novos encenadores visitantes. Um desses foi o polonês Zbigniew Ziembinski, o diretor que já havia revolucionado a cena brasileira com a montagem de *Vestido de noiva*, em 1943, pelo grupo Os Comediantes, do Rio de Janeiro.

O TAP, no entanto, não foi sensível aos esforços empreendidos por intelectuais e artistas brasileiros em nome do “dispositivo das nacionalidades” que, segundo Durval Muniz, entre os anos de 1920 e 1960, no Brasil, “impunha aos homens a necessidade de ter uma nação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.48) e priorizou uma dramaturgia estrangeira sob a justificativa de que era difícil encontrar originais brasileiros de qualidade. A tentativa de consolidar uma dramaturgia nacional em Pernambuco foi, então, assumida pelo TEP. Este grupo criou um movimento de valorização da cultura popular que antecedeu em mais de uma década importantes iniciativas, como a do Movimento de Cultura Popular – MCP e a dos Centros de Cultura Popular, da UNE – CPC’s.

A intenção do TEP era, aproveitando-se dos preceitos da encenação moderna, que já haviam sido introduzidos no teatro pernambucano, criar um teatro antiburguês e regionalista, o que, conseqüentemente, lhe colocou como um contraponto ao TAP. Assim, empenhou-se em promover o surgimento e o fortalecimento de uma dramaturgia nordestina, inspirada nas tradições populares da região. Esse novo teatro deveria ser dedicado aos segmentos populares menos favorecidos economicamente e, portanto, realizado no contexto onde eles vivessem, o que em tese, descentralizaria o fazer teatral, levando-o ao encontro de realidades mais periféricas. O grupo permaneceu ativo até o ano de 1953 e foi importante para a criação do chamado *Teatro do Nordeste*²

Se estabelece, assim, no âmbito de uma historiografia consagrada, uma rivalidade que coloca em lados opostos o TAP, com um teatro aburguesado, voltado para a satisfação das elites; e o TEP, se colocando como porta-voz das camadas populares da sociedade pernambucana. No entanto, TAP e TEP, apesar de terem constituído duas propostas teatrais diferentes, que foram responsáveis pela modernização cênica e dramaturgicamente do teatro

² Teatro que teria a finalidade de representar a realidade e o homem nordestinos por meio de uma linguagem nordestina caracterizada por sotaques e vícios de linguagem estereotipados, apesar de na prática e, basicamente, ele expressar as vivências dos homens e mulheres do sertão e zona da mata pernambucanos.

pernambucano até o final dos anos cinquenta; acabaram juntos conferindo a este teatro um caráter que definimos como *bacharelesco* e *missionário*, que se tornou hegemônico até meados dos anos sessenta.

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

Por sua vez, o teatro missionário foi fundamentalmente aquele praticado com uma função civilizatória, ou seja, aquele que se empenhou em favorecer moralmente e culturalmente a sociedade e em dignificar o fazer teatral. Neste caso, algumas diferenças separam o TAP do TEP, pois enquanto o primeiro buscava a dignificação da arte dramática vista como uma expressão das elites e almejava a satisfação estética deste segmento social; o TEP procurava representar a arte das camadas menos favorecidas, dialogando diretamente com seus produtores culturais e tinha a intenção de fortalecer o teatro nacional por meio da criação de uma dramaturgia regional. Nesse sentido, o Teatro Popular do Nordeste – TPN, criado em 1960, procurou herdar essa missão do TEP, além do seu caráter bacharelesco.

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

Era com uma sociedade identificada com o regionalismo que o teatro bacharelesco e missionário se comprometia. Uma sociedade orgulhosa de seu passado de opulência material e cultural, e convicta de ser o centro do Nordeste, contando, para isso, com uma intelectualidade sempre disposta a perpetuar seu passado, ao mesmo tempo em que atualizava a sua inclinação ao cosmopolitismo. Uma sociedade que deveria condenar a despersonalização cultural e os conflitos sociais, em nome da identidade pernambucana e de uma conciliação entre os seus diferentes grupos. “Sua utopia é o surgimento de uma sociedade

na qual a técnica não seja inimiga da tradição, em que técnica e arte se aliem, e tradição e modernidade andem juntas, sempre sob o controle da primeira” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 101). Uma sociedade regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista; para utilizar os termos propostos por Gilberto Freyre.

Esse “pacto” em torno da pernambucanidade permitiu que em Pernambuco se criasse aquilo que o agitador cultural Jomard Muniz de Britto chamou de *feudalismo cultural*, um círculo restrito de cumplicidade intelectual amplamente influenciado por Gilberto Freyre, que exercia forte controle sobre a produção cultural local. Foi nesta ambiência, que pode ser definida a partir de uma ordem discursiva (Cf. FOUCAULT, 2004) dentro da qual se exprimem os limites e possibilidades de circulação das “verdades” sobre a cultura oficial pernambucana, que o teatro bacharelesco e missionário surgiu. E suas contradições internas, criadas pelas diferenças entre o TAP e o TEP, não chegavam a ultrapassar a capacidade de entendimento própria dessa cumplicidade intelectual.

Por isso não existiram diferenças irreconciliáveis entre o TAP e TEP. Hermilo Borba Filho, a principal liderança do Teatro do Estudante de Pernambuco, havia trabalhado no TAP e para lá voltou nos anos cinquenta, depois de ter participado do TEP. Além disso, em sua trajetória como crítico de teatro, reconheceu e destacou a importância do Teatro de Amadores para a cena teatral pernambucana; assim como Valdemar de Oliveira, o patriarca do TAP, também soube reconhecer valor nos empreendimentos do TEP, tendo inclusive feito algumas concessões à linha “tepenística” no início dos anos sessenta, quando seu grupo começou a encenar peças regionalistas.

