

RECONTAR HISTÓRIAS: uma leitura do livro *Os Nordestes e o Teatro Brasileiro* RETELLING HISTORIES: reading the book *The Northeast and the Brazilian Theatre*

Elisa Martins Belém VIEIRA¹

RESUMO

O texto é uma resenha do livro *Os Nordestes e o Teatro Brasileiro*, de Magela Lima. A obra discute o estabelecimento da Região Nordeste do Brasil, além dos discursos e imagens que lhe são associados. Nesse viés, recupera-se uma linha historiográfica de estabelecimento do chamado “teatro do Nordeste” através de várias gerações de artistas e da produção de espetáculos. A resenha indica que a problemática proposta pela obra não se fecha no ato de pensar o modo de construção de um teatro nordestino, e sim, que há uma grande lacuna na ideia de teatro brasileiro, que padronizou e homogeneizou discursos críticos sobre a cena.

Palavras-chave: Nordeste, teatro brasileiro, teatro regional.

RESUMEN

The paper is a book review of *Os Nordestes e o Teatro Brasileiro*, by Magela Lima. The work discusses the setting process of the Northeast region, in Brazil, beside discourses and images. On this view, an historiographic line to the called “Northeast Theatre” is redone by analysing the career of artists from many generations and their pieces. This book review points out that the main contribution of the work do not end thinking on the development of a Northeast Theatre. However, it shows that there is a huge gap on the ideia of the Brazilian Theatre that had standardized and homogenezed critical discourses on performance.

Keywords: Northeast, brazilian theatre, local theatre.

¹ Doutora em Artes da Cena, Instituto de Artes da UNICAMP. Mestre em Teatro (Estudos da Performance), Royal Holloway, University of London. Professora da área de dramaturgia/Teatro, do curso de Licenciatura em Teatro da UFRN.

RECONTAR HISTÓRIAS: uma leitura do livro *Os Nordestes e o Teatro Brasileiro*

Conheci o livro *Os Nordestes e o Teatro Brasileiro*, de Magela Lima, após um breve comentário que fiz sobre o processo de escrita de uma peça de teatro pelo autor, num curso de dramaturgia². Nesse texto, as personagens e a situação transitavam entre o real e o ficcional. Numa tentativa de imaginar e elaborar um encontro entre o dramaturgo Ariano Suassuna e a atriz Cacilda Becker, que de fato ocorreu, Magela Lima indicava um desejo semelhante ao que aparece em seu livro: recontar uma história do teatro brasileiro a partir do Nordeste ou, como no título da obra, dos *Nordestes*.

Algo me chamou a atenção, de imediato. O livro conta com uma apresentação da Professora Cleise Furtado Mendes³, que orientou a tese de Doutorado do autor, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, agora publicada nesse formato. E conta também, com um prefácio escrito pelo ator e diretor Luiz Carlos Vasconcelos⁴, um dos fundadores do Piollin Grupo de Teatro⁵ (João Pessoa - PB). Interessante pensar nesses dois olhares sobre uma obra, o de uma pesquisadora vinculada a uma universidade e o de um artista da cena. O texto de apresentação do livro indica que:

É possível acreditar que dentro de mais uma década, talvez, a depender do ritmo das pesquisas em curso e da publicação de dados suficientes, venha à luz enfim uma história do teatro brasileiro que contemple a variedade de manifestações dessa arte nos muitos e diferentes palcos em nosso país. (MENDES. In: LIMA, 2019, p. 11)

Confirmando essa variedade de manifestações mencionada, o texto do prefácio, escrito por Luiz Carlos Vasconcelos, descreve lembranças de cenas vistas na infância pelo artista, no Nordeste e que o marcaram profundamente, o *Cavalo-Marinho*⁶ e o *Circo-Teatro*.

2 A peça ainda não foi publicada e seu processo de escrita se deu no curso do Núcleo de Dramaturgia do Galpão Cine Horto, BH-MG, ministrado pelo professor Vinícius Souza (agosto a dezembro, de 2020).

