

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALEXANDRE VINICIUS XAVIER PENHA

***A INVENÇÃO DO NORDESTE, DO GRUPO CARMIN: MEDIAÇÕES ENTRE
TEATRO, HISTÓRIA E MEMÓRIA***

MARINGÁ

2021

ALEXANDRE VINICIUS XAVIER PENHA

***A INVENÇÃO DO NORDESTE, DO GRUPO CARMIN: MEDIAÇÕES ENTRE
TEATRO, HISTÓRIA E MEMÓRIA***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory

MARINGÁ

2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P399i

Penha, Alexandre Vinicius Xavier

A invenção do nordeste, do grupo Carmin : mediações entre teatro, história e memória
/ Alexandre Vinicius Xavier Penha. -- Maringá, PR, 2021.
187 f.color., figs., tabs.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Teatro brasileiro - Brasil - Nordeste. 2. Teatro (Grupo Carmin). 3. Crítica literária. 4. Invenção do Nordeste (Peça teatral). 5. Teatro brasileiro (Documentário). I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.0981

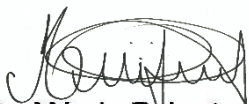
ALEXANDRE VINICIUS XAVIER PENHA

**A INVENÇÃO DO NORDESTE, DO GRUPO CARMIN: MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO,
HISTÓRIA E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em 14 de julho de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Membro do Corpo Docente - UEM/PLE



Profª Drª Sonia Aparecida Vido Pascolati
Membro Externo – UEL



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Presidente da Banca – Orientador

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Eliane Xavier Penha, minha grande professora;
ao meu pai, Adriano Penha, meu grande orientador.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que fazem parte da Universidade Estadual de Maringá, e que através de suas atividades colaboram para a educação pública superior de qualidade; faço questão de citar: zeladoria, secretaria, biblioteca, discentes, docentes, segurança, restaurante universitário, técnicos gerais e outros setores.

A minha esposa Renata França Penha e a toda minha família que, de alguma forma, sempre me apoiaram.

Aos meus amigos e amigas do mestrado, pessoas que tive o privilégio de conhecer durante as disciplinas e nos grupos de pesquisa, e que foram importantes para o processo da feitura da dissertação. Ao meu amigo Luiz Cesar Tonin dos Santos, pelo apoio logístico.

Agradeço aos professores, Sonia Pascolati e Márcio Prado, pelo carinho e contribuição.

Ao meu orientador, Alexandre Flory, que tem sido desde a graduação meu principal exemplo de pesquisador e professor. Obrigado pelo apoio e dedicação durante o mestrado.

Ao grupo Carmin de teatro, pela generosidade em colocar ao nosso alcance todos os materiais de que necessitávamos para a realização do nosso estudo.

Por fim, agradeço à Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná (FA), pelo apoio financeiro, que, por meio da bolsa de estudos concedida a mim, permitiu que esta pesquisa fosse realizada.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estudar o repertório dramático do Grupo Carmin de Teatro, tomando como eixo central a peça *A invenção do Nordeste* (2017). O grupo norte-rio-grandense, fundado em 2007, desponta como um dos principais grupos de teatro no cenário brasileiro e tem como característica um trabalho autoral a partir de discussões de temáticas contemporâneas, como políticas públicas, longevidade, identidade, preconceito, xenofobia, entre outros. A pesquisa observou a reflexão cênica e a expressão teatral do grupo ao tomar como materiais questões sociais importantes que ocorreram no Brasil a partir de 2014, entre outras coisas um sensível aumento da xenofobia contra os nordestinos. Esse quadro motivou o olhar do Carmin para o regionalismo, suas facetas históricas, políticas, culturais e, principalmente, para alguns desdobramentos atuais em relação a estereótipos e à própria arte. Verificamos a relevância da compreensão do conceito de teatro nordestino, da sua história e da tradição regionalista, como forma de ampliação e aprofundamento do tema debatido pelo grupo e pelo espetáculo. Para tal, buscamos nos fundamentar na perspectiva da crítica materialista, para a qual a análise literária busca discutir a função exercida pela realidade social historicamente localizada na forma das obras e na sua relação com os conteúdos produzidos artisticamente. Especificamente, em relação à peça, o aporte teórico levou em conta o teatro documentário e o teatro épico, estéticas fundamentais para o estudo da peça e com grande influência na trajetória criativa do grupo Carmin.

Palavras-chave: Teatro nordestino; Grupo Carmin de Teatro; Crítica literária materialista; Teatro documentário; Teatro brasileiro; *A invenção do nordeste*.

***A INVENÇÃO DO NORDESTE*, OF GRUPO CARMIN: MEDIATIONS BETWEEN THEATER, HISTORY AND MEMORY**

ABSTRACT

This dissertation aims to study the dramaturgical repertoire of the theatre group Grupo Carmin de Teatro taking as its main object the play *A invenção do Nordeste* (2017). The group from Rio Grande do Norte, founded in 2007, emerges as one of the main theater groups in the Brazilian scene and is characterized by its original work coming from the discussion of contemporary themes, such as public policies, longevity, identity, prejudice, xenophobia, among others. The research observed the theatrical reflections and expressions of the group in taking as source material to their work important social issues that occurred in Brazil from 2014, among other things, a noticeable increase in xenophobia against people from the northeast of the country. This scenario motivated Carmin's look at regionalism, its historical, political, cultural facets and, above all, at recent developments in relation to stereotypes and to art itself. We examined the relevance of understanding the concept of “teatro nordestino” [Brazilian Northeast theater], its history and regionalist tradition, as a way of expanding and deepening the themes debated by the group and the play. To this end, we base our study on the perspective of materialist criticism, for which literary analysis seeks to discuss the role played by the social reality historically located in the form of the work and in its relationship with artistically produced content. Specifically, in relation to the play, the theoretical contribution took into account documentary theater and epic theater, fundamental aesthetics for the study of the play and with great influence on the creative trajectory of Grupo Carmin de Teatro.

Keywords: Brazilian Northeast theater; Grupo Carmin de Teatro; Materialist literary criticism; Documentary theater; Brazilian theater; *A Invenção do Nordeste*.

O estudo é um constante desgato do olhos;
comecei com eles nus e agora uso óculos. São
lentes multifocais.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1. Considerações sobre o teatro nordestino: história e conceitos	25
1.1 A construção do Nordeste: mediações entre história e arte	30
1.2 O regionalismo teatral nordestino	36
1.3 Outras perspectivas do teatro Nordestino para além do regionalismo	40
1.4 O teatro regionalista e a contemporaneidade	47
Capítulo 2. Panorama do teatro do Rio Grande do Norte	51
2.1 Notas sobre os primórdios do teatro potiguar: século XVIII e XIX	52
2.2 Considerações sobre o movimento teatral no estado – séculos XIX, XX e XXI	55
2.2.1 Os princípios modernizantes na cena potiguar	62
2.2.2 O teatro do Rio Grande do Norte nos palcos nacionais e internacionais	67
Capítulo 3. Um olhar sobre a tematização do Nordeste por grupos teatrais paulistas a partir de 2002	71
3.1 Considerações sobre o contexto histórico brasileiro: política e arte	72
3.2 Comentários sobre o ciclo de peças <i>Os Sertões</i> (2002) do Teatro Oficina	80
3.3 Comentários sobre a peça <i>Concerto de Ispinho e Fulô</i> (2009) da Cia. do Tijolo	84
3.4 Comentários sobre <i>O incrível homem pelo avesso</i> (2011) da Cia. Contadores de Mentiras	88
Capítulo 4. Trajetória do Grupo Carmin de Teatro	94
4.1 Notas sobre Teatro de Grupo	95
4.2 Considerações sobre o repertório do Grupo Carmin de Teatro	97
4.3 Teatro documentário: considerações estéticas e históricas.....	114
4.3.1 Notas do Teatro Documentário a partir de Piscator, Brecht e Weiss	119
4.4 Teatro épico: considerações estéticas e históricas	125
Capítulo 5. A Invenção do Nordeste: contexto, conceitos e crítica	132
5.1 O Teatro documentário em A Invenção do Nordeste	139
5.2 Elementos do teatro épico brechtiano em <i>A invenção do Nordeste</i>	152
5.2.1 A dilética interna e externa	156
Considerações finais	167
Referências	174
Apêndice	184
Quadro 1 - Grupos teatrais de Natal.....	185
Quadro 2 - Grupos teatrais de Mossoró	187
Quadro 3 - Grupos teatrais de Assú	187
Quadro 3 - Grupos teatrais de outras cidade do RN	187
Quadro 4 - Grupos teatrais de outras cidades do RN	188
Quadro 5 - Festivais, congressos, mostras e encontros teatrais da cidade de Natal	188

Introdução

Esta dissertação começa baseada em descobertas. A mais fundamental delas, sem dúvida, está relacionada à escolha do objeto de pesquisa, a saber o Grupo Carmin de Teatro e, mais especificamente, o espetáculo *A invenção do Nordeste* (2017). Assim, os fatos que serão apresentados a seguir dizem respeito ao acesso ao objeto de estudo e às reflexões que levaram à sua escolha. Esse documento chamado de “dissertação de mestrado” tem início quando do meu aceite no programa de pós-graduação em Letras da UEM, no fim do ano de 2018, e ingresso no ano seguinte, quando se inicia o processo de pesquisa e surge a busca em torno do tema proposto.

O princípio desse processo, que envolve a busca de material de pesquisa, está relacionado a uma conversa com meu orientador, o professor Alexandre Flory, que abriu a possibilidade de uma pesquisa sobre teatro em uma perspectiva histórica contemporânea. Como consequência dessa postura, o objeto de pesquisa se apresentou a mim a partir de uma despretenhosa ida ao teatro. No dia 04 de maio de 2019, estava na cidade de Porto Alegre ministrando um curso de formação para grupos de palhaços (sou artista e professor de palhaçaria) e, ao consultar uma agenda cultural eletrônica da cidade, descobri que naquele sábado aconteceria a apresentação de um grupo nordestino, norteario-grandense, chamado Carmin, com o espetáculo *A Invenção do Nordeste* (2017). A peça era parte da programação do 14º Festival Palco Giratório Sesc/POA.

A peça teve duração de quase uma hora e, assim que os artistas agradeceram o público e se despediram do palco, tive a certeza de que eu havia assistido um espetáculo impactante, com gratas surpresas, desconstruções e novas perspectivas para o estudo do teatro. A peça questionava como certas tradições eram inventadas, seus motivos, interesses e consequências; questionava as imagens cênicas do Nordeste que apontam sempre para um passado construído discursivamente, para a memória, evocado como espaço para o qual se quer voltar, um espaço que aparenta parecer sempre o mesmo, uma imagem pronta e acabada. E também discutia conceitos históricos e a manipulação de um ideário daquela região do Brasil como forma de manutenção de estereótipos sociais, promovidas por diversas esferas sociais: políticas, acadêmicas e artísticas. O espetáculo ainda refletia sobre o fortalecimento do discurso de preconceito e xenofobia em relação aos nordestinos no período.

Assim, para além de cangaceiros, messianismos, conflitos de terra, sotaques marcados, discursos da seca e figurinos cor ocre ou feitos de pano de chita, o espetáculo

era produzido com alta tecnologia, tratando de um nordeste urbano, por uma dramaturgia dinâmica e uma ironia muito própria. Nesse sentido, a peça mobilizava questões que diziam respeito inclusive à construção subjetiva do Nordeste e dos nordestinos pelo imaginário, e como a arte participava desse processo. Um teatro baseado em documentos, colagens, estatísticas, canções, fotografias, vídeos, discursos, interações entre ator e projeção e, interessantemente, citações de memes e hashtags. Esses registros variados e o modo de abordá-los artisticamente criavam contradições dramáticas e cênicas, e também de ordem pessoal, pois tinha ido ao teatro com expectativas prévias de ver imagens condensadas de um Nordeste ligado às tradições, folclore, ao passado, e ao final recebia uma valiosa desconstrução pelo texto e cena. A peça mobiliza esses dois níveis de apreensão e construção do Nordeste, tanto o estereótipo como a sua inadequação para a vida material, tanto o passado fixado como a história viva.

Além disso, outro atrativo foi a possibilidade de conhecer um grupo da cidade de Natal, do Rio Grande do Norte, fora do eixo Rio-São Paulo. Ou seja, para se estudar uma peça como essa, além do mergulho no texto e na cena, seria necessário conhecer alguns aspectos e linhas de força do teatro nordestino, tradição na qual esse grupo se insere e com a qual interage, por vezes em chave crítica.

Ao chegar ao hotel, depois de uma breve pesquisa, outras surpresas surgiram. O grupo Carmin já se apresentava como um grupo exponencial no cenário teatral brasileiro, e o espetáculo em questão havia recebido prêmios importantes: em 2018, prêmio Cenym de Teatro, concedido pela Academia de Artes no Teatro do Brasil; em janeiro de 2019, foi agraciado como melhor espetáculo pelo prêmio Cesgranrio de Teatro; em março de 2019, foi premiada na categoria Melhor Dramaturgia na 31ª edição do Prêmio Shell de Teatro, principal prêmio do segmento no país. Nesse sentido, já havia um reconhecimento do trabalho teatral realizado pelo grupo. Entretanto, outra busca minuciosa revelou existirem ainda poucas pesquisas acadêmicas sobre o grupo e seu repertório. Há muitas justificativas para esse, digamos, descaso crítico: o reduzido espaço reservado ao estudo do teatro em relação mesmo a outras áreas do campo das artes e das humanidades em geral, além do fato do grupo não estar fixado no prestigioso eixo teatral Rio-São Paulo e, também, pelo pouco distanciamento histórico em relação ao objeto, pois o grupo é recente. Essas são lacunas que o presente trabalho pretende ajudar a suprir.

O contato com o espetáculo ainda produziu uma revisão de conceitos artísticos pessoais, que julgo fundamentais para um processo de amadurecimento da pesquisa e do fazer artístico. Primeiramente, a percepção de que, desde 2002, ano que comecei a fazer

e acompanhar teatro, havia assistido a alguns espetáculos que abordavam temáticas relativas ao Nordeste e, coincidentemente, todos eles trabalhavam com uma visão rural e arcaica do tema – embora seja uma anotação de ordem pessoal, era um campo de estudos que se abria para mim, até para confirmar sua pertinência. De certa forma, isso dava peso à posição do grupo Carmin, da necessidade dessa discussão. Essas questões todas também permitiram que fizesse uma autocrítica, já que um dos espetáculos mais importantes em cuja direção auxiliei, e no qual atuei, chamava-se *A morte do cangaceiro* (2008), da Cia. Expressão de Amor, companhia fundada em Maringá em 1995, da qual ainda faço parte. Com essa peça autoral do grupo montada no ano de 2008, participamos de alguns festivais, com destaque para a mostra *Fringe*, no Festival Internacional de Teatro de Curitiba em 2010. O espetáculo realizou uma turnê por alguns estados do Nordeste no ano de 2009: apresentamos na Paraíba, em Pernambuco e, principalmente, no Rio Grande do Norte, sendo que, em Natal, a peça foi apresentada no histórico teatro Alberto Maranhão¹. Em 2014, retornamos ao Nordeste, onde apresentamos no Sesc de Salvador. O fato é que essa montagem justamente reproduzia questões e estereótipos que o espetáculo do grupo Carmin questionava. A peça *A morte do cangaceiro* (2008) era uma comédia que contava a saga de Zé Firino Lamparina e o seu capataz à procura da suposta namorada de sua filha, Maria Atrevida. A peça era ambientada em um nordeste sertanejo e rústico, influenciada por cordéis, carregada de sotaque nordestino estereotipado, compondo o cenário com bacias de barro, punhais e carabina. O espetáculo fora baseado em um relato de um judeu messiânico, chamado Salomão L. Ginsburg², que segundo conta a história fora responsável pela regeneração de um cangaceiro que, por meio da religião, abandonara a vida errante e escolhera seguir um caminho de retidão. Como se vê, não se tratava apenas de um problema dramatúrgico, mas também de compreensão de dinâmicas históricas, políticas e sociais, que resultava em uma determinada expressão estética que reforçava valores e formas cristalizadas, uma mercadoria já estabelecida em vários campos da vida social. Para um artista que deseja saber da importância da relação entre arte e sociedade, relação essa que contribui em muito para a formação de visões de mundo e significados compartilhados socialmente, era fundamental pesquisar melhor todos os campos envolvidos na equação. Afinal de contas, segundo a produtiva concepção de um materialismo cultural (como de Raymond Williams), a arte não é mero produto de

¹ Data da apresentação: dia 28 do de dezembro de 2009.

² História contida no livro *Um Judeu Errante no Brasil – uma autobiográfica de Salomão Luiz Ginsburg*, publicada no Rio de Janeiro em 1931 pela Casa editora Batista.

consumo para uma indústria cultural, totalmente submetida ao mercado; a arte constrói significados que têm performatividade social, que produzem pensamentos e ações individuais e coletivas, e nesse sentido o papel social do artista (e do pesquisador) envolve uma posição crítica sobre seus próprios pressupostos e fundamentos. O Carmin abria essa perspectiva para a dissertação aqui realizada.

Essa trajetória de descoberta e escolha do objeto de pesquisa foi confirmada alguns meses depois, quando tive a possibilidade de rever *A invenção do Nordeste* próximo a minha cidade. O grupo Carmin se apresentou, no dia 20 de agosto de 2019, no teatro Ouro Verde, em Londrina-PR, sendo parte da programação do tradicional FILO – Festival Internacional de Londrina, edição 50 + 1. A boa receptividade do público paranaense após a apresentação, bem como os comentários que se seguiram, mostravam a eficácia da peça na desconstrução de um imaginário condensado e cristalizado do “Nordeste” e as questões que isso produzia até a atualidade.

Portanto, esta dissertação tem como objeto de pesquisa o Grupo Carmin de Teatro, fundado na cidade de Natal, em 2007, a partir do encontro entre Henrique Fontes, Quitéria Kelly e Titina Medeiros. Desde então, o grupo tem buscado um teatro no qual a história, o documento, o audiovisual, o cômico, a política e o próprio teatro são encarados como elementos para a luta em uma atitude de guerrilha urbana. Em seu repertório, o grupo conta com peças autorais e em colaboração com outros autores, sendo elas: *Pobres de marré* (2007), *Jacy* (2013), *Por que Paris?* (2015) e *A invenção do Nordeste* (2017). Em 2020, devido à pandemia e ao fechamento temporário dos teatros, o grupo realizou uma apresentação em modo remoto da cena/experimento *Gente de classe: transparentes*, por meio da plataforma virtual do Itaú Cultural.

Segundo Quitéria Kelly, atriz, diretora e fundadora do grupo, o Carmin traz em seu nome a força e simbologia da cor que inspira a luta, o amor, o sangue das pequenas batalhas diárias do fazer teatral. A cor vermelha carmin, transformada em Carmin com “n” de Natal no final, representa a ambição de viver de teatro no país, ainda mais em uma cidade litorânea do Nordeste Brasileiro, onde todos os investimentos culturais são direcionados ao grande evento do ano que dá nome à cidade (CARMIN, 2017).

A pesquisa sobre o grupo Carmin envolve uma recuperação breve sobre o teatro de grupo no Brasil, com longa tradição seja no campo amador, seja no profissional. A partir do final dos anos 1950, surgem no Brasil vários grupos que se distinguem por propor um projeto de pesquisa cênico e dramatúrgico, com criação de repertório e com

preocupação formativa (tanto dos envolvidos no grupo quanto do público), que concebe o teatro não apenas como uma mercadoria, mas como uma necessidade social. Normalmente, o modo de organização interna dos grupos é participativo e colaborativo, no sentido de que não haja uma separação estrita e completa entre as variadas funções. Embora o Carmin seja relativamente novo, já é um grupo com quase 15 anos, o que não é pouco. Para a pesquisa, portanto, interessa fazer essa localização histórica para, então, entrar no estudo do Carmin.

Considero importante, também, que seja feita a análise estética de obras, momento em que as discussões já aventadas ganham materialidade, para discutir tanto o texto dramático como a cena. Dadas as condições de realização de um mestrado, consideramos que deveríamos fazer um recorte e estudar a fundo uma das peças. No contexto dessa luta para se fazer teatro surgiu, em 2017, o espetáculo *A invenção do Nordeste*, peça que analisamos na pesquisa, e que buscava refletir cenicamente sobre questões como a luta contra preconceitos e estereótipos, a arte como construtora de discursos e a urgência da autocrítica artística, aspectos que julgamos importantes para o tempo presente. O fato de ser a última das peças apresentadas em palco também contribui para ser um objeto preferencial de nosso estudo, pois carrega em si as marcas do processo de formação do grupo, como iremos acompanhar.

O enredo da peça é centrado na busca, preparação e seleção de um ator nordestino que possa ser capaz de interpretar com maestria um personagem nordestino. Sob a supervisão de um diretor de teatro, Henrique, são realizados testes e a disputa chega a dois atores finalistas, Mateus e Robson. O diretor é contratado para preparar esses atores, a pedido de uma grande produtora “de fora” e, nesse caminho, os atores trabalham na busca de encontrar a mais adequada voz, corpo, trejeitos, expressões e outros elementos para a conquista desse papel específico, um personagem nordestino – produto já bem estabelecido no mundo da mercadoria. Os dois atores são nordestinos de nascença mas, imediatamente, apresenta-se uma contradição: Robson é da cidade de Janduís, no interior do Rio Grande do Norte, e Mateus nasceu em Natal, mas viveu durante alguns anos em São Paulo, até retornar à capital potiguar. Essa relação interior x litoral, rural x cosmopolita, é parte importante da disputa entre eles pelo papel, assim como a relação Nordeste x Sudeste. Ao longo do processo, esses personagens vão se revelando através da tal busca da “identidade nordestina”, produzindo questionamentos sobre essa construção histórica do Nordeste e, principalmente, como a “invenção” dessa região

estava e, em muitos momentos ainda permanece, a serviço de uma estrutura de dominação. No desfecho da obra saberemos que nenhum dos atores que acompanhamos foi escolhido para o papel principal, que acabará destinado a um famoso ator carioca, responsável por interpretar o tal personagem nordestino. Essas são algumas notas a respeito do enredo da peça, mas há também que levarmos em conta a questão formal. O final só não resulta marcado por forte anticlímax porque a forma da peça, atravessada por autocrítica, ironia e metateatro, de certa maneira já anuncia, epicamente, que não se trata de descobrir quem vai vencer a disputa pelo papel, em chave dramática, mas sim o processo de construção de uma “identidade nordestina” preconceituosa e limitadora. A situação é, por si só, metateatral: um diretor escolhe entre dois atores quem irá fazer um papel. Temos, portanto, o momento em que eles representam a si mesmos, e outros em que representam os papéis que lhes pedem, evidenciando o caráter de construção envolvido. O fato de o alvo a alcançar ser um nordestino estereotipado, evidenciado pela escolha final do carioca para representá-lo, faz com que os atores nordestinos procurem se adaptar ao exigido, e a distância entre o autêntico e a imagem esperada fica explícita a todos os leitores/espectadores. Além disso, está dada também a discussão sobre a existência de um nordestino (autêntico), pois os dois o são, em suas enormes diferenças – culturais, linguísticas, econômicas etc.

Essa questão formal se desdobra em outra: o aspecto mais importante da peça não é o enredo dramático, que se organiza em torno da dúvida sobre quem vai ficar com o papel. Aos poucos, e o princípio organizador da peça explicita isso, percebe-se que essa questão é menor; importa mais discutir o preconceito, o desconhecimento, a imagem social construída sobre o Nordeste e os nordestinos. Como se vê, essas questões são históricas e coletivas, atuando no plano da política e da economia, e não podem ser resolvidas no palco, com qualquer acomodação que se queira fazer. Contribui para essa dimensão o aspecto cômico da peça, que não deixa de mostrar a seriedade da questão, pelo contrário, faz com que ela seja tanto vista, como criticável. A peça foge de uma apreensão dramática da situação – por exemplo, se colocasse um ator desesperado por um papel, necessitando dele por uma questão de sobrevivência, e que nos fizesse sofrer junto com ele, de modo empático. Numa situação como essa, de enlevo dramático, o foco estaria antes no sujeito, e não na situação. A comédia e o uso do personagem-tipo facilitam a mobilização de uma perspectiva crítica.

Nessa perspectiva, o teatro do Carmin tem como referência uma dramaturgia e uma cena marcadas por referências do teatro épico e, principalmente, do teatro documentário, que iremos abordar como aporte teórico. Enquanto gênero teatral, o teatro documentário foi amplamente proposto no pós-Segunda Guerra, por teóricos como Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Peter Weiss. Na busca por um teatro com prática política e que pudesse explicar os temas sociais da época, como a guerra e suas consequências - a fome, a situação do proletariado - esses teóricos, cada um a seu modo, utilizam documentos históricos no fazer teatral. Por meio de arquivos, estatísticas, registros de áudio e vídeo, e a utilização das inovações tecnológicas da época, a construção da cena tinha o intuito de produzir um discurso teatral politizado e que estivesse em acordo com a realidade cotidiana, já que a ficção pura não era mais suficiente para elucidar as questões já apontadas (SOLER, 2013). Nesse sentido, objetivamos entender *A invenção do Nordeste* por meio do processo cênico proposto pelo grupo Carmin, desde a seleção e abordagem de fatos históricos para a construção dramatúrgica, a utilização das fontes e documentos selecionados, criados ou manipulados em cenas e sua relação na construção do discurso do grupo e uso das mais atuais tecnologias do audiovisual em cena com objetivos estéticos. Assim, entendo a importância de uma análise na qual o princípio organizador da peça não está numa forma pronta, mas está por ser descoberto.

