

Como identificar a memória organizadora em operação?¹

O caso do teatro pernambucano

*Idelmar Gomes Cavalcante Júnior*²

Resumo: Pretendemos que este trabalho possa colaborar com estudos que enfatizem a *história da memória*, entendendo a memória como um processo social que se constitui não em uma adesão afetiva e naturalizada a uma possível memória coletiva, mas a partir de uma dialética entre discursos excessivamente repetidos e atualizados, e as vozes silenciadas de uma presença que se insinua nos interstícios do esquecimento. Nesses termos, a memória que procuramos investigar se apresenta na forma da *memória organizadora*, como proposta por Joël Candau. O papel desta é o de dar suporte para a *memória coletiva* e faz isso oferecendo às memórias individuais, uma narrativa consagrada que lhes dê um sentido, uma orientação. Procuramos, então, explicar de que modo a memória organizadora pode ser apropriada por diferentes sujeitos, ou seja, de que forma essa memória participa da constituição de uma memória coletiva. E para tanto, analisamos o caso da memória consagrada sobre o teatro pernambucano.

Palavras-chave: Memória. Memória Coletiva. Memória Organizadora. Teatro Pernambucano.

Abstract: We intend that this work can collaborate with studies that emphasize the history of memory, understanding memory as a social process that is not an affective and naturalized adherence to a possible collective memory, but based on a dialectic between excessively repeated and updated discourses, and the silenced voices of a presence that insinuates itself in the interstices of oblivion. In these terms, the memory we seek to investigate is presented in the form of the organizing memory, as proposed by Joël Candau. The role of the latter is to provide support for collective memory and it does so by offering individual memories, a consecrated narrative that gives them a sense, an orientation. We then tried to explain how the organizing memory can be appropriated by different subjects, that is, how this memory participates in the constitution of a collective memory. And for that, we analyze the case of consecrated memory about Pernambuco theater. The work was funded by the Piauí State Research Support Foundation - FAPEPI.

Keywords: Memory. Collective Memory. Organizing Memory. Pernambuco Theater.

How to identify the organizing memory in operation ?:

The case of Pernambuco theater

¹ O trabalho contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí – FAPEPI.

² Doutor em História Social pela UFC. Mestre em História do Brasil pela UFPI. Professor de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí. (idelmargcj@gmail.com)

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

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

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

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

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

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

Mas “se a memória é ‘geradora’ de identidade, no sentido que participa de sua construção, essa identidade, por outro lado, molda predisposições que vão levar os indivíduos a ‘incorporar’ certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais” que dependerão da representação que eles fazem de suas próprias identidades (CANDAU, 2012, p.19). Ou seja, para a análise de uma demanda identitária deveríamos estar atentos ao fato de que a identidade depende da memória e vice-versa.

Por isso, compreendemos a memória como um processo social que se constitui não apenas em uma adesão afetiva e naturalizada a uma possível memória coletiva, mas a partir de uma dialética entre discursos excessivamente repetidos e atualizados, e as vozes silenciadas de uma presença que se insinua nos interstícios do esquecimento. Nesses termos, a memória que procuramos investigar se apresenta na forma de uma *memória organizadora* (Cf. CANDAU, 2012). O papel desta é o de dar suporte para a *memória coletiva* e faz isso oferecendo às memórias individuais, uma narrativa consagrada que lhes dê um sentido, uma orientação, ou seja, uma memória importante para a estruturação de um grupo e, particularmente, para a representação que ele vai ter de sua própria identidade (CANDAU, 2012, p.44). Esse tipo de memória tem a capacidade de ajustar as diferentes memórias individuais construídas sobre um mesmo tema, oferecendo parâmetros para que elas possam se unificar a partir de pontos de referência comuns ao invés de se dispersarem e faz isso de modo bem diferente daquele correspondente à memória coletiva de Maurice Halbwachs.

Para Halbwachs, *memória coletiva* seriam as lembranças compartilhadas por um determinado grupo que não apenas asseguram a sua coesão, como também servem de base para a estrutura das memórias individuais daqueles que dele fazem parte (Cf. HALBWACHS, 2006). Segundo este conceito, um indivíduo poderia comprovar que algo aconteceu porque

outros poderiam atestar que sim e porque toda lembrança estaria relacionada a experiências e emoções que vêm da sociedade. Segundo Michael Pollak, Halbwachs atribuía, assim, a existência de memórias coletivas a uma “adesão afetiva ao grupo” (Cf. POLLAK, 1989, p.3).

Apresentando a memória coletiva nesses termos, o sociólogo francês não enfrentou de forma mais evidente a questão da disputa entre memórias que torna a criação de memórias coletivas algo bem mais problemático. Foi isso que escreveu Michael Pollak:

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

Nesta perspectiva, preferimos adotar o conceito de *memória organizadora* ao de *memória coletiva* proposto por Halbwachs quando estamos diante de recordações fortemente influenciadas por algumas memórias consagradas que não se restringiram a um grupo estável e que conseguiram se sobrepôr a outras que, embora não tenham se tornado subterrâneas³, ganharam menor ou quase nenhuma projeção. Com o tempo, estabelece-se uma hierarquia entre os acontecimentos que constituíram o passado, a partir da qual é criado um *campo do memorável*, ambiência na qual fica delimitado aquilo que deve ser memorável, tornando-se, portanto, digno de se fixar na memória em detrimento de outros acontecimentos que acabam esquecidos ou marginalizados.

A partir desse *campo do memorável* são criadas narrativas que ao longo do tempo garantem inteligibilidade aos acontecimentos do passado, forçando lembranças “de menor expressão” em direção ao esquecimento ou a gravitarem em torno de memórias consagradas para conseguirem ser difundidas no tempo e espaço. Restaria então a questão a respeito sobre a quem caberia executar as “escolhas memoriais” e, sobretudo, quais seriam os limites e possibilidades para se pensar identidades e memória coletivas.