3 Cleise Furtado Mendes possui o título de Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia(2001). Atualmente, é professora titular da Universidade Federal da Bahia, Departamento de Teatro (Informações: CNPq Lattes).

4 Ator e diretor de teatro fundou, junto aos atores Everaldo Pontes e Buda Lira, a Escola Piollin e o Piollin Grupo de Teatro, entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, em João Pessoa, PB.

5 O Piollin Grupo de Teatro começou suas atividades em 1977, na cidade de João Pessoa, estabelecendo-se como escola, companhia e centro cultural. O grupo busca uma linguagem teatral própria e experimental. Mais informações, ver o site: www.piollingrupodeteatro.com

6 “O Cavalo-Marinho é uma brincadeira popular, que envolve performances dramáticas, musicais e coreográficas, e foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão, pelo Iphan, em dezembro de 2014. A manifestação cultural é realizada durante o ciclo natalino e seus brincadores são, em geral, trabalhadores da zona rural, concentrados principalmente na Zona da Mata do norte de Pernambuco e no sul da Paraíba. Contudo, sua prática não ficou restrita a essas áreas e ecoa também na Região Metropolitana de Recife e de João Pessoa, além de vários outros locais do País. (...) Variante do Bumba meu boi, o Cavalo-Marinho é uma brincadeira composta por música, dança, poesia, coreografias e toadas. Reúne 76 personagens divididos em três categorias: animais, humanos e fantásticos. A música e o canto conduzem a trama e são executadas pelo banco, ou seja, o conjunto formado por rabeça, pandeiro, reco-recos e ganzá”. (Disponível em:

portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/501/)

Na introdução da obra, Magela Lima indica que o Nordeste é um produto do século XX, já que a região surgiu no mapa brasileiro após o desmembramento da região Norte, encabeçada pelo então Presidente Epitácio Pessoa, entre os anos de 1919 e 1922. Nesse “reordenamento de seu desenho geográfico”, o país é redesenhado ou poderíamos até arriscar, reescrito, uma vez que para o autor “sem poesia, não haveria geografia”: “O Nordeste é um emaranhado de discursos e de imagens articulados por diferentes artes, diferentes artistas e diferentes tempos” (LIMA, 2019, p. 27).

Na qualidade de jornalista, além de pesquisador do teatro, Magela Lima tece uma obra repleta de referências e fatos históricos, com o cuidado de apresentar, por meio de notas, todos aqueles e aquelas de quem fala. E nesse esmero em tecer palavras e acontecimentos, apresenta a sua pergunta-chave: “Afinal, que mecanismos interferem na projeção nacional de uma obra ou de um artista no panorama teatral brasileiro?” (LIMA, 2019, p. 47). A questão, além de levantar discussões sobre a circulação de peças e da produção teatral, conduz a um ponto nodal que é perguntar sobre os modos como foram construídas as historiografias e as análises críticas do teatro brasileiro.

Magela Lima inicia sua reflexão com a apresentação do trabalho de Hermilo Borba Filho⁷ à frente do TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco. Por meio do TEP, o autor reconhece um esforço na construção de um teatro nordestino, que será tomado por um “teatro regional”. Paralelamente, será edificada a ideia do teatro brasileiro: “Esse teatro vai adotar um lugar e uma cena de referência, que, a princípio, não abarcam o Nordeste” (LIMA, 2019, p. 37). O lugar e a cena adotados como referentes para o teatro brasileiro será o Rio de Janeiro e, mais tarde, São Paulo.

A problemática proposta não se fecha no ato de pensar o modo de construção de um “teatro regional”. E sim, indica que houve um direcionamento da crítica teatral, do Rio de Janeiro, que contribuiu para o estabelecimento de uma oposição entre a cena dita brasileira e o “teatro regional”.