A peça *A invenção do Nordeste* foi escrita em 2017 pelos autores Henrique Fontes e Pablo Capistrano e publicada na obra *Década Carmin*, livro de comemoração dos dez anos de existência da companhia, que reúne as quatro obras teatrais do grupo. A peça foi baseada na obra homônima do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Jr.³, e sua escrita e montagem, segundo a diretora Quitéria Kelly, foram motivadas por uma série de reações preconceituosas contra os nordestinos durante as eleições presidenciais de 2014; continuada dois anos depois na transição do governo federal, após o impeachment sofrido pela presidente Dilma Rousseff, quando uma postura xenofóbica se manteve contra nordestinos por serem considerados os principais responsáveis pela reeleição de Dilma (e do PT). Um ano após a estreia da peça, nas eleições de 2018⁴, com a

³ O livro de Durval de Albuquerque Jr. foi o resultado da publicação de sua tese de doutoramento em História defendida no ano de 1994 na UNICAMP. Dois anos depois de defendida, a tese foi premiada no Concurso Nelson Chaves de Teses sobre o Norte e Nordeste brasileiro, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), e, em 1999, ganhou impressão em livro por meio de uma parceria entre as editoras Cortez e Massangana (esta última ligada à Fundação referida acima).

⁴ Nas eleições de 2014 e 2018, quase todos os nove estados do Nordeste votaram majoritariamente no Partido dos Trabalhadores.

possibilidade do retorno petista, o discurso recebe novo fôlego – discurso esse produzido em outras regiões e que acusa os nordestinos como culpados pelo subdesenvolvimento do país – o que, aliás, não é novo. A partir disso, o Grupo Carmin se empenhou em uma pesquisa teatral que contribuísse para a desconstrução estereotipada do Nordeste e do nordestino, bem como uma reflexão cênica baseada no questionamento dos mecanismos estéticos, históricos e culturais que contribuíram para a formação de uma visão do Nordeste brasileiro como um espaço idealizado, dependente, atrasado e deslocado do processo histórico, aparentemente, imune ao impacto das grandes transformações sociais.⁵

Nesse sentido, entender o contexto histórico em que o grupo Carmin foi fundado, e ainda atua, é um desafio para a pesquisa. Nesse período de pouco mais de uma década (2007-2020) a tecnologia parece ter produzido um aceleração do tempo, quando as informações se tornam cada vez mais múltiplas, acessíveis e efêmeras, quando precisamos discutir e até combater *fake news*, quando qualquer indivíduo pode expressar sua opinião por meio de diversas redes virtuais. Portanto, entender o tempo presente é uma tarefa que exige constante reflexão. Como explicar um período que, no Brasil, começa com o governo Luís Inácio “Lula” da Silva e, na atualidade, é presidido por Jair Bolsonaro? Como descrever um período em que a ciência é combatida por meio de teorias de conspiração que afirmam que a Terra é plana e as vacinas são meios políticos de controle? Ou termos como liberalismo, neoliberalismo, conservadorismo, comunismo, socialismo e outros “ismos” são discutidos e defendidos sem que esses conceitos sejam estudados e entendidos de maneira perspectivada historicamente? Quando a opinião pessoal e sem critérios parece ter mais engajamento que pesquisas e estudos embasados, históricos e responsáveis? Como entender o racismo, a xenofobia, a homofobia e diversos outros preconceitos que constantemente são ainda praticados e até referendados por figuras públicas? São algumas das questões do presente século que, de alguma forma, também estão presentes nas discussões estéticas do Carmin.

Diante disso, pretendemos analisar e conhecer processos de elaboração estética do Grupo Carmin. Ao ler e assistir *A invenção do Nordeste*, e assistir a entrevistas do grupo, é possível perceber que a peça, de certa forma, expressa questões fundamentais do mesmo. Ou seja, ao analisá-la é possível perceber uma poética que tende à utilização da

⁵ Muitas informações do grupo e da pesquisa estética que realizam foram retiradas do site do Grupo Carmin. Disponível em: <<http://www.grupocarmin.com/espeticulos#/a-inveno-do-nordeste/>>. Acesso em 10 de dez. 2020.

revisitação da História como elemento de criação e de discussão política e social. Há também uma grande ênfase para o uso de um teatro documental, gênero que tem ganhado cada vez mais espaço na prática e no estudo do teatro contemporâneo, dando origens a subgêneros como o teatro documentário, o verbatim⁶, o teatro autobiográfico, o biodrama⁷ etc, passíveis de serem reconhecidos enquanto performances históricas ao mesclar o uso de novas tecnologias e mídias na cena, sem abandonar seu comprometimento com a realidade e a discussão sociopolítica sobre o tempo presente (ou o passado) ou com a memória a partir da criação, seleção e manipulação de documentos.

Assim, ao propor o estudo do grupo Carmin e fazer uma análise da peça *A invenção do Nordeste*, objetivamos estudar como o teatro – e a arte em geral – é parte e fundamento para a construção da história e da vida em sociedade. Além disso, interessa estudar qual a relação entre arte e sociedade, e como a arte contribui para que possamos construir significados e realizar interpretações mais afeitas à complexidade da vida social. Ou seja, se até agora estávamos mais centrados em apresentar como chegamos aos materiais a serem estudados e a um problema de pesquisa, agora é fundamental fazer alguns apontamentos sobre a abordagem metodológica com a qual operamos. Vale lembrar que, embora possamos fazer uma distinção numa introdução como esta, são tópicos que estão intimamente articulados, pois na área de humanidades a teoria não é uma ferramenta que aplicamos sobre um objeto para medir/mensurar alguma coisa estanque. A teoria é uma maneira de dar sentido aos materiais, de buscar significados tanto às construções estéticas quanto à sua maneira de se relacionar – criticamente – com a sociedade. Para esse percurso, buscaremos uma fundamentação na crítica materialista, método esse já com tradição na pesquisa literária brasileira, com nomes referenciais como Antonio Candido, Roberto Schwarz, Anatol Rosenfeld e Iná Camargo Costa – para citar apenas alguns. Essa linha crítica tem como interesse o estudo sobre como uma dada realidade social ganha expressão artística, de tal forma que se torna parte constitutiva da obra artística em sua forma e conteúdo. Essa dialética entre arte e processo social está localizada na história, e se encontra não apenas na obra, mas na crítica a respeito dela, bem como na teoria pertinente para compreendê-la. Nesse sentido, compreender como o material artístico adotado e a abordagem feita dele (a forma), tem a capacidade de

⁶ Teatro verbatim, em suma, é uma forma teatral contemporânea derivada do teatro documental na qual depoimentos de documentados em áudio são levados à cena sem modificações estruturais de texto. Os atores “dariam corpo” às vozes registradas.

⁷ O biodrama é uma forma teatral iniciada pela dramaturga e diretora argentina Vivi Tellas. Como se trata de uma referência do Grupo Carmin, será melhor descrito no terceiro capítulo deste trabalho.

potencializar, contradizer ou reduzir a experiência social expressada (o conteúdo). Assim:

na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra –, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externo (CANDIDO, 1993, p.32 e 33).

Essa situação, no teatro, se constitui por meio do potencial da relação entre texto e cena, o que confere a sua especificidade no contexto das demais artes literárias e espetaculares. Fundamentalmente, importa entender como as formas literárias se relacionam com o processo histórico, num jogo de influências mútuas que muito nos ensina sobre os dois polos, da arte e da vida social. Para isso, é decisivo a teoria do teatro épico, que exige não apenas a remissão à história e ao contexto em que determinadas obras surgiram e produziram efeito, como também ao modo como a história social se precipita em forma na obra de arte. Assim, o teatro não se limita ao estudo de categorias teatrais supostamente fixadas, como conflito dramático, relações intersubjetivas, personagens autônomos e livres, em uma situação autorreferente, características que marcam um teatro dramático. Para o teatro épico, a história e um processo coletivo podem ser materiais usados em teatro, bem como a quebra da ilusão cênica e o questionamento de qualquer formatação preestabelecida.

Tendo sido apresentados o objeto desta dissertação, suas justificativas, seu recorte específico e sua base metodológica, resta ainda falar sobre a necessidade de uma revisitação de aspectos da história do teatro brasileiro, uma apresentação do panorama histórico e social do teatro feito no Nordeste do Brasil, ou sobre o Nordeste, focalizando na trajetória de um teatro caracterizado pelo regionalismo, suas criações imagéticas, tradições, conceitos e contradições. Posteriormente, faremos um estudo do teatro feito no Rio Grande do Norte, buscando compreender o desenvolvimento e as características dessa arte no estado e a participação do nosso objeto nessa trajetória, sempre buscando relação com a história do teatro no Brasil. Nesse contexto, testaremos a hipótese de uma aparente retomada do tema Nordeste em produções teatrais pelo país, sobretudo após o ano de 2002, o que é visível em montagens de grupos que são referências nacionais e estão localizados no Sudeste. Esse percurso é fundamental para dar sentido à análise do grupo e da peça, bem como para a perspectiva teórica e metodológica que sustenta essa dissertação. E, por fim, nesse processo, pesquisamos o grupo Carmin e fizemos uma análise do espetáculo *A invenção do Nordeste*, do grupo Carmin.

No caso da análise do espetáculo, utilizamos o texto dramatúrgico publicado em 2017 e, também, utilizaremos uma gravação do espetáculo encenado no dia 16 de junho de 2018, no Teatro Casa da Ribeira, em Natal/RN. Sabemos que cada espetáculo é único, bem como que uma gravação em vídeo coloca uma câmera, com seus ângulos e recortes, como instâncias narrativas que mudam o espetáculo, bem como o fato de assistirmos à peça em uma situação receptiva completamente diversa do momento da gravação. Acrescido a isso, para a perspectiva de análise cênica a presença dos elementos de composição (cenografia, iluminação, sonoplastia etc.) também constituem instâncias narrativas e são fundamentais na formalização estética do espetáculo. No entanto, guardadas as especificidades e sabendo das limitações, o uso da gravação da peça abre um caminho que permite um estudo da dimensão cênica que pode ser compartilhado com outras pessoas, o que é fundamental quando se pensa em uma pesquisa acadêmica.

Portanto, diante dos objetos e objetivos apresentados, desenvolvemos e dividimos a dissertação de modo que seja possível, progressivamente, observar as questões de maneira ampla até, por fim, o momento de análise do grupo e da peça. Portanto, no primeiro capítulo, de cunho histórico-teórico, realizamos um panorama da história do teatro nordestino, inserindo-o no contexto de formação da região e na discussão dos conceitos que produzem o regionalismo, que por sua vez se articula com a história do teatro brasileiro e se torna uma marca do teatro produzido na região. Para tal, teremos com suporte teórico os apontamentos propostos por Albuquerque Júnior (2001), pelos quais se compreende as artes, incluindo o teatro, como determinantes na criação dos discursos sobre o Nordeste e nas imagens dessa região. No caso, a perspectiva sobre a região Nordeste não se limita a um recorte como unidade econômica, política ou geográfica, mas também se constitui como um espaço de construção cultural e étnica. Esse entendimento é fundamental, pois há um caráter regional que ainda se apresenta como uma das características principais desse teatro que, consequentemente, constrói imagens condensadas e importantes como cangaceiros, líderes messiânicos, revoltas populares, crenças e estéticas diversas. Nesse processo, o autor nos propõe refletir sobre como a arte ainda cria ou mantém, na sociedade brasileira, uma visão do Nordeste como região rural, arcaica, colonial, dependente, onde existe o predomínio da pobreza, da seca e, portanto, dependência do Sudeste e Sul. Assim:

quando se toma o objeto Nordeste como tema de um trabalho, seja acadêmico, seja artístico, este não é um objeto neutro. Ele já traz em si

imagens e enunciados que foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. São configurações possíveis dentro daquele universo; são tipos e estereótipos construídos como essenciais. Um espaço povoado por personagens que, como mitos, vencem o tempo que decreta o seu fim e, quase sempre, só ao não existirem mais concretamente, passam a ser mitológicos, permanecem como enigmas que se insinuam nas narrativas que os tornam como objetos, que se esgueiram nas fímbrias dos textos e imagens; como perguntas que não querem calar; como problemas que teimam em ser repostos, como chagas que periodicamente voltam a sangrar e requerem novo remédio, nova explicação, para o apaziguamento das consciências e a paz da razão (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.217).

Nesse sentido, buscaremos uma compreensão histórica e ampla do teatro feito no Nordeste, refletindo sobre momentos, grupos e colaboradores que, direta e indiretamente, contribuíram na construção desse teatro, nomes como, por exemplo: Gilberto Freyre, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Graciliano Ramos, Luiz Miranda, Luiz Mendonça e João Cabral de Melo Neto. Ou seja, uma diversidade de modos de compreender e fazer o teatro caracterizado como teatro nordestino que, conseqüentemente, foram responsáveis pela construção de um imaginário da região. Assim, o objetivo é explorar essa participação do teatro do Nordeste na modernização do teatro nacional, que é tanto caracterizado pelo regionalismo como pelo seu questionamento, ampliando o estudo em busca de um teatro com características políticas e experimentações estéticas. No caso do regionalismo, buscar compreender o processo de construção do conceito e em que medida sua utilização contribuiu para reforçar os estereótipos com relação ao Nordeste e ao nordestino.

No segundo capítulo, apresentamos um panorama do teatro feito no Rio Grande do Norte, onde surgiu e se mantém o grupo Carmin. Utilizamos de fontes historiográficas, buscamos reunir e analisar brevemente alguns materiais que apresentam fragmentos dos primórdios do teatro potiguar, das condições da produção teatral nas diferentes épocas, do amadorismo e outras questões. Nesse sentido, tentar visualizar a presença das características do teatro nordestino marcadas pelo regionalismo e apontar a presença de outras diferentes experiências teatrais registradas na história do estado, como encenações de peças de Martins Pena, Ibsen, Brecht, Joracy Camargo e tantos outros, o que nos diz respeito à recepção teatral. Para tal, partimos da análise de obras como *História da cidade de Natal*, de Luiz Câmara Cascudo, publicada em 1947; obras publicadas nas décadas de 60 e 70 sendo, em sua maioria, apoiados pelo SNT – Serviço Nacional de Teatro; publicações de artistas e pesquisadores do teatro que surgem na década de 90 e, por fim,

alguns artigos e dissertações publicadas nos últimos anos sobre a história do teatro no Rio Grande do Norte. Um panorama aproximado de dois séculos que, reconhecendo a limitação das fontes e referências, restringe o trabalho sobre o estado às cidades de Natal, Assú e Mossoró.

Essa busca de um entendimento histórico do movimento teatral do estado é um importante ponto na pesquisa, pois julgamos localizar e auxiliar no entendimento da trajetória do grupo Carmin, já que a obra teatral do grupo destoava do conceito tradicional de teatro nordestino no qual o regionalismo é a principal característica. Esse aspecto, segundo Quitéria Kelly, era sentido nas apresentações do espetáculo *Jacy* em outras regiões do Brasil, já que o grupo sempre se deparava com “elogios” que soavam estranhos para eles – “nossa, o espetáculo de vocês não parece teatro nordestino!” O que, justamente, gerava questões para o grupo do tipo: o que é o teatro nordestino? Existe uma limitação estética e imaginária desse teatro que não permite outras possibilidades? Nós poderíamos interpretar outros personagens e de outras regiões ou nos limitar aqueles estereotipados do regionalismo? O que significam esses “elogios”? A quem interessa esse imaginário condensado de uma região que, também, é expresso no teatro?

O terceiro capítulo pretende refletir sobre uma tendência que ganha visibilidade após o ano de 2002, em que a recepção do tema Nordeste aparentemente retorna por meio de grupos atuais e referências do teatro brasileiro, grupos do Sudeste que estiveram, em suas montagens, trabalhando com a história e temática nordestinas, de diferentes perspectivas, mas com algo que aparenta ser comum: a presença do Nordeste ambientado no passado e em um contexto rural. Para desenvolver essa argumentação, comentamos brevemente as seguintes montagens, em ordem cronológica de estreia: em 2002, *Os Sertões do Teatro Oficina* (São Paulo/SP) dividido em cinco partes e sendo a última acontecida em 2006; em 2009, a peça *Concerto de Ispinho e Fulô* da Cia do Tijolo (São Paulo/SP); e, em 2011, *O incrível homem ao avesso* da Cia Contadores de Mentira (Suzano/SP).

Essas montagens, supostamente, têm semelhanças por serem realizadas por grupos teatrais do Sudeste, com visões políticas de esquerda e progressistas, e que utilizaram o teatro na releitura de revoltas populares localizadas na região Nordeste: Canudos (Bahia) e Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (Ceará). Objetivamos, com esse estudo, buscar entender esse momento em que o teatro se utilizou de uma perspectiva épica e historicizante, com o objetivo de mostrar conflitos coletivos, a partir de fatos históricos sobre lutas acontecidas na região do Nordeste como elementos da gênese do

combate ao poder do Estado opressor, representado, em sua maioria, pelos militares. Essas montagens cênicas nos interessam pela impressão de suas aproximações temáticas, bem como pela diferenciação das formas utilizadas, com estéticas variadas ou híbridas, formas de teatro ritualísticos, intimistas, épicas e outros.

Em contrapartida, nesse capítulo buscamos dialogar com o questionamento proposto pelo grupo Carmin, para quem parece existir uma tendência e uma constância temática que localiza e trabalha o Nordeste na perspectiva do passado, do sertão, do espaço rural, mesmo que teatralmente o objetivo seja uma discussão como luta de classes, revoltas populares e conscientização política. Ou seja, mesmo que o Nordeste não esteja apresentado de maneira caricatural ou estereotipada, com base na cultura popular, ou apenas como espaço de referência histórica, a constância desta mesma localização histórica e imagética ou a ausência de trabalhos teatrais produzidos, por exemplo, pelo Sudeste utilizando o Nordeste em outras circunstâncias e outras discussões (exemplo: luta de classes no Nordeste no espaço urbano), parecem reforçar o espaço do Nordeste como sinônimo de uma região imobilizada no tempo. A questão seria, supostamente, se estas imagens recorrentes do Nordeste não auxiliariam a manter um imaginário pautado na “dicotomia binária que opõe Nordeste e Sudeste, improdutivos e trabalhadores, rural e urbano, atraso e progresso, pobreza e riqueza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.17)”?

Discussão essa que envolve uma série de questionamentos propostos no espetáculo *A invenção do Nordeste* e que, também, seria uma das bases de preconceito e xenofobia dirigidas aos nordestinos. No caso dessas produções, não seriam ainda resquícios de uma questão dialética entre o arcaico e moderno e que, segundo Candido (1993), é muito presente na formação social brasileira? Uma relação comum em colônias exploradas, onde a realidade construída é fetichizada por uma elite que não permite o avanço, a menos que isso esteja em acordo a algum plano de manutenção da ordem social. E, portanto, mesmo essas montagens pretendendo fazer um questionamento e superação dessa ordem exploradora, teriam se limitado a tratar disso tematicamente; porém, de maneira recorrente, ao localizar o Nordeste no espaço de um passado imobilizado, da pobreza, do sertão, não poderiam estar reproduzindo um quadro estereotipado como verdade imemorial e incontestável, daí quase imutável? Essa perspectiva repetida e reiterada de alguns grupos do Sudeste revisitarem o Nordeste, mesmo utilizando o passado visando a discussão do tempo presente, não estaria mantendo o imaginário do Nordeste recuado a um espaço rural, arcaico e primitivo, o que nutriria alguns aspectos de preconceito sobre a região como espaço de atraso, da dependência e da subordinação? Nesse sentido, não

pretendemos generalizar e nem fazer críticas profundas das obras, mas trazer as peças *Os Sertões* do Teatro Oficina (São Paulo/SP), *O incrível homem ao avesso* da Cia Contadores de Mentira (Suzano/SP) e o *Concerto de Ispinho e Fulô* da Cia do Tijolo (São Paulo/SP), peças de grande repercussão e influência nacionais, para debater as questões específicas apresentadas. Ou seja, trata-se de peças que discutem criticamente seus materiais, em perspectiva dialética, com resultados críticos expressivos – mas, a despeito disso, podemos pensar em que medida não acabam reforçando alguns clichês e preconceitos sobre o Nordeste e os nordestinos?

O quarto e quinto capítulo, por fim, são dedicados ao estudo da trajetória do Grupo Carmin de Teatro e da peça *A invenção do Nordeste*, numa perspectiva que envolve a análise do texto e da cena. Assim objetivamos realizar um estudo para entender a função crítica da obra, bem como a contribuição do Carmin para o teatro contemporâneo brasileiro. Veremos se se confirma a percepção inicial, de que o grupo promove uma visão não tão comum de um Nordeste urbano e tecnológico, e que pode contribuir para a reflexão de diversas questões sociais, principalmente, na ordem de como os discursos são construídos para legitimação de poder.

Diante disso, *A invenção do Nordeste* se apresenta como um manifesto artístico no qual a atualidade das discussões que propõe, e a apresentação de um Nordeste nos tempos atuais, ganham características que se destacam do que vinha sendo produzido por alguns grupos até então no cenário nacional, principalmente do Sudeste. A peça nos interessa por buscar essa superação do passado e uma interpretação que vai contra uma visão unificadora e limitada do teatro nordestino, recheado de obviedades e estereótipos, na perspectiva de pensar política e imaginação. Essa aparente inovação da peça, é um marco na busca de um novo teatro feito no Nordeste, já que tem preocupações referentes a temas e estéticas do presente. Uma preocupação teatral, como argumenta Lima Filho (2017), que não negue suas raízes, mas que traga para a cena contribuições mais acordadas com o presente, já desde a década de 50, não só no Nordeste, mas em todo o Brasil, no qual o predomínio da população urbana é crescente.

Por fim, pretendemos colaborar com os estudos sobre o teatro no Brasil, e integrar, dentro da própria Universidade Estadual de Maringá, a linha de pesquisa para a qual o teatro tem crescido em importância e espaço, muito justificado pela participação do curso de Letras e, recentemente, do curso de Artes Cênicas, do qual sou oriundo.

CAPÍTULO 1. Considerações sobre o teatro nordestino: história e conceitos

No ano de 1968, Hermilo Borba filho, um dos expoentes do teatro nordestino, publicava um texto intitulado “Por uma arte popular total: o nordestino quer se reconhecer no seu teatro”. Nesse histórico trabalho, o autor pontuava que o teatro no Nordeste sofria do mal da pobreza, de uma constante luta para vencer as dificuldades gerais, consequência natural de uma região subdesenvolvida e que não podia contar com o apoio governamental. Para além dessas críticas, o autor defendia um teatro nordestino identificado com questões e manifestações artísticas populares, representante das tradições daquela região e povo, herdeiro das influências dos povos colonizadores por meio do “teatro popular latino, da *Commedia Dell’Arte*, dos elisabetanos, onde se destacavam o ator e o texto tudo mais sendo acessório” (BORBA FILHO, 1968, p.132). Acrescido a isso, o autor pontuava que o teatro nordestino era marcado pelo despojamento, ou seja, ausência de elementos técnicos e decorativos, mas que eram compensados pela busca da relação cênica entre a ação e o público, apoiado pela dança e música; e acreditava que o teatro nordestino não necessariamente mantinha-se em um exclusivismo regionalista, mas era natural que as produções, desvinculadas de um teatro burguês praticado como cópia das regiões mais abastadas do Brasil, buscassem suas bases e reconhecimento teatral por meio das tradições, problemas, linguagem e realidades próprias do Nordeste. Esse teatro consciente criava uma poética amparada nas questões regionais e nas tradições cênicas herdadas, produzindo “um típico espetáculo nordestino: improvisado como na comédia popular italiana, com máscaras como no teatro grego, dançado como no teatro oriental, acrobático como no teatro chinês, cantado como nas óperas, social como exige o atual tempo de angústia” (BORBA FILHO, 1968, p.139 - 140). É possível observar que essa visão de Hermilo Borba filho, e que acaba se tornando uma referência, é ancorada em um pensamento que nasce a partir da criação da própria região Nordeste e a qual o autor, por meio do teatro, também ajuda a construir. Vale ressaltar que Borba Filho acaba reconhecendo e expandindo essa percepção de teatro que era praticado em Recife (Pernambuco) para a totalidade do teatro produzido na região Nordeste, formada, na atualidade, por nove estados.

Anos antes da publicação do artigo de Hermilo, o teatro nordestino já era referenciado em âmbito nacional, em destaque com a peça o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, encenada nos palcos do Sudeste e do Nordeste, uma importante referência histórica e imagética do teatro produzido na região, com grande

sucesso até hoje no teatro e na televisão⁸. Historicamente, outros autores, que serão mencionados, também foram responsáveis, cada qual ao seu modo, pela construção de um teatro nordestino marcado pelo regionalismo – e que ainda nos parece, de certa forma, hegemônico. Portanto, é importante ressaltar que não pretendemos apresentar e afirmar a existência de um teatro nordestino único, mas de características e questões que são aproximadas, resultantes de percepções regionalistas. Nesse sentido, a perspectiva crítica é direcionada aos autores relacionados ao regionalismo, todos eles eruditos, e o teatro produzido a partir dos mesmos. Assim, objetivamos não estender a análise ao teatro popular do Nordeste, feito pelo povo e/ou para o povo, ancorado na tradição e nas manifestações populares, o que demandaria outra pesquisa. Em outro momento, voltaremos nosso olhar para o teatro sobre o Nordeste, para o qual a região é utilizada como temática – e que não é, necessariamente, uma produção teatral de exclusividade dos nordestinos.

Portanto, nesse processo de construção, uma importante questão que se apresenta para nós relaciona-se à distinção entre os termos “teatro nordestino” e “teatro sobre o Nordeste”. Segundo tese do dramaturgo Altimar Pimentel⁹ (1983), ao observar a relação entre o teatro e o Nordeste do Brasil, é possível notar duas terminologias, sendo “o teatro sobre o nordeste” aquele feito por um autor do Nordeste, escrevendo sobre o Nordeste, mas, formalmente, sem qualquer característica do teatro nordestino – seria o caso, por exemplo, da peça *Lampião* (1953) de Rachel de Queiroz; por sua vez, o conceito de “teatro nordestino” estaria vinculado à tradição dos folguedos folclóricos; um modo de produção teatral que se apropria dos códigos do folclore para a composição da cena e das estruturas narrativas, com valorização da cultura popular (LIMA FILHO, 2019a). Ou seja, o teatro nordestino corresponderia a uma série de tradições artísticas da cultura popular em que se relacionam folguedos, cordéis, xilogravuras, bumba-meu-boi, romanceiro popular, repentes, maracatus, mamulengos, pastoris, clubes populares de carnaval etc.