O TAP e o TEP, portanto, foram criados para representar uma sociedade na qual os sujeitos estavam seguros de suas identidades, então, consideradas fixas, essenciais e permanentes. Sujeitos que acreditavam que possuíam uma essência interior formada e modificada “num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2005, p. 11). A sociedade pernambucana era pensada como um repositório de significados e valores estáveis por meio dos quais as pessoas deveriam se alinhar a lugares objetivos definidos socialmente. Assim, a Casa Grande e a senzala, o sobrado e o mocambo, o homem e a mulher, o branco e o negro, o rico e o pobre, entre outras dicotomias possíveis, fariam parte de uma estrutura fixada em bases tradicionais, cada qual ocupando seus lugares devidos. Esta identidade fixa, essencial, permanente e compartilhada entre os sujeitos de uma comunidade, Stuart Hall chamou de “identidade sociológica”. Ela

seria responsável por manter suturados os sujeitos à estrutura. “Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2005, p. 12).

No entanto, com as transformações políticas e culturais ocorridas nos anos 1960-1970, as diferenças que se instauraram na cena teatral pernambucana suplantaram o clima de relativa fraternidade que até então existia entre os sujeitos que faziam teatro, além de terem desafiado a própria lógica do “feudalismo cultural”, que justamente neste período foi nomeado e posto como alvo da desconstrução de Jomard Muniz, como foi dito anteriormente. Sérias divergências passaram a (des)orientar as relações entre os diferentes grupos teatrais e pessoas ligadas ao teatro, o que resultou em conflitos, interdições, agressões e posições cada vez mais autoritárias. Isso porque em meados dos anos sessenta ficava cada vez mais difícil pensar uma sociedade organizada tradicionalmente, compartilhando uma pernambucanidade fixa ou uma ideia de cultura popular autêntica à espera de um interlocutor privilegiado por sua erudição bacharelesca. Iniciava-se o tempo do protagonismo da juventude e de grupos historicamente marginalizados.

O problema é que com a globalização, o desencanto com o socialismo real na União Soviética, o feminismo e a virada linguística, a partir dos anos sessenta, as identidades que estabilizavam as realidades culturais das sociedades começaram a ser contestadas em várias partes do mundo ocidental, incluindo o Brasil. Se antes elas podiam ser consideradas naturais, passaram a ser tratadas como posições assumidas socialmente para a definição de um “eu” (ou nós) relativamente a um “outro” (outros). Esse deslocamento permitiu que a questão das identidades se politizasse, sobretudo pela ação das minorias marginalizadas, há muito classificadas à sua revelia e, assim, o que era considerado “normal” passou a ser frequentemente confrontado pelo que lhe era diferente e posto à margem. Também permitiu que os sujeitos pudessem assumir “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2005, p. 13).

A sociedade pernambucana, portanto, nos anos sessenta e setenta, viveu o desconforto de não mais se reconhecer como idêntica a si mesma, tendo que enfrentar os signos da diferença e da mudança que resultaram em novas e irresistíveis contradições sociais. Neste ponto, é interessante lembrar também a efervescência política que tomou conta de Pernambuco e de todo o Brasil no início dos anos sessenta. No campo, as Ligas Camponesas colocavam em alerta os setores mais conservadores não só da política pernambucana como de

todo o país. Nas cidades, estudantes de esquerda e operários vinham se fortalecendo politicamente na defesa por transformações sociais. E Recife ainda era governada por um prefeito (Miguel Arraes) que se posicionava à esquerda, o que acirrava ainda mais os ânimos e as preocupações das elites pernambucanas.

O teatro realizado no estado cedo começa a sentir os efeitos desta nova configuração política e sofre um primeiro deslocamento com a criação, em 1960, do Movimento de Cultura Popular. O MCP era estimulado pelo prefeito Miguel Arraes e tinha como objetivo básico promover a educação de crianças e adultos a partir de uma perspectiva comunitária e crítica, objetivando, assim, a melhoria material da população recifense (Cf. COELHO, 2012).

O MCP não propunha nenhum programa revolucionário. Procurava apresentar para a sociedade recifense uma proposta de ação pautada dentro dos limites constitucionais, no entanto, na prática, o trabalho desenvolvido pelo MCP acabou sendo desconcertante para grupos políticos e econômicos conservadores, que viam no trabalho de educação e mobilização de comunidades carentes, o velho espectro do comunismo que Marx anunciara em seu famoso manifesto.

Surgia um movimento original, que tinha uma relação diferente com a população menos favorecida economicamente. Se o regionalismo da década de 1920 pouco ou nada questionava em relação às desigualdades sociais, admitindo mesmo que alguém como Gilberto Freyre chegasse a “defender posições de todo reacionárias, como é o caso do analfabetismo [...] considerando-o útil porque exerce o papel de agente conservador” (AZEVEDO, 1984, p. 131), e o TEP tinha um vago projeto de representação do chamado “povo”; o MCP surgia propondo a inclusão dos excluídos da sociedade recifense, levando educação e arte para os mangues, morros e alagados da cidade por meio da música, canto, dança, desenho, pintura, escultura, cinema, rádio, televisão, imprensa e do teatro. Tudo isso articulado à cultura popular.

Na época, o teatro em Pernambuco vivia sob a égide da família de Valdemar de Oliveira, o núcleo do TAP, tanto que se criou a expressão “Horto dos Oliveiras” para designar a influência que a família exercia no meio teatral, já que por um longo período, importantes instituições ficaram a cargo de pelo menos um membro da família. Ela sozinha chegou a concentrar a direção de todos os teatros municipais, incluindo o Teatro de Santa Isabel; do Teatro de Arena; do teatro DECA, mantido pelo governo do Estado; sem falar do Teatro de

Amadores de Pernambuco. Além disso, dos quatro jornais diários do Recife, dois eram diretamente ligados ao TAP (Cf. PONTES, 1966, p. 90).