(...) percebe-se que, quanto mais uma atividade teatral, independente do gênero explorado, dialoga com a cena do Rio de Janeiro, mais nacional, mais brasileira, ela será percebida. Ao passo que, quanto mais distante dessa cena, a atividade teatral se coloque, mais vinculada ela será a uma prática tida como regional. (LIMA, 2019, p. 44-45)

7 “Autor, encenador, professor, crítico e ensaísta, Hermilo Borba Filho nasce em Engenho Verde, distrito de Palmares, no interior de Pernambuco. Ainda no interior, inicia-se no teatro. (...) Em 1936, muda-se para a capital, onde se forma na tradicional Faculdade de Direito do Recife. (...) Ainda no Recife, assume a direção artística do Teatro do Estudante de Pernambuco. Em 1953, muda-se para São Paulo, onde trabalha como jornalista e diretor de teatro. Volta para o Recife, em 1958, para integrar o corpo docente do curso de teatro da atual Universidade Federal de Pernambuco. Anos depois, funda o Teatro Popular do Nordeste. Na década de 1960, participa da articulação inicial do Movimento de Cultura Popular. Como crítico, colabora com diferentes jornais em Pernambuco e também em São Paulo. É autor de diversos livros e peças, sendo considerado um dos mais atuantes nomes do teatro brasileiro” (LIMA, 2019, p. 32).

Ao mesmo tempo em que aquela crítica direcionou o olhar para o “nacional” e o “regional”, artistas como Hermilo Borba Filho procuraram por suas identidades: “o nordestino quer se reconhecer no seu teatro” (BORBA FILHO, 1968, apud LIMA, 2019, p. 32). Essa fala, de Borba Filho, indica que as estéticas teatrais reconhecidas pela crítica predominante, naquele momento, não correspondiam às formas e processos criativos que ele e outros artistas desenvolviam no Nordeste, a partir dos elementos da cultura popular.

O propósito de um teatro de base profissional que enveredasse pelo caminho do despojamento cênico aproxima Hermilo Borba Filho do universo dos folguedos populares, que, em última análise, passariam a significar, para ele, para o Teatro do Estudante de Pernambuco e para todos os demais conjuntos e artistas que ele fomenta, o exato espírito de um teatro nordestino. (LIMA, 2019, p. 34)

Atualmente, os discursos sobre a historiografia do teatro brasileiro, que foi construída a partir do olhar de grandes críticos teatrais da Região Sudeste, vem sendo revistos. Podem-se questionar quais foram os motivos pelos quais determinados espetáculos, grupos, dramaturgos e dramaturgas foram pouco mencionados ou mesmo desconsiderados. Ampliando ainda mais a questão, alguns pesquisadores vêm refletindo sobre manifestações culturais e performativas que não foram consideradas como teatro⁸ e que, portanto, não foram investigadas em prol da elaboração dessa historiografia. Logo, tal recorte por um determinado modo de criar e pensar a cena pode ter sido uma das causas da categorização em torno do “teatro regional” e do “nacional”.

Trazendo como uma de suas referências o livro de Durval Muniz de Albuquerque Júnior⁹, *A invenção do Nordeste e outras artes*, Magela Lima indica que:

Ainda de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p.24) é preciso que se compreenda que o discurso regionalista não é emitido a partir de uma região objetivamente exterior a si. É, na sua própria locução, que o discurso regional é encenado, produzido e pressuposto. “Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos deste discurso”, afirma. (LIMA, 2019, p. 74)

⁸ Ver, por exemplo, os artigos do pesquisador Zeca Ligiero que propõe discussões em torno do que nomeia como “Outro Teatro”: LIGIÉRO, Zeca. *Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas*. **Revista Poiésis**. PPG Estudos Contemporâneos das Artes – UFF. Niterói, RJ, n. 19, jul 2012. p. 15-28.