Vale lembrar que essas classificações não são definitivas nem dão conta da complexidade do teatro feito no Nordeste. Um autor como Hermilo Borba Filho, por

⁸ No final de 2019, o Grupo Maria Cutia, de Minas Gerais, montou a peça *Auto da Compadecida*, com concepção e direção de Gabriel Villela. O espetáculo fez parte do Festival de Internacional de teatro de Curitiba, em 2020. Na televisão, a obra foi exibida no início de 2020 pelo canal Globo, em uma minissérie de quatro capítulos. Com tecnologia digital e novos efeitos visuais, a filmagem de 2000, com direção de Guel Arraes, voltou as telas em comemoração aos vinte anos da obra.

⁹ Altimar de Alencar Pimentel (1936-2008) foi jornalista, historiador, teatrólogo e folclorista. Natural de Alagoas, mas viveu na Paraíba onde notabilizou-se como artista e pesquisador, com vasta produção ligada à Universidade Federal da Paraíba.

exemplo, não se utiliza da expressão ‘teatro nordestino’ nem do conceito de folclore (já que nem todas as obras se baseiam no folclore), preferindo falar em “espetáculos populares do nordeste”, que podem ser, entre outros, o mamulengo, o reisado, o cavalo-marinho etc. Esses são feitos pelo povo, para o povo, em momentos específicos como festas, datas determinadas, em locais que não um teatro convencional. Para Hermilo, o conceito de popular está intimamente articulado com a tradição de grupos que não fazem parte da elite, ligados a um espaço, uma história e a uma conjuntura social e política específicas – e envolve a criatividade para se adaptar e lidar com situações adversas, sendo a cultura um modo de dar expressão a essas experiências coletivas (PAZINI, 2021, p.82).

Por fim, a expressão “teatro sobre o Nordeste” é também questionável, uma vez que não necessariamente deve-se a algo exclusivo da região, haja vista muito grupos de teatro de outras regiões do país utilizarem-se de temáticas e/ou histórias do Nordeste em suas montagens. Como exemplos históricos, a peça *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), do teatro CPC, do Rio de Janeiro, e a peça *O testamento do cangaceiro* (1961), de Chico de Assis, também de São Paulo. Nesse sentido, buscamos observar que esse próprio termo aparenta estar ligado a e se diferenciar do regionalismo, de algum modo, pela proximidade com a tradição de um teatro com maior engajamento político, feito na região e por outras regiões, tendo o Nordeste como foco.

A distinção entre um ‘teatro nordestino’ e um ‘teatro sobre o Nordeste’ é um ponto relevante em nossa pesquisa¹⁰, já que, formal ou tematicamente, caricatural ou estereotipado, utilizando a região para as mais diferentes estéticas e abordagens, queremos refletir sobre como a tradição do teatro nordestino e de um teatro sobre o Nordeste aparentam estar ancorados em um imaginário do passado, do espaço agrário. Nesse sentido, utilizamos a expressão ‘teatro nordestino’ como referência ao teatro regionalista em sua pluralidade, baseados nas tradições artísticas da região, e feito pelos eruditos. E utilizaremos teatro sobre o Nordeste, a partir da utilização temática da região, quando estivermos falando de um teatro voltado para um espaço de denúncia e transformação, principalmente dos aspectos sociais, econômicos e políticos.

¹⁰ Segundo Lima Filho (2019b), outra expressão possível é “teatro do Nordeste”. Essa expressão foi propagado no Brasil e exterior pelo carioca Paschoal Carlos Magno (1906-1980), responsável pela fundação do Teatro do Estudante do Brasil no ano de 1938. O chamado “teatro do Nordeste” tornou-se possível e visível graças ao engenho e, sobretudo, ao empenho do movimento feito pelo TEP, e figuras como os pernambucanos Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

Portanto, por meio da história da criação da região Nordeste e do seu teatro, queremos compreender esse ideário regionalista ou sobre o tema Nordeste e suas contribuições com o cenário teatral nacional. Já que, a partir do objeto do nosso estudo, esse teatro – caracterizado por imagens do mundo agrário, da seca, do banditismo, do messianismo, da casa grande e senzala, das oligarquias, do sertão e do arcaico – necessita de revisitação e reflexão crítica. Uma das questões é: ainda que o regionalismo e o teatro sobre a região possam ser usados para a crítica e denúncia social, esse imobilismo do tempo e espaço não poderiam contribuir, como contra-efeito, para a manutenção de estereótipos sociais no qual o Nordeste e os nordestinos permanecem ainda como dependentes, discriminados, marginalizados e, na recente história do Brasil, culpados pelo atraso nacional? Essa e outras questões são decisivas para a peça *A invenção do Nordeste*. Nesse sentido, buscamos entender, neste capítulo, como a produção histórica do teatro feito na região do Nordeste ficou marcada, em muitos momentos, pelo regionalismo. Isso é base para se tentar entender a gênese desse teatro popular nordestino, da construção do discurso sobre e da região. O teatro sobre o Nordeste surge como referência para a produção de um teatro engajado politicamente, partindo do pressuposto de que:

[...] o que se questiona não é apenas como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda. Do teatro íntimo ao grande teatro do mundo, do teatro de câmara ao teatro histórico, as mudanças de “formato”, as origens dos personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos de autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias (RYNGAERT, 1995, p. 9).

O Nordeste brasileiro foi formalmente delimitado no início do século XX e, como consequência desse processo, consolidou-se na região, entre o econômico, o geográfico e o simbólico, um amplo repertório de discursos apoiados em temas, imagens e tipos associados à região. Nesse processo, o movimento teatral dessa localização é construído, em grande parte, pela defesa de uma arte que fosse particular àquele espaço, capaz de ser a expressão da cultura, de valores e de formas populares, genuinamente nordestinas. Muitas dessas ideias estavam ancoradas sobre pressupostos nacionalistas, que já eram mobilizados durante o Império e no início da República no Brasil, resultando em um movimento tradicionalista que buscou a criação de uma identidade nordestina; posteriormente, algumas dessas ideias sofreram influência do modernismo¹¹ artístico no

¹¹ Segundo Antonio Candido (2000, p.148), o modernismo de 22 não manifestou a princípio nenhum caráter

país. Nesse sentido, tornaram-se referência do modo de fazer teatro no Nordeste e, posteriormente, foram reproduzidos por outras regiões.

Na pretensão de melhor entender a gênese popular do teatro nordestino, é fundamental conceituar alguns princípios em relação à pesquisa relacionados ao teatro e à história. Nesse sentido, os processos históricos do teatro na região e suas relações devem ser entendidos a partir da ideia de que

a revisitação histórica tem, portanto, essa função de abrir para o presente um espaço próprio, marcando o passado para redistribuir os espaços dos possíveis. A prática historiadora é, por princípio, aberta a novas interpretações, a um diálogo sobre o passado aberto sobre o futuro, a ponto que se fala, cada vez mais, de ‘futuro do passado’ (DOSSE, 2003, p. 87).

Assim, tendo como perspectiva realizar novas interpretações, utilizar o teatro como material histórico implica tratar o pesquisador como aquele que lida cotidianamente com diferentes camadas de invenção, de criação, de representação, de sentidos dados à cena do mundo e ao mundo da cena. Nas palavras de Gusmão (2019, p.10),

o historiador do teatro, por sua vez, vê tudo isso acontecer no palco do mundo e no palco do teatro, onde este mundo é recriado, criticado, reinventado, transformado, denunciado, sacralizado. O olho do historiador do teatro precisa, assim, olhar duas vezes. Ele precisa, ao mesmo tempo, ver um mundo ser inventado e constituído e perceber como os mesmos atores deste mundo tornam-se, novamente, atores no palco.

Ademais, ao propormos o desafio de significar criações artísticas, estendemos o desafio ao próprio tema do Nordeste. Segundo o pesquisador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, na obra *A invenção do Nordeste e outras artes*, “o Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.79) e, assim, é “uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de ‘verdades’ sobre este espaço”

revolucionário, no sentido político, e não punha em dúvida os fundamentos da ordem vigente; a sua atitude, no entanto, analisada em profundidade, representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos. Daí o seu populismo — que foi a maneira pela qual retomaram o nacionalismo dos românticos. Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário.

(ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 62). Tais conceitos não são exclusividade da região Nordeste, entretanto, buscaremos apontar os aspectos específicos relacionados à sua criação e consolidação. Essa posição vai ao encontro da concepção de materialismo cultural, para a qual a arte não é somente produto de consumo em um mercado determinado (em chave passiva, portanto), mas constrói significados que têm performatividade social, que produzem pensamentos e ações individuais e coletivas (de modo ativo, criador). Nesse sentido, o papel social do artista e do crítico envolvem uma posição questionadora sobre seus próprios pressupostos e fundamentos (WILLIAMS, 1979). Ou seja, o que se entende por “Nordeste” não se limita a um recorte econômico ou político, mas envolve também construções imagético-discursivas, e que carregam uma diversidade de sentidos – a arte em geral, e o teatro em particular, fazem parte desse circuito. Para tal, entendemos que o capitalismo não pode ser compreendido apenas por sua dimensão econômica, enquanto fluxo de capital e troca de mercadorias, mas também como uma dimensão simbólica, moral e cultural comum (SOUZA, 2018). São processos que, em muitos momentos, criam tradições, ou como conceitua o historiador Eric Hobsbawn (1997), produzem uma “tradição inventada”:

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 1997, p. 9).

Portanto, faz-se relevante entender e localizar a motivação e criação dessa região, que irá influenciar e ser influenciada, inclusive, pela noção de um teatro nordestino como, por exemplo, no manifesto de Hermilo Borba Filho.

1.1 A construção do Nordeste: mediações entre história e arte

Historicamente, o termo ‘Nordeste’ foi usado pela primeira vez em 1919 no documento de fundação da IFOCS – Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas. Essa instituição delimitava uma área de atuação específica que receberia um destaque no Norte do Brasil, por ser essa área sujeita à grandes estiagens¹². Nesse contexto, o órgão era criado

¹² O termo Nordeste só foi oficializado em 1942 pelo IBGE. Nesse momento a divisão era estabelecida pelas características físicas do território e foi nomeada em duas partes: Região Nordeste Ocidental e Região Nordeste Oriental. Em consequência das transformações ocorridas no espaço geográfico brasileiro, nas décadas de 1950 e 1960, uma nova divisão em Macrorregiões foi elaborada em 1970, introduzindo

como necessidade resultante da grave seca de 1915 e, posteriormente, da seca de 1919, e assim a região receberia uma atenção especial do poder público federal no governo transitório de Delfim Moreira (1918-1920). Portanto, o Nordeste como delimitação geográfica é criado já ancorado no discurso da seca, e esse processo de assimilação já pode ser observado no final do século XIX. O marco disso foi a grande seca de 1877-1879, que foi fundamental, pois, sendo a primeira a ter grande repercussão nacional e afetar os proprietários de terra, gerou um movimento de apoio considerável à região, como a arrecadação de recursos para a população vítima das mazelas da seca. Diante disso, as bancadas políticas que representavam a região, ainda nomeada como Norte, descobriram um poderoso meio para reclamar tratamento igual ao recebido pelo Sul. Esse reclame, podemos observar, estava relacionado à tentativa de enfrentamento das elites agrárias nordestinas diante do declínio econômico e político sofrido pela região no século XIX. Vale lembrar que, durante quase três séculos, a região foi a área mais importante da economia da Colônia, depois Império no Brasil, por meio da produção açucareira, algodoeira e pecuária. Assim, no fim do século XIX, o deslocamento econômico para o sul por meio da produção cafeeira, da industrialização e do fim da escravidão, afetou diretamente àquelas regiões baseadas em relações oligárquicas, na monocultura e no trabalho de exploração escrava da mão de obra. Em termos políticos, as elites agrárias nordestinas perderam espaço nacional para, principalmente, São Paulo e Minas Gerais. Nesse sentido, além do aspecto geográfico, o discurso da criação do Nordeste é usado também na tentativa de manutenção da ordem e de privilégios pelas elites locais; o discurso da seca, o atraso e a vitimização foram fundamentais na perpetuação de uma ordem na qual os poderosos se sucediam, tendo sempre a seu favor uma massa populacional empobrecida e dependente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

No final do século XIX e início do XX, o Nordeste permanecia sob o contexto econômico das monoculturas em decadência e suas relações de trabalho exploradoras, enquanto o Sul ia sendo construído como o espaço da industrialização, marcado por novas relações de trabalho. Nas capitais nordestinas, o conflito provocado pelas mudanças da época era percebido nos campos das artes e dos usos e costumes, pela influência provocada pelas culturas francesas e norte-americanas, consideradas expoentes. Assim,

conceitos e métodos reveladores da importância crescente da articulação econômica e da estrutura urbana na compreensão do processo de organização do espaço brasileiro, do que resultaram as seguintes denominações: Região Norte, Região Nordeste, Região Sudeste, Região Sul e Região Centro-Oeste, que permanecem em vigor até o momento atual.

na tentativa de enfrentamento dessa nova ordem, acusada de descaracterizar a região, o discurso sobre o Nordeste era construído sobre valores que aparentavam não defender a mudança social, buscando uma contraposição às transformações promovidas pela modernização capitalista. De forma conservadora, o discurso que passou a ser gerido por intelectuais e políticos sobre o Nordeste baseava-se, além das características climáticas da região, que a diferenciavam das outras, marcada fisicamente pela caatinga, semiárido e seca, também pela ideia de que era possível encontrar a verdadeira raiz do país e se manter fiel a ela – sendo o Nordeste esse espaço físico e imaginário.

A explicação dessa defesa envolvia a miscigenação dos três grupos fundadores do Brasil, índios, negros e brancos portugueses, considerados os povos originais; a relação do homem com a natureza, exemplificada na construção dos mucambos; a rica culinária e uma busca de definir o modo de ser do nordestino. Ou seja, dentro dessas ideias que eram afirmadas, criavam-se conteúdos políticos, culturais e imaginários que, em grande parte, se mostravam saudosistas ou defensores de uma sociedade estamental, artesanal e não-industrial¹³; por vezes, aparentando um saudosismo do período monárquico e imperial, justamente buscando a contraposição vivida pelas transformações econômicas e políticas, com o processo de modernização capitalista, industrialização, o fim da escravidão e o advento da República, que pareciam estar localizados em outras regiões do Brasil¹⁴.

Um marco desse processo foi a realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, realizado em 1926 na Faculdade de Direito de Recife. Foi o primeiro do gênero, não só no Brasil como na América, e o resultado do Congresso foi a elaboração e leitura do “Manifesto Regionalista”, realizado pelo sociólogo Gilberto Freyre com o apoio de intelectuais, políticos e artistas da região. O manifesto era embasado na tríade “tradição”, “região” e “modernidade”. A tradição era entendida como o legado cultural dos grupos formadores, já citados, e fundamentais para a unidade nacional. O regional envolvia uma questão política, visando a superação do estadualismo – desenvolvido pela

¹³Lê-se na conclusão do manifesto regionalista: “Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família e de igreja vendidos aos estrangeiros, por brasileiros em quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vem desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa ser defendido e desenvolvido” (FREYRE, 1996).

¹⁴ Vale lembrar que o processo de modernização no Sul também é muito mais complexo do que uma fácil, rápida e completa assimilação do modo de vida capitalista parece expor, mas isso é um capítulo da vida social brasileira sobre o qual não iremos discutir; vale aqui o idealizado como contraponto à criação e operação do conceito de “Nordeste”.

república –, considerado separatista, para a substituição por algo novo e flexível; as regiões, no caso mais importantes que os Estados, deveriam se completar e se integrar, ativa e criativamente, numa verdadeira organização nacional. A modernidade, por fim, seria algo como uma ferramenta para se ler a tradição e a região. O Movimento Regionalista pregava, então, uma “conciliação de contrários”, isto é, juntar os pontos da tríade e deles extrair um sumo.

Esse processo regionalista pode ser melhor localizado, no Brasil, a partir dos anos vinte e trinta¹⁵, já que a emergência da formação de um discurso nacional e popular provocou o surgimento de uma busca regionalista generalizada. Dentro das áreas criadas geograficamente, manifestaram-se discursos ligados a uma noção própria de vida coletiva. Entretanto, essa questão já se apresentava bem antes no país. No campo das artes, segundo Antonio Candido, o regionalismo pode ser considerado uma das primeiras vias de autodefinição da consciência local:

[...] o nosso nacionalismo foi antes forjado em posições regionalistas. Mas o regionalismo pré-modernista se mostrava, com seu ‘conto sertanejo’, artificial, pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, encarando com olhos europeus nossas realidades mais típicas. O homem do campo é visto como pitoresco, sentimental e jocoso (CANDIDO, 2000, p.113).

Podemos melhor entender esse processo tendo como referência a obra *Literatura e subdesenvolvimento* (1989), de Antonio Candido. Ainda que a crítica de Candido esteja referenciada para literatura narrativa, consideramos viável sua utilização para a análise da literatura dramática. Segundo o autor, pensando a América Latina e o Brasil, após as independências e até mais ou menos o decênio de 1930, predominava a crença do “país novo”, que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso no futuro, mas que ainda estavam para se realizar. Assim,

a ideia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades. A ideia de que a América constituía um lugar privilegiado se exprimiu em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização (CANDIDO, 1989, p.140).

¹⁵ A década de trinta é um momento de intensa disputa entre diferentes projetos ideológicos e intelectuais para o país, momento em que as organizações e instituições como a Ação Integralista Brasileira, o Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora, a Igreja, o Estado e seus ideólogos travam uma intensa batalha em torno da atribuição de um novo sentido à história do país, à nação e ao seu povo.

Desse processo, o discurso nacionalista se desenvolve, tendo como parâmetro que

a ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CANDIDO, 1989, p.141).

Num país novo, sem tradições fixadas, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de se aprofundar no estudo do passado e da própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países da Europa (CANDIDO, 2000). Na busca por uma literatura regionalista, esse processo do início do século evidenciou o projeto naturalista-realista fiel à descrição do meio, que resultou em obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Esse meio, no entanto, se diferenciava cada vez mais e se tornava cada vez menos natural com o avanço das relações burguesas. Este naturalismo teria dado origem, no Brasil, a um estilo tropical, emocional, sensual, de produzir literatura. Nossa literatura seria diferente da fria e decadente literatura europeia, pela própria influência que o meio e a raça exerciam sobre nossa escritura e nossa psicologia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.66).

No campo artístico, o modernismo no Brasil, marcado pela Semana da Arte Moderna de 1922, introduziu a atenção aos elementos arcaicos e populares, antes menosprezados pela academia. Essa novidade, segundo o ponto de vista esboçado por Antonio Candido, inaugurou “[...] um novo momento na dialética do universal e do particular” (CANDIDO, 2000, p. 109). A estética moderna, nesse processo de construção de uma cultura nacional, representou:

uma providencial libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos. O primitivismo, tendência inerente a certas correntes artísticas e literárias surgidas nos primórdios do século passado, uma vez assimilado pelos artistas e literatos daqui, permitiu-lhes, finalmente, abandonar seja aquela visão condescendente da realidade local (indianismo), seja aquela intolerante (do Lobato de *Urupês*). O resultado não poderia ser outro: elementos antes desprezados pela *intelligentsia* oficial (ou oficialasca) começaram a emergir no plano mais geral das consciências artísticas. Estava aberta a entrada na arte brasileira para o mulato, o malandro, o cangaceiro, o beato etc., e da maneira o mais empática possível, neles identificando uma autêntica “reserva de brasilidade”. Reserva esta sufocada, no caso específico da literatura, por exemplo, pelo beletrismo (LEITE, 2015, p.355).

Diante disso, o teatro e outras artes se apresentam como elementos fundamentais

no processo de construção e legitimação dos discursos na sociedade, sejam universais, nacionais ou regionais. Refletindo sobre as questões do seu tempo, as múltiplas formas de linguagem, inclusive a literatura, não apenas representam o real, mas também instituem reais. Segundo Albuquerque Junior:

as obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.41).

Ligados a diversos elementos, principalmente à própria história, determinadas práticas diferenciadoras dos diversos espaços são trazidas à luz, para dar materialidade a cada região:

A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. A escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões. A questão da identidade nacional põe, na ordem do dia, a questão das diferentes identidades regionais no país, que deviam ser destruídas para uns e reafirmadas para outros, já que para a visão moderna a identidade é uma essência que se opõe à diferença, vista como superficial, ela é um “ser”, uma função invisível e central. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.63).

Assim, historicamente a construção do Nordeste teve a colaboração de diversos artistas e intelectuais de diferentes épocas, representantes de seus tempos históricos. Cronologicamente, esse processo aparece nas décadas de vinte e trinta¹⁶ desde Gilberto Freyre e a “escola tradicionalista de Recife”, e em autores como José Lins do Rego e Ascenso Ferreira; a partir das décadas de quarenta, com a música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, até a obra teatral de Ariano Suassuna; na década de cinquenta com pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Agres, o poeta Manuel

¹⁶ A adoção do nacional-popular como eixo central da formulação da política cultural durante a Era Vargas, além de reforçar a atenção das elites letradas para a formulação de estudos e tentativas de interpretação do Brasil, que Carlos Guilherme Motta chegou a chamar de “redescobrimto do Brasil”, matriz de muitos dos estudos clássicos sobre a história, etnografia, sociologia e antropologia brasileiras (como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Vaqueiros e Cantadores*, de Luís da Câmara Cascudo e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior), possibilitando, inclusive, a emergência das primeiras universidades no país e o crescimento da indústria editorial, que permitiu a alguns intelectuais viverem das letras –, levou a uma atenção maior às manifestações culturais populares, que passam a ser objeto de intervenção e legitimação por parte do Estado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.135)

Bandeira, os romancistas Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida. Posteriormente, nomes como Glauber Rocha e muitos outros entram nessa lista. Esses nomes, guardadas as diferenças entre si, e muitos outros artistas em suas diferentes linguagens, contribuíram para um imaginário do Nordeste e do nordestino, grosso modo, com preponderância de uma visão presa ao passado, sertaneja, rural e que até hoje ainda marca a região nacionalmente.

1.2 O regionalismo teatral nordestino

A arte fez parte deste processo complexo de constituição da região Nordeste. Ao nos referirmos ao teatro, e pensando nesse processo que levou a um regionalismo característico, alguns autores e intelectuais são fundamentais. Segundo Lima Filho, a gênese do regionalismo no teatro nordestino tem influência direta do sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) e do pensamento regionalista baseado no manifesto de 1926:

uma influência de grande expressividade para o teatro que, da cidade do Recife, finalmente, acabou por se assumir e se projetar Brasil afora como nordestino. São dele, por exemplo, teses do tipo: 1. No Nordeste, quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes, de cultura e de arte regionais; 2. A força de grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro veio principalmente do contato que tiveram, quando meninos de engenho ou de cidade, ou já depois de homens feitos, com a gente do povo, com as tradições populares, com a plebe regional; 3. O mal do nosso teatro está em ter se desenvolvido como um divertimento simplesmente burguês ou só para burgueses ricos ou quase ricos; e 4. Não será tempo de a gente brasileira mais simples ver a sua própria vida interpretada pelo teatro? (LIMA FILHO, 2019a, p.52)

O pensamento de Gilberto Freyre, segundo Albuquerque Júnior (2011), típico do início do século XX, era baseado em um saber sociológico que ascendia frente à crise do saber naturalista, pautado em princípios evolucionistas e biológicos. No saber sociológico, as questões culturais e sociais assumem centralidade no ideal de construção de uma identidade para o país, no caso o Brasil, sendo importantes na definição de suas regiões e de suas populações regionais. Desse modo, a obra de Gilberto Freyre, ao realizar a defesa da tradição e das relações políticas, sociais e culturais já estabelecidas no Nordeste pela sociedade dos engenhos, representou uma luta contra a modernização e progresso industrial, que passaram a ser acusados de perturbadores do equilíbrio social no contexto (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.116). A sociedade burguesa, a cidade,

o capitalismo com suas instituições representavam o rompimento com padrões morais, realizando a importação de costumes artificiais, a desnacionalização e a corrupção de códigos tradicionais assumidos como brasileiros, sendo a raiz dessa tradição o Nordeste. Para Gilberto Freyre, a arte era fundamental na estruturação desse ideário.

Uma grande referência na construção de um teatro nordestino regionalista é Hermilo Borba Filho (1917-1976). Ele participa do grupo TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco, a partir de 1946, na cidade do Recife, até 1952, e depois do TPN – Teatro Popular do Nordeste, entre 1960 e 1963, numa primeira fase, e numa segunda entre 1966 e 1975. Historicamente, a capital de Pernambuco, desde o século XIX, constituiu um lugar privilegiado para produção de um discurso regionalista e uma visão de mundo comum para o Nordeste. Segundo Albuquerque Júnior (2011), a intelectualidade regional é forjada quando os filhos dos grupos dominantes nos Estados convergiam para Recife, já que a cidade era o centro comercial, exportador, médico, cultural e, principalmente, educacional de uma vasta área ainda chamada de Norte. Em Recife se localizava a Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda, locais destinados à formação superior, bacharelesca, das várias gerações destes filhos de abastados rurais. É dessa tradição de intelectualidade e fazer artístico que Hermilo Borba Filho é herdeiro. Seu trabalho lançou as bases para uma posição na qual “o nordestino quer se reconhecer no seu teatro” (1968, p. 131) e “é mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria” (BORBA FILHO, 1981, p. 87). Hermilo Borba Filho formula, a partir daí, um teatro que põe o Nordeste em cena. O autor reivindica a cultura popular nordestina, manifestações artísticas que são mais do que meros brinquedos sociais, tendo por base a crença do potencial dramático de personalidades da região. Para ele, era necessário fazer teatro valorizando a história de Maria Bonita, Lampião e Zumbi, heróis dos folhetos populares, para dar nova vida ao teatro brasileiro. E isso também seria uma forma para as pessoas saírem das feiras para as casas de espetáculos e, inclusive, para atribuir sentido às obras de elite (PAZINI, 2021).