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

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

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

O TCP, diferente do Teatro Popular do Nordeste, que optou por uma dramaturgia e uma linguagem cênica rebuscada, adotava uma mensagem direta e acessível para todas as classes sociais, procurando encenar a dura realidade vivida pelos trabalhadores para, a partir daí, fazer denúncias contra a exploração sofrida por eles. Por exemplo, a peça de maior sucesso do grupo, *Julgamento em novo sol*, segundo o seu autor, Nelson Xavier, tinha um

texto que hoje seria considerado “esquemático: o bom era bom, o mal era mal. O latifúndio era o diabo e todos os camponeses, anjinhos. Mas é que também a realidade de então era assim”. Para o autor, o espetáculo era impregnado do realismo socialista que orientava a produção de pinturas e monumentos na China e na União Soviética (XAVIER, 2014).

A experiência do TCP e do próprio MCP, no entanto não resistiram ao golpe de 1964 e foram violentamente silenciadas. A outros grupos surgidos a partir da segunda metade dos anos sessenta, portanto, coube o desafio de se tentar romper de forma mais incisiva com o teatro missionário e bacharelesco, aproximando suas montagens de movimentos vanguardistas como o Tropicalismo, que buscou enfrentar o formalismo e a “carence” da cultura brasileira, e o Cinema Novo, que propôs soluções ideológicas para a superação do subdesenvolvimento brasileiro. Assim, cenicamente, entre os anos sessenta e setenta, o corpo no palco ganha uma nova dimensão. Liberta-se do texto que ele encarna para se tornar ele próprio a mensagem a ser transmitida, como materialização de medos, angústias e desejos do homem contemporâneo e urbano. O escracho, o improvisado, o absurdo, a cultura pop tornam-se comuns nas montagens.

E politicamente esses novos grupos assumiram o desafio da resistência contra a ditadura no Brasil e também se dispuseram a enfrentar os microfascismos observados no cotidiano contra as minorias. Passaram a representar, portanto, uma sociedade mais plural, numa perspectiva libertária e por isso foram isolados, perseguidos e censurados pela cultura oficial ou pelos agentes repressivos da ditadura.

Um dos primeiros grupos a surgir após o golpe de 1964 foi o Construção. Formado por jovens que buscavam um teatro profissional articulado a uma preocupação de ordem política e social, o grupo foi bastante influenciado pelas discussões da esquerda brasileira do período, que prescrevia para a arte do país a perspectiva nacional-popular. Neste sentido, defendia-se uma produção artística que fosse ao mesmo tempo comprometida com a valorização da cultura popular e, por extensão, com a identidade da nação brasileira, e com a conscientização política da sociedade, especialmente das “massas”, por meio da dialética do materialismo histórico. Em suma, o Construção fez uma opção pela chamada *arte engajada*, que emergiu no Brasil no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Sobre o surgimento do grupo, informou o cronista Antônio Teixeira Jr. em artigo de jornal publicado na época.

Estão surgindo, nas diferentes regiões do Brasil, grupos da nova geração de compositores, que vêm procurando tirar de nosso folclore e adaptar a bossa nova.

O primeiro foi o Grupo Opinião, formado por gente já conhecida e consagrada do público, como Nara Leão, Zé Kéti e outros figurões. O tempo passou e nasceu em Pernambuco o Grupo Construção, só gente nova, sem nome, estudantes de arte e amadores que queriam fazer algo bem nordestino. Agora, já em fase embrionária, em outros Estados, no Rio Grande do Norte, a arquiteta Janete Santos, conseguiu formar seu grupinho, no Maranhão o pintor Ivar Saldanha e o folclorista Nascimento Filho estão transformando em bossa nova o que há de mais timbira.

Como bossa nova, ou em forma de samba autêntico, o que é nosso está sendo explorado, o povo começa a sentir e ver que temos algo de bom, puramente brasileiro (In: SANTOS, 2007, p.41).

Nota-se que o cronista delimita um perfil de grupo bem diferente daquele que caracterizou o principal paradigma do fazer teatral no Recife entre os anos quarenta e o início dos sessenta, o perfil do teatro missionário e bacharelesco. Os componentes do Construção eram, em sua maioria, jovens estudantes e sem nome prestigiado no campo intelectual e artístico pernambucano, como eram Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho.

Em sua peça de estreia, Cantochão, de Benjamim Santos, o Construção fez opção pelo *nacionalismo crítico*, ideia-força que orientou os discursos sobre o teatro brasileiro nos anos sessenta, segundo Rosângela Patriota e J. Guinsburg (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012). Procurava, portanto, uma conscientização política por meio da valorização da cultura popular, em destaque, a musicalidade popular, ideal perseguido pelo ISEB, MCP e pelos CPC's da UNE. Sobre isso, fala Terezinha Calazans, que participou do Construção e do MCP: “No grupo construção, a nossa preocupação e objetivo eram fazer Música Popular Brasileira, bem brasileira, sem guitarra elétrica, nem rock. Descobrir, estimular e lançar compositores e talentos da terra, fazer coisas novas. Montamos depois de Cantochão vários espetáculos” (CALAZANS, 2014).

O destaque que Calazans dá à música se justifica pelo fato do Construção ter, antes mesmo de completar seu segundo ano de existência, dado uma guinada para a produção musical pernambucana (sem abandonar o teatro), no que também desenvolveu um importante papel. O grupo ficou marcado pela busca constante em praticar a fusão do texto teatral com a música popular brasileira, então símbolo de resistência no Brasil, e com uma musicalidade pretensamente nordestina, que se caracterizaria pelas manifestações do homem do campo e em particular, pelo *folclórico*. Esse interesse, por exemplo, resultou no final de 1966, na

montagem do espetáculo *Louvação*, inspirado na obra de Luís Câmara Cascudo. “‘Louvação’ foi escrito pelo jornalista e compositor Fernando Luiz Câmara Cascudo, a partir de pesquisas feitas no folclore, através das obras do seu pai, Luiz da Câmara Cascudo” (JORNAL DO COMMERCIO, 1966, 17 nov., p.7).