⁹ Durval Muniz de Albuquerque Júnior possui Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1994); Pós-Doutorado em Educação pela Universidade de Barcelona e em Teoria e Filosofia da História pela Universidade de Coimbra. Professor titular aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente, é professor visitante da Universidade Estadual da Paraíba, professor permanente dos Programas de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Informações: CNPq Lattes).

Nessa trama do discurso, há saberes e fazeres que talvez tenham sido reunidos sobre a alcunha “regional”, não só porque se aproximavam do discurso sobre o “regionalismo nordestino”¹⁰ instaurado nos anos de 1920, a partir da obra de intelectuais como Gilberto Freyre¹¹. No caso do teatro, outro motivo para isso, talvez seja porque a cena tomada por “regional” apresentava variantes em termos de uma ideia de teatro a partir da historiografia e prática europeia. O nacional, portanto, provavelmente, se aproximava mais de um espelhamento da cena francesa e de outras regiões da Europa, que formavam a base das escolas críticas e de encenação, então vigentes, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O “teatro regional”, por sua vez, aproximava-se da chamada “cultura popular”, das cores, dos sons, das danças, gestos e falares mais distantes do Sudeste brasileiro, principalmente dos centros de suas metrópoles e de uma dita “cena oficial”. Deviam estar mais próximos, porém, de um modo de brincar o teatro e encenar a religião presente nas periferias das cidades e nas regiões rurais das diversas regiões do Brasil. É desse modo que aparece na narrativa de Magela Lima, por exemplo, o diretor de teatro pernambucano Luiz Mendonça¹², que seria “(...) oficializado como o embaixador da arte e da cultura nordestina no sul do Brasil” (LIMA, 2019, p. 49):

Ao contrário de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, que vão manter um diálogo imaginário com o Nordeste profundo, com suas cidades de origem, Mendonça vai estabelecer um vínculo afetivo, efetivo e permanente com sua terra natal. Foi o Cristo em Nova Jerusalém, destaque-se, mesmo já vivendo no Rio de Janeiro. Enquanto Hermilo Borba Filho formula um teatro para o nordeste e Ariano Suassuna e Clênio Wanderley executam tal ideia, deve-se a Luiz Mendonça o crédito por difundir e sedimentar esse programa. (LIMA, 2019, p. 50)

10 “Simbolicamente, há, pelo menos, três episódios muito próximos responsáveis por fundar o Nordeste enquanto unidade no mapa nacional: em 5 de maio de 1924, é criado, no Recife, o Centro Regionalista do Nordeste; também na capital pernambucana, em lembrança do primeiro centenário do jornal *Diário de Pernambuco*, é publicado o Livro do Nordeste, em 1925; e, entre 7 e 11 de fevereiro de 1926, mais uma vez no Recife, é realizado o primeiro Congresso Regionalista do Nordeste. Todos, diga-se, com a participação decisiva de Gilberto Freyre, que tratou de cunhar para as ações que arregimentaram a expressão ‘movimento regionalista, tradicionalista, e, a seu modo, modernista do Recife’ (LIMA, 2019, p. 75)”.

11 “Sociólogo, ensaísta, desenhista, poeta e romancista, Gilberto de Mello Freyre é pernambucano nascido no Recife. (...) Organiza em 1925 o livro que comemora o centenário da fundação do jornal [*Diário de Pernambuco*], o *Livro do Nordeste*. Em 1933, publica *Casa-Grande e Senzala*, obra que inova na análise da formação da sociedade brasileira. O projeto tem continuidade em dois outros livros: *Sobrados e Mocambos*, de 1936, e *Ordem e Progresso*, de 1959” (LIMA, 2019, p. 76).

12 “Ator e diretor, natural de Brejo de Madre Deus, interior de Pernambuco, Luiz Gonzaga Lucena de Mendonça nasceu em meio a uma grande tradição no teatro popular. Sua família fundou o teatro ao ar livre de Nova Jerusalém, onde realiza, desde 1951, uma das encenações da *Paixão de Cristo* mais conhecidas em todo o país. Aos 19 anos, muda-se para o Recife. Lá, Mendonça participa do Teatro Adolescente do Recife e dirige o setor de teatro do Movimento de Cultura Popular. Em meados dos anos 1960, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde colabora com diversos grupos e monta uma série de espetáculos” (LIMA, 2019, p. 36).