Assim, o seu trabalho voltado para transformar a cultura popular em instrumento poético teatral contribuiu para a renovação da literatura dramática brasileira, bem como sua preocupação com o campo da encenação, a aproximação entre o teatro erudito e os espetáculos populares regionais, o que rendeu inovações nos campos do conteúdo e da forma (LIMA FILHO, 2017). Borba Filho, junto ao TEP e TPN (para falar apenas de dois dos grupos dos quais participou), articulava, nas peças que escreveu, traços populares dos espetáculos do Nordeste com a tradição moderna do teatro europeu, em cada peça por

uma mediação diferente e específica (PAZINI, 2021).

É oportuno citar uma passagem de Hermilo Borba Filho em correspondência com Altimar Pimentel, datada de 14 de maio de 1971, na qual dizia viver pensando num “desgraçado dum teatro arbitrário”. Um teatro que, segundo ele, seria fruto justamente da aliança de uma tradição teatral do Ocidente com o Nordeste como, por exemplo, a aliança entre a *Commedia dell’Arte* e os mamulengueiros. Altimar vai definir esse “teatro arbitrário” – que Hermilo, embora acreditasse ser o modelo ideal para a região, duvidava 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”. (PIMENTEL, 1983, p. 13) Um teatro novo que não chega a romper com o velho.

No processo de formulação de um teatro Nordestino, outro nome fundamental e de destaque é Ariano Suassuna¹⁷ (1927-2014). Segundo Sábato Magaldi (2004), a obra *O Auto da Compadecida* (1955) é o texto mais popular do moderno teatro brasileiro¹⁸. Em *Panorama do teatro brasileiro* (2004), o trabalho de Suassuna tem capítulo exclusivo, no qual é analisada sua estética, que alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo elevado, o regional ao universal. Entretanto, Magaldi critica alguns pressupostos considerados primitivos, como a construção maniqueísta do texto, imperando sempre a luta entre fraco e forte, entre o humilde e o poderoso, a mentira e a verdade, na perspectiva de a plateia pender para o lado do bem. Para além da análise do texto pelo crítico, *O Auto da Compadecida* é um marco nesse processo histórico pela montagem realizada pelo Teatro Adolescente do Recife, em 1956. Entretanto, foi devido à participação no primeiro Festival de Amadores Nacionais, em 1957, no Rio de Janeiro, evento promovido por Paschoal Carlos Magno, que a peça projetou esse paradigma de teatro nordestino com características regionalistas em nível nacional. Essa projeção era resultado das novidades da obra de Suassuna, elaboradas com materiais regionais da

¹⁷ Vale a pena mencionar que não há um esquema fixo ou determinado para o teatro feito no Nordeste no período, e as diferenças entre os amigos Borba Filho e Suassuna são muito significativas, bem como com outros autores e encenadores, como Luiz Mendonça, do TCP. São posições políticas, ideológicas e estéticas diversas, embora haja muito debate, respeito e influências mútuas. Mas é bom pontuar as diferenças para não parecer que estamos diante de um movimento coeso e único.

¹⁸ Ariano Suassuna, junto com Hermilo Borba Filho, participou ativamente no TEP - Teatro do Estudante de Pernambuco e depois no TPN - Teatro Popular do Nordeste. Escolhemos falar da contribuição na nossa pesquisa a partir do *O Auto da Compadecia* por ser a peça mais conhecida do autor e por ser uma das principais referências de um teatro nordestino (regionalista). Vale citar que outras obras literárias e feitas do artista, como o Movimento Armorial (1970), têm como base o regionalismo.

região Nordeste e, cenicamente, apresentados na região Sul e Sudeste. A cultura popular e regional como elemento criativo figura entre as principais contribuições do Nordeste ao processo de modernização do teatro brasileiro na época; essa linguagem própria, colocando o povo em cena com suas histórias e crenças, inseria a arte teatral como participante na tarefa de formação de um discurso nacional e popular, na formação de um espírito nacional. Nesse sentido, o Nordeste criado por Suassuna, por meio de um teatro erudito que se apropria do popular, é marcado pela

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 imitações e estilos europeus (LIMA FILHO, 2017, p.7).

Segundo Albuquerque Junior (2011), tanto o trabalho teatral como literário de Ariano Suassuna são focados na construção do Nordeste como um espaço de tradição e memória. Sua obra constrói o Nordeste dentro de uma visibilidade que o aproxima de uma região feudal, com traços medievais e sacralizado, onde a ambientação é o sertão das caatingas ou de pequenas cidades interioranas paradas no tempo. A sociedade de Ariano Suassuna é marcada pela aristocracia rural, as autoridades são sempre o coronel, o padre, o juiz, o delegado, e o povo segue com suas vidas simplórias e risíveis. Seria, justamente, um contraposto à região Sul, em processo franco de adesão capitalista, democrática, moderna, dessacralizada e referência de um questionável progresso. Assim, politicamente, sua obra

via, com muita reserva, as posições da esquerda, que pregavam a destruição “dos restos” da sociedade que ele queria conservar, mas, ao mesmo tempo, por ter uma clara identificação com a visão cristã, dominante inclusive ideologicamente no período medieval. Ariano condenava as posturas da direita, que usavam o anticomunismo para legitimar uma ordem capitalista injusta, desumana, na qual a miséria era a tônica. Uma sociedade dessacralizada, em que não mais se respeitavam a natureza e os desígnios de Deus. [...] O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.189).

Assim, Ariano Suassuna, com visões próprias sobre o Nordeste, firmou um legado e herança na literatura nacional. A defesa da cultura popular é marca de sua obra,

visível na postura de que o artista deve extrair do sincretismo cultural, histórico e social do povo suas fontes na construção de uma identidade nacional do Brasil. Ainda que seja possível, atualmente, questionar a contribuição ou não da manutenção de preconceitos e estereótipos nas suas obras, ou como as denúncias sociais no seu trabalho reverberam, ou como seu teatro parece defender o passado diante das mudanças sociais, é fato que seu nome é emblemático no moderno teatro nacional e sua obra ainda permanece viva.

1.3 Outras perspectivas do teatro nordestino para além do regionalismo

Em paralelo ao teatro da região preocupado com a tradição e a memória, a cena do e sobre o Nordeste irá, a partir da década de 50, também se voltar para um teatro preocupado em “fazer história”. Inicialmente, como espaço de denúncia social e, posteriormente, com um teatro assumindo o espaço conflituoso, atravessado pelas lutas sociais, “pela busca do poder”. Um Nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de uma nova identidade cultural e política, cuja essência só uma “estética revolucionária” seria capaz de expressar – território de um futuro a ser criado não apenas pelas artes da política, mas também pela política das artes.

A década de 50 representou o acirramento de disputas e influências ideológicas entre socialismo e capitalismo (Guerra Fria) e que ecoaram em discussões e disputas em diversos países, como o Brasil. Internamente, o Governo Vargas (1951-1954) foi marcado por um processo de desenvolvimento e modernização nacional que provocou vertiginosas ondas migratórias do campo para as cidades, fazendo surgir um expressivo contingente de trabalhadores urbanos, ou seja, operariado e classe média. Foi uma época de mobilização social que resultou na organização de sindicatos e, destacamos, no campo, na formação das Ligas Camponesas. O governo Vargas, porém, se deparou com situações em que a necessidade de implementação de reformas econômicas e de projetos desenvolvimentistas comprometeram a capacidade do Estado de fornecer respostas adequadas aos anseios e interesses populares como, por exemplo, o aumento de salários, os direitos sociais etc. Diante disso, também foi uma época marcada por inúmeras greves de trabalhadores e movimentos sociais, tendo como motivação básica exigências de aumento salariais e denúncias do alto custo de vida. Posteriormente, o governo de Juscelino Kubitschek manteve o plano desenvolvimentista deixado pelo antigo presidente Getúlio Vargas, representando um avanço do capitalismo

monopolista da grande produção. Entretanto, retornando à questão migratória, que está intimamente ligada ao processo de deslocamento dos nordestinos para o Sudeste, aponta Albuquerque Júnior (2011, p.172):

Estes camponeses deixam um espaço em crise econômica, cujas atividades tradicionais não conseguem acompanhar o ritmo de desenvolvimento de produções concorrentes, seja no exterior, seja internamente ao país, uma região com problemas climáticos e de relações sociais e de poder que inibiam qualquer possibilidade de alteração no *status* social destes camponeses. Para esta massa de homens pobres, a migração adquire muitas vezes um caráter libertador: a fuga de um mando insuportável, de uma exploração econômica violenta. Deixar de ser “gente de alguém”, buscar novos horizontes para quem tem os seus limitados pelas propriedades dos “coronéis”, buscar novas terras para quem não as possui, dá às retiradas um gosto amargo do abandono de seus territórios tradicionais, do seu lugar, sem saber o que vão encontrar depois do horizonte, mas dá também um gosto de esperança, de libertação de relações sociais de sujeição direta, pessoal; esperança de progresso material, de acesso a determinados bens de consumo e serviços, que não teriam a menor chance de conseguir permanecendo em seus lugares de origem. O Sul torna-se, principalmente a partir da década de quarenta, a miragem de uma vida melhor para estes homens pobres, já que o processo de decadência da economia nordestina só se acentuava, ao mesmo tempo que persistiam as relações tradicionais de poder aí imperantes.

Nesse contexto, a produção e construção do teatro da região Nordeste, anteriormente com um maior foco no regionalismo, irá se voltar para um espaço de denúncia e terá como referência quase obrigatória a importante obra *Morte e vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Essa peça é fundamental para uma melhor compreensão do que apontamos como “teatro sobre o Nordeste”. Antes disso, é relevante citar que essa perspectiva de denúncia na literatura já estava posta no romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, que retratou a vida miserável de uma família de retirantes sertanejos obrigada a se deslocar de tempos em tempos para áreas menos castigadas pela seca e fome. Como disse Graciliano Ramos, “difícilmente se pode pintar um verão nordestino em que os ramos não estejam pretos e as cacimbas vazias. O Nordeste não existe sem a seca e esta é atributo particular deste espaço” (*apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.217). Na mesma perspectiva, *Morte e vida Severina* se apresenta como um poema dramático que traz no nome a alusão ao sofrimento presente na história de Severino, vida severa de um migrante sertanejo que busca uma condição melhor no litoral. Ao longo da peça, Severino se depara com diversos tipos nordestinos, sendo sempre rodeado pelo drama da seca e da morte. É interessante notar que o texto fora encomendado por Maria Clara Machado para o grupo ‘O Tablado’, em

1954. Nesse ano estreara, no Teatro Duse, a peça *Lampião*¹⁹, de Rachel de Queiroz. Segundo Lima Filho (2017), isso demonstra o alto grau de interesse pela região Nordeste, seus tipos e temas naquele momento. Ou seja, antes mesmo de *O Auto da Compadecida* chegar aos palcos cariocas, à época capital do Brasil, o Nordeste e o imaginário em torno dele já produzia interesse em outras regiões. Assim como a peça de Ariano Suassuna, *Morte e vida Severina*, ao longo do tempo, ganhou diversas montagens²⁰ e ainda continua motivando novas encenações e pesquisa. Entre diversas espetacularizações do texto, destacamos historicamente a de 1965, feita por estudantes do estreante Teatro da Universidade Católica de São Paulo, o TUCA, sob a direção do ator e diretor paulista Silnei Siqueira e com colaboradores, na época pouco conhecidos, como Chico Buarque de Hollanda. Essa montagem ganhou notoriedade pelo foco na arte dos atores em cena, diante de um despojamento das partes técnicas e da cenografia. O sucesso obtido em São Paulo foi estendido para o exterior, tendo a peça participado em 1966 do Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, recebendo o prêmio de melhor espetáculo e direção. Na Europa, o espetáculo excursionou por outros países, destacando Portugal, com apresentações em Lisboa, Porto e Coimbra.

Em *O teatro brasileiro moderno* (2001), Décio de Almeida Prado coloca *Morte e vida Severina* no mesmo patamar de importância de *O Auto da Compadecida*. Segundo o autor, a obra de João Cabral de Melo Neto foi também responsável por projetar o regionalismo do Nordeste e nordestinos no teatro nacional, por meio de temáticas como o cangaço, o coronelismo, a religiosidade e a seca. Assim, ajuda a inaugurar o que denomina de “ciclo nordestino” no teatro brasileiro. Segundo Albuquerque Júnior (2011), a obra de João Cabral reelabora uma ideia de Nordeste pelo “avesso” do que era projetado desde a década de 30 por Gilberto Freyre e, posteriormente, por Ariano Suassuna e, em alguma medida, também por Hermilo Borba Filho. A visão tradicionalista do Nordeste desses autores, que sonhavam com a construção de um futuro, sem voltar ao passado, mas negando a modernidade e o sistema capitalista, em busca da construção de uma nova sociedade, se torna, em João Cabral, crítica social veemente que se aproxima da realidade da pobreza da região,

¹⁹ A peça teatral trata da história de Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, e resalta sua vida de cangaceiro ao lado dos seus jagunços e de sua companheira Maria Déa, mais conhecida como Maria Bonita.

²⁰ No ano de 1958 é montada pelo Grupo Norte Teatro Escola do Pará, de Belém, e participa da edição inaugural do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, organizado por Paschoal Carlos Magno; em 1960, é montada em São Paulo pela companhia da atriz Cacilda Becker, tendo Walmor Chagas no papel principal; em 1963, estreia na Bahia, com montagem e direção do gaúcho Luiz Carlos Maciel (LIMA FILHO, 2017).

focada na miséria e na injustiça social, sem exaltação das tradições – que tem um precursor de peso em *Vidas secas*, como visto. Deste modo, abre uma perspectiva mais concreta no sentido de outra representação do Nordeste, como um espaço propício à denúncia, um território da revolta, lugar de reação e revolução social. Nesse sentido, *Morte e vida Severina* representaria outra perspectiva no processo de entendimento e construção desse teatro nordestino. Esse processo inicial da construção do Nordeste dentro uma visão de grandeza não realizada e da valorização do diferente, do exótico, como possibilidade de progresso, é paralelamente elaborado por uma perspectiva em que predomina o conceito de “país subdesenvolvido”. Essa posição, a partir da década de 50, revela a noção da distância que nos separa dos países ricos e que se tornava mais clara. Assim, surge a superação do otimismo patriótico, que passa a dar lugar a um pessimismo que

focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual (CANDIDO, 1989, p.158).

Assim, o teatro feito no Nordeste também não esteve alheio a essas mudanças sociais. Podemos melhor compreender isso ao perceber que

ora, dada esta ligação causal “terra bela - pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira - como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais (CANDIDO, 1989, p.142).

Nesse sentido, a obra de João Cabral de Melo Neto parece confiar em sua capacidade de expressar a realidade e, portanto, na definição de Albuquerque Júnior (2011, p.184), construiria uma versão da região pautada na “inversão do Nordeste”:

[...] a imagem e o texto do Nordeste passam a ser elaborados a partir de uma estratégia que visava denunciar a miséria de suas camadas populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatar as práticas e discursos de revolta popular ocorridos neste espaço. Estes territórios populares da revolta são tomados como prenúncio da transformação revolucionária. As terríveis imagens do presente servem de ponto de partida para a construção de uma miragem futura, de uma espacialidade imaginária que estaria no amanhã, de um espaço da utopia.

O autor ainda pontua que a obra de João Cabral de Melo Neto (e acrescenta Guimarães Rosa, mesmo que sua obra não trate especificamente do sertão nordestino), “se constituirá em instância crítica da relação de determinação que existia na produção literária regionalista entre pobreza material e pobreza cultural. Ambos procuram mostrar que a pobreza material pode vir acompanhada de riqueza cultural e de vivência individual, que o mundo é contraditório e misturado, e nem todas as contradições se resolvem em síntese, mas se mantêm numa tensão, que pode levar à mudança, ao surgimento de um saber capaz de superar as condições presentes” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.285). As carências econômicas e de poder são contrastadas pela abundância de meios de criação e expressão verbal. Para Antonio Candido, esse refinamento técnico é responsável para que “as regiões se transfigurem e os seus contornos humanos se subvertam, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1989, p.162).

Nesse processo de entendimento do teatro da região, outra figura em destaque é a do ator e diretor Luiz Mendonça (1931-1995), que atuou junto ao TCP – Teatro de Cultura Popular e ao Movimento de Cultura Popular²¹ (MCP). Segundo Lima Filho (2017), foi ele o responsável por difundir e sedimentar essa noção de um teatro regionalista, por meio de um grande volume de produção e a continuidade de trabalho. A partir da década de 60, Luiz Mendonça irá promover junto ao TCP uma arte mais engajada politicamente, mas sem necessariamente renunciar ao projeto de uma arte do Nordeste²².

²¹ Movimento de Cultura Popular - MCP, fundado no Recife por Germano Coelho, Ariano Suassuna (1927), Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora (1924), Aloizio Falcão, Paulo Freire (1921 - 1997), Francisco Brennand (1927) e Luís Mendonça. O MCP, ligado à Secretaria de Educação do Município, desenvolve atividades em diversas áreas (mas sobretudo no campo teatral) a partir de um forte programa pedagógico que visava a elevação do nível cultural do povo. O TCP é criado, depois, como o braço teatral do MCP (PAZINI, 2021).

²² “Se, nas décadas de trinta e quarenta, as obras têm mais um tom de denúncia, uma preocupação proselitista, nas décadas seguintes, a cultura passa a ser vista como forma de intervenção direta na realidade, como militância junto ao povo. O Movimento de Cultura Popular, por exemplo, passa a usar imagens como a do cangaceiro, do vaqueiro, do coronel, do jagunço, para, ao mesmo tempo, tornar estes personagens símbolos de forças sociais em atuação na sociedade e reforçar a identificação dos alunos com

Alguns aspectos históricos são fundamentais para se entender sua atuação na aproximação de um teatro com maior engajamento político, sem renunciar ao regionalismo ou atuando com temáticas da região; junto ao TCP, buscando fomentar novos espectadores, participou da inauguração de dois espaços improvisados para acolher o trabalho do grupo: o Teatro do Povo, uma espécie de circo, com lugar para 500 pessoas, e a Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, onde poderiam assistir aos espetáculos algo em torno de três a cinco mil pessoas. Sob a direção de Luiz Mendonça, em 1961, é encenada a peça *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, na inauguração do Teatro do Povo em Recife pelo Teatro de Amadores de Caruaru; na Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, o TCP expande esse teatro com foco popular e recebe o Teatro de Arena de São Paulo, com a apresentação do espetáculo *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1931-2009), com direção de José Renato, espetáculo que o Arena havia estreado em maio de 1960. No contexto da década de 60, a aproximação entre movimentos, como o Movimento de Cultura Popular (MCP, 1959 – 1964), o Centro Popular de Cultura (CPC, 1961 – 1964) e o Teatro de Arena com as Ligas Camponesas (1955 – 1964), e sindicatos operários indicava o caminho da unidade programática e na luta, em defesa da consolidação das Reformas de Base.

Esse contato promoveu o compartilhamento de experiências e renovação artística no Nordeste, como é o caso da peça *Mutirão em Novo Sol* (1961), de Nelson Xavier em colaboração com Augusto Boal, peça também conhecida como *Julgamento em Novo Sol*²³. Em 1962, ocorreu uma parceria entre o CPC e TPC, pela qual o Teatro de Cultura Popular produziu a montagem da peça na região Nordeste, com estreia no Teatro Santa Isabel, em Recife (TOLEDO, NEIVA, 2015). Para o TPC essa aproximação com

"seus heróis", com os mitos formadores de sua região. A construção da identidade de explorado, da identidade de classe, alinhava-se assim ao reforço da identidade regional. A identidade com um espaço também visto como explorado, espoliado e injustiçado. Nordeste e camponês eram quase a mesma coisa. O pequeno sendo explorado pelo grande, o pobre pelo rico e ambos tendo um passado de heroísmo, de luta e de bravura a ser resgatado no presente" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.222).

²³ "A peça é organizada a partir do julgamento de lavrador acusado de subversão e incitação à desordem. No banco dos réus, Roque narra os eventos passados, que são apresentados em flashbacks e entremeados por comentários e debates no tempo do julgamento. Vemos então todo o histórico da revolta coletiva de lavradores arrendatários expulsos da terra pelo proprietário Coronel Porfírio. Após tentarem a inócua intervenção da lei, os camponeses, em um gesto espontâneo e coletivo, saqueiam o armazém, fundam uma União e decidem lutar pela terra. Em resposta, a Polícia, o Exército, a Igreja e os burocratas do Estado se aglutinam em torno do Coronel para manter a ordem com violência. Por fim, a Justiça revela sua parcialidade de classe e condena Roque até que ele interrompa a rebelião. A resposta é um gesto coral dos lavradores presentes que se levantam e entoam a canção do Arranca capim, símbolo de sua resistência. Roque, então, afirma a proporção coletiva, de classe, que o evento ganhou: Senhor Juiz, essa gente não para nunca" (TOLEDO; NEIVA, 2015, p. 69).

práticas de teatro político que estavam em voga na época, resultou no grupo um engajamento militante mais efetivo. Nesse sentido, por meio de suas ações teatrais, o grupo esteve ligado às forças progressistas de Pernambuco que elegeram Miguel Arraes. O TCP participou de comícios do governador, apresentando esquetes com focos sociais, promoveu núcleos de formação artística em parcerias com os sindicatos da capital Recife, do qual participavam os trabalhadores e suas famílias. O grupo ainda participou de ações didáticas e pedagógicas junto aos projetos de alfabetização do Movimento de Cultura Popular.

Em abril de 1964, devido a tomada de poder pelos militares, o Teatro de Cultura Popular foi extinto. Com as mudanças e o início das perseguições políticas, os integrantes do TCP, inclusive Luiz Mendonça, foram para o Rio de Janeiro. O resultado, é possível supor, representou a perda parcial de um acúmulo histórico do teatro engajado politicamente no período, também na região Nordeste. Já na capital carioca, alguns anos depois, Luiz Mendonça desenvolveu os projetos *Estórias do mato*, *A Incelença* e *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição* e, em 1974, junto com o Grupo Chegança, produziu a peça *Viva o cordão encarnado*. O espetáculo, segundo o crítico Yan Michalski, avivava o sentido mais elevado da expressão de um “teatro popular” (LIMA FILHO, 2017).

Próximo a Luiz Mendonça, outro nome de destaque na aproximação entre o teatro nordestino e as estéticas políticas foi o dramaturgo Luiz Marinho (1926-2002). Sua história envolve a participação no TCP e, também, uma mudança para o Rio de Janeiro. São dele diversas obras, como as já citadas *Estórias do mato*, *A Incelença* e *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição*, *Viva o cordão encarnado* e outras importantes como *A derradeira Ceia*, muitas delas tendo projeção nacional, sendo o autor comparado ao seu conterrâneo Ariano Suassuna. Segundo Anco Márcio Tenório Vieira (*apud* LIMA FILHO, 2017), a obra de Luiz Marinho é caracterizada por uma cena baseada em suas vivências, no retrato da realidade que ele visualizava e experimentava; a partir delas produzia uma arte considerada mais simples, diferentemente de Suassuna, com uma criação mais elaborada, baseada no estudo dos romancistas populares do Nordeste. Entretanto, a obra de Luiz Marinho, segundo ele mesmo, buscava “lançar qualquer coisa honesta que representasse os costumes e a linguagem nordestina, sem se valer de caipiradas ridículas até então encenadas” e, assim, como afirma Anco Márcio Tenório Vieira, “sutilmente, Luiz Marinho diz o que nem sempre os amantes da cultura popular gostariam de ouvir: se há beleza nas manifestações

da cultura popular, há também, por trás dessa mesma beleza, a miséria que a perpetua” (VIEIRA *apud* LIMA FILHO, 2017, p. 113). Observa-se que a questão do caricatural e do estereótipo já era uma discussão presente.

1.4 O teatro regionalista e a contemporaneidade

Progredindo no tempo, chegamos ao Grupo Piollin de Teatro que, por meio da montagem do espetáculo baseado no conto *Sarapalha*²⁴, de Guimarães Rosa, representa um importante capítulo na história do teatro brasileiro a partir da década de 90, sendo até hoje considerado um dos principais expoentes do teatro nordestino. No ano de 1992, o Piollin Grupo de Teatro estreia em João Pessoa, na Paraíba, a peça *Vau da Sarapalha*.²⁵ Essa montagem marcaria época na história do teatro brasileiro pela experimentação formal e integração nessa trajetória do teatro nordestino. O destaque do grupo Piollin no contexto dessas considerações sobre o teatro e o regional está na expressividade do trabalho do grupo manifesta no corpo, ou seja, a centralidade deslocada do texto para o trabalho corporal do ator. Segundo Begui (2010), o grupo Piollin se formou diante de uma “ampla pesquisa e plena consciência das diferentes práticas teatrais modernas, destacando a tradição da *Comédia dell’Arte*, o método desenvolvido por Stanislavski (sobretudo a fase mais madura de elaboração das ações físicas); a abordagem acerca do “ator santo” proposta por Grotowski e os fundamentos do teatro antropológico de Eugênio Barba” (BEIGUI, 2010, p.169). Em maior ou menor ênfase, essas referências influenciaram no processo de criação do grupo, e a peça *Vau da Sarapalha* apropriou-se dessas linguagens mantendo a releitura dos códigos da cultura popular. A perspectiva da existência de um “corpo cultural” marcaria e seria uma evidente associação entre Piollin e o Nordeste. Podemos vincular este corpo no pensamento de Lucia Calamaro (1999), para quem não há cultura sem corpos, não há corpos sem práticas espetaculares; complementando, é possível trazer a perspectiva de Roubine (2002), que aproxima as ideias de corpo e lugar, segundo o que deveria ser primordial ao ator aprender e conhecer seu corpo como se explora um território, já que é nele que está a realidade carnal, determinante para o envolvimento entre palco e plateia, para a intensidade da relação teatral (*apud* LIMA FILHO, 2017).