Mas folclore para o Construção não era um tema que serviria apenas para a contemplação ou para alimentar a erudição dos estudiosos do assunto. Era um instrumento de luta contra a alienação. Esse folclore estava mais ligado ao fazer cotidiano das classes populares do que às expressões cristalizadas do passado preservadas paternalmente pelos folcloristas que, normalmente, atendiam à interesses tradicionalistas pela manutenção de uma determinada ordem social. Do folclore em *Louvação*, o grupo Construção extrai mazelas para serem denunciadas:

A primeira sequência da peça é a louvação ao pescador. Cantando ou conversando, os personagens expõem as dificuldades do homem do mar. Aquele herói que pesca e não tem direito de possuir o peixe. Pertence o pescado ao dono da jangada. Os pescadores sofrem com isso. Assim é que ao descer na praia, após uma longa busca pelo mar, uma mulher pergunta: “Quanto é o quilo do peixe?” E o tangedor da jangada responde com cansaço e insatisfação: “Não sei, dona. A gente pesca para o homem ali, que é o dono da jangada”.

A freguesa não chega a aceitar a resposta, quando é confirmada a resposta. Durante a prestação de contas, eram tantas as dívidas do jogador de redes, e só lhe sobra um peixe, por misericórdia do patrão que ainda mostra sua superioridade: “Depois não diga que não sou seu amigo” (VASCONCELOS, 1966, p.06).

Em outros projetos do Construção, a política era ainda mais evidente. É o caso, por exemplo, das peças *Calabar*, de Marcus Tavares e *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht. *Calabar*, que tratava da expulsão dos holandeses de Pernambuco, chegou a sofrer censura contra a qual o grupo, artemicamente, procurou reagir durante as encenações. Benjamim Santos, na época dramaturgo e cronista, lembrando do episódio, relata: “Para você ver a maluquice da censura: um poema de Cecília Meireles da coletânea *Romanceiro da inconfidência...* a censura proibiu, cortou... e o grupo fez todo o poema sem falar, só abrindo a boca. Aí o público delirava. Ficou bonito” (SANTOS, 2013).

Quanto à *Os fuzis da senhora Carrar*, a própria escolha de uma peça de Bertolt Brecht já era um sinal de impertinência naqueles anos, como atesta Benjamim Santos em artigo de 14 de maio de 1967. Havia muita rejeição, como comprovam a interdição da montagem do grupo Construção no auditório da Associação Cultural Germano-Brasileira e a censura do diretor da

Faculdade de Filosofia de Pernambuco contra um artigo sobre Brecht acompanhado por um de seus poemas, ocorridas na época (In: SANTOS, 2007, p.94).

Por essa impertinência, o grupo Construção acabou estabelecendo um profícuo diálogo com o público universitário recifense, ávido de reflexões sobre a realidade brasileira naquele momento. Sem poder se manifestar livremente nas ruas, esse público encontrou na cultura e nas artes um meio possível e adequado para as suas manifestações. Para Benjamim Santos, essa parcela da juventude constituía, naquele momento, uma nova e crítica plateia teatral na cidade. “Os estudantes universitários têm ido ao teatro ver os espetáculos do Grupo Construção e, como se isso ainda não fosse um ponto importante, observa-se que vem se formando um público que começa a criticar, a discutir, tentando acrescentar” (In: SANTOS, 2007, p.77).

O grupo Construção, portanto, foi, por um lado, uma resposta juvenil contra o arbítrio iniciado com o golpe de 1964 e, por outro, uma reação às experiências do teatro missionário e bacharelesco, que não correspondiam às aspirações da nova geração de intelectuais e artistas que surgiam na época, vivendo suas vicissitudes.

Outro grupo que surgiu na segunda metade dos anos sessenta e que também foi comprometido com a transformação social foi o Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP)³. Também resultado do forte engajamento juvenil observado nos anos sessenta, o grupo se organizava sem a presença de uma liderança forte, como acontecia no teatro bacharelesco. Nesse sentido, suas principais referências em termos de gestão eram, além do TUCA de São Paulo, o Oficina e o Teatro de Arena, que vinham revolucionando a cena nacional naquele período.

O TUCAP também não tinha o perfil missionário típico do TAP e TEP, com preocupações civilizatórias e voltadas para a dignificação do teatro. Mantido pelos diretórios estudantis, teria funcionado como uma espécie de Diretório Central dos Estudantes, como relembra Tônico Aguiar, ao propiciar “um fórum de debate, um ponto de aglutinação” (AGUIAR, 2005, p.50). Disso vinha a independência do TUCAP, ainda que, uma independência sempre vigiada, como conta José Mário Austregésilo:

Quem mantinha o TUCA-Recife eram os diretórios [...] Os diretórios tinham direito a uma taxa no vestibular e eles nos davam o dinheiro pra fazer as

³ O grupo foi fundado no dia 11 de agosto de 1967 e do seu surgimento até 1969, o grupo se chamou TUCA-Recife. O nome era uma referência ao TUCA de São Paulo, que em 1966 fez sucesso com a peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

montagens. A parte financeira vinha dos diretórios. O teatro não era uma coisa bem vista, mas a nossa independência vinha a partir dos diretórios. Vivia-se um período de muita repressão mesmo e a universidade era um tanto conivente com essa repressão, tanto que permitiu que a política invadisse o campus da universidade, quando todo mundo sabe que o campus é uma coisa inviolável. Pelo menos, deveria ser (BACCARELLI, 1994, p.60).