Para alguns estudiosos a ideia de uma identidade cultural ou coletiva é uma impossibilidade se estiverem se referindo a grupos em sua totalidade. Da mesma forma, é

³ Coagidas ao silêncio por alguma memória oficial e, portanto, desafiadas a se manterem escondidas até que possam se apresentar publicamente. Sobre o assunto ver Pollak (1989; 1992).

possível encontrar quem identifique na ideia de “memória coletiva” algo bastante problemático, como defende Joël Candau:

Idealmente, a metáfora “memória coletiva” aplicada a um determinado grupo seria totalmente pertinente se todos os membros do grupo fossem capazes de compartilhar integralmente um número determinado de representações relativas ao passado que lhes teriam sido previamente comunicadas de acordo com as modalidades variáveis, mas socialmente determinadas e culturalmente regradas [...]. Entretanto, é difícil aceitar essa ideia, pois de um lado ela é empiricamente impossível e de outro é insustentável sob o ponto de vista teórico, já que encobre uma tripla confusão: a primeira, entre as lembranças manifestadas (objetivadas) e as lembranças tais como são memorizadas; a segunda, entre a metamemória⁴ e a memória coletiva; e a última, entre o ato de memória⁵ e o conteúdo desse ato (CANDAU, 2012, p.31-32).

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

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

Para Candau, sem essa exteriorização, qualquer identidade cultural se tornaria inviável. Isso equivaleria dizer que sem a linguagem para informar a existência de uma

⁴ Para Joël Candau, a metamemória é uma representação criada para a faculdade da memória. É o conhecimento que um indivíduo tem de sua própria memória e o que diz dela. “A metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva” (CANDAU, 2012, p.23).

⁵ Ato de memória é a memória apresentada como um fato, no caso, o *fato de se lembrar*, que pode se manifestar nas comemorações, construção de museus, narrativas... (CANDAU, 2012, p.35).

identidade, essa identidade também desapareceria. E sem a *exteriorização da memória* também não haveria memórias coletivas. Ela, afinal, é responsável por fazer a memória ingressar na esfera pública. E é nessa passagem que a impossibilidade de um compartilhamento natural fica mais evidente, pois neste caso, em sua fase declarativa, a memória perde a sua pretensa pureza original e começa a incorporar mudanças, ao se confrontar com a diferença, ou mesmo com resistências. Isto é, começa a incorporar a *marca do outro*, como afirma Paul Ricoeur (RICOEUR, 2007, p. 138-139).

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

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

E ainda sobre a *memória cultural*, segundo Aleida Assmann, ela é constituída pela interação entre a história e a memória, que seriam, para ela, *dois modos complementares da recordação*. Assim, articulam-se as “memórias habitadas” dos sujeitos, capazes de selecionar fatos que articulam passado, presente e futuro de modo a criar uma identidade para seus portadores, à uma “memória inabitada”, constituída por vestígios e acervos dispersos recuperados pela ação de pesquisadores (Cf. ASSMANN, 2011, p.147). Desta forma, “enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos”, a memória cultural depende, como já foi mencionado, de “mídias e de políticas”.

Mas se algumas vezes esse déficit pode causar tensões na forma de resistência por parte do sujeito que recorda, em outros momentos ele pode servir de orientação para indivíduos inseguros com relação às suas próprias memórias e que não gostariam de abrir mão do lugar que acreditam ocupar no passado por perderem algumas lembranças que sejam solicitadas, afinal, como veremos a seguir, algumas lembranças podem garantir *distinção* para aquele que recorda. Neste caso, este déficit pode ser suprido por uma *memória organizadora*, um conjunto organizado de memórias na forma de uma narrativa à qual se pode recorrer sempre que seja necessário falar de um passado vivido, para que memórias individuais possam se tornar legítimas na medida em que estariam respaldadas dentro de uma memória cultural.

Assim, entendemos que o conceito de *memória organizadora*, de Joël Candau, relativo ao teatro pernambucano se constitui a partir de uma fração da memória cultural suportada, por um lado, em obras de caráter historiográfico que se apropriaram de vestígios dispersos e “sem donos”, patrocinadas por instituições políticas e culturais de Pernambuco e, por outro, nas memórias individuais, constituídas de dois diferentes planos; um que é o da consciência, em que “lembranças e experiências são mantidas à disposição, à medida que se situam em determinada configuração de sentido”, e o outro, em que se situam elementos de difícil recuperação, pois são improdutivos, latentes, inacessíveis ou dolorosos (ASSMANN, 2011, p.147-148).

Neste processo, a memória organizadora do teatro pernambucano, seria o resultado de um jogo mútuo entre memória funcional e cumulativa, ou melhor, uma adesão mútua entre as memórias e histórias relativas ao teatro pernambucano. Uma convergência na medida em que uma pode preencher as lacunas da outra. “Da mesma forma que a memória cumulativa é capaz de verificar, sustentar ou corrigir a memória funcional, também a memória funcional é capaz de orientar e motivar a memória cumulativa” (ASSMANN, 2011, p.155).

Sendo assim, julgamos interessante levar em conta as tarefas da memória funcional e da memória cumulativa para pensar critérios que nos permitissem identificar os usos da memória organizadora. Foi então a partir das noções de legitimação, deslegitimação e distinção, que são as tarefas da memória funcional; e da tarefa da memória cumulativa, que vem a ser a de guardar provisões para memórias funcionais futuras e corrigir memórias funcionais atuais (ASSMANN, 2011, p.153) que pudemos observar três usos para a memória

organizadora, o que vamos apresentar a partir do caso do teatro pernambucano: 1) *estabelecer limites do que é memorável*, 2) *dar suporte às memórias individuais* e 3) *promover distinção*.