As críticas especializadas feitas ao *Vau da Sarapalha* do Piollin nos permitem visualizar essas discussões. Em texto publicado na edição de 1º de abril de 1993, em

²⁴ *Sarapalha* é parte que integra a obra *Sagarana*, livro de contos publicado em 1946.

matéria de capa do segundo caderno de *O Globo*, Sidney Garambone vai destacar: “Encoberto há algum tempo pelo predatório teatro de diretor e envolvido em encenações excessivamente estéticas, o trabalho do ator andava sumido dos palcos brasileiros. Porém, volta com força total na peça *Vau da Sarapalha*” (ACERVO O GLOBO, 1993). Outra crítica importante é a de Sérgio de Carvalho, em texto de 27 de agosto do mesmo ano, na qual faz uma reflexão em linha muito semelhante para *O Estado de São Paulo*, dizendo que “a virtude do grupo Piollin foi não ter ‘adaptado’ nada, no sentido de uma apropriação grosseira do enredo. Em seu espetáculo, eles propõem uma poética rigorosamente cênica, constituída de um padrão corporal e de um padrão de interpretação vocal, dentro do qual os atores se colocam em constante movimento” (ACERVO ESTADÃO, 1993).

Nesse sentido, *Vau de Sarapalha* representa, em âmbito nacional, a busca de novos códigos e modos do fazer cênico, amparados em pesquisas globais e promovendo momento de renovação cênica; pelo viés regional, representa uma certa continuidade com um teatro que se propõe falar ao mundo sem deixar de falar do sertão, mantendo uma visão temática do regionalismo e da tradição. As experimentações e inovações cênicas do grupo Piollin surpreenderam pelo resultado diferenciado, mesclando estéticas contemporâneas, alinhadas à cena do teatro antropológico e físico, com elementos da cultura popular que se mantêm presentes e enraizados nas tradições nordestinas.

Entretanto, é interessante indicarmos outra possibilidade de leitura que será conceituada por Diógenes Maciel (2019, p. 200), e que aponta o teatro regionalista nordestino como expressão de uma modernidade teatral própria e em desenvolvimento no Nordeste do Brasil, pelo menos desde os anos de 1940. Esse teatro teria

os aspectos da regionalidade e leitura do texto-cena circunscrita à construção de uma cena marcada pela regionalidade, atuando no processo de modificação relevante de certas convenções modernas, que encontrou resistência no âmbito dos padrões impostos pela cultura teatral hegemônica, a saber, a do eixo Rio-São Paulo. Essa resistência acabou por fazer eclodir novas convenções para uma cena, infelizmente, sempre reduzida ao rótulo de “regional”, que, para certos setores críticos, ainda hoje, mais diz de resíduos do passado no presente, incômodos à sempre demandada emergência de novos paradigmas em contradição com as representações de modos de vida tradicionais e, portanto, inventariados como atrasados.

Como se vê, Maciel não concorda com a limitação temática ao regionalismo como vista até agora; para ele, aspectos regionais fizeram com que houvesse mudanças significativas na apropriação do teatro moderno, mas que não é aceito como tal porque

se mantém a redução ao rótulo de teatro regional nordestino. Noutras palavras, enquanto a apropriação das formas modernas, no Sul, foi lida como uma maneira de criar inovação formal ao dar expressão à matéria social local, no caso do teatro nordestino o processo análogo acabou sendo mantido sob o rótulo de teatro regional, que acaba sendo visto como atrasado. Isso nos mostra a complexidade de se tratar de conceitos fluidos como o de teatro regional e de se ater a um aspecto do fazer teatral, como por exemplo os conteúdos e o lugar social dos personagens. Embora seja verdadeiro que isso, de certa forma, dificulta a emergência de um teatro no Nordeste que fale sobre as condições de vida na cidade grande, por outro lado é também necessário verificar no teatro feito no Nordeste algo além do plano da superfície, do conteúdo, buscando na organização formal sua potência. Como esse não é o assunto da dissertação, mas um momento importante para se conhecer e discutir melhor a estética e a obra do Carmin, não iremos levar a discussão adiante.

Assim, é interessante notar que muito do que esse teatro nordestino produziu teve como objetivo uma arte que fosse popular, diferenciado de um teatro elitista ou burguês, uma arte que procurou abordar assuntos nacionais e que, com isso, fosse capaz de colaborar com a formação cultural da sociedade. Nas palavras de Candido:

o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou [...] A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante. (1989, p.160)

Assim sendo, desejamos ter brevemente apresentado aspectos da construção do teatro nordestino em suas instâncias históricas, imagéticas e conceituais. Evidentemente, reconhecendo os limites e lacunas que um olhar panorâmico produz, optamos por citar alguns nomes e grupos, aparentemente mais emblemáticos e populares do teatro nordestino, anotando a limitação de não conseguir explorar e citar outros autores e grupos também importantes. Consideramos que, embora por obras muito diferentes, os artistas e autores citados têm em comum o fato de terem participado e serem responsáveis pela construção de ideias da região Nordeste de acordo com seus tempos históricos. Segundo Albuquerque Júnior (2011), eles se aproximam por terem uma base artística focada na memória, na reação ao moderno, na busca do passado como dimensão temporal e assinaladas positivamente em sua relação com o presente.

Com isso, nesse primeiro momento, não buscamos descaracterizar o teatro nordestino em sua instância regionalista, ou o teatro sobre o Nordeste, normalmente com viés político e crítico. Procuramos entender brevemente o processo histórico e os significados construídos das imagens sobre o teatro nordestino em alguns momentos e sua participação no teatro brasileiro. Para tal, vimos a importância de entender a delimitação e a criação da região nos aspectos geográficos e políticos, muito motivado pelo discurso da seca, como os conceitos regionalistas amparados pelo nacionalismo, tradicionalismo e, também, por alguns princípios do modernismo artístico no Brasil. Um marco histórico nesse processo foi o manifesto regionalista de 1926, contando com a participação dos intelectuais e artistas na criação de um imaginário sobre o Nordeste, incluindo o teatro. Por fim, passamos por alguns importantes nomes, grupos e montagens que julgamos exemplificar esse ideário de teatro nordestino e de um teatro sobre o Nordeste. Um teatro no qual é possível ver a região pela tradição e pela cultura popular, ou utilizando da região, normalmente como espaço de luta ou denúncia. Procuramos, portanto, demonstrar nesse processo as origens e sentidos de uma certa recorrência dessas construções imagéticas do teatro nordestino, nas quais a região nos palcos é marcada pelo agrário, pelo sertão e por um passado imobilizado. Estes aspectos são fundamentais para a pesquisa, já que o questionamento dessas marcas será um dos principais pontos da proposta cênica do nosso objeto de estudo, *A invenção do Nordeste*, do grupo Carmin.

CAPÍTULO 2. Panorama do teatro do Rio Grande do Norte

Na perspectiva de pesquisar o teatro e a obra do grupo Carmin, julgamos relevante buscar compreender a história do teatro produzido na cidade e no estado do grupo – Natal, no Rio Grande do Norte. Nesse sentido, objetivamos tentar visualizar como o teatro surgiu no estado, como era produzido, quem eram os agentes responsáveis, a presença de movimentos estéticos teatrais (naturalista, épico, absurdo, antropológico e outros), pontos de resistência e censura e a existência de um teatro político. O objetivo é abranger o cenário histórico e os movimentos teatrais.

Diante dessa perspectiva, a historiografia do teatro do Rio Grande do Norte tem como fonte bibliográfica importante a obra de Luís Câmara Cascudo (1898 - 1986). Em *História da cidade de Natal*, publicada no ano de 1947, o historiador descreve aspectos da prática teatral na capital, dos grupos amadores, dos espaços e curiosidades que são datadas a partir da segunda metade do século XIX; essa obra se tornou referência para os poucos trabalhos encontrados que se propõem a estudar o assunto. Em sua maioria, as pesquisas são baseadas em fontes documentárias, arquivos, órgãos de imprensa e, sobretudo, fontes orais registradas ao longo de diferentes épocas. São aqui apresentadas as obras encontradas, em ordem cronológica: *Aspectos do teatro de Mossoró* (1967) de Raimundo Nonato, *História do Teatro no Assu* (1972) de Francisco Amorim, *História do Teatro Alberto Maranhão* (1980) de Meira Pires, *Natal em cena - 150 anos de Teatro* (1996) de Racine Santos e *Dramaturgia da Cidade dos Reis Magos* (1997) de Sônia Maria de Oliveira Othon. Essas fontes produzidas por pesquisadores potiguaros apresentam aspectos importantes para reflexão da arte teatral no estado e nos permitem uma pesquisa em panorama histórico; outra referência encontrada é um capítulo da obra *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979) de Lothar Hessel e Georges Raeders, pesquisadores do Rio Grande do Sul. É claro que podem existir outras obras que, infelizmente, ainda desconhecemos; acrescido a isso, pontuamos a presença de alguns artigos e teses de mestrado e doutorado sobre o tema.

Nosso objetivo, a partir dessas referências, não é o de escrever mais uma história do teatro potiguar, mas apresentar considerações e informações importantes para uma melhor compreensão do tema²⁶ e para melhor localizar o grupo Carmin e sua poética.

²⁶ A pesquisa envolvendo o capítulo sobre *Panorama do teatro no Rio Grande do Norte* teve como resultado

2.1 Notas sobre os primórdios do teatro potiguar: séculos XVIII e XIX

A história do teatro potiguar, como afirma o historiador Câmara Cascudo, oficialmente surgiu a partir da segunda metade do século XIX:

Não há documentos para evocar o século XVIII na espécie. As alusões mais antigas são do século XIX. Ao derredor de 1840. Com paciência no convívio das traças prateadas, revirando arquivos, lendo cartas particulares, descobrindo livros amarelos, ouvindo confidências, é possível reconstruir as primeiras fases do teatro na Cidade do Natal (CASCUDO, 1980, p.195).

Essa afirmação tem como parâmetro o relato da presença dos pequenos e precários teatros que, logicamente, abrigavam a prática artística. Outro aspecto é que a citação do historiador restringe a prática apenas à capital, e buscaremos apresentar recortes sobre o teatro em outras cidades. Por fim, é de interesse considerar que a prática teatral não se limita, em sua existência, à necessidade de grupos e espaços considerados tradicionais.

Aos poucos, outros documentos permitiram que se conhecesse alguns aspectos do teatro potiguar do século XVIII – especialmente quando o conceito do que seja teatro foi expandido para eventos como procissões, festas e afins, onde se encontrasse alguma organização prévia de ações, de enredos, de coreografias. Em *Manifestações dramáticas populares da Natal de outrora 1727 a 1808*, Sonia Othon (2004) localiza as práticas cênicas que preludiaram o exercício teatral no estado. Durante o século XVIII, a Capitania do Rio Grande, principalmente em sua capital Natal, conviveu com manifestações artísticas ligadas a tradições religiosas e populares, como a Serração da Velha, o Desfile do Dia de São Bartolomeu e a Procissão dos Penitentes ou Procissão das Almas (OTHON, 2004). Para melhor entendimento dessas manifestações, segue a descrição de uma delas:

A Serração da Velha era uma espécie de encenação popular organizada espontaneamente por rapazes da cidade não somente no Sábado de Aleluia ou em qualquer sexta-feira da Quaresma, mas em qualquer época do ano à porta de pessoas impopulares ou facilmente ridicularizáveis [...] a encenação simbolizava uma reminiscência dos cultos agrários, expulsos do inverno ou dos últimos frios que retardavam a germinação das sementes. A velha

extra a compilação de informações sobre nomes e datas de fundação de grupos do estado potiguar. Bem como algumas informações sobre festivais, congressos, mostras e encontros teatrais. Vale ressaltar que os registros não são conclusivos e objetivamos registrar os anos de início das atividades dos grupos e, em poucos casos, a data de encerramento deles. Assim, julgando serem informações que possam colaborar com futuras pesquisas, acrescentamos ao apêndice os quadros contendo o nome dos grupos listados, suas respectivas datas de fundação em ordem cronológica e informações sobre festivais, congressos, mostras e encontros teatrais.

representava essas forças negativas. Os participantes seguiam um roteiro cênico de serrar uma tábua ou barril como se fosse uma velha, entre gritos e lamúrias, em meio a grande algazarra, extravasando a sua porção lúdica para representar desagrado e revolta perante uma situação ou pessoa de referência pública (OTHON, 2003, p.152).

Provavelmente oriundas de Portugal, essas manifestações eram praticadas pelos colonos lusitanos e os miscigenados nas cidades potiguares que, no século XVIII, ainda viviam aos moldes coloniais baseados em uma economia rural, oligárquica e religiosa. Durante essas festas religiosas ligadas à Igreja Católica, e de interesse do Reino de Portugal, temos justamente “as manifestações litúrgicas populares e públicas dos natalenses que esboçavam uma teatralização, ainda que singela, visível na atitude de encenar coletiva e sequencialmente um enredo preestabelecido, com falas e cantos, adotando inclusive gesticulações, instrumentos e vestes próprias aos atores teatrais” (OTHON, 2004, p.3). Essas manifestações tinham características que podem ser melhor compreendidas, ao refletirmos com Candido (2000, p.85), para o qual:

procurando sintetizar estas condições, poderíamos dizer que as manifestações literárias, ou de tipo literário, se realizaram no Brasil até a segunda metade do século XVIII, sob o signo da religião e da transfiguração. Aquela foi a grande diretriz ideológica, justificando a conquista, a catequese, a defesa contra o estrangeiro, a própria cultura intelectual. Era ideia e princípio político, era forma de vida e padrão administrativo; não espanta que fosse, igualmente, princípio estético e filosófico”.

Junto às práticas cênicas religiosas, as festas na capitania ainda contavam com a presença de manifestações teatrais populares que se configuravam como uma arte teatral e eram nomeadas como comédias, exercida por atores, provavelmente amadores. Segundo Othon (1997), registra-se em dezembro de 1727, na capital da Capitania do Rio Grande do Norte, uma temporada de comédias de nove dias; em 1810, o historiador e naturalista inglês Henry Koster registra em sua passagem pela capitania a presença das comédias como divertimento popular e vulgar (SANTOS, 1996). Essa presença teatral, por meio das comédias, em meio a festividades, desfiles e procissões pode ser considerada parte da história do teatro brasileiro no século XVIII, no qual “a representação teatral completa nestes casos um programa que empenha toda a cidade, incluindo, ao lado de encenações de peças, cavalladas, touradas, combates simulados, números musicais, fogos de artifício e desfile de carros alegóricos” (PRADO, 1999, p. 22). Ainda acrescentamos os autos populares e as danças dramáticas, a exemplo do fandango, do bumba-meu-boi,

das lapinhas e dos congos. Segundo Deífilo Gurgel (*apud* MARIZ; SUASSUNA, 2002), a cultura do Rio Grande do Norte foi forjada pela miscigenação de indígenas, europeus e africanos e, dessa fusão, foram originadas várias manifestações populares, herdadas desses povos presentes na história brasileira. Ele as classifica em dois grupos: os autos populares, que têm um núcleo dramático, e os folguedos, coreografados sem o drama. Nesse sentido, a exposição breve desses aspectos e fatos produz uma reflexão sobre a dificuldade de delimitarmos um início propriamente dito da prática teatral no estado. Acrescido a isso, a consciência da ausência, no nosso estudo, da teatralidade dos povos indígenas antes da colonização da região²⁷ deve ser anotada. Portanto, nos concentraremos na revisão bibliográfica que aponta para as práticas pioneiras do teatro a partir da segunda metade do século XIX, para a qual temos material mais amplo.

O século XIX foi marcado pela chegada de D. João VI e a corte portuguesa em 1808. A Colônia passa por um processo de mudanças importantes que irá influenciar a vida cultural brasileira; destacamos a criação da imprensa régia e a abertura dos portos às nações consideradas amigas, o que permitiu maior publicação e circulação, por exemplo, de literatura. É o tempo da chegada do cortejo triunfal da cultura escrita letrada e, por meio dela, da propagação de práticas culturais em voga quase universalmente (OTHON, 2004). A vinda da corte transformou a colônia em metrópole, e isso impactou as práticas culturais, com a presença de artistas que traziam consigo as referências e práticas europeias nas mais diferentes linguagens: teatro, dança, pintura, música e outros. Na capitania do Rio Grande, vale salientar, muitas dessas transformações aconteciam em um ritmo lento e que não acompanhavam a capital que abrigava a corte; mesmo com a elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves (1815), o que elevou o patamar da capitania para província, agora chamada de Rio Grande do Norte, manteve-se por bom tempo as práticas culturais herdadas do século XVIII, baseadas na cultura religiosa portuguesa. Na capital Natal, a falta de desenvolvimento em relação a outras capitais era observada pelo trocadilho feito com o nome da cidade, desde o século XVIII: “Natal não-há-tal”. Dom Frei Luiz de Santa Tereza, bispo de Olinda, ao visitar a cidade em 1746 registrou que era “tão pequena que além do título de cidade, igreja paroquial e poucas casas, nada tem que representar a forma de cidade”; um século depois isso ainda se apresentava, havendo sugestões e amplo debate sobre a proposta de mudança da capital para a localidade de Carnaubinha, distante 3 léguas de Natal (GALVÃO, 2007).

²⁷ A região hoje delimitada com o estado do Rio Grande do Norte foi habitada por indígenas Tapuias e, posteriormente, por indígenas Potiguar – um dos povos tupis procedentes da Amazônia.

2.2 Considerações sobre o movimento teatral no estado – séculos XIX, XX e XXI

As obras *Natal em cena* (1996) de Racine dos Santos, e *Dramaturgia dos Reis Magos* (1997) de Sonia Othon, objetivam uma reconstrução da história do teatro de Natal a partir de referências bibliográficas e entrevistas. Elas iniciam seus trabalhos expondo as manifestações religiosas e populares caracterizadas como experiências “antes do teatro”, considerando que já eram expressões de um teatro do povo, simples e coletivo, de essência litúrgica e espiritual, e que em Natal se apresentavam até o início do século XIX. Embora entendamos o sentido da afirmação, de que só haverá espaços teatrais específicos no século XIX, é bom identificar que não se concorda com o juízo a respeito deste processo. Isso porque esse “antes do teatro” já é teatro, em primeiro lugar, e em segundo lugar, chamar o teatro do povo, simples e coletivo, de antes do teatro, é diminuí-lo. O bom teatro, de verdade, não precisa ser aquele feito num espaço específico para um público consumidor (burguês, normalmente) que paga e assiste. Feita essa ressalva, vamos em frente.

Segundo Racine e Othon, o desenvolvimento do teatro na capital tem três datas iniciais marcantes pela presença de sociedades teatrais e pela criação de espaços teatrais específicos. Em 1841 registra-se o primeiro teatro na cidade, produzido pela Sociedade do Teatro Natalense²⁸; em 1850, surge a Sociedade Recreativa Juvenil, responsável pela construção do segundo teatro em 1853; o terceiro foi construído em 1866. Curiosamente, os três espaços foram consumidos pelo fogo²⁹, já que eram feitos de palha, o que demonstra sua precariedade. Esses grupos locais, além de gerir os teatros, eram responsáveis pela realização das peças, feitas de maneira improvisada e amadora. Esses teatros eram raramente alugados por companhias profissionais itinerantes que passavam pela cidade³⁰. Esse movimento teatral é facilmente entendido em uma sociedade também pequena e acanhada. Natal era vista como capital atrasada, fundada no século XVI, mas que iria florescer somente no século XX. A cidade era criticada pelos seus pares como local sem iluminação, sem calçamento, sem segurança. Em 1850, um relatório apontava

²⁸ Othon (1997) cita que em 1830 as autoridades municipais de Natal cobravam o pagamento de uma licença de trezentos e vinte réis para cada espetáculo de comédia. Isso permite supor serem comédias oriundas das tradições das festas, da presença de companhias itinerantes ou de grupos já formados.

²⁹ Após a queima do 1º teatro de palha, foi solicitada a comissão da fazenda da câmara de Natal ajuda para o reerguer novamente. O pedido foi negado (SANTOS, 1996).

³⁰ Destaca-se a Companhia José de Lima perante que em 1886, em meio a efervescência abolicionista, encena o drama que aborda esse tema, *A Cabana do Pai Tomás*, baseado no romance do norte-americano Becher Stower (OTHON, 1997, p.20).

a pobreza, indigência e miséria em que vivia a cidade. (CASCUDO, 2007).

Nesse contexto, registra-se um curioso episódio de violência do estado contra o teatro em Natal. O caso não envolvia censura artística, mas o recrutamento de soldados para servir ao Corpo de Voluntários da Pátria. Sob comando do alferes Rolim Cavalcante de Albuquerque, durante a apresentação de uma peça, o edifício teatral fora cercado por uma patrulha militar e meia dúzia de espectadores foram presos e alistados para servir na guerra contra o Paraguai, ocorrida entre 1864 até 1870 (SANTOS, 1996). Outro momento importante desses primórdios é a participação de Maria Epifania, em 1850, na Sociedade Recreativa Juvenil como atriz; em uma sociedade ainda tradicional, na qual o papel social da mulher estava vinculado aos afazeres domésticos e à vida privada, o pioneirismo de Maria Epifania é considerado um marco³¹.

Em paralelo, na cidade de Mossoró, extremo noroeste da província, o teatro dessa época florescia ao mesmo passo da capital. Motivado pela ascensão comercial da cidade, que tinha o mercado mais moderno da província e sob a influência de comerciantes europeus que traziam inovações do velho continente, o teatro era o espaço de entretenimento e de ativa vida social (NONATO, 1967). Em Assu, cidade no centro da província e a 200 quilômetros da capital, o teatro também despontava como atividade de divertimento, e a pacata cidade já contava no final do século XIX com a presença do Teatro São João e um movimento teatral instável. Em ambas as cidades interioranas, o teatro apresentado mantinha as características da capital: o amadorismo, a presença de sociedades e recreios formados por intelectuais e comerciantes e montagens que versavam sobre dramalhões e comédias. Destaca-se nessa época o registro de montagens de França Junior e Martins Pena (AMORIN, 1972).

Até o início do século XX, o teatro na capital potiguar mantinha a rotina já apresentada, com o surgimento de sociedades, agremiações e grupos de amadores e estudantis dispostos a fazer teatro em espaços inadequados. Entre os anos de 1874 e 1877 havia dois teatros em Natal, sendo um desses na Cidade Alta, chamado Recreio Natalense. Nesse local, em 9 de abril de 1877, houve o registro da apresentação de um espetáculo

³¹ Embora o misógino decreto de D. Maria I, rainha de Portugal, Brasil e Algarves, no final da década de 1780, excluindo as mulheres do palco, tenha sido revogado em 1800, por longo tempo permaneceu a tradição de atores e dançarinos travestis. No Rio de Janeiro, em 1846, a viajantes vienense Ida Pfeiffer testemunhou um espetáculo organizado no quartel de artilharia da rua dos Barbons, em homenagem ao batizado da princesa Isabel, no qual um gracioso corpo de baile era integrado pelos próprios soldados. (OTHON, 1997, p. 22).

em prol dos flagelados da seca (OTHON, 1997). Já em 1880, por iniciativa particular do comerciante João Crisóstomo de Oliveira e sem respaldo do governo provincial, foi construído o Teatro Santa Cruz. O local era o primeiro com palco e plateia adequados às práticas teatrais e considerado o primeiro teatro oficial da cidade. Entretanto, em 1894, devido ao rigoroso inverno, toda a cobertura do teatro vai abaixo, não suportando as fortes chuvas (SANTOS, 1996). Isolada dos grandes centros, só em 1898 teve início a construção do Teatro Carlos Gomes, fato que aproximaria a cidade da vida cultural produzida em Recife e Salvador. A inauguração do teatro só ocorreu no século XX, em 1904, estreando com uma novidade: a cobrança de ingressos. Assim, com um teatro de grande porte, a cidade passou a ter atividades teatrais regulares. Diferente dos teatros consumidos pelo fogo e água, esse teatro manteve-se de pé e, atualmente, recebe o nome de Teatro Alberto Maranhão, nome do governador que produziu a primeira reforma do espaço em 1911. Na obra *História do Teatro Alberto Maranhão: 1904 a 05.03.1952* (1980), de autoria de Meira Pires, é possível acessar todas as informações referentes à construção, inauguração, nomes, detalhes técnicos e apresentações no período assinalado. Um ponto para reflexão é que somente em 1913 o teatro teve sua primeira encenação realizada por um grupo local. Os motivos desses anos de ausência não são claros, mas a crítica feita à época por Henrique Castriciano, na crônica do jornal *A República*, talvez nos dê indícios de possíveis motivos: ele reclama da qualidade dos teatros e da arte de representação: “quem quiser avaliar o nosso atraso faça uma visita aos teatrinhos” (SANTOS, 1996, p.50).

Algumas mudanças estruturais promoveram um processo de melhora na produção teatral da cidade de Natal. As transformações produzidas pela Proclamação da República, como o processo de urbanização e a ascensão econômica da cidade no fim do século XIX e início do século XX, permitiram a maior presença de companhias profissionais, com apresentações de dramas, tragédias, comédias, operetas e outros. Nos registros das companhias que passaram por Mossoró observamos a presença de espetáculos de teatro, dança, música, ventríloquos, mágicos, ilusionistas, circenses e atiradores de facas. Segundo Nonato (1967), é notório e causa admiração a presença de tantos artistas estrangeiros na região, artistas franceses, ingleses, holandeses, portugueses e espanhóis. Na capital, o contato com companhias profissionais gerou a oportunidade de estudos e maiores referências para os grupos amadores e de estudante da capital que, até então, eram autodidatas, sem escola, orientadores e encenadores profissionais. Outro aspecto, é que “além das informações que traziam e os ensinamentos que

proporcionavam, a partir do início do século XX essas companhias, na busca de conquistar a simpatia da cidade, passaram a montar peças de autores locais” (SANTOS, 1996, p.45).”

