

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. **Os Nordeste e o teatro brasileiro**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

RESUMO: Entre o geográfico e o simbólico, o Nordeste brasileiro, formalmente delimitado no início do século XX, articulou, desde então, um amplo repertório imagético-discursivo, responsável por consolidar um conjunto de imagens, temas e tipos associados à região. No campo das artes, o regionalismo estruturou uma poética capaz de situar esse recorte de Brasil no todo da nação, constituindo uma fronteira fundada na recorrência de ideias arbitrárias, instaurando, a seu tempo, também um modo de produção. Com o intuito de verificar as concepções de criação e as estratégias de visibilidade que demarcaram o Nordeste como lugar no teatro brasileiro, procurando compreender que mecanismos interferem na projeção nacional de uma obra ou um de artista de teatro no Brasil é que se delineia a proposta de estudo aqui desenvolvida: essencialmente, os meios com os quais se fez reverberar o conjunto de encenações produzidas a partir do Nordeste somado ao repertório assinado por artistas nordestinos em condição de migrante ou por estrangeiros que simplesmente tenham se dedicado a tematizar a região.

PALAVRAS CHAVE: Nordeste. Teatro. História.

ABSTRACT: Between the geographic and the symbolic, the Brazilian Northeast, formally delimited at the beginning of the 20th century, has since articulated an ample imagery-discursive repertoire, responsible for consolidating a set of images, themes and types associated with the region. In the field of the arts, this regionalism structured a poetics capable of situating this part of Brazil in the whole of the nation, constituting a boundary founded on the recurrence of arbitrary ideas, establishing also a mode of production. In order to verify the conceptions of creation and the strategies of visibility that delimited the Northeast as a place in the Brazilian theater, trying to understand what mechanisms interfere in the national projection of a work or a theater artist in Brazil, the proposed study developed here seeks to: essentially, the means by which the set of scenarios produced from the Northeast was added together with the repertoire signed by artists from the Northeast as a migrant or by foreigners who simply dedicated themselves to the theme of the region.

KEYWORDS: Brazilian Northeast. Theater. History.

Em 1961, num poema em que, conforme registro de Luís Adriano Mendes Costa (2015, p. 60), ainda sem a elaboração que iria articular mais adiante, Ariano Suassuna introduz o termo “armorial”, ele canta a cidade do Recife como a “capital do Reino do Nordeste”. Passados mais de 50 anos, o verso carrega extraordinárias precisão e poesia, ao cabo do exercício de recuperar a trajetória da atividade teatral que pautou sua poética no intento de garantir visibilidade e dizibilidade aos temas, tipos e causos atribuídos à região. O chamado “teatro do Nordeste” constitui-se a partir de desdobramentos,

variações e amplificações daquilo que, a partir do Recife, vai idealizar e propagar o dramaturgo e encenador Hermilo Borba Filho. O teatro do Nordeste é o teatro possível a partir do encontro desse artista com esse lugar. Ainda na sua natal Palmares, Hermilo Borba Filho e seu teatro eram outros. Recife é o grande motor e agenciador de suas novas ideias.

A cidade atravessa a cena que o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) introduz a partir de 1946. O que, então, passou-se a ter por teatro do Nordeste, nos termos em que assim definiu Paschoal Carlos Magno, funciona numa frequência bastante semelhante aos *Parangolés* de Hélio Oiticica, que seriam outra coisa, ou definitivamente não o seriam, sem a experiência do artista no Morro da Mangueira. Paola Berenstein Jacques (2003, p. 11), ao revisitar Oiticica, chama a atenção para uma ideia de arte cuja trama original está intimamente ligada à vivência. Ela pontua ainda uma questão, acima de tudo, espacial. Assim, num diálogo com o pensamento de Homi K. Bhabha (2005, p. 29), é possível compreender as criações de Oiticica, pós-Mangueira, e Hermilo, pós-Recife, como o desejo de afirmação do espaço de intervenção que introduz a invenção dentro da existência. Em perspectiva semelhante, Pierre Bourdieu (2013, p. 111) vai dizer que o verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo: o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre sua arte.

O programa criativo de Hermilo Borba Filho é pautado pela necessidade de elaborar estratégias legitimadoras de emancipação. Ao seguir suas ideias, o Teatro do Estudante de Pernambuco pretendia avançar na tarefa de fazer emergir, no panorama teatral do Recife, um discurso da diferença. Sobretudo, da diferença cultural. O TEP é, nessa perspectiva, uma reação contrária à hegemonia do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Grupo, segundo descreve Hermilo Borba Filho (1968, p. 132), com público e métodos de representação burgueses, repertório eclético e preferência por autores estrangeiros, com foco de atuação voltado particularmente para as bilheterias, como qualquer outra companhia profissional do país, sem finalidade cultural ou social. É a esse teatro que Hermilo Borba Filho vai se opor, investindo num processo de revisão radical de conteúdos e símbolos experimentados até ali.

O Teatro do Estudante de Pernambuco nasce, ou melhor, renasce, tendo em vista que houve, sim, uma fase anterior à direção de Hermilo Borba Filho, com o intuito não de fazer, no Recife, o melhor teatro. Havia, claramente, o interesse em romper com a lógica que procurava demonstrar o nível de maturidade e qualificação técnica e artística da cena local a partir de referenciais externos. O Teatro do Estudante de Pernambuco se recusa a atestar sua performance com base na crença de que o melhor teatro seria aquele que, à revelia da falta de condições, fosse capaz de reproduzir o teatro que se aplaudia nos principais centros culturais do país e do mundo. Sem o domínio do TAP em Pernambuco, é forçoso reconhecer que a história do TEP e a história do teatro do Nordeste teriam percorrido outros caminhos.