A independência econômica de grupos teatrais, sobretudo em relação ao modelo empresarial adotado por companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), era defendida por artistas engajados como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, um dos principais membros do Teatro de Arena no início dos anos sessenta. Na época, ele defendia que o Arena deveria se aproximar dos estudantes, partidos políticos e sindicatos para alcançar uma autonomia administrativa (VIANNA FILHO, 1983, p.65).

Assim, o teatro para o TUCAP foi se tornando uma atitude política e uma tática politizante. Em que pese o regime autoritário que se vivia, algumas de suas montagens chegavam a atrair militantes políticos sem vínculo com a universidade, interessados em suas peças, mesmo que elas ocorressem em espaços limitados como a sala de aula, uma prática utilizada pelo grupo para conscientizar os estudantes. Eram pequenas peças. “A gente pedia o horário ao professor e apresentava a montagem, o espetáculo dentro da sala, para depois ser discutido pelos alunos”, recorda José Mário Austregésilo (BACCARELLI, 1994, p.59).

Sua primeira montagem foi a de *Eles não usam black tie*. Essa peça marcou a transformação do Teatro de Arena em um dos símbolos da arte engajada do país ao representar uma dramaturgia nacional emergente que tratava de problemas sociais. Montada em plena ditadura militar, revela a disposição política do TUCAP. No programa da peça, o grupo manifestava-se assim:

O Teatro da Universidade Católica de Pernambuco é o resultado da tenacidade de atores, diretor artístico, Reitor Pe. Geraldo de Freitas e do apoio de todos os diretorianos e estudantes em geral. Sua finalidade deve ser sempre a defesa e difusão da dramaturgia e da cultura brasileiras, pois é dever do corpo docente e discente assim proceder. Para nós, alunos da Universidade Católica de Pernambuco, a existência do Tuca mostra ser possível e necessário o diálogo entre o corpo docente e discente e, conseqüentemente, sua integração na realidade sócio-econômica da pátria brasileira. E “Black-tie...”, que aqui vai sob a direção do jovem Lúcio Lombardi, é a síntese dessa realidade representada pelas inúmeras favelas e mangues que ainda existem na era atômica. Realidade que denuncia perante a Nação o atraso secular em que estamos e que será superado pela geração

jovem. O Tuca é de todos os universitários e do Recife. Todos devem apoiá-lo (CASTRO, 1967).

Destaca-se no discurso do programa o viés nacional-popular. O TUCAP assumiu, portanto, o processo de politização do Teatro que havia consagrado o Teatro de Arena de São Paulo na década anterior. E ao defender que os jovens universitários deveriam superar o atraso secular da nação brasileira, o grupo reproduzia o discurso do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e dos Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), para o qual cabia ao intelectual e artista brasileiros se mobilizarem nas causas populares para o desenvolvimento do país, como enfaticamente defendia o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (MARTINS, 2004, 165).

E se, por um lado, o grupo pretendia intervir politicamente propondo um novo projeto de sociedade de acordo com o pensamento nacional-popular, o que desagradava o Estado militarizado, por outro, sobretudo no início dos anos setenta, o TUCAP também passou a problematizar questões comportamentais, como nos conta Tônico Aguiar:

[...] fizemos em julho de 1973 aquele *Parto de música livre do Nordeste*, que deu um problema muito sério porque Marco Polo ficou enrolando uns cigarrinhos. Eram cigarros de Minas, mas a Censura não quis saber e foi um Deus nos acuda! Além de que, Flaviola cantou uma músicas fora do roteiro, que eles consideraram indecentes e só se podia cantar aquilo que estivesse previamente autorizado pela Censura [...] Nesse episódio do *Parto de música livre do Nordeste*, como a produção do show era do TUCAP: eu, Flaviola e Marco Polo fomos convidados, cada um, para cerca de 3h de conversa na Política Federal e o rapaz da Censura tinha mais informações sobre minha vida do que eu. O fato é que os censores cortavam muito os textos, era um caos. *O Eva e Adão* quase não sai. Por pouco não se chegou a um ponto em que a peça perderia todo o sentido. *No Torturas de um coração*, eu fazia o Cabo Setenta e tinha uma marca de bater continência. Pois a moça da Censura cortou no dia da estreia. Na hora, eu fiz, sem querer, e no final da apresentação ela disse: “Seu Cabo, se fizer de novo, eu interdito a peça”. Eles estavam sempre atentos (AGUIAR, 2005, p.48-50).

Como se percebe a partir da citação, a Censura não era apenas política, procurava coibir também qualquer contestação aos costumes. Comportamentos heterodoxos, sobretudo os sexuais, eram também perseguidos, como destaca Eduardo Diógenes:

Eu estava presente nesse episódio do Parto de música livre do Nordeste e acho que uma coisa estética tem que ser colocada. Antes de Marco Polo estar fazendo cigarrinho, Flaviola cantou uma canção exclusivamente homossexual, de amor dele para o namorado. De uma poética muito apurada,

inspirada em García Lorca e em todos os grandes poetas homossexuais. Isso incomodava aquele bando de filhos da puta que estavam no poder. Flaviola, por exemplo, é um sujeito que musicava García Lorca, T.S. Elliot, Henriqueta Lisboa, uma série de pessoas e declarava, assim, apaixonadamente, a relação dele. Para o Recife no início dos anos 70, ou melhor, para o Brasil inteiro, uma atitude muito audaciosa que Caetano e Gil esfregando a bunda, como faziam na Bahia ou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Era muito mais difícil para Flaviola esfregar o microfone na bunda no Teatro de Santa Isabel. Estava presente e vi. Não foi o episódio de Marc Polo fazer cigarrinho, era mais uma questão estética. O que Tonico falou da repressão, aconteceu. Flaviola foi preso, passou horas, não só ele, mas uma série de outras pessoas [...] É preciso saber que, naquele período, os jovens eram presos se fumassem maconha, se um rapaz desse beijo em outro homem e se fizessem teatro contra o Governo (DIÓGENES, 2005, p. 50).