Nesse sentido, o trabalho de Othon (1997) revela um aspecto interessante da história do teatro do Rio Grande do Norte: a dramaturgia feita por amadores. O teatro produzido em Natal da segunda metade do século XIX até quase metade do século XX era baseado nos teatros de drama burguês e comédias fáceis, mostrando um desconhecimento dos movimentos de renovações da época. Marcado por uma produção amadora, o movimento teatral era realizado por pessoas consideradas importantes na sociedade natalense: intelectuais, comerciantes, políticos, advogados e jornalistas. Em sua maioria, eram homens letrados com condições de dedicarem uma parte de seu tempo à produção teatral como entretenimento. Em *Dramaturgia dos Reis Magos* (1997) é possível verificar uma grande parte desses autores e produção. Entretanto, em sua maioria, o registro se restringe aos nomes das peças, datas, sinopse e curiosidades, já que a maioria os textos e obras não sobreviveram ao tempo ou não foram publicados.

Assim, destacamos alguns pontos interessantes da produção textual na cidade potiguar. O mais destacado espaço parece ser a presença da família Wanderley, com inúmeros autores e contribuição histórica. Os descendentes de Gaspar Van Der Ley, capitão da cavalaria das tropas do Conde Maurício de Nassau, tiveram contribuição significativa na produção teatral da região nordeste³², sendo dois deles de grande importância: Sandoval Wanderley (1893 – 1972)³³ e José Wanderley (1905 –?). O primeiro escreveu 31 peças originais e dirigiu 87 espetáculos ao longo de sua carreira, e foi fundador de alguns grupos na cidade, sendo o principal o TAN - Teatro Amadores de Natal, de 1951, e que perdurou até os anos 90 (SANTOS, 1996); o segundo autor tem sua relevância por ter feito carreira no Rio de Janeiro. Sua peça *Compra-se um marido* foi

³² Para valor de registro, os envolvidos com teatro na cidade de Natal, com a dramaturgia e a encenação, são eles: Luiz Carlos Lins Wanderley (1831 – 1890), Manuel Segundo Wanderley (1860 – 1909), Ezequiel Lins Wanderley (1872 – 1933), Sinhazinha Wanderley (1876 – 1954), Carolina Wanderley (1891 – 1975), Stella Wanderley Benevides (1893 – 1983), Sandoval Carlos Wanderley (1893 – 1972), Palmira Wanderley (1894 – 1978), Jayme dos Guimarães Wanderley (1897 – 1986) e José Wanderley (1905 –?) (OTHON, 1997).

³³ Sandoval Wanderley teve uma vida política interessante, na revolução de 1930, estando na Paraíba, pegou em armas e se dirigiu para o seu estado com a intenção de derrubar o governando de Juvenal Lamartine. Em 1932, no levante paulista contra o governo Vargas, Sandoval participou conclamando voluntários do Rio Grande do Norte para lutar em favor do Presidente. El foi também vereador em 1946 pelo Partido Social Progressista (SANTOS, 1996).

montada³⁴ inúmeras vezes durante os anos e adaptada para o cinema³⁵. Assim, é considerado o primeiro norte-rio-grandense a viver profissionalmente de teatro e a alcançar uma dimensão nacional.

Ainda destacamos alguns outros autores de uma extensa lista registrada por Othon (1997), nomes e obras que julgamos interessantes para compreensão panorâmica da história e condições de produção teatral do estado. Segundo a autora, Sebastião Fernandes de Oliveira (1880-1941) foi responsável pela criação da peça *Além* (s/d) que, julgamos de interesse citar, pois fora censurada no período do Estado Novo (1937-1945). Segundo consta, o motivo seria por introduzir como temática a luta de classes:

[...] ela focaliza a deflagração de uma greve operária dentro de uma fábrica inglesa. Coloca-se, portanto, pela primeira vez entre os nossos autores, a questão social do confronto entre o capital e o trabalho. Embora não sabendo ao certo a data desta peça, supomos, a julgar pela média de datação de suas obras, a maioria escrita antes de 1920, que ela se antecipe a *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo, no enfoque da luta de classes (OTHON, 1997, pag. 53).

Outro autor e obra com caráter político foi Jayme dos Guimarães Wanderley (1897 – 1986) com a peça *Dinorá* (1967). O drama, publicado pelo Serviço Nacional do Teatro, também sofrerá censura

pela primeira vez, no teatro natalense, da Revolução de 1964. Gustavo, cunhado da personagem-título, é um contrabandista bem-sucedido. Advertindo-o em relação ao novo governo, Dinorá fala: “... mas você deve saber que a Revolução veio para punir os corruptos; não foi, apenas, visando destruir o comunismo”. Ao que ele retruca: “Ora, Dinorá, não seja ingênua. No Brasil não há corruptos nem vermelhos. Há os aproveitadores e os famintos, as duas classes mais em moda no país”. Ela, uma jornalista conceituada, administrando as situações embaraçosas criadas pelo filho e pelo cunhado. Ao final, o último é descoberto e preso por enriquecimento ilícito (OTHON, 1997, p.64).

Não foi possível verificar historicamente os motivos que decretaram a censura da peça. Entretanto, ao lermos o texto podemos supor que não tenha sido ideológico ou político, uma vez que o termo utilizado durante a peça sobre o episódio histórico é “revolução”, que é o modo como os golpistas e militares referem-se ao golpe de 1964. A peça não nos parece criticar a ditadura militar em nenhum momento; o autor parece

³⁴ A primeira montagem foi feita pela companhia Procópio Ferreira em 1933 e apresentada no Teatro Boa Vista, de São Paulo (OTHON, 1997).

³⁵ Foi adaptada para o cinema com o título de *Maridinho de luxo* em 1938; em 1957, foi adaptada por Chico Anysio com o título *Hoje o galo sou eu* (FONTA, 2014).

demonstrar que a tomada do poder visava a retomada da ordem e uma posição política favorável ao regime. O desfecho, com a prisão de Gustavo por corrupção empresarial, acaba reforçando o discurso de Dinorá em relação aos objetivos políticos expostos dos militares, o que é ainda mais visível ao ser revelado que Gustavo, antes de ser empresário, era político de carreira, sendo seu último mandato como deputado federal. Portanto, supomos que a censura devia estar relacionada com a questão da citação sobre drogas e/ou o suposto crime de estupro praticado pelo filho de Dinorá, George; algo relacionado aos costumes morais, temas que, supostamente, não deveriam ter espaço nos palcos.

Assim, mesmo observando uma constância na produção de um teatro burguês (dramas e comédias), em alguns momentos o teatro que buscava o questionamento político e uma reflexão social também foi produzido no estado, estando a favor ou contra o regime. Um ponto interessante era que envolvia as mais diversas ideologias. Outro exemplo são os trabalhos da dramaturga Santa Caetana de Brito Guerra (1903 – 1988), responsável pela composição de dramatizações para escolas e igrejas, muito comuns na sociedade natalense. A sua presença se destaca por ela ter chefiado, entre 1930-1935, a Ala feminina da Ação Integralista no estado do Rio Grande do Norte, tendo frequentemente se correspondido com o líder político Plínio Salgado (OTHON, 1997). Sua produção teatral envolvia uma concepção e influência política que defendiam posições conservadoras.

Por fim, outro nome que julgamos importante destacar é o de Newton Navarro (1928-1992). Segundo Othon (1997) e Santos (1996), ele é um dos principais responsáveis pela modernização do teatro na capital potiguar. Na década de 50, Navarro foi fundador do grupo Teatro Experimental de Arte e responsável por montagens da peça *Cantam as Harpas de Sião*, de Ariano Suassuna e *O muro*, de Jean-Paul Sartre. No contexto da época, representava a aproximação com os movimentos de vanguarda do teatro nacional. Em 1967, Navarro foi responsável pela montagem de peça de sua autoria *O caminho da cruz*, com temática religiosa e cuja montagem inovava ao resgatar influências do teatro medieval de estações. A peça usava a cidade de Natal como palco e cenário, os prédios públicos eram referendados na encenação, por exemplo, o julgamento de Jesus foi representado na frente do Tribunal de Justiça; registrou-se um público de quarentena mil pessoas. Assim, Navarro é considerado um representante do rompimento do teatro conhecido como velhos dramas de sala-de-visita e experimentações que demonstravam um conhecimento teatral nada amador (OTHON, 1997).

Para além dos dramaturgos, muitos grupos teatrais fizeram parte da história do

teatro da cidade de Natal. Em sua grande maioria eram grupos amadores com um modo de produção artístico simples. A maioria das montagens eram dramalhões e comédias, sendo outro gênero muito utilizado as revistas, muito comuns no fim do século XIX e início do século XX. Esses grupos eram formados, em sua maioria, por profissionais de diferentes áreas e estudantes, marcados pelo amadorismo e limitada formação em teatro. Por essas características, com algumas exceções, a maioria dos grupos registrados na história da capital tinham vida curta. Destacamos a seguir, alguns grupos, com o objetivo de entender melhor a trajetória e o processo de produção e de modernização teatral da cidade, a partir da década de 1940.

Nesse período se apresentam mudanças sociais significativas na capital. Até então a cidade era considerada pequena, com 40 mil habitantes, conservadora e recatada. Com o advento da Segunda Guerra Mundial e o acordo firmado entre o presidente Vargas e o presidente norte-americano, Franklin D. Roosevelt, a região passou a receber a maior base militar americana fora dos EUA. Esse fato provocou mudanças significativas na sociedade natalense, recebendo influências de uma nação que já se apresentava como representante do progresso. A presença das tropas e civis americanos transformou os costumes, o comportamento, a linguagem, a religião, as praias, a alimentação e os usos diários daquela sociedade (MELO, 2007). No campo das artes, salas de cinemas lotadas, com exhibições do Cinema Holywoodiano, eram estimuladas pela propaganda e pela presença de artistas, que passeavam pelas ruas da cidade (Humphrey Bogart, Marlene Dietrich e Bruce Cabot, por exemplo); milhares de soldados norte-americanos, que frequentavam bares e cabarés, namorando e comprando com moeda americana, ou promovendo escambo com os enlatados (OLIVEIRA, 2017). Isso fez com que se criasse uma situação paradoxal, como vemos em *Jacy* (2013), peça do grupo Carmin. A personagem Jacy, baseada numa história real, diz a certa altura que a vida em Natal se tornou maravilhosa durante a guerra. Estamos falando, obviamente, da Segunda Guerra Mundial, guerra terrível e avassaladora, com os mortos contados na casa dos milhões e atrocidades sem conta, como o genocídio em escala industrial nazista; para Jacy, porém, o momento era exuberante, com muitos militares americanos louros e altos, festas, uma vida social e cultural rica e tudo o mais. Ou seja, observa-se um ponto de vista marcado por um viés estritamente local e incorreto em relação aos resultados do conflito mundial.

Nesse período, década de 1940, temos uma grande produção teatral em Natal³⁶,

³⁶ Interessante notar que nessa época, em Recife, o TEP consolidava uma perspectiva criativa sobre o teatro do Nordeste e que não mais abandonou a região e seu teatro. Essa história persiste até o contexto da

com destaque para o surgimento do Grêmio Dramático de Natal que em 1943 inaugura um teatro de bolso em uma área anexa do Teatro Carlos Gomes, moda que foi praticada só na década de 50 no Rio de Janeiro. O grupo representa a busca pela aproximação do teatro potiguar com os grandes centros ao montar, em 1944, a *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen³⁷. Um ano depois, em 1945, acontece a montagem de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, uma produção isolada com direção de Hiran Pereira, que buscou criar o primeiro grupo profissional na cidade, ficando apenas nesse único espetáculo. Em 1941 é fundado o Conjunto Teatral Potiguar, tendo à frente do grupo, nos primeiros anos, Sandoval Wanderley. Em uma década produziram 36 espetáculos, destacando a montagem de *Além do Horizonte*, de Eugene O’Neil, sendo o cenário desse espetáculo uma criação de Ziembinski (SANTOS, 1996).

2.2.1 Os princípios modernizantes na cena potiguar

A partida da década de 50, o teatro na capital passa a ter princípios modernizantes, aparentemente acompanhando um processo que era também nacional. Nessa época, o Brasil recebia grande nomes que foram fundamentais para a modernização do teatro brasileiro, como Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Ziembinski e cenógrafos como Gianni Ratto e Aldo Calvo. Esses homens de teatro, em sua maioria fugindo da 2ª Guerra Mundial, aportaram no Brasil provocando mudança na atuação, direção, cenografia e iluminação; o exemplo e marco dessa modernização é a montagem da peça de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, que rompeu aspectos de uma velha forma de fazer teatro, trabalhando com cenário e luz expressionistas, com atuações precisas sob a direção do polonês Ziembinski (MAGALDI, 2004).

Em 1950, o Conjunto Teatral Potiguar monta *Quando despertarmos de entre os mortos*, de Henrik Ibsen; em 1951 o Teatro Experimental de Artes encena *Cantam as Harpas de Sião*, de Ariano Suassuna; em 1953, Meira Pires, junto a um grupo de artistas, principia um projeto profissional de teatro. Seu grupo monta a peça de sua autoria A

chamada cena contemporânea, com diferentes nomes e diferentes tempos alinhavando um mesmo projeto. Projeto este que se demarca pela produção de textos e imagens, pela utilização das formas da cultura popular, o uso da tradição, da memória e da saudade (LIMA FILHO, 2019b).

³⁷ É possível observar como alguns estudos teatrais ainda não contemplam ou não tem acesso a historiografia do teatro fora do eixo rio-são Paulo. Ou no caso do teatro nordestino, a historiografia fixar na predominância do teatro feito em Recife. A exemplo disso, na obra *Ibsen no Brasil*, não há referência do autor no Nordeste para além das companhias do sul que passavam pela região e as montagens do Teatro Popular do Nordeste, de Hermilo Borba Filho (SILVA, 2007).

mulher de preto, um monólogo inspirado na obra de Nelson Rodrigues, investindo em um campo psicológico e dividido em dois planos: o plano real e o plano introspectivo. Nessa época, Meira Pires também funda o Teatro Operário, um grupo formado por operários da rede ferroviária do Rio Grande do Norte, que estreia com a comédia *Compra-se um marido*, de José Wanderley. As montagens do grupo seguem esse padrão, o que sugere a ausência de um teatro engajado com a causa operária, voltado mais para o entretenimento e tendo sua denominação apenas pela ocupação profissional de seus participantes.

Em 1957, o Teatro Cultura de Natal, fundado dois anos antes também por Meira Pires, apresenta uma nova tentativa de profissionalização teatral. O grupo contrata o encenador carioca Graça Melo para a realização de um curso intensivo de formação e, como consequência, montam *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller. Nessa década, Natal sedia o I Festival Nortista de Teatro Amador, totalizando 8 edições (1955 - 1963), e o Congresso Brasileiro de Teatro Amador, em 1958 (SANTOS, 1996). Em Mossoró registra-se a apresentação da Cia. Renato Viana, em 1947, e da Cia. Maria Dela Costa, em 1950; segundo crônica da época, a única cidade do interior do Brasil a ser visitada pela companhia. Na mesma época, a cidade do interior recebeu a apresentação do teatrólogo Joracy Camargo no auditório da Rádio difusora de Mossoró (NONATO, 1967).

Nesse processo, talvez facilitado pelo maior acesso a informações e pelo próprio momento cultural que vivia o país, o engajamento artístico também começa a se apresentar em Natal. Nas palavras de Santos (1996, p.92):

Discutia-se Brecht e Stanislavski. Esse clima de engajamento e revolução estética que pairava sobre o País deixou também suas marcas em Natal, embora de maneira discreta. Se nenhum grupo manteve uma postura de engajamento político, uma militância, digamos assim, ou mesmo uma linha de atuação que definisse uma preocupação estética no palco, alguns espetáculos que foram montados na cidade deixavam transparecer a inquietação própria daqueles anos conturbados.

Segundo o autor, a década de 60 é fundamental para o movimento teatral na capital potiguar, já que:

Apontavam tanto para a união politizada do teatro, como para uma preocupação estética, uma busca de uma nova linguagem específica do palco. Mas esses caminhos conduziam sempre para os mesmos pontos que a cultura brasileira elegia naquele momento: as questões nacionais e a busca das raízes culturais (SANTOS, 1996, p. 93).

Essas questões podem ser percebidas por meio da peça *A Terra não é de ninguém*, escrita por Sandoval Wanderley e encenada pelo Teatro de Amadores de Natal no ano de 1963. Segundo Santos (1996), a peça, pelo título, já denunciava a intenção de Wanderley em discutir a reforma agrária e os conflitos de terra no interior do Nordeste que, naquele momento, eram temas em evidência. Nesse mesmo ano, outro fato importante demonstra que o movimento teatral de Natal recebia influência da concepção de um teatro nordestino e questionamentos estéticos do período: registra-se a presença de Hermilo Borba Filho em Natal, dirigindo dois espetáculos: *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e *João Farrapo*, do autor natalense Meira Pires, peças montadas pelo Teatro Escola de Natal. Naquele contexto, Borba Filho representava o expoente de um teatro popular e regionalista.

Ao voltarmos para o interior, um episódio fundamental nesse processo histórico foi a fundação do TEAM – Teatro de Estudantes Amadores de Mossoró, liderado por Lauro Monte Filho. Em sua estreia, em 1961, o grupo monta a peça *Eles não usam Black Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, dirigido pelo natalense Wilson Maux. O grupo potiguar trazia aos palcos a nova dramaturgia brasileira, três anos depois da estreia oficial pelo Teatro de Arena. Com a montagem do texto, o grupo foi premiado como o melhor espetáculo no IV Festival Nacional de Teatro de Estudantes³⁸, realizado em Porto Alegre, e referendado por Paschoal Carlos Magno, grande nome do teatro amador no Brasil. O impacto no festival fora tão grande que houve solicitação e execução de apresentação extra da peça, algo não previsto nas regras do festival. O sucesso do grupo rendeu ainda apresentações em 1962 no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro, com a presença do próprio autor da peça e diversas críticas dos periódicos cariocas, alguns considerando a apresentação de notável significação para o teatro nordestino, colocando o Rio Grande do Norte no panorama teatral brasileiro. As críticas dos jornais cariocas³⁹ apontavam que a mudança de arena para palco em nada afetava o espetáculo, em nada atrapalhava o funcionamento do texto. Acrescido a isso, os cariocas tiveram a oportunidade de ver uma pequena amostra do teatro feito por amadores pelo resto do Brasil, desfazendo uma ignorância do trabalho alheio provocado pelo isolamento em que permaneciam as companhias cariocas. Houve ainda valorização da montagem que, feita por grupo amador de uma cidade do Nordeste, sem ser da capital do Estado, conseguira

³⁸ O grupo ainda recebeu o prêmio de Melhor conjunto estreante e Melhor atriz para Maria José Melo, pelo papel de Romana na peça, o que rendeu à atriz um bolsa de estudos na França (NONATO, 1967).

³⁹ A peça recebeu críticas nos mais importantes jornais da capital: *Jornal do Comércio*, *O Globo*, *O Diário de Notícias* e *Correio da manhã*.

a compreensão de um texto a ponto de encená-lo com tanta propriedade, ao que o jornal acrescenta que então, talvez, nem tudo esteja perdido no teatro brasileiro. Por fim, fazia o elogio da qualidade da montagem do texto de Guarnieri que atingia, de fato, o público (NONATO, 1967).

Nesse processo panorâmico, após o golpe-militar de 1964, temos o registro de interessantes montagens no estado do Rio Grande do Norte. O grupo Os Artistas Unidos encena no ano de 1965 a peça *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e *Calígula*, de Alberto Camus; em 1967, depois de um ano sabático, o grupo retoma as atividades montando quatro espetáculos, *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (peça estreada em 1965), *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, *Oração Para Uma Negra*, texto de William Faulkner adaptado para o teatro por Albert Camus e, por fim, *Roleta Paulista*, de Pedro Bloch. Em 1968, o Teatro de Amadores de Natal, dirigido por Sandoval Wanderley, monta *A viola do diabo*, de Ladjane Bandeira, peça que tematiza conflitos rurais no interior do Nordeste; no mesmo ano, monta ainda *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes. Ainda em 1968 surge o Teatro Novo Universitário – TONUS – grupo formado por estudantes universitários que montam *As Troianas*, de Eurípedes. Segundo Santos (1996, p.99):

"As Troianas" foi levada ao palco apenas duas vezes. E o programa distribuído à entrada, simples e meio artesanal, trazia na capa uma frase da personagem Cassandra, e na última página uma foto de um policial espancando um jovem estudante durante uma passeata. Na contracapa do programa, escrito à mão, a frase "Aqui teria o retrato de um guerrilheiro morto". Seria a foto de Che Guevara que não foi possível ser impressa na gráfica da Universidade. O curioso é que no programa arquivado no Teatro Alberto Maranhão está colada uma tira de papel com um texto datilografado com os seguintes dizeres: "O que acima está escrito é de inteira responsabilidade do grupo TONUS (Teatro Novo Universitário) que não fez imprimir nada nesta parte do presente programa para que pudesse utilizá-la com fins unicamente políticos, eximindo-se de culpas, no caso de ser chamado para prestar depoimento sobre o assunto".

É muito importante notar que esse teatro político, crítico do golpe militar, era realizado por todo o Brasil. O TPN em Recife é exemplo disso, como fora o TCP também de Recife antes do golpe, o Arena de São Paulo, o Opinião no Rio de Janeiro. Isso mostra que, mesmo na adversidade e lutando contra todas as dificuldades dadas, havia intercâmbio e contato entre esses grupos, o que foi muito rico para o teatro brasileiro. Na capital potiguar, muitos grupos viviam o espírito da época, mesmo sem realizar uma arte teatral totalmente engajada politicamente na luta a favor de liberdades democráticas. Observa-se que não havia unanimidade de pensamento. Na época, o Teatro Alberto Maranhão era dirigido por Meira Pires, uma figura importante

na história do teatro no Rio Grande do Norte, e que claramente se apresentava como contraponto aos grupos citados. Alguns dias após o golpe de 1964, era publicada uma nota na imprensa convocando a classe teatral para prestar homenagem aos militares pela chegada ao poder. Segundo os arquivos do próprio teatro, registrou-se que

o Teatro Escola de Natal, dirigido por Meira Pires, com o apoio do Ginásio de Arte Dramática e demais entidades amadorísticas teatrais da cidade, promoveu no dia 14 de abril de 1964, às 20:00 horas, no Salão Nobre do Teatro Alberto Maranhão uma significativa manifestação de apreço e reconhecimento às Classes Armadas aqui sediadas. Essa manifestação de uma sessão solene no decorrer da qual falaram todos os dirigentes das entidades amadorísticas que assim significaram aos bravos militares que fizeram retornar a democracia em nossa Pátria, todo sentimento de gratidão da classe que tanto tem feito pelo desenvolvimento artístico do Nordeste (PIRES *apud* SANTOS, 1996, p.99).

Nos anos de governo ditatorial militar pós-68, quando as liberdades artísticas estavam fortemente tolhidas, aconteceu (em 1977) outro episódio de censura, dessa vez envolvendo não apenas o texto, mas a cena – a peça *Belos e malditos*, de Álvaro Guimarães, foi retirada de cartaz à força na cidade de Natal, sendo o elenco oriundo de Salvador agredido e intimado a deixar a cidade em quatro horas (PACHECO, 2005).

As décadas de 70 e 80 foram marcadas pelo surgimento de grupos formados por novos praticantes do teatro. Era uma geração, provavelmente, com um maior contato com o que acontecia nos grandes centros, e que buscou fazer um teatro de vanguarda e promover novos rumos ao movimento cênico em Natal. Segundo Santos (1996), muitos desses grupos demonstravam energia e experimentação, marca da geração nova, mas que não necessariamente se concretizava em uma renovação cênica. Em 1970, surgiu o grupo Picadeiro, realizando estudos e laboratórios baseados nas teorias de Brecht e Grotowski; em 1973, é fundado um segundo grupo que utilizava o título operário, mas também sem um engajamento político da classe: o Teatro Operário do Sesi caracterizou-se por montar espetáculos de comédia de Ariano Suassuna e de Martins Pena; em 1978, o grupo Tablado Nordestino é marcado pela produção de espetáculos com caráter regionalista, e entre as suas montagens o destaque vai para *A farsa de boa preguiça*, de Ariano Suassuna; em 1979, o grupo Nuvem Verde monta *A exceção e a regra*, de Brecht, e um ano depois *Os fuzis da Senhora Carrar* e *O mendigo e o Cão Morto*, do mesmo autor; em 1980, o grupo TONUS retorna aos palcos com a montagem de *Pic-Nic no front*, de Arrabal; em 1981, o Teatro de Amadores de Natal estreia *A farsa do Poder*, de Racine Santos; em 1987, o grupo Estandarte apresenta *A greve*, de Cesar Vieira e *Não se ganha não se paga*, de

Dario Fo; no mesmo ano, o grupo Argamassa, formado por funcionários da Caixa Econômica Federal, encena *O julgamento de Luculos*, de Brecht. Ainda na década de 80, o grupo Artistas Unidos monta *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, que, segundo Santos (1996), se apresentava como um equívoco, já que o espetáculo de protesto próprio dos anos 60 já era sem referência nos anos 80. Por fim, o surgimento do grupo Alegria Alegria buscava uma pesquisa comprometida com a cultura popular nordestina, baseada nas linguagens dos palhaços de rua, de circos mambembes e de autos populares nordestinos. Essas características, podemos supor, foram continuadas e aprofundadas no teatro potiguar com o grupo Clowns de Shakespeare.