Orientada, a princípio, pelo intuito de demarcar uma diferença no contexto do panorama teatral pernambucano, a poética que Hermilo Borba Filho propôs para o Teatro do Estudante acabou por abrir e consolidar um lugar para o Nordeste na cena nacional. O êxito do TEP, nesse sentido, não recai, no entanto, sobre o ineditismo de sua proposta criativa. Na década de 1920, Carlos Sussekind de Mendonça (1926, p. 79) já advogava em defesa da necessidade de afirmar as festas e danças profanas do nosso “folklore” como sendo o gérmen da atividade teatral no Brasil e apontava os autos populares como sinal da aptidão dramática da cultura brasileira. “Tudo leva a crer que si o nosso teatro tivesse sido assentado, desde logo, nas suas tradições, nós viríamos a ser muito mais originaes”, reconhecia Sussekind de Mendonça.

A grande contribuição de Hermilo Borba Filho foi ter experimentado, bem mais que formulado, uma ideia. O que o teatro do Nordeste tem de invenção tem também de realização na trajetória de Hermilo e dos coletivos que ele ajudou a formar e fomentar ao longo dos anos. Hermilo Borba Filho é exemplo singular do que Roy Wagner (2012, p. 108) tem por “inventor da cultura”. Ele não só arregimentou um conjunto de convenções para dar conta de uma expressão teatral brasileira e nordestina, como tratou de compartilhar todo esse conjunto de associações. A um só tempo, Hermilo idealizou, exercitou e também divulgou o teatro que inventou para o Nordeste, articulando um contexto convencionalmente reconhecido no qual os elementos simbólicos se relacionam entre si como se se pertencessem mutuamente.

O mesmo Roy Wagner (2012, p. 139) argumenta ainda que, se a invenção tem importância crucial na apreensão da ação e do mundo, a convenção, por sua vez, também desempenha forte impacto social na medida em que contribui para fixar a distinção interpretativa entre o “inato” e o “artificial”. “A invenção muda as coisas e a convenção decompõe essas mudanças num mundo reconhecível”, diz. De tal modo, é preciso reforçar que a experiência de Hermilo Borba Filho no Recife na década de 1940 não é um processo isolado. Cláudia Braga (2003, p. 8) argumenta que a sonhada brasilidade do teatro brasileiro, a expressão de um vocabulário efetivamente nacional, é fruto do Brasil República. Somente na virada do século XIX para o século XX, segundo ela, é que a defesa do que é propriamente brasileiro, via linguagem teatral, torna-se mais visível.

O teatro do Nordeste vai se alinhar a esse movimento, com a diferença de que, regionalmente, a brasilidade vai ser trabalhada num cruzamento de exercício de dramaturgia e de encenação interessado em demarcar uma expressão idealizada como genuinamente nacional. Genuinamente nordestina. Ao aderir a esse programa, Hermilo Borba Filho, a partir do TEP, põe em cena não só uma nova experiência teatral, como elenca um repertório que vai atuar na afirmação e definição do próprio Nordeste, enquanto recorte do país. O teatro do Nordeste é um modo de fazer teatro e também um modo de compreender a região.

Eis aí uma primeira conclusão que se demarca. Ao revisar a trajetória desse teatro e suas principais reverberações dentro e fora da região, o que se passa a ter como teatro do Nordeste de 1946 em diante só faz sentido quando pensado nos moldes do que representou o formato de arena para o Teatro de Arena de São Paulo na década de 1950, por exemplo. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006, p. 37) destacam que esse antiquíssimo tipo de relação palco-plateia, anterior inclusive à disposição da cena italiana, explorado desde o século XVI, adquire no Brasil um traço de especificidade. Inicialmente, a arena é justificada pelos atributos de mobilidade e simplicidade de recursos, uma forma de encenação mais econômica, capaz de impulsionar um teatro mais puro. Diante da ausência de cenários e jogos de iluminação exuberantes, acreditava-se que a proximidade dos atores e do

público concentraria a atenção na peça, no texto, e no desempenho de sua representação.

Em muito pouco tempo, o programa artístico da companhia passa a ser compreendido como um instrumento privilegiado para acolher o teatro protagonizado pelas classes populares. Nessa nova perspectiva, os integrantes do Teatro de Arena de São Paulo vão alinhar a economia dos aparatos cênicos à condição de vida de operários e camponeses. Igualmente, a disposição circular do público se converte numa metáfora de democratização do espetáculo, agora apresentado numa visibilidade equalizada, sem posições privilegiadas. A arena torna-se, então, palco emblemático para o exercício de um teatro popular, acolhendo teses revolucionárias sobre a realidade social do país, uma alternativa ideologicamente contrária às convenções do teatro italiano. A arena não era só uma possibilidade de realizar uma encenação diferente dos padrões regulares. Era, sim, uma forma de fazer emergir todo um conjunto de novas imagens, tipos e situações. Era uma prática assentada sobre um pensamento muito específico de Brasil.