A referência à encenação da *Paixão de Cristo*, presente em várias regiões do país, interessa tanto pelo que mobiliza numa cidade, quanto por aquilo que permeia a sua encenação e atuação: devotamento e brincadeira; permitir-se ser outro/outra num determinado intervalo de tempo, diante do olhar da comunidade. Se nesse caso, a narrativa bíblica é a fonte para o texto, em outras manifestações temos outras religiosidades como embasamento. O que penso ser o ponto chave é o *religare* por meio da brincadeira, da festa e da ação ritualizada. Esses três aspectos, aparecem em várias manifestações que ficaram relegadas, durante muito tempo, à estante da cultura popular e, também, conforme indicado por Magela Lima, à classificação de “teatro regional”.

No entanto, eu diria que os criadores dos “Nordestes” foram almas que não se dobraram: contra o total apagamento no panorama da cena nacional moderna, contribuíram para a consolidação da ideia dos críticos de um “teatro regional”, principalmente entre os anos de 1940 e 1950. Nesse sentido, houve a procura por uma estética, por dramaturgias e modos de fazer com estratégias discursivas que reafirmaram a existência de um teatro diferente daquele destacado pela crítica do Sudeste como representativo do nacional:

O TEP vai fundar um lugar para o Nordeste no panorama teatral, ao passo que define o próprio Nordeste enquanto lugar. (...) Mais que fazer teatro, o importante ali era garantir que esse teatro e sua feitura fossem desmedidamente nordestinos. (LIMA, 2019, p. 36-37)

Isso, porém, não esgota o problema, uma vez que as perdas existiram e uma ideia de teatro nacional, hegemônica, prevaleceu sobre outras. Da mesma forma, a associação da produção teatral das diferentes regiões do Nordeste ao termo “teatro regional” já foi questionada e problematizada por muitos grupos e artistas. Se houve prejuízo para os criadores, que tiveram dificuldades em circular com suas peças e mesmo de obter reconhecimento, também houve perdas para o público e para o estabelecimento de outras epistemologias e historiografias.

Magela Lima discute o percurso das produções (espetáculos e dramaturgias) que, por terem atingido o reconhecimento de um teatro “nordestinizado”, conseguiram viajar e percorrer os palcos do Brasil e do mundo. Mostra, assim, a emergência de Ariano Suassuna e de outros dramaturgos e diretores teatrais nesse trânsito, como Luiz Mendonça e Luiz Marinho¹³, até chegar à cena do Piollin Grupo de Teatro, da Paraíba, com o espetáculo *Vau da Sarapalha*¹⁴ (1992), encenação realizada a partir do conto do escritor mineiro João Guimarães Rosa.

13 Luiz Marinho Falcão Filho (Timbaúba PE 1926 - Recife PE 2002) escreveu peças como *A Incelença*, cuja montagem estreou em 1962, pelo Teatro de Cultura Popular – TCP. Sua peça *Viva o Cordão Encarnado*, foi encenada pelo Teatro Universitário de Pernambuco – TUP, em 1968. (Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural)

14 “Da página ao palco, Luiz Carlos Vasconcelos subverte a geografia. Na escrita do mineiro João Guimarães Rosa, o Arraial de Sarapalha, onde se passa a ação, fica às margens do também mineiro rio Pará, um dos afluentes do São Francisco. Na encenação do paraibano Luiz Carlos Vasconcelos, graças a um dos mais extraordinários exemplos de criação corporal, como atesta a crítica carioca Bárbara Heliodora, segundo registra Cláudia Braga (2007, p. 862), o cenário adquire vida própria, se revelando o retrato de um Brasil particular. Um Brasil comovente e angustiante, que, conclui Bárbara Heliodora, seu elenco conhece bem mais de perto. Dito de outra forma, *Vau da Sarapalha* era do Nordeste porque o Piollin essencialmente o era” (LIMA, 2019, p. 264). É interessante acrescentar que, no período colonial brasileiro, a Capitania de Pernambuco incluía a região do médio e alto São Francisco, hoje situada no norte de Minas Gerais. Portanto, há uma ligação, em termos históricos e culturais, entre o sertão da obra de Guimarães Rosa e o atual sertão nordestino.