2.2.2 O teatro do Rio Grande do Norte nos palcos nacionais e internacionais

Os anos 90⁴⁰, após a redemocratização, são marcados pela continuidade da maioria dos grupos da década anterior. Em 1990, o Teatro de Amadores de Natal promove a primeira turnê internacional de um grupo potiguar, com a peça *À luz da Lua, os punhais*, de Racine Santos. O grupo participa da Bienal Universitária de Coimbra (Portugal). A montagem tinha como característica a construção de cena baseada no trabalho físico do ator, aspecto muito comum da época (SANTOS, 1996) e que ganhará destaque na cena nacional com a montagem de *Vau de Sarapalha*, do grupo de teatro paraibano Piollin. Em 1993 é fundado o Grupo Augusto Boal de Teatro Universitário da UFRN – GABOTUN, com duração de quatro anos e com uma pesquisa baseada na estética do Teatro do Oprimido (MARTINS, 2019). No mesmo ano, é fundado o coletivo teatral Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, ainda em atividade e, atualmente, um dos grupos que é referência no Brasil. O grupo é conhecido pela proposta estética muito própria, misturando as obras universais do autor inglês com uma roupagem regionalista nordestina, um teatro que relaciona muito bem o particular e o universal. Interessante notar que o grupo foi um dos primeiros a romper com o amadorismo da cena teatral potiguar. Desde os anos 2000, o grupo é reconhecido pelo seu profissionalismo, pela

⁴⁰ Segundo Spinelli (2016, p.43), não há nenhuma publicação inteiramente dedicada ao teatro em Natal após a década de 90 até os dias atuais. De certa maneira, a publicação que mais se aproxima de um registro sobre a cena teatral potiguar nesse período consiste na seção dedicada ao Rio Grande do Norte da *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste* (2012), estudo organizado por Yamamoto, diretor artístico dos Clowns de Shakespeare, e que compreende a transcrição de entrevistas realizadas pelo mesmo com quarenta e oito coletivos teatrais de todos os nove estados do Nordeste brasileiro no período de 2009 a 2012.

pesquisa na construção cênica do ator, pela musicalidade e corporeidade, além de seu foco no teatro popular. Há uma participação de importantes encenadores na trajetória das montagens do grupo, aspectos que tornaram o grupo reconhecido no Brasil e exterior (SPINELLI, 2016).

Em 2012, o Clowns de Shakespeare desenvolveu um importante projeto assinado por Fernando Yamamoto (diretor artístico do grupo), denominado *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste*. A obra, dividida em três volumes, apresenta um levantamento acerca dos grupos de teatro em atividade nos nove estados nordestinos. A pesquisa constatou 250 grupos no total, sendo 45 entrevistados para a produção do livro; o objetivo era revelar as proximidades das características econômicas, sociais e culturais do teatro da região. Um dos volumes apresenta uma discussão acerca do teatro de grupo no RN e sua sustentabilidade, bem como entrevistas com alguns grupos.

Nessa trajetória histórica, em 2006 é implantado o curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, fato importante para o desenvolvimento e a formação de profissionais para o Teatro no estado e no Nordeste. Em decorrência do curso, segundo Martins (2019), é possível verificar um resgate do fazer teatral na universidade que, obviamente, produziu a formação de diversos grupos. A autora apresenta os seguintes grupos: Grupo Cores, surgido em 2009, Arkhétypos Grupo de Teatro, iniciado em 2010, grupo Pele de Fulô, de 2011, Cruor Arte Contemporânea, de 2012, GPT, de 2013 e grupo Eureka, de 2018. Outra informação refere-se ao Grupo de Teatro Baobá⁴¹, fundado em 2018, vinculado à Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN, sendo sua primeira montagem a de *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna. Em sua maioria, esses grupos são formados por estudantes e professores universitários, unidos pelo caráter de formação e pesquisa, e a maioria tem estrutura amadora de produção. Por fim, no ano de 2007 é formado o grupo Carmin, a partir do encontro entre Henrique Fontes, Quitéria Kelly e Titina Medeiros. Um grupo com modo de produção coletiva e profissional. Suas montagens, poética e outros aspectos serão aprofundados em capítulo específico nesta dissertação.

Diante desse panorama que se estendeu até o grupo Carmin, vale ressaltar um ponto fundamental: no teatro potiguar, durante esse tempo, houve predomínio da produção em chave amadora, com algumas poucas exceções, mais contemporâneas, como o grupo Clowns de Shakespeare e o Carmin. Essa é uma questão importante que, embora

⁴¹ Informação retirada do site da UERN. Disponível: <http://natal.uern.br/educa/index.php/grupo-de-teatro-baoba/>. Acesso em 10 de jan. 2021.

não tenhamos condições de explorar, julgamos importante apontar, pois ela interfere no modo de produção teatral e na sua relação com a sociedade até os dias de hoje no Rio Grande do Norte. Algumas dessas questões são levantadas no artigo *Teatro de grupo no RN e os desafios da sustentabilidade* (2012), por José Sávio de Oliveira Araújo⁴², ao observar o teatro no estado nos últimos anos. Registramos aqui algumas questões ali presentes: como uma atividade que não consegue prover o sustento de seus agentes pode sobreviver e participar da construção de uma sociedade melhor, não apenas pela via da dimensão simbólica da arte, mas também pelo seu papel no desenvolvimento da chamada Economia da Cultura? Quais as ações de fomento e sustentabilidade, a exemplo da criação dos postos de culturas e dos editais específicos, que podem ser criados e/ou fortalecidos, enfrentando os problemas de acesso que aprofundam os abismos da desigualdade de oportunidade entre os coletivos teatrais do estado? Quais devem ser os caminhos para potencializar o enfrentamento das necessidades de sobrevivência, formação e circulação da arte teatral do Rio Grande do Norte?

Por fim, é possível observar que a história do teatro no estado do Rio Grande do Norte, grosso modo, segue um percurso que timidamente acompanha a história do teatro no Brasil. Uma trajetória que parte de manifestações de caráter popular e religioso para as formalizações teatrais burguesas no início de sua produção teatral no século XIX, com a presença de grupos amadores que foram, durante o processo, influenciados pelo teatro produzido no Sudoeste, com destaque, no primeiro momento, para o teatro do Rio de Janeiro. O desenvolvimento econômico do estado e da capital, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, permitiu um maior acesso aos meios de produção teatral e o contato com outras possibilidades estéticas, o que ocasionou produções que começaram a romper com o um contexto artístico muito limitado. Diversos autores e tendências da modernização cênica, em âmbito nacional e internacional, passaram a ser mais visíveis na cena do estado potiguar: nomes como Ibsen, Nelson Rodrigues, Arthur Miller, Camus, Brecht, Joracy Camargo, Guarnieri e tantos outros, o que mostra riqueza no que diz respeito à recepção teatral. Junto a isso, acompanhamos, em alguns momentos, que a proposta de um teatro nordestino também esteve presente na cena, visível em diversas montagens de peças de Ariano Suassuna e outros autores, bem como na atuação pontual de Hermilo Borba Filho no estado. Entretanto, nos parece que essa tradição não tenha sido tão exponencial quanto se deu em Recife, berço do regionalismo teatral nordestino.

⁴² Professor e pesquisador da CENOTEC, DEART e UFRN.

Em relação ao teatro sobre o Nordeste pautado em questões como a luta pela terra, reforma agrária e questões políticas, que a partir da década de 50 e 60 se tornaram referenciais por grupos como TCP, essa tendência também esteve presente em alguns grupos, autores e montagens, novamente, sem a possibilidade de uma análise mais profunda.

Portanto, observamos nesse breve panorama do teatro do Rio Grande do Norte, aspectos históricos importantes para a compreensão do movimento teatral no estado que buscamos registrar, contextualizar e, minimamente, problematizar. Sendo assim, o panorama da história do teatro potiguar nos permite visualizar fatos e influências diversas que podem ter desenvolvimento nas propostas teatrais do grupo Carmin.

CAPÍTULO 3. Um olhar sobre a tematização do Nordeste por grupos teatrais paulistas a partir de 2002

A criação literária e o contexto social andam juntos através da história. Pela literatura, no nosso caso estendida para a manifestação cênica, é possível visualizar aspectos para se entender uma época, bem como perceber como as artes são influenciadas pela realidade social e histórica. Com isso, conseguimos compreender que a realidade não é apenas derivada de uma conceituação abstrata ou de uma concepção ideológica, mas de condições concretas de existência, ou seja, das condições materiais de vida e pelo meio como essas condições são produzidas e distribuídas – e como dar expressão estética a isso, e como avaliá-la? Nas palavras de Antonio Candido (1993, p.32 - 33): “na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra –, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos”.

Nesse sentido, buscamos apresentar brevemente, neste capítulo, observações sobre como, a partir de 2002 (com a vitória do governo do PT nas eleições, iniciando a gestão em 2003), aparentemente, houve uma maior liberdade de expressão e uma maior inclusão social, inclusive no âmbito cultural. Para nossa perspectiva, importa verificar uma certa revisitação da temática nordestina – histórias de conflitos sociais, sobretudo – em montagens teatrais de alguns grupos referenciais, localizados em São Paulo/Sudeste. O tema e as questões do Nordeste se tornam caros à boa parte dos grupos teatrais, em consonância com sua valorização em âmbito nacional. Não se trata, aqui, de um estudo acurado sobre um aumento quantitativo nessa remissão ao Nordeste, mas atentar para algumas de suas materializações cênicas importantes. São grupos que têm em comum, grosso modo, um discurso de esquerda, pautado pelo questionamento dos modos de produção capitalista, pelo apoio às lutas sociais e pela visão da arte como crítica e construtora de uma sociedade mais igualitária. Para o projeto desses grupos, importa mudar as relações de produção e de recepção do teatro, num todo complexo que concebe o teatro antes como um processo vivo e em construção, em vez de um produto acabado apresentado para um público específico. Assim, sem buscar a criação de uma unidade ou uma categorização, pretendemos entender esse processo a partir das seguintes montagens e grupos, em ordem cronológica de estreia: em 2002, *Os sertões*, do Teatro Oficina (São Paulo/SP) dividido em cinco partes, sendo a última com estreia em 2006; em 2009, a peça *Concerto de Ispinho e Fulô*, da Cia do Tijolo (São Paulo/SP); por fim, em 2011, *O incrível*

homem ao avesso, da Cia Contadores de Mentira (Suzano/SP). É interessante notar que nestas peças estamos em espaços dramáticos que se localizam no Nordeste, mas sem se ater a um regionalismo limitador, caracterizado por uma ideia comum da região como espaço de revolta e de luta, em ambientação rural. Seria essa forma de repetição apenas uma coincidência, ou uma maneira de dar expressão a uma imagem do nordeste modificada, mas ainda ligada a alguns traços muito marcados?

Portanto, nosso objetivo neste capítulo é levantar algumas questões e contrapontos dessa forma em que a tematização do Nordeste é visível entre os grupos citados. Julgamos importante discutir esse aspecto para esta dissertação, pois o olhar desses grupos sobre a região terá relação com a crítica que está na base da peça *A invenção do Nordeste*, do Carmin, assunto que iremos debater posteriormente. Este capítulo é dedicado mais à formulação de diversas questões do que, necessariamente, na redação de respostas para elas.

3.1 Considerações sobre o contexto histórico brasileiro: política e arte

Entre o período de 2003 até 2016, o Brasil foi governado democraticamente por um partido que tinha como princípio fundacional realizar políticas públicas em prol dos desfavorecidos do país. Um partido que assume estar preocupado com as massas populares, os operários e outros trabalhadores que lutam por melhores condições de vida, por efetivas liberdades democráticas e por participação política. Assim, um dos principais objetivos era colocar interesses populares na cena política e superar a atomização e dispersão das correntes classistas e dos movimentos sociais⁴³. Um partido fundado⁴⁴ com diversas bases, tendo como figuras centrais as lutas sindicalistas no ABC Paulista e,

⁴³ Informações da *Carta de Princípios dos Partidos dos Trabalhadores*, publicada no dia 1º de maio de 1979. Fonte: <https://pt.org.br/carta-de-principios-do-partido-dos-trabalhadores/> Acesso: 10 dez. 2020.

⁴⁴ O Partido dos Trabalhadores, segundo entrevista de Albuquerque Júnior, foi fundado por “um deságua de movimentos sociais diversos, de várias resistências à ditadura. O PT tem uma importância muito grande porque já nasce como partido de esquerda que faz uma crítica a toda uma tradição autoritária de esquerda no Brasil. Ele faz toda uma crítica ao stalinismo, faz toda uma crítica ao partido comunista brasileiro e o que ele significou. Que em grande medida foi um partido fundado por militares, onde militantes e militares têm uma proximidade bastante grande. E, também, as coisas que aconteceram nos anos 1960, subjetividades que apostavam numa via quase suicida, quando muita gente foi tomada por um desejo de morte em aventuras que tinham pouca possibilidade de sucesso. Eram muito generosos em doar a vida a uma causa, mas ao mesmo tempo era uma doação quase heróica. Mas qual era a chance que você tinha de um grupo de 20, 30, 40 pessoas fazer uma revolução num país do tamanho do Brasil? Quem foi para o Araguaia? Era meio delirante pensar em reproduzir Cuba aqui, essa obediência cega a modelos. E o PT nasce disso. Muita gente ligada às comunidades eclesiais de base” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2017, n.p.).

posteriormente, a figura de Luiz Inácio “Lula” da Silva. Assim, esse período é marcado pela presença do Partido dos Trabalhadores no poder executivo federal, e durante quase quatro ciclos eleitorais presidenciais o Brasil foi governado por um partido que se definia alinhado a concepções ideológicas de esquerda. Era a vitória e governo de ideias políticas que foram, muitas delas, combatidas durante a ditadura civil militar brasileira (1964 - 1985); e que, posteriormente, também não alcançaram êxito no início da redemocratização, sendo derrotadas nas primeiras eleições presidenciais por concepções de centro e de direita, nos governos Collor (Itamar Franco) e FHC.

Sobre a vitória de 2002 é interessante pontuarmos duas importantes percepções históricas e fundamentais para o andamento de nossa pesquisa: primeiramente, a ascensão de um partido que se identifica com ideologias de esquerda e que, há muito tempo, lutava pelo poder político em esfera federal; em segundo lugar, um momento simbólico em que temos um presidente oriundo das camadas populares⁴⁵, um torneiro mecânico – um operário como chefe do Executivo – que defendia abertamente a inclusão de todos e o fim da miséria no país. O primeiro slogan do governo PT é um exemplo disso: *Brasil um país de todos*.

Nesse sentido, a obra *Os sentidos do lulismo* (2012) do cientista político André Singer, faz uma leitura dialética⁴⁶ sobre o período, pautado no argumento de que o governo do PT, na prática, desenvolveu, em suas diferentes instâncias, uma política de Estado que foi capaz de ajudar os mais pobres sem confrontar a ordem econômica, uma política denominada “lulismo”. Em contradições que se assentavam na origem e dentro do partido, a ala do lulismo foi responsável por uma rearticulação ideológica, que tirou naquele momento a centralidade do conflito entre direita e esquerda, e reconstruiu uma ideologia a partir do conflito entre ricos e pobres. Essa mudança é descrita na observação do direcionamento do comando do país de um “reformismo forte” (base do Partido dos Trabalhadores, antes das eleições de 2002) para um “reformismo fraco” (especialmente

⁴⁵ É interessante notar que na recente história do Brasil tivemos três presidentes oriundos do Nordeste, com imagens distintas e que, estamos apenas supondo, pareciam representar suas ideologias. José Sarney, maranhense, aparentava carregar a tradição dos coronéis, do político ao modo oligárquico; Collor, alagoano, reivindicava a figura de um homem moderno, liberal e até elitista; por sua vez, Lula, pernambucano, era a figura do homem do povo, simples e, em muitos momentos, aproximado da imagem do sertanejo. Talvez, supomos, que Lula foi o presidente que mais utilizou o discurso de uma origem popular e, junto a isso, a origem nordestina. Outra suposição se dá na figura de Lula como o representante da recente esquerda brasileira, não a única, mas talvez a central. Uma mudança interessante, já que no início e historicamente essa imagem era vinculada ao paulista Júlio Prestes e, recentemente, é um nordestino que a representa. São apenas suposições.

⁴⁶ Para o autor, essa dialética refere-se ao conceito apontado por Roberto Schwarz (1998), no qual o conceito envolve a compreensão de que o desenvolvimento da história procede por avanços e recuos combinados.

para o segundo mandato – 2006/2010, com o surgimento do lulismo)⁴⁷. Os projetos e programas sociais – Bolsa Família, o aumento real do salário-mínimo e o virtual aumento do crédito popular –, incidiram positivamente na fração mais pobre da classe trabalhadora, o subproletariado⁴⁸, sem, de fato, atingir o questionamento da centralidade da desigualdade produzida no capitalismo. Por conseguinte, mesmo diante de conquistas históricas na luta contra a pobreza, não houve um fortalecimento da luta do proletariado em sua totalidade. Nesse ponto, a diferenciação entre pobreza e desigualdade é divisor de águas. A pauta central do subproletariado é a diminuição da pobreza, cuja relação com a diminuição da desigualdade existe, contudo não leva necessariamente a uma sociedade mais igualitária: seu limite é uma sociedade sem pobres. É o proletariado, por sua vez, que tem entre suas pautas a diminuição da desigualdade e poderia levar a cabo mudanças mais radicais na sociedade. Essa inclusão social, motivada diretamente pelo consumo, manteve um entendimento do mercado como salvador da pátria, uma interpretação atrelada ao conservadorismo burguês, no qual o mercado resolveria os problemas sociais, enfraquecendo a luta de classes como motor da história e da emancipação do trabalho, o que só ocorre no conflito com o capital (SINGER, 2012). Essas políticas representariam uma síntese em que há o benefício do capital e a inclusão dos mais pobres, o que leva a pensar se as ações de inclusão dos mais pobres no mercado de consumo de massa representariam um programa para a classe trabalhadora. O autor ainda pontua que esta síntese foi um importante suporte eleitoral para Lula e se manteve com a presidenta Dilma Rousseff. Outra hipótese refere-se ao realinhamento das bases eleitorais brasileiras, que são capazes de determinar uma agenda de longo prazo. Nesse sentido, a mudança do apoio do subproletariado (que tradicionalmente era próximo a direita) para o PT representou uma significativa mudança de um padrão histórico de comportamento político das

⁴⁷ “Para quem está se libertando do inferno do desemprego, a precariedade com carteira assinada é um patamar superior, ainda que prenhe de novas contradições, como as revoltas nas grandes hidrelétricas em construção – Jirau, Santo Antônio e Belo Monte – explicitam. Em suma, o reformismo fraco, por ser fraco, implica ritmo tão lento que, por vezes, parece apenas eternizar a desigualdade. [...] Mas o fato de ser reformismo provoca mudanças expressivas onde o atraso deixava a pobreza intocada. Por isso, não deve ser confundido nem com o reformismo forte, que ele arquivou por quem sabe quanto tempo, nem com o neoliberalismo, que ele breiou, abrindo processo de transformação no outro sentido” (SINGER, 2012, p. 199-200).

⁴⁸ A conceituação do autor é respaldada na definição de Paul Singer (1981) para explicar a estrutura de classes no Brasil (Singer, 1981). Baseado pelo livro três de “O Capital”, o subproletariado é a fração da classe trabalhadora cuja pobreza material lhe confere um caráter específico, pois, apesar de ele estar inserido na produção, ou seja, trabalhar, é justamente por sua miséria que fica desprovido de meios de organização e capacidade de se impor politicamente. Por isso, é preciso uma força de cima pra baixo que o represente, para, depois, ele mesmo reconhecer a sua representação. Na periferia do capitalismo, essa parcela é numericamente expressiva e possui um peso eleitoral decisivo para o jogo democrático. É essa fração da classe trabalhadora que elegeu Collor em 1989, mas que agora se alinha com o partido (PT) (LAGE, 2012).

camadas populares no Brasil. Isso irá se refletir nas eleições de 2006, 2010 e 2014, quando as faixas de renda mais baixas votaram na manutenção do partido no poder, com o que o lulismo teria construído uma base eleitoral nas regiões mais pobres do Brasil, Norte e Nordeste.

Em outros planos, a ascensão do governo do PT simbolizou formas de vitórias sobre injustiças sociais, por ser um partido alinhado às lutas sociais nacionais, sindicalismo e ao anti-imperialismo. Citamos, por exemplo, a reforma agrária e a proximidade com o Movimento dos Sem-Terra (MST). Nesse sentido, até podemos sugerir um ponto de aproximação com essa relação da luta do campo com o Nordeste, já que o MST considera a figura de Antonio Conselheiro, fundador de Canudos, como um dos precursores da organização do povo do campo na luta por sua libertação (ZILLY, 2002). É interessante notar como a imagem desse líder sertanejo sobrevive e permanece ativa e influente.

No campo cultural, a vitória do PT representou também a ascensão de uma parcela artística que era símbolo da resistência na época do governo ditatorial. Muitos artistas perseguidos e exilados durante os anos de chumbo agora celebravam um governo alinhado às lutas democráticas, sociais e à maior liberdade de expressão, entre eles artistas renomados como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil⁴⁹ e José Celso Martinez Corrêa. Assim, a área da cultura foi priorizada com a ampliação do Ministério da Cultura (Minc), com a criação de políticas públicas como o Cultura Viva e o Fundo Setorial do Audiovisual, e o crescimento real do orçamento para a cultura em mais de três vezes (SILVA; PEIXOTO; BEZERRA, 2018).

O governo do PT herdou um Ministério da Cultura voltado para a administração das atividades e finalidades da lei de incentivo⁵⁰. Em um movimento de reformulação e parafraseando o *slogan* do governo naquele momento, o MinC propôs uma “Cultura para todos”, ampliando a complexidade da pasta, expandido seu campo de atuação,

⁴⁹O músico Gilberto Gil foi ministro da Cultura de 2003 até 2008.

⁵⁰ Segundo Belem e Danone (2013), uma das contradições do período envolve a Lei Rouanet, que durante os governos do PT foi amplamente apoiada, difundida e criticada. Entre 2003 até 2010, houve um crescimento exponencial da utilização da lei, com crescimento anual dos repasses. É interessante notar que a lei foi alvo de críticas pelo próprio MinC durante a gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil; inicialmente, o objetivo era rever a lei e modificá-la, já que ela funcionava dentro de uma lógica de mercado onde o Estado relega a iniciativa privada a decisão de patrocinar a cultura, por meio de renúncia fiscal. Assim, o mercado tem o poder de legitimar e financiar a cultura a partir do seu interesse de escolha, o Estado cumpre um papel de repasse indireto dos recursos. Nesse sentido, a lei criou um verdadeiro mercado de patrocínios apoiado e guiado pela iniciativa privada; o crescimento do investimento de fato ocorreu, mas, no entanto, a dita “parceria pública-privado” promovida pelas leis de incentivo fiscal, passou a ser desigual, e principalmente mais onerosa para o Estado.

intensificando os debates sobre cultura e políticas públicas efetivas. Estruturalmente, o programa de governo substituiu as secretarias direcionadas da música e artes cênicas, livros⁵¹ etc, para secretarias com maiores possibilidades de atuação e debate para uma cultura nacional: Articulação Institucional; Políticas Culturais; Programas e Projetos Culturais; Identidade e Diversidade Cultural; Fomento e Incentivo Culturais (responsável pela Lei de Incentivo), sendo mantida a de Audiovisual; e, mesmo diante de um orçamento limitado e a presença de questionamentos da lógica de produção cultural – principalmente da Lei Rouanet – o período representou avanços no campo cultural, acompanhados de uma maior liberdade de expressão, reflexo de um governo representante das lutas contra a censura, a favor da democracia e expressão popular.

Assim, a partir desse panorama, aspectos, contradições e condições históricas apresentadas no Brasil durante o governo do PT, observamos que algumas produções teatrais, principalmente de importantes grupos de esquerda de São Paulo, com maior liberdade de expressão, utilizaram-se em suas montagens de fatos históricos que, aparentemente, tinham em comum a leitura de um Brasil não alienado ao sistema. Essas obras discutiam a crítica ao capitalismo e/ou a valorização da luta popular contra um Estado opressor, simbolizado em muitos momentos pelos militares. A busca desses momentos históricos de lutas sociais no país pelo teatro, principalmente, de alguns grupos de São Paulo/Sudeste, parece ter se concentrado, em algum momento, em referências à região Nordeste. Assim, sem a pretensão de identificar uma tendência, baseamos as observações sobre as montagens dos grupos: Teatro Oficina (São Paulo/SP), Cia. Contadores de Mentira (Suzano/SP) e Cia. do Tijolo (São Paulo/SP). Observamos, entre os trabalhos aqui em tela, a predominância de histórias de lutas e resistências comunitárias no fim do período imperial e na república no Nordeste, a saber: Massacre de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto (1937) e, principalmente, a Guerra de Canudos (1896-1897).

Diante disso, gostaríamos de discutir em que medida esses teatros estariam buscando revisitar, explicar ou encontrar símbolos, exemplos e a gênese da resistência e luta contra um sistema opressor que se enfraquecia com a vitória de um governo popular. Dessa maneira, essa revisitação pelo teatro, a partir das poéticas desses grupos (por meio de uma crítica social e política e da valorização

⁵¹ Segundo Calabare (2014), a ideia era de que as atividades finalísticas tais como o patrimônio, as artes, o livro fossem tratadas pelas instituições vinculadas ao MinC com atuação nas respectivas áreas (como o Iphan, a Funarte e a Biblioteca Nacional).

de momentos históricos considerados exemplares para as lutas sociais), não poderia estar também, contraditoriamente, endossando um discurso conservador que mantém o Nordeste como espaço de dependência? O que pode revelar a utilização da região Nordeste para mostrar a opressão social no campo, de modo reiterado (polo positivo), mas localizando a luta no passado, em um mundo pré-industrial, arcaico, habitado pelo subproletariado (polo negativo)? Formalmente, os grupos propõem pesquisas estéticas muito atuais e inovadoras, mas tematicamente, ao se utilizar de fatos históricos ligados a um imaginário quase arcaico (ficcionalizando-os ou usando-os de maneira alegórica), não estariam reproduzindo estereótipos do Nordeste? Não seria uma dicotomia usar formas estéticas inovadoras para conteúdos que reforçam lugares-comuns a respeito de uma suposta imobilidade da vida social e artística no Nordeste? Não estariam, consciente ou inconscientemente, mantendo a dicotomia que opõe o Nordeste e o Sudeste? São questões dessa natureza, não apenas no âmbito do teatro, que estarão na base do trabalho do grupo Carmin, na peça *A invenção do Nordeste*, e de sua reflexão sobre a criação ou manutenção de preconceitos e estereótipos em relação aos nordestinos.