O mesmo é possível de ser dito sobre o chamado teatro do Nordeste. É fato que, assim como nem toda criação que ocupe o palco circular será teatro de arena na exata compreensão que veio a consolidar o Teatro de Arena de São Paulo, também não será teatro do Nordeste qualquer criação encabeçada por artistas nordestinos ou quaisquer outros que venham a se interessar em tematizar a região, se consideradas as teses de Hermilo Borba Filho. Pelo que defendeu, o teatro do Nordeste seria uma combinação de um olhar sensível e atento para os dramas do povo simples do que o país, na primeira metade do século XX, vai batizar por Nordeste com a incorporação de um conjunto de práticas espetaculares desse mesmo povo simples. Hermilo Borba Filho inaugura uma compreensão de um teatro que tanto possa abordar o Nordeste como possa fazer desse mesmo Nordeste seu principal recurso cênico. Assim é que temas como o cangaço e o messianismo vão se alinhar a manifestações como o bumba-meu-boi e o pastoril, dentre tantas outras. O Nordeste não é um tema apenas, é uma forma de fazer teatro.

Como tal, como um sistema organizado, um sistema simbólico, como define Pierre Bourdieu (2003, p. 9), capaz de exercer um poder de estabelecer uma ordem, de alinhar concordâncias, o teatro do Nordeste, ao contrário do teatro de arena, consegue se prolongar no tempo. A repressão promovida pela ditadura militar de 1964 vai acabar esvaziando a associação entre uma morfologia peculiar de palco e uma atuação política mais engajada como defendia o grupo de São Paulo. O teatro do Nordeste, no entanto, mesmo censurado, aos poucos, vai administrando uma redundância necessária a sua permanência. Nesse sentido, quanto mais é repetido, o que Hermilo Borba Filho introduz como novidade na década de 1940 vai se convertendo em referência de uma criação, fixando um entendimento particular de teatro e de Nordeste. De onde se conclui que, tão importante quanto o protagonismo de Hermilo junto ao Teatro do Estudante de Pernambuco, foi o compromisso com que assumiu esse programa as gerações que o seguiram. Sobretudo, as gerações que imediatamente o seguiram.

Objetivamente, o TEP fracassou. O teatro do Nordeste que Hermilo Borba Filho projetou para executar ali não prospera. Sem que, nomes como Ariano Suassuna, Clênio Wanderley e Luiz Mendonça tivessem dado sequência ao manifesto do Teatro do Estudante, tivessem insistido e investido na sua repetição, fatalmente o destino do teatro do Nordeste seria outro. A primeira instância de legitimação dessa poética, nos termos que trata Clarissa Diniz (2008, p. 20), é exatamente a autolegitimação. Até mesmo na falta de público, maior legitimador daquilo que fica para a posteridade no campo das artes, conforme considera, como ocorre com a estreia de *o Auto da Compadecida* no Teatro Santa Isabel, em 1956, os artistas envolvidos na montagem do espetáculo reconheciam naquela experiência a elaboração de um discurso que desejavam perpetuar. O empenho do Teatro Adolescente do Recife em encenar o texto de Ariano Suassuna na íntegra, a peleja contra a importante companhia da atriz Bibi Ferreira para conseguir pauta para as apresentações, a certeza de que o que desenvolveram atrairia atenção de Paschoal Carlos Magno e conduziria o conjunto à primeira edição do Festival de Amadores Nacionais no Rio de Janeiro aponta nessa perspectiva.

O sucesso de o *Auto da Compadecida* consolida um lastro mais abrangente no campo das legimitidades ao chamado teatro do Nordeste. Como diz Clarissa Diniz (2008, p. 55), firma um capital social maior para tal ideia nos panoramas teatrais pernambucano, nordestino e brasileiro. O espetáculo estabelece um conjunto de relações que organizam e mantêm as condições necessárias para sua própria conservação e para a sobrevivência do programa deflagrado pelo Teatro do Estudante uma década antes. O *Auto da Compadecida* faz o teatro do Nordeste reconhecido não só entre seus pares, como também por importantes instituições, como universidades e centros culturais, pelo mercado, sendo logo em seguida assumido por grupos profissionais e artistas de renome, a exemplo de Cacilda Becker, sem contar ainda com a aprovação de especialistas, críticos e ampla divulgação que conquista em setores da mídia. Não à toa, Hermilo Borba Filho (1981, p. 85) vai considerar o *Auto da Compadecida* como uma peça unanimemente reconhecida, como marco do teatro brasileiro.

É quando um modelo se impõe em definitivo. O *Auto da Compadecida* consolida uma ideia que vinha sendo gestada e experimentada, mesmo sem a repercussão desejada por seus principais idealizadores, ao cabo de um percurso de 10 longos anos. Se, até ali, o teatro do Nordeste era uma realização com contornos ainda pouco definidos, a projeção do texto de Ariano Suassuna e do próprio dramaturgo, o primeiro nome do teatro nordestino a ser alçado à dimensão de nacional, de brasileiro, vão objetivar a ideia de forma categórica. Perseguido pela seca, sempre ela, a miséria e a injustiça, o Nordeste de Ariano Suassuna vai projetar homens capazes de sonhar, de conviver com o maravilhoso. Terra espinhenta, parda, pobre e pedregosa, mas também de aventuras e desventuras, o Nordeste, na realidade criada pelo artista, transmuta o embate de cangaceiros e coronéis, por exemplo, em heráldicas lutas de cavalaria medieval. O Nordeste de Ariano Suassuna tem passado, tradição e tem teatro. O teatro de bonecos, de encenações religiosas, das narrativas dos cantadores de feira, do cordel, de onde poderia surgir um estilo de representação nacional, que superasse de vez as impositões e estilos europeus.