É assim que a memória organizadora pode ser apreendida, tomada não apenas como algo coletivo a ser compartilhado a partir de uma adesão afetiva, conforme Maurice Halbwachs, mas como algo que também pode ser apropriado para que os sujeitos organizem suas memórias para se reconhecerem e também para se reinventarem, afinal, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (RICOEUR, 2007, p.71).

Para fazer essa análise, que é parte constituinte da nossa tese de doutorado intitulada “Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro Pernambucano (1960-1970)”, utilizamos um *corpus documental* constituído por dois livros de memória (*O palco da minha vida*, de Reinaldo de Oliveira e *20 atos de longos anos teatrais*, de Romildo Moreira), dois livros de coletâneas de depoimentos pessoais sobre o teatro pernambucano (*Tirando a máscara*, organizado por Milton Baccarelli e *Vida teatro*, organizado por Romildo Moreira), um livro de coletânea de depoimentos registrados em dois eventos comemorativos, a Semana Hermilo Borba Filho de 2002 e 2007 (*Hermilo: lembrança viva de um mestre*, organizado por Lúcia Machado), quatro livros de coletânea das transcrições dos depoimentos das mesas-redondas realizadas durante o projeto *Memórias da cena pernambucana* e onze entrevistas realizadas com diretores, atores e pesquisadores do teatro pernambucano.

1 Uso 1: Estabelecer limites do que é memorável

Existe uma narrativa consagrada a respeito do teatro pernambucano que acaba submetendo a história desse teatro a uma verdade cuja origem localiza-se nos anos trinta, incorporada no grupo Gente Nossa. Deste, surgiu o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) como o grande modernizador, que foi a razão de existir de seu contraponto, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que por sua vez foi responsável por dar uma identidade própria para o teatro local e ser a matriz direta de outro importante conjunto pernambucano, o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

O livro *O teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes, teria sido decisivo, não por criar essa estrutura narrativa (o Gente Nossa, o TAP e o TEP já vinham sendo celebrados desde os anos quarenta, sobretudo pela imprensa local), mas por vincular a história do teatro

local dos anos sessenta ao que foi feito antes, entendendo ser necessário colocar esse período à sombra das ações do TAP e TEP. A leitura que Joel Pontes estabeleceu foi retomada em obras que vieram depois, com poucas diferenças.

Essa memória cumulativa ao lado da memória dos indivíduos, como já foi dito, constituiu uma memória organizadora que orienta os limites e possibilidades para se pensar e narrar o teatro pernambucano. A estrutura narrativa dessa memória dificilmente é colocada em questão em Pernambuco. O que acontece normalmente é que, dependendo da posição dentro do regime de verdade que ocupam os sujeitos que lembram, informações pouco conhecidas podem ser acrescentadas⁶, enunciados que gozam de certa estabilidade podem ser reafirmados em novos termos e, se alguém quer marcar posição contrária, o faz, mas apenas tentando estender os limites do memorável estabelecido pela memória organizadora, isto é, respeitando os seus cânones. Fica tudo dentro de um mesmo limite, portanto.

Seria possível falar de novas vanguardas sem mencionar o TAP ou o TPN? Perceber disputas outras, não as que ocorreram entre esses dois consagrados grupos? Narrar a história do teatro pernambucano sem mencionar a genialidade de Valdemar de Oliveira e de Hermilo Borba Filho (Criadores do TAP e TEP, respectivamente)? Em que medida uma história do teatro pernambucano poderia prescindir das contribuições desses líderes e mesmo assim se tornar legítima?

Valdemar e Hermilo são gênios do teatro pernambucano, TAP e o TPN são os maiores grupos que atuaram nos anos sessenta, etc... Há muitas “verdades” na memória organizadora e em nenhum momento pretendemos aqui contrariar essas verdades. Evitamos esse tipo de dilema que poucos benefícios poderia trazer para a nossa pesquisa e preferimos pensar que se enunciados como esses, e tantos outros que se repetem com frequência nas narrativas, podem ser tomados como “verdadeiros”, outros normalmente esquecidos também poderiam ser assim considerados, afinal, quem representa algo ou alguém, pode fazer triagens, generalizações ou simplesmente omitir circunstâncias (CHARTIER, 1990, p. 150).

Há documentos que comprovam que existiu um grupo chamado TUCAP no Recife, nos anos sessenta e setenta, mas, por exemplo, um de nossos colaboradores, em depoimento, chegou a afirmar: “TUCAP. Eu nem me lembrava mais”. Essa relação entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido faz parte da construção não apenas da memória

⁶ Quanto mais os sujeitos estão afastados do núcleo do teatro missionário bacharelesco, mais aspectos pouco conhecidos podem ser apresentados.

organizadora, mas da própria identidade do teatro pernambucano⁷. É ela que, enfim, está em jogo. Neste sentido, o esquecimento não é um mero acidente, mas a consequência de uma posição que os sujeitos assumem. E no caso do teatro pernambucano, a opção foi em prol da memória dos grandes grupos teatrais criados nos anos de 1940 e dos seus herdeiros diretos.

Em seu benefício, portanto, eventualmente, os sujeitos que lembram podem manipular o passado com base nos marcos históricos que acreditam ser verdadeiros (Cf. CANDAU, 2012, p.164) e quando isto acontece, nem a memória cumulativa com os seus vestígios poderia desfazer impressões que durante anos foram cultivadas. É o que acontece no caso da obra *TAP – sua cena & sua sombra*, um estudo minucioso sobre a história do tradicional Teatro de Amadores de Pernambuco, realizado por Antonio Cadengue. Ela afirma objetivamente que o TAP foi ficando para trás a partir do final da década de 1950 e, sobretudo, nos anos sessenta, mas essa é uma condição que os sujeitos que falam sobre o teatro pernambucano dos anos sessenta e setenta normalmente ignoram. Este é um limite que não pode ser ultrapassado.