José Francisco Filho, diretor que entrou no grupo em 1972, é enfático sobre o assunto.

[...] tenho certeza disso, que a repressão sexual eram muito maior do que a política. Tanto era que, dentro da Universidade, para os universitários, o TUCAP era feito de bichas, putas e maconheiros. Nós ensaiávamos no primeiro andar do bloco B da universidade Católica, que é relativamente perto do chão, do térreo, e eu me lembro que a gente tinha que fechar as janelas e, às vezes tínhamos que deixá-las abertas, porque eles jogavam pedras (BACCARELLI, 1994, p.66).

Segundo José Francisco, eram os próprios estudantes que lançavam pedras, mostrando o quanto a repressão era disseminada pela sociedade brasileira. Ela não tinha um centro. Os militares tão somente representavam numa escala “macro”, a repressão que cotidianamente se desejava.

Então, para além de um teatro engajado à esquerda, de viés nacional-popular que buscava uma comunhão com as massas no combate às desigualdades sociais e ao imperialismo, o TUCAP também ficou marcado, sobretudo no início dos anos 1970, pela contestação que fazia aos valores burgueses e provincianos que acreditava existir no Recife. Nesse sentido, teve também experiências próximas ao movimento tropicalista, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como aquela vivenciada numa das mais polêmicas montagens do grupo, em 1972, sob a direção de José Francisco Filho. O que se viu no episódio foi um choque direto entre um novo teatro que surgia a partir do final dos anos sessenta, mais jovem e contestador, e o teatro missionário e bacharelesco.

Naquele ano, ao montar *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, o grupo acabou se chocando com o autor de *Auto da Compadecida*. Ele proibiu que a peça continuasse sendo encenada pelo grupo, por entender que a encenação do TUCAP era “‘tropicalista’ e contrária às suas concepções estéticas” (JORNAL DO BRASIL, 1972, 2 ago.). Em relação ao texto, o grupo não havia mudado nada; mudou, sim, a forma estética na representação do espetáculo, ao fazer uma leitura mais urbana e atualizada do texto, principalmente, dando novas características aos personagens de Ariano.

[...] conversamos com os atores e chegamos a conclusão: “Mas esse texto, se a gente transportar ele pra Taperoá, cidadezinha do interior e for ver esses tipos por um outro ângulo, quem é o Afonso Gostoso?” O nome, o próprio nome já está dizendo, o Afonso Gostoso é um cara meio afeminado, é um cara... é o gostosinho da cidade, é o que bota brilhantina no cabelo. Então, a gente começou a fazer uma análise dos personagens. Quem é a Marieta? A Marieta é a donzelinha da cidade, mas quem sabe se Marieta não almejava ser Miss Taperoá? Naquela época Miss estava muito em voga. Era Miss Pernambuco, Miss Brasil, miss não sei o quê. Então, a gente começou a dar essa leitura aos personagens de Ariano (FRANCISCO FILHO, 2014).

No início dos anos setenta, Ariano havia criado o Movimento Armorial como uma estratégia de defesa e valorização da cultura nacional a partir de uma leitura erudita da cultura popular do nordeste brasileiro. Foi uma forma tradicionalista de se defender a cultura do país, que ele julgava estar vilipendiada pela “invasão” de elementos de culturas estrangeiras, algo que se tornara muito comum a partir dos anos sessenta. Desta forma, individualmente, Ariano pode ser considerado um símbolo do teatro bacharelesco e missionário, que entrava em crise nos anos sessenta e setenta e o qual procurava militantemente defender, sobretudo, quando da sua passagem pela Secretaria de Educação e Cultura da cidade de Recife.

Segundo o pesquisador Antônio Cadengue, no seu projeto cultural, o Movimento Armorial era a prioridade e o teatro deveria acompanhar as suas conquistas. “Fora dele, ao que tudo indica, nada se consegue [...]via-se que o movimento teatral, embora em ebulição e tentando expandir-se, não pode contar com o apoio do Governo Municipal” (CADENGUE, 2011, p 227). Isso significava uma tentativa de alinhar o teatro pernambucano a uma linha popular, a um ideal semelhante ao do TEP. Era, portanto, uma orientação que claramente inviabilizaria a emergência do novo.

De qualquer forma, as novas linguagens artísticas que surgiram no Brasil a partir dos anos sessenta, com certa frequência, causavam embaraços, ou com a plateia, que algumas

vezes saía incomodada do teatro, ou com cronistas, ou ainda com representantes de um teatro mais tradicional, como Valdemar de Oliveira, que acumulava as experiências da crônica teatral e de teatrólogo e estava sempre disposto a mostrar o seu descontentamento com os rumos que a cultura em geral e o teatro, em particular, estavam tomando naquela década. Suas críticas miravam desde o uso do palavrão nos palcos, até o fortalecimento de um teatro político que, para ele, desvirtuava o “verdadeiro teatro”, um Teatro com “T” maiúsculo.

O comentário que segue foi retirado da revista Visão, de circulação nacional, e dá uma boa ideia dos debates que ocorriam na época:

Um fígado cru espirrando na cara dos espectadores; uma rumba em “portunhol” misturando Perez Prado e Nelson Gonçalves; Totó Fruta de Conde e Joana/ João dos Divãs discutindo na passarela suas crises homossexuais; Abelardo dando bananas para o público; um cano de revólver enfiado na boca de um homem ajoelhado; pintores transportando diretamente, para a tela os objetos que deveriam pintar. *Terra em transe*, Tropicália, Roda viva, o caos.

Até quando isso pode ser considerado arte? Onde é que nós estamos? A arte não é o contrário de tudo isso – uma manifestação superior do espírito, bem comportada, requintada, delicada, sofisticada e elevada?

Como diria a censura, não é necessário que seja contida essa nova invasão dos bárbaros, armados do palavrão e da pornografia?