Na segunda metade do século XX, já com o Nordeste da geografia e da história devidamente demarcados pelas estruturas burocráticas do Estado,

Ariano Suassuna e seu teatro vão ser associados à região de uma forma, até ali, nunca experimentada. Com o *Auto da Compadecida*, o dramaturgo paraibano, já radicado no Recife, passa a falar a Pernambuco, ao Nordeste e ao Brasil numa frequência diferente do que ocorre anteriormente com o cearense José de Alencar. Quando o tema é o teatro brasileiro do século XIX, observa Tânia Brandão (2000, p. 4), o foco de criação e atuação se restringe apenas à cidade do Rio de Janeiro. Na dramaturgia de José de Alencar, por exemplo, a metrópole é protagonista. “O público fluminense deparava-se com o Rio de Janeiro de seus dias, apreendido em sua faceta mais característica”, comenta João Roberto Faria (1987, p. 29) sobre a comédia *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, peça de estreia de Alencar, apresentada em 1857. O texto, porém, vale destacar, é oito anos anterior à publicação de *Iracema*, de 1865, romance em que ele propõe uma versão da gênese do povo do Ceará, tido, ainda hoje, como uma das referências da cultura local.

Ao afirmar que, com a estreia de o *Auto da Compadecida* em 1956, estava demarcado um modelo, não significa dizer, entretanto, que esse modelo, esse padrão, abarque o Nordeste ou o teatro produzido no Nordeste em sua totalidade. Sem dúvida, há outros Nordeste e outros teatros do Nordeste na margem desse Nordeste nordestinizado que cavou seu espaço no panorama do teatro nacional. É o caso da cena que regionalizou o gênero besteirol na década de 1980. De acordo com J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006, p. 61), o formato ligeiro, herdeiro direto do teatro de revista, composto por pequenos esquetes articulados em torno da capacidade de improvisação dos atores, orientados por cenas que abusam da caricatura, do traço grosso, do exagero, do travestimento feminino, onde tudo é motivo para sátira e crítica surge no eixo Rio de Janeiro-São Paulo na década de 1970, mas logo se espraia pelo país, encontrando no Nordeste grande evidência.

A influência do besteirol ancora dois dos mais expressivos e longevos sucessos de público do teatro na região: *A Bofetada*, da Companhia Baiana de Patifaria, de Salvador, e *Cinderela: a história que sua mãe não contou*, da Trupe do Barulho, do Recife. Com direção de Fernando Guerreiro, *A Bofetada*, segundo espetáculo assinado pelo grupo, fundado em 1987, estreia um ano depois, na pequena sala do coro do Teatro Castro Alves, e segue em cartaz,

com diferentes elencos, por surpreendentes 20 anos, contabilizando mais de 500 mil espectadores, em mais de 1700 apresentações, em cerca de 50 diferentes cidades do país, incluindo longas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. *Cinderela: a história que sua mãe não contou*, produção capitaneada pelo ator Jeison Wallace, responsável por firmar a Trupe do Barulho na cena pernambucana e conduzir o coletivo dos palcos improvisados nas casas noturnas para os teatros, é apresentado pela primeira vez em 1991, no Teatro Valdemar de Oliveira, atravessando toda a década em cartaz, excursionando por várias cidades, somando mais de 1000 apresentações, com um público estimado em mais de 400 mil espectadores.

Muito embora Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2002, p. 215) vá aproximar a montagem pernambucana da verve dos espetáculos populares nordestinos, encontrando em *Cinderela: a história que sua mãe não contou* referências como “a malícia do pastoril profano, a crueza do mamulengo e a interatividade do bumba-meu-boi”, não se pode alinhar a produção da Trupe do Barulho ao teatro do Nordeste na forma como o entendeu Hermilo Borba Filho. São experiências de natureza absolutamente distintas. O teatro do Nordeste que se projeta com o Teatro do Estudante de Pernambuco em 1946 não tem uma relação enviesada com as tradições populares, não faz analogias, faz citações diretas. Em *A pena e a lei*, por exemplo, peça de 1960 que marca o retorno em definitivo de Hermilo Borba Filho ao Recife, depois de uma temporada vivendo e produzindo em São Paulo, o diálogo com a tradição do teatro de bonecos é direto e objetivo. Em cena, Hermilo Borba Filho converte seu elenco em tipos do mamulengo de Mestre Ginu. Em linhas gerais, o teatro do Nordeste vai assumir o compromisso com um repertório cultural ligado às tradições, com o folclore, e demarcar uma ambiência em que o Nordeste se caracteriza, particularmente, pelo tempo passado e pelo contexto rural.