Sobre o assunto, diz o premiado ator Germano Haiut: “Muito pelo contrário. Acho que, nos anos 1960, o Teatro de Amadores de Pernambuco reinava como merecia” (HAIUT, 2014). Isso também mostra que a memória funcional não se submete à cumulativa e nem acontece o contrário. Existe uma mútua dependência, pois sem a memória funcional a cumulativa viraria uma consciência descarnada e sem a cumulativa, a funcional seria uma “massa” sem significado (ASSMANN, 2011, p.155). Devemos, portanto, relativizar o poder dos textos normativos sobre algum tema. Eles organizam o conjunto das memórias individuais e coletivas, mas não as controlam. Segundo Joël Candau, todo autor, mesmo aquele mais disciplinado por uma metodologia científica, tem que negociar sua produção com o *outro*, que também participa da construção da memória social; o autor, com a sua racionalidade e a memória, com suas escolhas afetivas (CANDAU, 2012, p.169).

Também pode ser questionada a ideia de que um dos maiores nomes do teatro pernambucano, Hermilo Borba Filho, foi o mesmo, desde o TEP até a sua morte em 1976. Esse é um dos limites normalmente traçados para se falar sobre Hermilo também nos anos sessenta e setenta. Pretende-se, a partir de uma memória consagrada, que as convicções sobre o teatro popular que ele cultivara nos anos quarenta continuassem as mesmas nos anos 1970.

⁷ “Definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos” (ASSMANN, 2011, p.70).

Mas Ariano Suassuna, por exemplo, explicando porque se afastara do TPN em sua segunda fase, alega justamente que Hermilo e os demais membros do TPN começaram a se afastar dos princípios que motivaram a criação do grupo, que eram, até então, os mesmos do TEP. No Manifesto do TPN, segundo Ariano, a linha matricial do TPN (que era a mesma do TEP) de buscar um teatro brasileiro baseado no espetáculo popular, foi sendo substituída no decorrer dos trabalhos do grupo, porque Hermilo o conduziu para a linha de Bertold Brecht, com a qual Ariano não concordava (BACCARELLI, 1994, p.35-36).

Esse é, portanto, outro ruído na narrativa do teatro pernambucano, que denuncia a necessidade de se extrapolar os limites estabelecidos pela sua memória organizadora, que tenta capturar Hermilo dentro de uma concepção de teatro que ele realmente adotara, na época do TEP e do TPN do início dos anos sessenta, mas que foi sendo modificada ao longo dos anos sessenta e, sobretudo, nos anos setenta. Mas, o que se percebe é que as publicações que foram lançadas na última década continuam prestando homenagens à memória organizadora.

Esta perspectiva de que há uma narrativa inescapável para todo o teatro pernambucano encontramos também em trabalhos lançados recentemente, que problematizam de modo novo a história do teatro em Pernambuco. É o caso do livro *A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados*, de Lúcia Machado. A obra fala de modernidade, mas não daquela dos anos quarenta protagonizada pelo TAP e TEP. A modernidade de que fala Lúcia Machado é caracterizada pela renovação realizada por cinco encenadores que aturaram no teatro pernambucano na década de 1970: Milton Baccarelli, José Francisco Filho, Guilherme Coelho, Carlos Bartolomeu e Antonio Cadengue. No entanto, mesmo reconhecendo que os cinco buscaram “se desvincular das matrizes estéticas que primeiro conduziram Pernambuco aos palcos da modernidade” (MACHADO, 2009, p.18), Lúcia Machado acaba se rendendo à memória organizadora e conclui, no final de sua obra, que a modernidade observada nos anos setenta era “alicerçada, principalmente, pelo trabalho de renovação realizado, a partir de 1930, por Samuel Campelo, a que se seguem, a partir da década de 1940, as concretizações de Valdemar de Oliveira e de Hermilo Borba Filho” (MACHADO, 2009, p.425).

Essa é a proposta da memória organizadora. Ela quer ser familiar a todos e conciliadora. Dessa forma, é fácil narrar a história do teatro pernambucano, dá-lhe uma identidade. Seria necessário apenas, para particularizar o teatro local, recolher características de uns poucos grupos.

2 Uso 2: Dar suporte às memórias individuais

Há muito tempo a ideia que concebe a memória apenas como uma capacidade de armazenamento está em crise. Desde os séculos XVII e XVIII, quando houve o declínio da *mnemotécnica antiga*, pensadores e literatos vêm redefinindo as questões relativas à memória por meio da noção de *recordação* (ASSMANN, 2011, p.99). Neste sentido, entra em crise a mera reprodutividade e se tornam operacionais a ideia de reativação, reformulação e ressignificação. “A *memória verborum*, a memória das palavras, foi substituída, em um primeiro passo, pela *memória rerum*, a memória das coisas, antes de perder, em meio a uma cultura científica fundada na escrita, sua posição cultural central” (ASSMANN, 2011, p.100). Assim, observamos o deslocamento de uma busca por técnicas de memorização para uma memória que se utiliza de associações mais livres (LEONARDELLI, 2012, p.42).

Neste caso, a recordação estaria relacionada à subjetividade. Enquanto a memória tradicional seria a chave que poderia abrir espaços para tornar acessíveis conteúdos guardados em segurança, ou uma *pen*, que registraria os conteúdos; a recordação seria um *pencil*, que nos remete à “pintura” e como tal, não documenta, e sim modela uma ambientação (ASSMANN, 2011, p.104). A imaginação ganha importância como “uma força sensorial que por meio da percepção viva antecipa-se à recordação e depois vem em auxílio dela, quando se trata de resgatar os conteúdos recordados” (ASSMANN, 2011, p.115).

Desta forma, se não apreendemos os acontecimentos de forma objetiva, mas os elaboramos por meio de nossas memórias construídas, como conceber o que chamamos de “memória coletiva”? Como já foi dito, segundo Joël Candau, a memória coletiva seria tão somente uma representação que alguns membros de um grupo vão atribuir aos demais membros desse grupo (CANDAU, 2012, p.24).