Indica também, desdobramentos e diferenciações das cenas, a partir desse espetáculo:

Vau da Sarapalha vai conduzir o teatro do Nordeste, naquilo que depende de projeção ao restante do país, ao século XXI. (...) Cada novo Nordeste a entrar em cena, aviva um Nordeste anterior, sem o qual o mais recente não seria possível. (LIMA, 2019, p. 274)

Menciona a partir daí, outras experiências e espetáculos pelo *Grupo Imbuça*, de Sergipe; pelo diretor João Falcão e pelo dramaturgo Newton Moreno, ambos naturais de Recife, Pernambuco; pelo autor Marcos Barbosa, do Ceará; pelo grupo *Clowns de Shakespeare*, do Rio Grande do Norte.

O autor, ainda na introdução, indica ao leitor esse percurso que demonstra como “o Nordeste foi nordestinizado”

O que se convencionou chamar de teatro do Nordeste elenca um conjunto de temas e tipos que, ao propor formar uma cena, forma ainda um entendimento de região. Essa poética vai operar, a seu modo, também sobre a geografia, compondo uma fronteira imaginária. (LIMA, 2019, p. 52)

Essa fronteira imaginária, como todas as fronteiras, mesmo aquelas que estabelecem limites entre países e territórios, pode ser pensada também como uma demarcação temporal. Houve num determinado tempo, uma crítica, principalmente do teatro moderno, que compôs uma historiografia e uma ideia do teatro brasileiro, diferenciando o “nacional” e o “regional”.

Nesse sentido, é curiosa a fala de Cacilda Becker, cuja citação abre o segundo capítulo do livro:

Não se pode afirmar que exista um teatro brasileiro, autenticamente nosso. Cada vez que surge uma excelente obra nacional, proclamamos o nascimento do nosso teatro, confiando em que o filão surgido nos abre as portas para um caminho fértil da dramaturgia, mas logo vemos que o que aconteceu foi apenas o aparecimento de mais uma boa peça. Nada mais. (BECKER apud LIMA, 2019, p. 117)

Talvez o esforço a ser empreendido a partir de agora, como mostra o excelente livro de Magela Lima, é investigar as estratégias que demarcaram as fronteiras da cena brasileira dentro das historiografias e análises críticas, os discursos daí provenientes e os outros que foram apagados. Se apareceram tantas peças de qualidade, quais aquelas que não foram consideradas boas e que outras ideias e formas de teatro traziam? De maneira a coexistir a um modo de pensar e criar a cena, que outras cenas foram criadas, além daquelas contempladas pelas historiografias oficiais? Quais discursos daí emergiram? Como o teatro, no Brasil, pensou e pensa o Brasil?

REFERÊNCIAS:

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

BORBA FILHO, Hermilo. Por uma arte popular total. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, caderno especial n.2, 1968.

CAVALO-MARINHO. In: IPHAN. Disponível em: <portal.iphan.gov.br> (busca por Cavalo-Marinho, no site do IPHAN). Acesso em: 24 abr. 2021.

LIMA, Magela. **Os Nordestes e o Teatro Brasileiro**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2019.

LUIZ Marinho. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa398161/luiz-marinho>>. Acesso em: 24 de Abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

PIOLLIN Grupo de Teatro. Disponível em: <<http://www.piollingrupodeteatro.com/piollin/>>. Acesso em: 24 abr. 2021.