A poética do teatro do Nordeste fixa essa combinação com uma força que contrasta com um de seus traços mais intrigantes. Tem natureza episódica e esporádica o teatro do Nordeste. É uma criação essencialmente coletiva, mas de caráter intermitente. É rara a continuidade no panorama do teatro do Nordeste. Avolumam-se os casos de grupos que enveredaram por tal programa e, mesmo conquistando reconhecimento, interrompem suas atividades. Com

exceção do Teatro de Cultura Popular, sufocado violentamente pelos militares quando do golpe de 1964, causa surpresa, por exemplo, que o Teatro Adolescente do Recife, mesmo com a aceitação de *o Auto da Compadecida*, não faça carreira. Causa surpresa também que o Piollin Grupo de Teatro, da Paraíba, mesmo com o sucesso estrondoso de *Vau da Sarapalha*, a partir de 1992, tenha ficado 14 anos sem produzir, até a estreia de *A Gaivota (alguns rascunhos)*, em 2006. Com 40 anos de história, o Piollin conta apenas com seis espetáculos no currículo.

Também referência de uma prática teatral periférica, que induz o teatro brasileiro a romper a centralidade do eixo Rio de Janeiro-São Paulo e aceitar a possibilidade de um outro teatro, também brasileiro, apesar da pouca visibilidade e dos escassos espaços de divulgação e circulação, o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, Minas Gerais, mais jovem que o Piollin apenas cinco anos, fundado em 1982, contabiliza, desde então, 23 diferentes montagens. Comparar as duas companhias é ainda mais curioso diante do fato de os mineiros e os paraibanos terem vivido no mesmo ano a experiência da afirmação nacional. Considerado um marco na trajetória do Grupo Galpão e um dos espetáculos mais significativos do teatro brasileiro na década de 1990, *Romeu e Julieta*, como *Vau da Sarapalha*, também estreia em 1992, somando mais de 300 apresentações, nos 13 anos em que fica em cartaz. Além das duas importantes temporadas no Shakespeare's Globe Theatre, na Inglaterra, em 2000 e 2012, o espetáculo viajou por todo o Brasil e por vários países da América Latina e da Europa.

São muitas as coincidências que vivem ali o Piollin e o Galpão. Assim como *Vau da Sarapalha* vai demarcar um movimento de retorno do diretor paraibano Luiz Carlos Vasconcelos do Rio de Janeiro à Paraíba, *Romeu e Julieta* também resgata o diretor mineiro Gabriel Villela de São Paulo às Minas Gerais. Não bastasse isso, as duas montagens enveredam por um terreno em que o espetacular define sua linguagem a partir da releitura de códigos da cultura popular. Juntas, fazem ainda reverência ao escritor mineiro João Guimarães Rosa, autor do conto original que Luiz Carlos Vasconcelos adapta para o Piollin e principal referência para o desenvolvimento do narrador que Gabriel Villela insere na sua versão da obra de Shakespeare.

É nas diferenças dos dois coletivos, no entanto, que fica mais claro o exercício de situar a intermitência natural do teatro do Nordeste. Já em 1994, por exemplo, Gabriel Villela assina uma nova peça para o Galpão. Versão do tradicional *O Mártir do Calvário, A Rua da Amargura – 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus* prolonga o sucesso de *Romeu e Julieta*, sendo considerado, no Rio de Janeiro, o melhor espetáculo daquela temporada e recebendo, ao mesmo tempo, os prêmios Molière, Shell e Mambembe. Sua carreira ultrapassou as 200 apresentações, percorrendo oito estados brasileiros e países como Portugal, Espanha, Canadá, Costa Rica, Venezuela, Colômbia e Uruguai.

Contrariamente, o lugar ocupado pelo Nordeste, pelo teatro do Nordeste, no panorama do teatro brasileiro chama atenção pela irregularidade e descontinuidade de suas criações e criadores. Como diz Michel de Certeau (2013, p. 42), esta é a história: “O vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer”. Naquilo que tem de ocasional, o teatro do Nordeste se caracteriza, tanto em sua dimensão produtiva como no extremo da recepção que vai completar seu sentido, justamente por insistir em reviver esse começo. É assim, como registra Anco Márcio Tenório Vieira (2004, p. 135), que o crítico Yan Michalski, ao voltar ao Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, para assistir *Viva o cordão encarnado*, desejava, na verdade, reencontrar o *Auto da Compadecida* que viu naquele mesmo palco em 1957. Desejava que Luiz Marinho tivesse a mesma genialidade que atribuía a Ariano Suassuna. Passados 17 anos, o teatro do Nordeste deveria expressar uma mesma convenção, independente de, nesse intervalo de tempo, o Brasil ter vivido mudanças de grande impacto, como a inauguração de Brasília em 1960, assumindo o posto de capital do país, que pertencia ao Rio de Janeiro desde 1763, e a instauração, em 1964, de uma nova ditadura, agora militar, interrompendo um breve ciclo democrático, que não completou duas décadas.

Em 2008, quando, depois de um hiato de 14 anos, o Grupo Piollin volta a compor a programação do Festival de Teatro de Curitiba, no Paraná, a crítica capixaba Beth Néspoli reedita desejo semelhante ao de Yan Michalski na década de 1970. Em texto publicado na edição de 28 de março daquele ano em *O Estado de São Paulo*, ela até se esforça para se fixar em *A Gaivota (alguns rascunhos)*,

cartaz na mostra, mas o fato é que *Vau da Sarapalha* ainda lhe é muito presente. “De certa forma, a montagem se impregna da trajetória desse grupo que criou um dos mais bonitos espetáculos da história do teatro brasileiro”, justifica. Beth Néspoli toca em questões centrais para a discussão aqui proposta. Primeiro, ela vincula *Vau de Sarapalha* à história do teatro brasileiro. Em seguida, cogita que, “talvez por um misto de cobrança externa e medo interno”, as demais criações do coletivo não tenham chegado a repercutir nacionalmente. Criações estas, que, vale ressaltar, nunca foram desenvolvidas: depois de *Vau de Sarapalha*, *A Gaivota (alguns rascunhos)* é a primeira montagem do Piollin. Por fim, espanta-se ao se deparar com uma versão de Anton Tchekhov em “sotaque paraibano”.