Ao invés de pensar em termos de *memória coletiva*, Aleida Assmann utiliza o conceito de *memória cultural*, que em tese se apresentaria diante das memórias individuais de forma semelhante à memória coletiva de Candau, ou seja, ela também busca sintetizar o conjunto das memórias individuais. Essa memória cultural fica confiada a diferentes espaços de recordação, desde os monumentos até as mídias digitais, e se constitui em processos que dependem de uma política específica que trabalha entre a recordação e o esquecimento. E se ela depende de mídias e de políticas, “o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (ASSMANN, 2011, p.19).

Esse problema também pode ser detectado nas articulações entre a memória e a história, pois na medida em que a memória cumulativa ultrapassa as memórias funcionais, um sentimento de estranhamento e mal-estar pode surgir nos indivíduos que então poderão conhecer os limites de sua própria memória. É nesse momento que a memória cumulativa pode abastecer memórias funcionais futuras ou corrigir memórias funcionais atuais. E se a fronteira entre ambas se mantiver aberta, poderá ocorrer uma “reestruturação dos padrões de sentido”, sem a qual a memória poderia estagnar-se ou então, sem possibilidades, alternativas, contradições, relativizações e protestos críticos, poderia tornar-se “absolutizada e fundamentalista” (ASSMANN, 2011, p.153).

A memória organizadora, portanto, possui uma estabilidade relativa. Não pode ser pensada como algo estanque. Ela pode variar com o tempo. Seus limites podem vir a se tornarem mais estendidos, admitindo novos marcos ou a importância de outros protagonistas, sobretudo se pensarmos que cada vez mais vozes dissonantes estão dispostas a colocar suas memórias em disputa. Mas até lá, ela tem conseguido manter sua estabilidade e servir de base confiável para os sujeitos pensarem o teatro pernambucano.

É o que Joël Candau chama de *memória forte*, isto é, “uma memória massiva, coerente, compacta e profunda” que contribui de forma decisiva para a estruturação de um grupo, sobretudo, por se impor à grande maioria dos seus membros, influenciando a representação que ele tem de sua própria identidade (CANDAU, 2012, p.44).

Neste sentido, é possível perceber a capacidade da memória organizadora de se apresentar como suporte para as memórias individuais e coletivas, oferecendo conteúdo que possa ser submetido a uma *apropriação*. Aqui pensamos, tal como Roger Chartier, que entre o mundo do texto e o mundo do sujeito ocorre “a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo” (CHARTIER, 1990, p. 24).

Observamos que a memória organizadora sobre o teatro pernambucano auxilia na constituição de memórias quando oferecem para os indivíduos e grupos a fundamentação necessária para dar sentido aos acontecimentos narrados ou quando instituições e grupos procuram preservar determinada memória que corre o risco de desaparecer.

2.1 Por uma memória fundamentada

O campo artístico e intelectual que passou a presidir o teatro pernambucano a partir dos anos quarenta tinha força suficiente para divulgar seus discursos, sobretudo na imprensa. Ao lado disso, temos também a política editorial das principais instituições culturais de Pernambuco, que deu visibilidade às práticas dos grupos mais tradicionais. Os documentos escritos, assim como outros espaços de recordação disponibilizados através dessa microfísica do poder, ao longo do tempo, foram sendo utilizados para a constituição de uma memória que ultrapassava a capacidade de memorizar dos indivíduos e que, portanto, pôde repercutir na posteridade.

Essa memória cultural, portanto, transitou entre o que o historiador Lutz Niethammer chamou de “tradição” e “resquício”. Segundo Niethammer, a tradição “corresponde à memória consciente e voluntária que coage o passado a integrar uma construção social de sentido. Os resquícios, por sua vez, correspondem a uma *mémoire involontaire* que ainda não se presta (ou não se presta mais) à consciência” (ASSMANN, 2011, p.154-155). Neste sentido, embora sem a existência de um trabalho de enquadramento consciente, textos normativos do teatro pernambucano, ligados sobretudo à história dos grupos mais tradicionais, se conservaram durante décadas, fixando sentidos, mesmo que esta não tenha sido a intenção inicial de seus autores e mesmo que indivíduos ou grupos posteriormente tenham assimilado esses textos como uma memória involuntária. Neste caso, mesmo que sob a forma de resquícios, é preciso compreender que, segundo Niethammer, “nada se esquece por completo, mas que todas as percepções, por mais que estejam empalidecidas, recalçadas ou borradas, acabam por sedimentar-se nos vestígios da memória, sendo possível, em princípio, resgatar esse sedimento de novo” (*apud* ASSMANN, 2011, p.155).

Poderíamos, então, mencionar o uso de certos discursos do passado já diluídos no repertório de quem lembra. Fernando Augusto, ex-integrante do TPN, por exemplo, para falar das relações entre o Regionalismo e o teatro pernambucano vai do Manifesto Regionalista até o Manifesto do TPN para dizer que o regionalismo adotado pelo TPN não significou exclusivismo regional: “o regionalismo colocado dentro do TPN era universal, não era uma conjuntura localizada [...] Então o regionalismo que começa com o Manifesto e vai se desdobrando até o manifesto de criação do TPN, imprescindível leitura para a compreensão do que estou falando” (AUGUSTO, 2014).

Fernando Augusto, portanto, tem na memória organizadora um suporte para a sua apreciação sobre o passado. Com convicção, ele toma por verdade um discurso que o TEP,

nos anos 1940, procurou difundir para que seu trabalho não fosse confundido com uma produção que dialogasse apenas com o local. O TPN do início dos anos 1960, herdeiro confesso do TEP, também se esforçou para defender a tese de que não praticaria um teatro voltado apenas para as questões do homem nordestino limitado ao seu meio.