A resposta seria imediatamente sim, se essa arte não se referisse a uma realidade que ela deve e procura reproduzir, feita só de contradições e complexidade: 85 milhões de habitantes, com 40 milhões de analfabetos; um regime forte que quer ser democrático; uma esquerda passiva que quer ser revolucionária; uma direita que luta na política com armas morais; uma Igreja que luta por soluções políticas; os estudantes que não têm onde estudar; o maior parque industrial da América Latina que convive com o desemprego; indústrias altamente sofisticadas ao lado do artesanato; o programador de computador eletrônico ao lado do seringueiro da Amazônia [...] (VISÃO, 1968, nº4, p.44).

Na mesma linha de um teatro juvenil e contestador temos também, na segunda metade da década de sessenta, o Teatro Novo. Liderado por Marcus Siqueira, um irrequieto diretor de esquerda que chegou a ser preso pelos militares por causa de seus compromissos com os movimentos sociais e por sua ligação com o trotskista Partido Operário Revolucionário (POR) (Cf. LEITE, 2012, p.23), o Teatro Novo também se tornou um grupo engajado politicamente que visava um trabalho de conscientização por meio da cultura.

Criado em 1968 e fixando sua sede no Palácio de Manguinhos, oficialmente o lugar da residência do Arcebispo de Olinda e Recife, o Teatro Novo foi um grupo também alinhado ao

progressismo de Dom Helder. O Arcebispo, em entrevista ao cronista Valdi Coutinho, chegou a afirmar:

A religião foi sempre muito sensível ao Teatro. Agora, que o teatro, no Brasil e principalmente no Nordeste, tenta esforços de grande inteligência e autenticidade, como não dar cobertura aos sacrifícios, interesse e dedicação aos que o fazem? Considero uma honra para o velho Palácio de Manguinhos abrigar o teatro Novo de Pernambuco (COUTINHO, 1968, p.08).

Já a expressão “Teatro Novo” era mais do que um simples nome de efeito. Tinha para Marcus Siqueira um significado histórico. Já em 1965, quando ele dirigia o grupo Construção para a montagem da peça *Calabar*, demonstrava ter consciência de que o teatro pernambucano precisava de uma renovação, embora tudo fosse ainda indefinido, “caótico”, como ele mesmo afirma no programa daquela peça:

Este é o meu terceiro espetáculo como encenador. É algo completamente diferente do que fiz até hoje. Durante os ensaios fui me convencendo de que estava diante de algo totalmente novo, em termos de experiência teatral. Mas se eram desconcertantes, tantos rompimentos de velhos tabus, nem por isto o trabalho era menos fascinante e desafiador. Acompanho atentamente o movimento teatral no Brasil e noto que uma corrente cada vez mais forte aparece como reação contra o esgotamento, quase total, por que vinha passando o nosso teatro. Autores novos com visões arrojadas da arte cênica, encenadores novos, com novas concepções de montagem, enfim toda uma onda de revitalização, tudo ainda no terreno da experimentação, naturalmente. Muitos podem dizer que isto não é teatro, e nós concordamos com eles até certo ponto. Reconhecemos que este movimento renovador ainda está na sua fase caótica, que é preciso tempo para que esta onda se acalme em textos e espetáculos, com medidas exatas. Porque a invasão da música, os textos aparentemente sem enredo, a desvinculação ator-personagem, tudo isto está sendo feito ainda desordenada e violentamente. Estamos procurando novos caminhos para o teatro brasileiro, errando muito, acertando às vezes, mas procurando sempre, sem medos ou preconceitos. A arte não estaciona nunca e o teatro é, de todas as artes, a mais dinâmica, a que mais necessita transformar-se. Estamos fazendo um teatro novo para todos os jovens do Brasil e, quando digo jovens, refiro-me a jovens de todas as idades, jovens de espírito. Juventude, acho, é um estado de espírito, é aceitar, em qualquer idade física, a experiência honesta de rumos novos para o homem em todos os ramos do conhecimento. É ter o espírito aberto para isto, para compreender os nossos erros, apontando-os e corrigindo-os, para nos incentivar sempre, mesmo frisando a nossa imaturidade existencial e o nosso desejo de “salvar o mundo” e reconhecer que, no nosso caso específico, nada nos separa e tudo nos une, no amor idealista pelo teatro. Sejamos jovens, insisto, mesmo na certeza de que ninguém me dará atenção, mesmo na certeza de que irão descobrir “propósitos inconfessáveis”, neste meu apelo direto (SIQUEIRA, 1965).

Esse teatro jovem e contestador que se materializa na segunda metade dos anos sessenta se configura no Teatro Novo como um teatro marcado pela estética brechtiana do anti-ilusionismo. O grupo tinha um claro compromisso com a ideia de que suas encenações não deviam se confundir com a ilusão que a estória de uma peça sugere, mas sim intervir no “mundo real”. O grupo, portanto, se esforçava para mostrar que suas montagens estavam na mesma realidade que seu público. Por isso, os atores procuravam se confundir com a plateia, num contato que se justifica pela urgência de uma conscientização que, acreditava-se, poderia se realizar por meio da aproximação entre a arte e a política. E nesta busca, como destaca João Denys, “atores, demais criadores, técnicos, auxiliares, enfim, toda a equipe é tratada como partícipes do evento acionado pelo teatro. Participar, tomar parte, é um fenômeno que extrapola o dedicar-se a” (LEITE, 2012, p.51).

Mas há de se considerar também uma ascendência de Marcus Siqueira. Sua influência aproximou o Teatro Novo do pensamento de esquerda, de Bertolt Brecht e de Hermilo Borba Filho, de quem Siqueira era um admirador confesso. Em alguns momentos, o grupo buscou manter a mesma postura do Teatro de Cultura Popular, do início dos anos sessenta. Como diz Joacyr Castro ao se referir ao amigo Marcus Siqueira: “Apesar do movimento militar, ele conseguia colocar aquelas coisas que o Movimento de Cultura Popular foi impedido por meio dos tanques de guerra” (LEITE, 2012, p.78).