E pensar que foi exatamente com uma peça do escritor russo que Hermilo Borba Filho anunciou seu projeto para o Teatro do Estudante de Pernambuco em 1946. Ora, qualquer Tchekhov montado fora da Rússia teria inevitavelmente um sotaque diferente do original. Mesmo assim, o acento nordestino causa estranheza na análise de Beth Néspoli. É, no seu entendimento, um elemento de distanciamento. No mesmo texto, ela compara o trabalho do Piollin Grupo de Teatro com o da Companhia dos Atores, do Rio de Janeiro, que havia estreado adaptação do mesmo Tchekhov em dezembro de 2006 – a primeira temporada de *A Gaivota (alguns rascunhos)* foi em setembro daquele mesmo ano – e não faz menção alguma à presença de um sotaque que demarque a versão carioca. O mais interessante que se pode apreender, no entanto, está no paralelismo que ela estabelece entre a repercussão de um espetáculo e a sua consequente inclusão no rol do que é tido por “teatro brasileiro”. Subentende-se, pois, que aquilo que não repercute não se nacionaliza.

A julgar pelo que se deu com o chamado teatro do Nordeste, a nacionalização de uma obra ou um artista ou uma poética teatral de origem regional no Brasil é fruto de uma combinação de diferentes fatores. O mais importante deles consiste em atender, interna e externamente, uma espécie de expectativa prévia. É que a visibilidade e a dizibilidade nordestinas, afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 307), não são gestadas apenas fora da região, mas, também, por seu próprio povo. Com isso, qualquer traço que fuja do facilmente vinculado a uma ideia padrão de Nordeste precisa ser muito bem

trabalhado para ser aceito. Mesmo experiências mais recentes, como *Agreste*, de 2004, em que o pernambucano Newton Moreno ousa inserir um drama homossexual sob um pano de fundo regional, uma recorrência de certos temas, imagens, tipos e falas se evidencia. Para flagrar aquilo que tinha no amor de Maria e Etevaldo que não devia acontecer, mas aconteceu, Newton Moreno (2004, p. 97) apresenta o Nordeste, o Brasil mais fundo, como um Reino de areia e de sede, onde a cultura era o sol. Segundo conta, não devia existir um lugar mais árido que aquele. Ali, a pouca sombra que se tinha vinha de um pé de mandacaru.

A narrativa de Newton Moreno é impregnada de localismos. Aos olhos de Etevaldo, Maria tinha lá sua boniteza. Ele se afeiçoou aos cambitos da moça, sempre vestida de chita. Ela, por sua vez, admirava era a dentição dele. Perfeitinha, no seu entender: os dentes que faltavam em cima, ele tinha embaixo; e vice-versa. Quando sorria, tudo se encaixava numa fileira só, sem buraco. Etevaldo tinha feição cabocla de filho de índio brabo. Os dois se refestelavam comendo cuscuz numa cuia. Às vezes, servido com um pouco de jabá. Quando a noite caía, espantavam a escuridão com luz de um candeeiro. O ápice da peça, a cena do velório de Etevaldo, é introduzido ao som das tradicionais incelenças. O sepultamento só seria possível depois de o padre católico fazer a extrema-unção e o enterro apenas com a devida autorização do coronel, dono da terra, que manda e desmanda em tudo. O desfecho trágico também ganha um acento particular. O sexo de Etevaldo é desnudado com expressões do tipo: “Maria de Deus, cadê a trouxa?”, “Creio em Deus Pai, mulher. É um tabaco!”, “O marido dela é fêmea!”. Newton Moreno, assim, insere uma nova temática, em meio a um contexto onde impera a redundância.

Somam-se a essa estratégia de adequação de sentidos, no processo de nacionalização do chamado teatro do Nordeste, elementos mais operativos da criação e do mercado teatral. Para vencer os limites físicos da região, vai ser exigido dessa cena que se quer nordestina e brasileira um empenho extra no que diz respeito ao desenvolvimento de um maior rigor de criação e uma atuação mais ousada na inovação ou arrojo de linguagem. Desde a simples entrada dos atores pela plateia em o *Auto da Compadecida*, na década de 1950, recurso inédito entre as peças selecionadas para a primeira edição do Festival de

Amadores Nacionais, surpreendendo o público presente ao Teatro Dulcina, à dramaturgia muda que o maranhense Aldo Leite inaugura no Brasil com *Tempo de Espera*, quase 20 anos mais tarde, a projeção do teatro do Nordeste está associada a um grau de exigência técnico particularmente maior. É que o teatro regular o eixo Rio de Janeiro-São Paulo já domina e dá conta de executar. Resta ao teatro do Nordeste, nesse sentido, desenvolver ou dominar algo que seja recebido ou percebido como extraordinário aos espetadores comuns e também aos especializados, acostumados à rotina do teatro nacional.