Com o tempo essa posição criou uma realidade contraditória em Pernambuco. Dificilmente um grupo se assume como regionalista, e quando o faz, sempre se preocupa em caracterizar o seu Regionalismo como algo universal. Assim, enquanto uns defendem que o Regionalismo se tornou uma posição hegemônica no teatro pernambucano entre os anos cinquenta e setenta, para outros, isso é uma realidade desconhecida.

Por exemplo, enquanto o diretor José Francisco Filho diz que, até o início dos anos setenta, “Pernambuco tinha uma visão muito regionalista do teatro. Era aquela coisa assim... tinha que ter um xaxado, tinha que ter um vestido de chita, tinha que ter não sei o quê [...]” (FRANCISCO FILHO, 2014), o ator Germano Haiut, indagado se o Regionalismo chegou a se constituir um paradigma para o teatro pernambucano, responde: “Você está me perguntando uma coisa que nunca me passou pela cabeça, curiosamente” (HAIUT, 2014).

A respeito desse debate, o suporte que a memória organizadora oferece é ambíguo, mas inclina-se a não admitir que o Regionalismo se tornou uma força hegemônica dentro do teatro pernambucano. Isso porque, se por um lado reconhece as conquistas do Regionalismo a partir dos anos 1950, por outro nunca admitiu que ele pudesse expressar apenas os valores locais, do homem nordestino ou, mais precisamente, pernambucano. Neste caso, sobressaem-se as teses que o TEP e o TPN defendiam: a de que sua ênfase na região seria uma forma de alcançar o homem brasileiro e, no limite, a humanidade, uma vez que os valores retratados seriam universais. “Nosso teatro é do Nordeste: Isso não significa que mantenhemos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria” (MANIFESTO DO TPN).

Também é importante destacar que se por um lado os pesquisadores, com formação acadêmica ou não, são importantes na divulgação da memória organizadora, por outro, esta também oferece o seu suporte às suas pesquisas e publicações. O exemplo do estudo de Antonio Cadengue, nesse caso, é emblemático. Se por um lado ele contribuiu para reforçar a memória organizadora, ele também se deixou constituir, enquanto pesquisador, por ela. Nos dois volumes de sua obra, aqui analisada, ele se identifica com o TAP e colocou o grupo como uma espécie de matriz de onde até os grupos que o contestavam foram tirar suas

referências. No entanto, anos antes, em depoimento para Milton Baccarelli, em 1984, ele disse considerar o TAP (e o TPN também) dois grupos muito distanciados da realidade teatral, “duas castas” (BACCARELLI, 1994, p.51-52).

De uma posição iconoclasta, Cadengue, ao que parece, chegou num discurso legítimo pela via da memória organizadora. Colocou sua narrativa no limite do memorável e acabou recebendo a chancela do próprio líder do TAP. Ou seja, o que eram “castas distantes”, passaram a ser vistas como o próprio teatro pernambucano em movimento.

2.2 Por uma memória preservada

A memória organizadora também serve para a preservação de memórias como prática política de instituições que buscam conservar e difundir um saber cultural. Se Valdemar de Oliveira já foi homenageado dando-se o seu nome a rua, teatro, escola, concurso, prêmio, loteamento e a tema-enredo de escola de samba; para a preservação da memória de Hermilo Borba Filho existe a Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho, responsável pela promoção de eventos anuais dedicados ao líder do TPN, as Semanas “Hermilo Borba Filho”.

A memória sobre o TPN, por sinal, hoje demanda mais atenções do que a do TAP, para nos referirmos aos dois grupos que representam bem as narrativas consagradas da memória organizadora. E entendemos que isso não ocorre por acaso. Como é ao mesmo tempo um grupo consagrado e um grupo sem uma memória cumulativa proporcional ao seu nome, como possuem o TAP e o TEP, por exemplo, o TPN acaba precisando mais de ajustes vindos de vozes autorizadas para preservar sua memória e corrigir eventuais desvios. Neste caso, observamos um peso maior da memória funcional sobre a memória cumulativa.

Mas tudo é tão naturalizado que mesmo nesse momento em que a memória organizadora mais parece com a memória enquadrada de que nos fala Michael Pollak, a sua propagação é considerada obra do acaso. Seria uma verdade que “por sorte” encontra um meio de ser veiculada. É o que pensa José Francisco Filho. Avaliando o fluxo discursivo que anima as lembranças sobre o TAP e TPN, a partir dos livros de memória de Valdemar e Reinaldo de Oliveira e das publicações e Semanas dedicadas à “Hermilo Borba Filho”, ele conclui que: “Eu acho que, por sorte, apareceram guardiões, por exemplo, eu não tenho um guardião” (FRANCISCO FILHO, 2014).

Neste sentido, pensando em termos de “guardiões da memória”, destaca-se a pessoa de Leda Alves, ex-membro do TPN e, na época, companheira de Hermilo. Para Paulo de Castro,

desde o falecimento de Hermilo, “Leda Alves continuou e continua a promover e a perpetuar a valiosa escrita do nosso mestre” (CASTRO, 2014). No mesmo sentido disse o diretor João Denys, em depoimento concedido na I Semana Hermilo Borba Filho, em 2002, que se não fosse por ela, “mesmo as pessoas que estão aqui não teriam o pique para segurar a sobrevivência dessa lembrança” (MACHADO, 2007, p.89). Ou seja, o trabalho de Leda seria um dos suportes mais importantes para as lembranças sobre Hermilo.

E não por acaso essas afirmações são destinadas à Leda Alves. Além de guardar grande parte do acervo de Hermilo e do TPN, ela está sempre disposta a corrigir eventuais “desvios” quando se trata da história e memória do TPN e de Hermilo. Isso porque quem detém um arquivo, detém “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2007, p.147).