Os aspectos plásticos da encenação fazem parte da escritura cênica própria adotada por Marcus, com uma gramática teatral em voga, desde o início dos anos 1960, nos grupos de vanguarda estética de matriz marxista ou simpatizantes. Esta modernidade da cena, nem sempre considerada pelas castas superiores e elitistas do teatro comercial no Brasil, traduzia as ideias de Bertolt Brecht com o desvio latino americano, via Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC), onde o descuido plástico dos pequenos grupos era evidente pela urgência didática (ensinar o povo, conscientizar o povo) ou por meio de outros caminhos que percebiam os paralelos e as convergências das propostas brechtianas com as manifestações populares e tradicionais do Bras, a exemplo do bumba-meu-boi. Este é o caso das buscas de Hermilo Borba Filho no Teatro Popular do Nordeste (TPN) (LEITE, 2012, p.73-74).

Neste sentido, ao privilegiar o épico no teatro, o Teatro Novo acabou se alinhando aos grupos mais politizados da cena brasileira nos anos sessenta, como o Grupo Opinião, Teatro Oficina e o Teatro de Arena de São Paulo. E, em Recife, se alinhou ao TPN ressurgido em 1966, em sua segunda fase, quando menos missionário e bacharelesco, ele procurou romper

com a quarta parede e fazer um teatro contestador, aproximando o palco da plateia para um diálogo mais próximo.

Mas o engajamento do grupo à esquerda não impediu que o Teatro Novo diversificasse suas formas de encenação e suas opções dramáticas. O grupo chegou a montar peças e textos com propostas bem diferentes e até antagônicas, como *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e *Uivo*, poema de Allen Guinsberg, um dos símbolos da contracultura norte-americana, passando ainda por uma versão teatralizada de *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha, que segundo João Denys, foi uma peça de “certa atitude tropicalista (LEITE, 2012, p.74). A peça se chamou *O deus negro e o diabo louro*.

Essa inclinação para o ecletismo já era uma proposta do grupo nos seus momentos iniciais, como pode ser percebido na fala de Marcus Siqueira. “Podemos montar um clássico, como é Molière, como um Ariano Suassuna, como um absurdo de Ionesco, ou um espetáculo musical como o de Benjamim Santos sobre Olinda. Achamos válido tudo que seja bom teatro” (COUTINHO, 1968, p.8). Na citação de Siqueira, podemos também observar que uma nova dramaturgia era possível na segunda metade dos anos sessenta. Considerado “bom teatro”, Benjamim Santos, com poucos anos de carreira, é colocado como uma referência pelo líder do Teatro Novo.

Podemos afirmar, então, que o Teatro Novo, ao lado do Construção, do TUCAP e de outros, representou um período de renovação para a cena teatral pernambucana, que inicia a década de sessenta, missionária e bacharelesca, e vai se tornando um espaço mais juvenil e contestador na segunda metade da década, alinhado ao *nacionalismo crítico*, até se diversificar nos anos setenta, assumindo até uma perspectiva contracultural.

Nos anos sessenta vivia-se um período de intensas transformações políticas, culturais e comportamentais ao lado de uma repressão sistemática e intimidadora e isso exigiu uma renovação no teatro para que essa arte pudesse corresponder aos anseios de uma nova realidade.

Referências

Bibliografia

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed, Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

- BACCARELLI, Milton (org.). **Tirando a máscara – teatro pernambucano: 20 anos de repressão**. Recife: Fundarpe-Cepe, 1994.
- CADENGUE, Antônio Edson. **TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991) (vol.2)**. Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011.
- COELHO, Germano. **MCP: história do Movimento de Cultura Popular**. Recife: Ed. do Autor, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LEITE, João Denys Araújo. **Marcus Siqueira: um teatro novo e libertador**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012.
- OLIVEIRA, Reinaldo de. **O palco da minha vida**. Recife: Bagaço, 2013.
- PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1966.
- SANTOS, Benjamim. **Conversa de Camarim: o teatro no Recife na década de 1960**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

Fontes Primárias

- CASTRO, Joacir. In: Teatro da Universidade Católica de Pernambuco - TUCAP. **Eles não usam black-tie**. Recife, 1967. [Programa].
- COUTINHO, Valdi. Velho Palácio dos Manguinhos é palco do “Teatro Novo”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 out. 1968, p.8.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 2 ago. 1972.
- JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 17 nov. 1966, p.7.
- MANIFESTO DO TPN.
- MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.135-168.
- SIQUEIRA, Marcus. In: GRUPO CONSTRUÇÃO. **Calabar**. Recife, 1965. [Programa].
- VASCONCELOS, Antonio Martins de. Louvação na boca do povo. **Jornal do Commercio**, Recife, 15 dez. 1966, p.6.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.65-80.
- VISÃO. Rio de Janeiro, 01 mar. 1968, nº4, p.44.

Depoimentos

- AGUIAR, Tonico. Depoimento. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memórias da cena pernambucana (Vol. 1)**. Recife: Ed. dos Autores, 2005, p. 41-60.
- CALAZANS, Teresinha. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em abril de 2014.
- DIÓGENES, Eduardo. Depoimento. In: FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memórias da cena pernambucana (Vol. 1)**. Recife: Ed. dos Autores, 2005, p. 41-60.
- FRANCISCO FILHO, José. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, no dia 24 de abril de 2014.
- SANTOS, Benjamim. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em julho de 2013.
- XAVIER, Nelson. Depoimento concedido no IV Congresso Internacional SESC-PE e UFPE de Arte/Educação, 2014.

Recebido em: 06 de junho 2016.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2016.