Fisicamente apartado do centro cultural do país, o teatro do Nordeste vai ser particularmente dependente de alternativas de circulação, como festivais e mostras. Essas programações representam aquilo que Pierre Bourdieu (2013, p. 100) vai tratar como instâncias de legitimação externa, instâncias de consagração e difusão. Ponto de partida e ponto de ruptura, os festivais e demais projetos de itinerância, como o Mambembão na década de 1970, vão ser fundamentais para reescrever as trajetórias dos grupos e artistas aninhados na poética do chamado teatro do Nordeste. É o Festival de Amadores Nacionais, por exemplo, que dimensiona o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e Clênio Wanderley, peça recebida sem muito entusiasmo pelo público pernambucano em sua estreia. Os festivais, segundo Bourdieu, por possibilitar uma avaliação diferenciada de seus produtos, atuam na elaboração de uma nova definição do artista e de sua arte, traduzindo e interpretando as criações com base no poder de que dispõem para interferir no campo da consagração cultural. “Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade”, observa.

Pierre Bourdieu (2013, p. 109) identifica ainda no campo cultural o que compreende por dialética da distinção, o processo que vai orientar a ação dos artistas por estratégias capazes de superar o anonimato e a insignificância. Os festivais vão ter papel central nessa tarefa, cumprindo sua função de legitimação proporcionando condições objetivas associadas a outras instâncias de consagração. No caso específico do teatro, artistas veteranos já consagrados e a crítica especializada vão desempenhar grande autoridade. Mesmo arbitrarias, é importante destacar, as sanções de reconhecimento, de acordo com Bourdieu (2013, p. 135), vão ser orientadas por uma lei cultural que tende a excluir

efetivamente a possibilidade de uma contestação que consiga escapar à tutela. Assim, é pouco provável um movimento em que uma consagração seja violada. Há que se considerar um cenário em que opiniões disputem espaço, confrontando instâncias simplesmente de consagração de outras que exercem um poder mais duradouro, consagrando e, ao mesmo tempo, conservando aquilo que legitimam.

Sem a força dos festivais, o teatro do Nordeste, talvez, tivesse permanecido como prática restrita, local. Nesse sentido, vale pontuar as contribuições particulares do Festival de Inverno de Campina Grande, pioneiro na região, criado em 1976, tendo se firmado na cena teatral por reunir anualmente na Paraíba espetáculos de todo o país, e, mais recentemente, o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, no interior do Ceará, cuja primeira edição data de 1993. A regularidade dessas programações contribuiu para projetar o teatro do Nordeste também internamente. É o que acontece, por exemplo, com o Grupo Clowns de Shakespeare, de Natal, Rio Grande do Norte. Em 2003, para comemorar o marco da sua primeira década de atuação, o coletivo estreia *Muito barulho por quase nada*, espetáculo que projeta a companhia para todo o Brasil, cuja trajetória de circulação se inicia justamente por Guaramiranga, em 2004. De lá, um ano depois, o Clowns de Shakespeare já participa do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, fazendo, na sequência, sua primeira temporada em São Paulo, capital.

Exclusivamente dedicado à linguagem teatral, exclusivamente dedicado aos artistas e grupos do Nordeste, o Festival de Guaramiranga vai se notabilizar por realçar um panorama regional preocupado e orientado, sobretudo, por uma ânsia de atualidade e de atualização. Guaramiranga vai se consolidar como palco de um novo teatro do Nordeste. Um novo que não chega a romper com o velho. Em correspondência com Altimar Pimentel, datada de 14 de maio de 1971, Hermilo Borba Filho comentava com o colega que vivia pensando num “desgraçado dum teatro arbitrário”. Um teatro que, segundo ele, seria fruto da aliança de uma tradição teatral do Ocidente com o Nordeste. Um teatro que aliasse, por exemplo, a *commedia dell’arte* aos mamulengueiros. Altimar Pimentel (1983, p. 13) vai definir esse “teatro arbitrário”, que, Hermilo Borba Filho, embora acreditasse ser o modelo ideal para a região, tinha dúvidas que

fosse realmente possível, como o teatro das expressões dramáticas folclóricas do Nordeste. E justificava: “O Nordeste não só criou uma dramática singular, como toda uma mítica, constituída por mitos, contos e lendas, absorvidos das raças formadoras, e daquelas narrativas de criação local, muitas das quais integram o romanceiro popular”.

Aquilo que Paschoal Carlos Magno cunhou de teatro do Nordeste, na década de 1940, e Hermilo Borba Filho considerava, 30 anos depois, como teatro arbitrário, é, de acordo com Altimar Pimentel, o teatro que se apropria da estrutura cênica dos folguedos. De um modo geral: um teatro de caráter anárquico, descontínuo, com uma interpretação de total despojamento, como se nunca houve sido ensaiada, tendo a música, o canto e a dança como elementos fundamentais, além de uma composição visual rica, ancorando uma ação dramática com núcleo na alegoria das temáticas regionais. Esse receituário de teatro do Nordeste, essa poética, é fato, não envelhece. Quando se tem em perspectiva a emergência de um novo teatro do Nordeste, não se trata, em absoluto, de demarcar um ideário recente, que se oponha e proponha uma negação do anterior. O Nordeste e, por extensão, o teatro do Nordeste não são recortes naturais. São construções de sentido, conforme Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 307), que têm um repertório limitado pelas regras de significação existentes em cada momento, pelos limites do dizer e do ver que cruzam os discursos e as artes.