O papel central de Hermilo em tudo que dizia respeito ao TPN é uma preocupação constante de Leda Alves. Na mesa-redonda relativa ao TPN, do projeto “Memórias da cena pernambucana”, quando o mediador diz “Antígona teve direção assinada por Benjamim Santos, até então assistente de Hermilo. Ele, depois, até conseguiu uma projeção fantástica como dramaturgo”, um comentário que certamente demandava algumas considerações sobre Benjamim Santos; Leda Alves deu uma resposta direta e inequívoca, nomeando e posicionando duas grandes referências do teatro pernambucano: “Benjamim dirigiu Antígona em 1967, perfeitamente dentro da estética de Hermilo. A tradução do texto era de Ariano” (FERRAZ, 2006, p.69). Esvazia-se o protagonismo de outros membros do TPN em favor da genialidade de Hermilo e da consagração de Ariano.

Rubem Rocha Filho testemunhou algo parecido para Baccarelli. Diz que ele dirigiu um texto de Lope de Vega para o TPN fora da “filosofia estética do grupo” e que anos depois foi surpreendido com uma análise de Leda Alves dizendo que o espetáculo em questão podia ser considerado do TPN, afinal, o convite feito a ele, Rubem Rocha Filho, fora uma intuição de Hermilo (BACCARELLI, 1994, p.49). No limite, o TPN seria o próprio Hermilo.

A preservação da memória também implica em *piedade*, entendida como a “obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos” (ASSMANN, 2011, p.37). Durante a I Semana Hermilo Borba Filho, em um dos depoimentos registrados, José Pimentel insinuou uma “maneira correta” para se lembrar de Hermilo: “Aproveito para dizer também que em vida ele não foi lembrado como merecia. Foi o que aconteceu com Ariano, quando fizemos o *Auto da Compadecida* aqui no Recife. A peça foi jogada no lixo e o elenco

também” (MACHADO, 2007, p.108). Mas se a piedade é uma coisa que somente vivos podem oferecer aos mortos, neste momento era pelo reconhecimento da *fama* de Hermilo que Pimentel se pronunciava, ou seja, pelo reconhecimento do direito a uma memoração cheia de glória que ele teria conquistado ainda em vida (Cf. ASSMANN, 2011, p. 37).

A memoração do morto serve para reafirmar tudo o que ele representava. Com ela vem a necessidade de se resgatar uma trilha. Percebemos neste momento, uma *dívida*, conforme expressa Ricoeur (2007, p101) e que Candau coloca nos termos de uma *memória geracional*, isto é, a “consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro. É a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores” (CANDAU, 2012, p.142). O diretor Carlos Reis diz que Hermilo se tornou uma semente no teatro pernambucano (MACHADO, 2007, p.23). Fernando Augusto diz ainda que é preciso resgatar a figura de Hermilo, que ele ainda precisa ser estudado e lembra que ele foi importante para a formação de sua geração (AUGUSTO, 2014).

Com relação ao TAP, todo o trabalho de preservação da memória é grandioso. Do Teatro “Valdemar de Oliveira”, que é um verdadeiro lugar de memória pela sua arquitetura, decoração e porque guarda em suas paredes um esquema gráfico com toda a história do grupo; passando pelos dois grandes volumes da obra de Cadengue e chegando ao recente livro de memórias de Reinaldo de Oliveira, onde se pode observar enormes listas de atores, diretores e autores que passaram pelo TAP, tudo parece ser pensado para causar forte impressão ao primeiro olhar. Não basta a história, é preciso criar uma aura passadista.

3 Memória organizadora e distinção

Distinção é a terceira tarefa da memória funcional, que nos apresenta Aleida Assmann. “O termo compreende todas as formas simbólicas de expressão que se prestam a delinear uma identidade coletiva” (ASSMANN, 2011, p.152). Por meio dela, um grupo ou mesmo uma nação, poderia se reconhecer e festejar um “caráter particular”.

Para Assmann, portanto, a *distinção* se refere a identidades coletivas e não há menção à influência dela no âmbito das memórias individuais, para além do que pode ser suposto. No âmbito da memória organizadora do teatro pernambucano, podemos observar que existe

também uma demanda por *distinção* em jogo, mas neste caso ligando as identidades coletivas ao capital simbólico⁸ que cada sujeito pode conquistar.

Assim, uma vez que determinado grupo conquista uma *distinção*, cada sujeito fica livre para elaborar suas memórias e tirar proveito da forma que achar conveniente. Neste sentido, é interessante levar em conta que a posição que um sujeito ocupa num determinado campo artístico determina também a sua posição no espaço social, segundo Bourdieu (2007, p.134).

E como a arte teatral é efêmera, aquele que atuou no teatro no passado irá precisar da memória para poder se situar em seu campo artístico. Aqui também a memória organizadora será um importante suporte, mas desta vez, não basta que ela dê conteúdo a uma memória individual, é preciso que o próprio sujeito se inscreva na memória organizadora. Quanto mais inserido estiver nas narrativas consagradas, maior será o seu capital simbólico.

No limite, o que procuramos identificar como resultado de mais um uso particular da memória organizadora é a produção da *fama* que um determinado sujeito acredita ter conquistado ao longo de sua trajetória. Neste caso, ele tende a acreditar ou transmitir a ideia de que foi sempre o mesmo, numa constância que teria lhe dado distinção no passado e preservado ela para que chegasse até o presente. É a produção de identidade se convertendo numa questão de performatividade: a identidade deixa de ser *aquilo que é descrito* pela linguagem, para ser percebida como um *tornar-se* por meio dela (SILVA, 2000, p. 93).

Por isso, para estabelecer o seu *nome próprio*, um designador rígido e ritualizado de sua classificação, um sujeito procura recriar sua vida como uma série única sem contradições a abalar sua identidade. Ariano Suassuna, por exemplo, tenta encontrar um lugar privilegiado para si na *memória* organizadora ao reconstruir retrospectivamente sua trajetória a partir dos resultados excepcionais que teria alcançado. Durante os encontros do projeto “Memórias da cena pernambucana” ele disse de forma triunfante, sobre a sua participação no Teatro Adolescente do Recife, o grupo que lançou nacionalmente a sua peça *Auto da Compadecida*, que ninguém que se propor a narrar a história do teatro pernambucano e brasileiro poderá esquecer a contribuição dada pelo grupo às artes cênicas. E completa: “Eu tive o privilégio de participar desses momentos. Uma época áurea do nosso teatro” (FERRAZ, 2007, p.13).