Vale destacar, entretanto, que, associado ao teatro de matriz folclórica, tem se projetado, cada vez com mais evidência no Nordeste, uma cena que dosa os elementos tradição de forma menos cristalizada, possibilitando o encontro com uma multiplicidade de imagens e de falas regionais. Enquanto se associa a ideias já subjetivadas como características do Nordeste e do nordestino, um novo teatro do Nordeste tem se preocupado com temas onde o presente fatalmente supera o passado. Nesse sentido, é notória a emergência de um Nordeste mais urbano nos palcos. Talvez porque, segundo o censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, no Nordeste, 38,8 milhões de pessoas vivem na zona urbana, o que equivale a 73,13% do total. Mudanças dessa ordem permitem e provocam novos temas. Daí a insistência em atentar para a relação entre um plural de Nordeste e o que se entende por teatro

brasileiro. No panorama nacional, o que sobressai é uma interpretação mais limitada de Nordeste. Instância de consagração, o teatro brasileiro adota uma interpretação unificadora de Nordeste e de teatro do Nordeste que insiste num sentido óbvio, positivo, operativo e estereotipado.

A considerar a dramaturgia do cearense Marcos Barbosa como marco de um olhar diversificado sobre valores regionais, como referência de um novo teatro do Nordeste, é possível encontrar no conjunto de sua produção desde peças sem vinculação alguma a uma imagem padrão de Nordeste, como *Quase nada* ou *À mesa*, montadas pelo Royal Court Theatre, na Inglaterra, em 2004, e *Brincando nos Campos de Harold Pinter*, levada ao palco pelo coletivo Artistas Unidos, de Lisboa, Portugal, em 2005; a textos caracterizados por um localismo mais regular. É o caso de *Braseiro*, que estreou em Fortaleza em 1999, *Auto de Angicos*, encenado pela primeira vez em Salvador em 2003, e *Curral Grande*, apresentado originalmente também na capital cearense em 2008, que enfocam um Nordeste árido e interiorano. *Auto de Angicos* e *Curral Grande*, inclusive, têm caráter documental, registrando os episódios verídicos da morte de Lampião e Maria Bonita em 1938 e do confinamento de flagelados em campos de concentração durante a seca de 1932 no Ceará. Já em *Avental todo sujo de ovo*, cuja primeira encenação ocorre em Salvador em 2007, Marcos Barbosa envereda por um Nordeste mais alegórico, criando uma metáfora contemporânea de Moacir, o primeiro cearense, filho da índia Iracema de José de Alencar. Subvertendo a narrativa original, esse novo Moacir regressa mulher como Indienne du Bois.

De onde se conclui que a configuração do que se tem por Nordeste e nordestino depende não só do que é dito, como também da frequência com que é dito. A recorrência, a reincidência, de certos temas e imagens sobre a região mantém o discurso sobre o Nordeste estabilizado. Inclusive, no campo das artes. A recorrência, a reincidência, de uma expressão teatral ou musical do Nordeste mantém fixa uma ideia de Nordeste, ao passo que estabiliza o entendimento do que se tem por teatro ou música do Nordeste. Não é o caso, porém, de negar o estabelecido. Ao se procurar compreender como, no caso do teatro do Nordeste, nos termos que o pensou Hermilo Borba Filho, uma poética acabou se impondo

sobre as demais, a intenção é demarcar a possibilidade de compreensão de outros Nordeste.

O que se desenrolou a partir do Teatro do Estudante de Pernambuco de 1946 em diante, teve, sim, papel fundamental. Criou uma tradição teatral, criou um lugar que nem mesmo os mapas reconheciam. O Nordeste e o teatro do Nordeste das peças Ariano Suassuna, Luiz Marinho e Aldo Leite existe. O Nordeste e o teatro do Nordeste das encenações de Clênio Wanderley, Vital Rego e Luiz Carlos Vasconcelos também. Igualmente existe o Nordeste e o teatro do Nordeste dos corpos de Luiz Mendonça, Antônio Carlos Nóbrega e Everaldo Pontes. Longe de desconsiderar esse recorte, o fundamental é compreender sua importância e centralidade como uma construção histórica e, como tal, ter a clareza de que outras construções são possíveis. Afinal, como afirma Stuart Hall (2006, p. 327), “é somente no modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos”.

### **Referências Bibliográficas**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BORBA FILHO, Hermilo. Por uma arte popular total. In: **Revista Civilização Brasileira (Ano IV – Caderno Especial Nº 2)**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_, Hermilo. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan (Orgs.). **Hermilo Vivo - Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Coleção Documento Nordeste - Vol. 01**. Recife: Editora Comunicarte, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRAGA, Cláudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRANDÃO, Tânia. Metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil. In: **Urdimento - Revista de Estudos sobre Teatro na América Latina (Nº 3)**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2000.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais** (mimeo). Campina Grande: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, 2015.

DINIZ, Clarissa. **Crachá: aspectos da legitimação artística**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2008.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; ALVES DE LIMA, Mariângela (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MENDONÇA, Carlos Sussekind de. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926.

MORENO, Newton Fábio Cavalcanti. Agreste (Malva-Rosa). In: **Revista Sala Preta, v. 4**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

PIMENTEL, Altimar. Teatro arbitrário. In: **Dionysos nº17**. Rio de Janeiro: SNT, 1969.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Cinderela, a história de um sucesso teatral dos anos 90**. Recife: Comunigraf, 2002.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Luiz Marinho: o sábado que não entardece**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.