Depois buscou localizar o grupo entre o TEP e o TPN, num lugar importante para a tradição do teatro local. Após reafirmar o antagonismo entre o TAP e o TEP e o compromisso

⁸ “Prestígio, reputação, fama, etc.” (BOURDIEU, 2007b, p.135)

deste último com a dramaturgia brasileira e a clássica, ele defende que, com o fim do TEP no início dos anos de 1950, quem assumiu o seu papel foi o Teatro Adolescente. “Veio daí o meu relacionamento com o grupo” (FERRAZ, 2007, p.20). Ou seja, o relacionamento de Ariano com o grupo não é por acaso e sem consequência, ele coincidiria com o momento em que o grupo, ainda sem grande expressão no teatro pernambucano, estaria ocupando o vazio deixado pelo TEP. E seu nome ganha destaque entre os que compunham o Teatro Adolescente.

Em seguida continua a trajetória do grupo, que então se confunde com a sua própria, acrescentando o TPN à sua narrativa: “Por outro lado, quando Hermilo voltou ao Recife – inclusive, a meu pedido –, fundamos o TPN que, sem dúvida, preenchia melhor esse vazio. Coincidentemente no mesmo período de desaparecimento do Teatro Adolescente do Recife” (FERRAZ, 2007, p.20). Além de acrescentar um novo dado à sua própria trajetória, Ariano deixa transparecer uma disputa pela memória em defesa de seu protagonismo. Hermilo teria voltado por causa dele e o TPN foi fundado por ele. E ele não estaria mais junto do Teatro Adolescente quando este desapareceu. Percebe-se claramente o momento em que o grupo perde a importância na narrativa de Ariano, que agora já se coloca em outra posição.

Em outra oportunidade, ele foi mais direto a respeito do papel que acredita ter desempenhado na criação do TPN. Em 1984, para Milton Baccarelli, disse que foi ele, e não Hermilo, que apresentou os princípios em torno do qual se reuniu o TPN. “Tanto assim que quem redigiu o Manifesto do TPN fui eu. Esse Manifesto do TPN tem sido dado como feito por Hermilo, mas não foi” (BACCARELLI, 1994, p.35).

Retrospectivamente, Ariano procura estabelecer uma trajetória linear que liga o TEP ao TPN, passando pelo Teatro Adolescente, sem nenhum desvio ou contradição. Lançando seu olhar ao passado, quem fala é o Ariano Suassuna consagrado, um *nome próprio* detentor de uma escuta ampliada em seu presente, tentando dar sentido ao que era, no passado, uma trajetória acidentada, cheia de incertezas, assim como o próprio sujeito Ariano. Se hoje as incertezas desapareceram é graças a uma memória organizadora que pavimentou o caminho dos vencedores. E ao se colocar neste caminho, Ariano garantia para si sua *distinção*.

E assim, o homem segue criando suas memórias para lutar contra o esquecimento, como diria Friedrich Nietzsche. Em sociedade, esse homem sentiu necessidade de guardar impressões, apreender o acontecimento necessário, antecipar-se ao possível no tempo com segurança e isso foi fundamental para a constituição de uma estrutura social. Por sua vez, compartilhar memórias pode garantir um compromisso coletivo entre “semelhantes” e entre

estes e o passado. A adesão a esse compromisso significaria a harmonia; a não-adesão, uma falta grave que implicaria culpa e coação. Por isso a constituição de uma sociedade não pode ser deixada ao sabor do acaso. Deve ser confiada a uma tarefa. É nesse sentido que a memória organizadora ganha a sua importância com potencial para selar pactos e construir consensos sobre uma determinada realidade. Consequentemente, compreender seus usos pode nos permitir alguns *insights* para entender como chegamos a ser o que somos.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BACCARELLI, Milton (org.). *Tirando a máscara – teatro pernambucano: 20 anos de repressão*. Recife: Fundarpe-Cepe, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O poder simbólico*. 10.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.
- CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991) (vol. 1)*. Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011.
- _____. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991) (vol.2)*. Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)*. 2017. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana (Vol. 1)*. Recife: Ed. dos Autores, 2005.
- FERRAZ, Leidson (org.). *Memórias da cena pernambucana (Vol 2)*. Recife: L. Ferraz, 2006.
- _____. (org.). *Memórias da cena pernambucana (Vol 3)*. Recife: L. Ferraz, 2007.
- _____. (org.). *Memórias da cena pernambucana (Vol 4)*. Recife: L. Ferraz, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2012.
- MACHADO, Lúcia (org.) *Hermilo: lembrança viva de um mestre*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.
- MACHADO, Lúcia. *A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilizados*. Recife: Ed. do Autor, 2009.
- MOREIRA, Romildo. *20 atos de longos anos teatrais*. Recife: FETEAPE, 1996.
- _____. *Vida teatro*. Recife: Funcultura, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. 3. ed. São Paulo: Editora Escala, 2009.
- OLIVEIRA, Reinaldo de. *O palco da minha vida*. Recife: Bagaço, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 1-15, 1992.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1966.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/ Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

Fontes Primárias

MANIFESTO DO TPN.

Depoimentos

AUGUSTO, Fernando. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em janeiro de 2014.

CASTRO, Paulo. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em janeiro de 2014.

FRANCISCO FILHO, José. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, no dia 24 de abril de 2014.

HAIUT, Germano. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em abril de 2014.

PIMENTEL, José. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, janeiro de 2014.

Recebido em: 15 de setembro de 2020
Aprovado em: 25 de novembro de 2020