A crítica de Albuquerque Junior (2011) realizada na obra que é base para o espetáculo do Carmin é voltada para um olhar amplo e para diversos lados políticos em torno das questões apresentadas. A crítica se volta para muitos autores e artistas que reelaboraram ideias sobre o Nordeste por meio de uma operação de “inversão” das imagens e enunciados consagrados pela leitura conservadora e tradicionalista que dera origem à região – visão pautada no passado colonial e oligárquico, no clima (seca e sertão), na valorização da miscigenação, na cultura típica, no folclore, nas cores e sabores rurais. Em contraponto, as “visões invertidas” ora se voltam para um Nordeste onde não se sonha com a volta ao passado, mas com a construção do futuro, e que discute a negação da modernidade e do sistema capitalista, em nome da construção de uma nova sociedade; ora se voltam para o Nordeste como região de miséria e de injustiça social, portanto, possível lugar de reação e transformação revolucionária da sociedade; ora como região de estado absoluto de alienação e que, mesmo assim, fundamenta com seus mitos populares o sonho de se constituir em territórios de revolta contra a exploração e a dominação burguesas. Na percepção de Albuquerque Junior (2011, p.219), essa relação do Nordeste como território de revolta foi criada, basicamente,

por uma série de discursos acadêmicos e artísticos. Discursos de intelectuais de classe média urbana. Uns interessados na transformação, outros na manutenção da ordem burguesa. Por isso, são obras que partem, quase sempre, de um “olhar civilizado”, de uma fala urbano-industrial, de um Brasil civilizado sobre um Brasil rural, tradicional, arcaico. Um espaço da revolta que, ou deve ser resgatado para a ordem e para a disciplina burguesas, ou para uma nova ordem futura: a da sociedade socialista. Esse Nordeste rebelde, bárbaro, primitivo, devia ser dosado ou pela disciplina burguesa ou pela “disciplina revolucionária”. É do ponto de vista da ordem ou de uma nova ordem que se olha este espaço. É do ponto de vista do poder ou da “luta pelo poder” que se lê este Nordeste. Ambos partem da perspectiva que a criação da nação passa pela superação das diferenças internas do país, pela generalização das relações burguesas, pela integração de todos os espaços pré-burgueses ao mercado e ao poder burguês, para mantê-lo ou para revolucioná-lo posteriormente. Os códigos de valores tradicionais deviam ser substituídos, e os regionalismos abolidos em nome da “organicidade” da nação.

Como já comentado no primeiro capítulo, e ao olharmos para estas recentes montagens dos grupos de São Paulo sobre o Nordeste, é possível perceber uma aproximação com as perspectivas do teatro político produzido nos anos 60 (como exemplo, tome-se o TCP, o CPC e o ARENA). Nas produções do Teatro de Arena (São Paulo), como *Eles não usam Black-Tie* (1958) e *Revolução na América do Sul* (1960) a luta operária urbana parece estar ambientada no Sudeste; ao falar da luta no campo, o olhar volta-se majoritariamente para o Nordeste, como *O testamento do cangaceiro* (1961) – muito embora seja verdade que *Mutirão em Novo Sol* (1960), trate da luta no campo a partir de uma disputa de terras em São Paulo. Também no CPC do Rio de Janeiro, em peças como *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1960) ou nas que retratam as favelas cariocas, o espaço é urbano; ao perspectivar a opressão pelo viés rural, é o Nordeste que aparece, como em *Os Azeredo mais os Benevides* (1964).

Nesse sentido, haveria uma tendência teatral de centrar as discussões urbanas no Sudeste, e as rurais no Nordeste? Os grupos recentes citados no capítulo mantêm o vigor da denúncia da opressão rural, que parece ser mais bem expresso pela localização no Nordeste? Quando da construção da identidade de explorado, espoliado e injustiçado, da identidade de classe, ganhou um maior espaço no teatro nordestino e do teatro sobre Nordeste, este era caracterizado pela identidade regionalista, marca dos anos 40 e 50. Podemos supor que a presença em comum na sociedade de uma atmosfera política mais inclusiva e social (correlacionando o governo de Jango e do PT), permitiu um maior interesse e espaço nos palcos para questões sobre a exploração do pequeno pelo grande, do pobre pelo rico, ambos tendo um passado de

heroísmo, de luta e de bravura a ser resgatado pelo teatro? Nesse sentido, o Nordeste, no caso, o nordestino aparece formalmente relacionado ao camponês, fornecendo tradições culturais, entre elas a da resistência popular vinculada à vida rural e ao combate a uma sociedade oligárquica, quando não escravista. Ou, partindo do que nos indica Peruchi (2016), é visível a existência de uma aproximação do teatro político pós-1990 com o teatro da década de 60, motivados por uma revisitação ao período e sua importante acumulação crítica, para olhar as questões problemáticas nacionais após a redemocratização e o início de uma política neoliberal.

No tempo presente, seriam as necessidades materiais e simbólicas do Nordeste, no âmbito rural, maiores em comparação ao Sudeste? É possível, historicamente, refletir que a migração interna levou milhares de nordestinos para o Sudeste para trabalharem em serviços braçais, semiqualeificados e desqualificados, com renda baixa, sendo integrados às partes mais pobres e oprimidas da sociedade no Sudeste, formando boa parte da massa proletária. Por que, aparentemente, essa exploração e luta não se referem ao nordestino? Por que, aparentemente, esse teatro político tem um olhar sobre a exploração no Nordeste localizado apenas no campo?

A questão, então, seria se essa maneira como a região foi e é abordada em referência ao espaço de revolta (sempre no passado e no mundo rural), não poderia estar reproduzindo imagens e enunciados consagrados e cristalizados pelos discursos tradicionalistas que já haviam escolhido para os nordestinos um lugar de injustiçados, de vítimas, de pedintes, e que parecem ocupar esse espaço até hoje. Para Albuquerque Júnior (2011, p.47), a arte mais revolucionária em muitos momentos estaria ajudando, consciente ou inconscientemente, os reacionários a consagrarem uma dada imagem e um texto da região que impõem, até hoje, e como verdade, uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste. Portanto, a questão não envolve a relação de identidade – e acreditamos que as peças não são sobre isso – mas como até o teatro crítico pode, principalmente pela repetição, auxiliar na manutenção de relações desiguais mesmo que desejosos em demonstrar a luta e conceber a superação. Nesse sentido, a eficácia social e crítica dessas peças serviriam de que modo aos nordestinos? Ou seja, o

Nordeste continua, neste discurso, sendo um espaço-pretexto para se pedir providências dos poderes públicos, para mendigar favores, embora adquira também a imagem do espaço rebelde, que serve para anunciar a transformação social ou com ela ameaçar, como um espaço-denúncia das injustiças e crueldades das relações sociais no país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.224).

Isso deve ser pensado na medida em que, ao contrário, o Sudeste e Sul mantêm-se, imagetivamente, em posições sempre mais contemporâneas, fornecedoras do desenvolvimento técnico, econômico e político, e o Nordeste que, mesmo fornecendo as tradições culturais, entre elas a da resistência popular, permanece como local onde é mais visível o atraso e o subdesenvolvimento.

É possível pensarmos essas questões em outra perspectiva teórica, a partir da proposta do assujeitamento de Eni Orlandi (2007), pelo qual a autora utiliza recursos analíticos da história e da língua para pensar a constituição do sujeito: o sentido e significado se dão entre a relação de vida e a história de suas relações institucionais, não de forma determinada. Um exemplo da autora ilustra essa relação:

é em relação às formações discursivas que podemos dizer que a palavra ‘terra’, por exemplo, significa diferentemente para os índios, para os grandes proprietários rurais, para o MST, etc. Isto porque eles estão em posições sociais inscritas em diferentes formações discursivas que, em última instância, refletem, no discurso, as posições ideológicas e determinam seus sentidos. (ORLANDI, 2007, p. 2)

Portanto, é possível refletir sobre como os teatros citados e feitos no Sudeste que tematizam o Nordeste parecem carregar significados comuns, já que historicamente estão localizados em posições ideológicas e geográficas em proximidade. O discurso do grupo Carmin sobre o Nordeste carregará outros sentidos. Sendo assim, passemos à breve exposição dos grupos e das peças, motivadas por esse olhar que busca demonstrar o Nordeste condensado em relações históricas e temporais que, justamente, o trabalho do Carmin irá problematizar no seu teatro.

3.2 Comentários sobre o ciclo de peças *Os sertões* (2002), do Teatro Oficina

O Teatro Oficina, a partir de 2002, dedica-se ao trabalho da montagem de um ciclo de espetáculos intitulado *Os sertões*, tendo como material para criação um dos principais fatos históricos acontecidos no Nordeste, retratado na obra literária homônima de Euclides da Cunha⁵². O ciclo foi constituído dos seguintes espetáculos: *A terra* (estreia: dezembro de 2002), *O homem I: do pré-homem à revolta* (estreia: agosto de 2003), *O*

⁵² O livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha foi publicado em 1902. É considerado como o primeiro livro-reportagem brasileiro. A territorialização de Canudos como Nordeste só pode ser pensada posteriormente, já que o termo da região surge apenas em 1919.

homem II: da revolta ao trans-homem (estreia: outubro de 2003), *A luta I: 1ª, 2ª. e 3ª. expedições* (estreia: abril de 2005) e, por fim, *A luta II: 4ª expedição* (estreia: maio de 2006).

Os espetáculos, com duração média de cinco horas cada um, criados pela equipe do Teatro Oficina e tendo a encenação assinada por José Celso Martinez Corrêa, propõem a revisitação artística de um dos mais notórios fatos históricos nacionais: a Guerra de Canudos. No final do século XIX surge, no interior da Bahia, o Arraial de Canudos, sede do agrupamento populacional comandado pelo líder religioso Antonio Conselheiro. O arraial era resultado da tentativa dos sertanejos de buscar melhorias de vida para os diversos problemas socioeconômicos do sertão, apoiados em preceitos religiosos e justiça. Entretanto, a iniciativa foi vista pelas autoridades eclesiásticas e setores dominantes da população (oligarquias sertanejas) como uma ameaça à ordem estabelecida, acrescida a acusação que o arraial era parte de um suposto projeto articulado de restauração da monarquia, em prol da desestabilização do governo republicano. Assim, entre 1896 e 1897, menos de uma década após a Proclamação da República (1889), o governo condena aquela recente sociedade organizada e declara a destruição de Canudos; durante 11 meses, as expedições militares enfrentaram os sertanejos que resistiram auxiliados pelo conhecimento do ambiente natural em que viviam (COSTA, 2010). Por fim, a guerra terminou com a destruição de Canudos, um saldo de quase 25.000 pessoas dizimadas pela República e seu principal líder morto durante a tomada do arraial.

Quando nos referimos ao ciclo de peças do Teatro Oficina, não podemos nos esquecer que se trata, sobretudo, de uma releitura de uma obra literária: a referência primeira das peças não são os livros de história sobre Canudos, mas o livro de Euclides da Cunha. É importante pontuar, segundo Berthold Zilly (2002), os motivos que fazem dela uma obra tão utilizada como material artístico nas mais diferentes linguagens. Segundo o autor, o estatuto canônico da obra de Euclides da Cunha se deve mais ao seu valor literário do que ao valor documental ou historiográfico no sentido acadêmico⁵³.

⁵³ “Euclides deu às fontes um tratamento pouco apropriado, menos de historiador do que de jornalista, quando muito de ensaísta, tendo sido leviano ou mesmo irresponsável algumas vezes, se pensarmos naquilo que afirma sobre as prédicas do Conselheiro, as quais comenta, obviamente sem tê-las lido, como se seguisse o lema tácito de certos críticos literários: “Não li, não gostei”. Quase todas as informações factuais e muitas das avaliações e reflexões contidas em *Os sertões* encontram-se também em outros autores, de modo que, sem exagerar, podemos afirmar que, se o livro de Euclides não existisse, saberíamos o mesmo que sabemos hoje sobre a guerra de Canudos, não perdendo praticamente nada a respeito dos fatos e muito pouco a respeito das hipóteses e conclusões, algumas das quais nos são, hoje em dia, inteiramente datadas e dispensáveis, como, por exemplo, as ideias sobre as correspondências entre raça e civilização” (ZILLY, 2002, p.193).

Nesse sentido, diz que uma das razões do sucesso do livro seria

o caráter abrangente do livro, seu caráter de *summa*, e ao mesmo tempo sua indefinição, ou melhor, sua multiplicidade de gêneros, essa capacidade de reunir quase todas as informações, atitudes, formas possíveis de outros enunciados – relatos, poemas, pichações, artigos e livros sobre a guerra – e ainda aspectos de vários tipos de texto: crônica, lenda, depoimento, diário, tratado geográfico, etnográfico e historiográfico, registro de formas simples populares. Junto a isso, também romance, ensaio, discurso forense e político, oração fúnebre, tudo amalgamado num estilo relativamente coeso, próprio, inconfundível (ZILLY, 2002, 194).

Diante disso, a obra mantém ainda uma força imagética e teatralizante dentro dela mesma, pelas inúmeras possibilidades de releitura, um potencial constante de revisões sobre o projeto social que era Canudos e de seu trágico malogro. A partir desses aspectos, o Teatro Oficina irá propor a teatralização do livro de Euclides da Cunha, direcionando, entre as possibilidades de leitura, a valorização do conceito de comunidade.

A proposta do ciclo, formalmente, segundo análise de Costa (2010), não trataria de um teatro de ficção a partir da obra ou um teatro conferência, discutindo ou mencionando as leituras com fins de esclarecimento dos conteúdos e discursos apresentados; tampouco, um teatro-crítica-literária num sentido estrito do termo; ainda que a obra euclidiana tenha grande potencial de conflito, tendendo a uma dramatização para o teatro, essa estrutura fundamentalmente dialogada não é a base de criação das peças; a proposta defendida é percepção do trabalho teatral do Oficina com *Os sertões* como uma vocalização do próprio texto de Euclides da Cunha. Os espectadores ouvem, sendo falado ou cantado, ao longo dos espetáculos do ciclo recortes textuais diretos. Entretanto, não se pode entrever, na teatralização de Zé Celso e de sua equipe, nenhuma intenção de neutralidade, de não-intervenção do horizonte cultural dos artistas-leitores sobre os sentidos da obra lida. Essa proposta é cenicamente trabalhada pelo Teatro Oficina para apresentar suas

visões de mundo, perspectivas político-ideológicas e existenciais, constituídas por uma certa associação entre solidariedade aos movimentos sociais, lutas relativas ao espaço urbano, questionamento da institucionalização ou mercantilização neoliberal das práticas de produção teatral e impulsos libertários no campo pessoal, levando inevitavelmente a certas ressalvas críticas frente aos pontos de vista raciais e supostamente científicos assumidos por Euclides (COSTA, 2010, p.82).

Outro ponto interessante refere-se à noção de “máquina de guerra” em *Os sertões* do Teatro Oficina, termo usado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa como importante

fator de estímulo à equipe durante o processo criativo; esse conceito diz respeito a um dispositivo complexo e intensivo de invenção, de produção de singularidade, de promoção de diferença, de resistência à homogeneização colonizadora da sensibilidade. Analogicamente, o teatro seria essa máquina de guerra que se diferenciaria dos exércitos vistos como instrumentos do aparelho de Estado. Assim, a máquina de guerra

é associada pelos autores aos bandos nômades, às alianças momentâneas e externas ao cálculo estatal de constituição e de manutenção de órgãos permanentes de poder. A máquina de guerra está ligada aos modos de produção de singularidades, à diferenciação permanente, ao movimento ininterrupto, à passagem, isto é, ao devir. Já os aparelhos de Estado (e, dentro desses aparelhos, os seus vários órgãos, como os exércitos, mas também, poderíamos acrescentar, a escola, a instituição religiosa, o aparelho judiciário, os partidos políticos, as instituições de cultura, de arte e de lazer etc.) estabelecem a ordem, a homogeneidade, a regularidade, a fixação de padrões e de lugares para as pessoas e para os objetos. Os aparelhos de Estado colonizam os corpos, enquanto os guerreiros das máquinas de guerra desconhecem as regras que buscam capturá-los em organizações fixas (DELEUZE, GUATARRI: 1966 *apud* COSTA, 2018).

É possível tecermos então um paralelo entre a máquina de guerra, teatralizada pela população de Canudos com seus objetivos e lutas, aproximada com os atores e o fazer teatral proposto pelo Oficina. Por outro lado, o exército em seu estado de obediência ao Estado e sua percepção de poder contra o povo. Esse exército combate e destrói o arraial, mas, moralmente, é vencido. Essa vitória não é definitiva, e a história apresenta a contínua luta do povo. Nesse sentido, poderíamos sugerir também uma aproximação e interpretação ufanista em relação a vitória do governo do PT, representando justamente a luta do povo e a contínua crítica a um tipo de Estado opressor das liberdades, que na recente história do Brasil é referenciada pela Ditadura Militar.

Por fim, propondo a ampliação dos sentidos do ciclo *Os sertões*, com cinco peças entre 2002 e 2006, segundo Costa (2010, p.83), é possível observar que não se trata, no trabalho do Teatro Oficina,

de retomada de um projeto de teor nacional-populista como o que moveu algumas das iniciativas artísticas do país no início dos anos 60 (a exemplo do Teatro de Arena, do cinema novo e do CPC da UNE). Tampouco se trata de qualquer esforço de representação totalizadora e sintética da formação social e política brasileira (ainda que pelo inquietante viés da estética da fome que um Glauber Rocha opôs a quaisquer ditames puramente realistas ou de confirmação das expectativas habituais dos espectadores). O projeto do Oficina com *Os sertões* não se associa àquela esperança dos intelectuais de se sentirem povo, por meio da imagem do que chamavam, no início dos anos 60, de homem brasileiro, imagem com a qual os artistas do período povoaram suas

obras. Por meio da solidariedade em relação aos jagunços seguidores de Antônio Conselheiro, da identificação com aquele grupo socialmente oprimido, desprovido de recursos materiais, mas resistentes e dispostos ao enfrentamento e à luta, José Celso Martinez Corrêa e sua equipe se voltam antes de tudo para uma discussão do próprio teatro e das ideologias que encaminham as práticas artísticas e culturais contemporâneas em direção a um mercado liberalismo político-econômico nas concepções de arte e suas relações com o mercado e o público.

Desse modo, podemos pontuar que o trabalho do Teatro Oficina formalmente propõe a discussão de questões contemporâneas da arte e da sociedade, de maneira combativa, por meio de um trabalho embasado em sua estética teatral⁵⁴. Na perspectiva da nossa proposta analítica, a Guerra de Canudos é utilizada pelo Oficina para aproximar o próprio grupo (os artistas) com aquele grupo socialmente oprimido, desprovido de recursos materiais, mas resistentes e dispostos ao enfrentamento e à luta. Essa aproximação mantém a tradição de localizar o Nordeste no passado, relacionado à miséria, ao fanatismo e ao arcaico. No caso, endossa o espírito de luta popular, mas sempre em um panorama em que os atrasos econômico, social e tecnológico marcam a região. Uma repetição que parece reduzir constantemente o Nordeste a um mesmo tempo histórico, e que é recorrente na construção da região pelos sulistas, principalmente, paulistas:

São Paulo é visto, na maioria das vezes, como a área da cultura moderna e urbano-industrial, omitindo-se sua cultura tradicional e a realidade do campo. Já com o Nordeste se verifica o inverso. Este é quase sempre pensado como região rural, em que as cidades, mesmo sendo desde longa data algumas das maiores do país, são totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 121).

3.3 Comentários sobre a peça *Concerto de Ispinho e Fulô* (2009) da Cia. do Tijolo

A Cia. do Tijolo surge em São Paulo em 2007, motivada pelo desejo de alguns artistas em compor um espetáculo a partir da obra literária do poeta Patativa do Assaré⁵⁵.

⁵⁴ A estética teatral do Teatro Oficina sob a liderança de Zé Celso Martinez é marcada pela mistura de gêneros e formas. Um teatro que, por exemplo, traz influências de Artaud, Brecht, circo e carnaval. Uma proposta teatral de provocação do público, polemização do papel do artista criador, busca de autonomia do código cênico frente às ideologias de dominação, discutindo o sentido de um teatro revolucionário e suas relações com o público (ARRABAL, 2005).

⁵⁵ Patativa do Assaré era o nome artístico (pseudônimo) de Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002). O poeta, compositor e improvisador cearense é considerado um dos principais representantes da cultura popular nordestina. No ano de 1956, escreveu seu primeiro livro de poesias “Inspiração Nordestina”.

Inicialmente, a Cia. foi formada por membros de dois tradicionais grupos de teatro de São Paulo: o Teatro Ventoforte e a Cia. São Jorge de Variedades. O resultado do primeiro processo de pesquisa foi o show musical *Cante Lá Que Eu Canto Cá*, uma espécie de sarau poético e musical com poesias de Patativa e músicas que falavam da região nordeste brasileira; posteriormente, em um contínuo processo de pesquisa sobre o tema, surge o espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô*⁵⁶.

A peça *Concerto de Ispinho e Fulô*⁵⁷ estreia em 2009, na cidade de São Paulo, sob a direção de Rogério Tarifa. Na composição do espetáculo⁵⁸, observa-se um vasto repertório de referências e materiais nos quais o Nordeste é destacado; são utilizadas as obras poéticas do cearense Patativa do Assaré, obras de artistas e músicos regionalistas nordestinos⁵⁹, concepções do educador pernambucano Paulo Freire e o episódio histórico do Caldeirão de Santa Cruz dos Desertos, ocorrido nas terras do Crato, Ceará. Segundo descrição do grupo, o espetáculo se resume:

A “Rádio Caldeirão, conexão São Paulo/Assaré”, inicia sua homenagem ao poeta Patativa do Assaré e à comunidade Sítio Caldeirão de Santa Cruz dos Desertos. No centro do palco, o poeta Patativa nasce dos escombros do Sítio Caldeirão. Uma companhia de teatro vinda de São Paulo faz uma viagem no tempo e chega ao Cariri com o objetivo de entrevistar Antonio Gonçalves da Silva, o Poeta. Na medida em que Patativa engendra seus versos, desfilam diante dos olhos do público as dores da seca, os animados bailes de sua gente, a receptividade do sertanejo, a graça de suas histórias, seus desejos e suas inquietações, suas esperanças e decepções e também os massacres cotidianos aos quais nós, os do Brasil de baixo, estamos cotidianamente expostos. O que seria uma entrevista costumeira se transforma em um grande passeio, um verdadeiro encontro entre seres humanos e entre dois mundos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes: São Paulo-Assaré/Brasil. As transmissões terminam com a triste notícia do massacre de uma comunidade agrícola: O Caldeirão da Santa Cruz dos Desertos (TUSP, 2015, n.p.).

O fundo histórico que influencia toda a concepção⁶⁰ da peça envolve o a história

⁵⁶ Ambos os espetáculos são titulados com base nos nomes de livros poético publicados do poeta: *Cante Lá que Eu Canto Cá* (1978) e *Ispinho de Fulô* (1988).

⁵⁷ O espetáculo foi o Ganhador do Prêmio Shell 2009 na categoria Música e do Prêmio CPT 2009 na categoria Projeto Sonoro.

⁵⁸ Uma interessante participação na composição do espetáculo é a da crítica e pesquisadora teatral Iná Camargo Costa, na ficha técnica indicada como “Apoio Teórico”.

⁵⁹ O espetáculo é estruturado tendo como referência a música – encenado e cantado por meio de obras de compositores brasileiros, como Luiz Gonzaga, Hermínio Bello de Carvalho e Nelson Cavaquinho, além de composições próprias da Cia do Tijolo, assinadas pelo músico e compositor Jonathan Silva.

⁶⁰ Na matéria publicada no Estadão em 20 de Agosto de 2009, no Caderno 2, assinada por Beth Néspoli é possível visualizar a proposta: “a simples visão da cenografia que toma todo o centro da sala entre as duas fileiras de cadeiras laterais reservadas ao público já desperta a sensação de que se verá um belo espetáculo. Vários objetos rústicos, como tijolos artesanais, lamparinas, chapéus de couro, flores coloridas de papel,

do Caldeirão de Santa Cruz dos Desertos e do seu líder, o beato José Lourenço – fato que se assemelha muito com a trajetória de Canudos e de Antonio Conselheiro. Caldeirão foi uma irmandade formada por romeiros, flagelados da seca, camponeses e negros, a maioria vinda de Juazeiro do Norte, e que existiu entres os idos de 1894 e 1937. Em 1926, A comunidade religiosa se estabeleceu no sítio de Santa Cruz do Caldeirão, por indicação de padre Cícero (1844-1934), que cedeu as terras ao beato José Lourenço, líder do grupo. Em seu auge, Caldeirão chegou a ter cerca de dois mil habitantes, vivendo de forma comunitária em sistema de mutirão, dividindo o que produziam de acordo com as necessidades de cada um. Eles acreditavam no advento de um reino messiânico, um catolicismo popular que misturava de forma sincrética aspectos primários da religião indígena, africana e do catolicismo rústico, baseada em uma crença no divino como saída para a miséria terrena, um modo de enfrentar um sistema latifundiário explorador. Devido a esse modo de organização, a elite cearense (latifundiários) da região do Crato via naquela comunidade religiosa uma ameaça à ordem estabelecida, uma contestação ao sistema de exploração dos camponeses junto à ameaça ao poder da igreja oficial católica, conservadora e ligada à elite. Sob a liderança de José Lourenço, analfabeto e penitente, os participantes de Caldeirão foram considerados comunistas e potenciais inimigos da ordem pública. Assim, as acusações infundadas geraram a destruição do povoado em 1937, que já não contava com a proteção de Padre Cícero, que morrera em 1934. As operações militares contaram com a presença de centenas de soldados (Polícia Militar do Ceará e Exército Brasileiro) e o apoio de dois aviões da Força Área Brasileira que bombardearam Caldeirão, enviados então pelo ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra. A investida provocou a perseguição e massacre da população sertaneja, considerada pacifista e desarmada, sendo muitos deles mortos por degola. Esse episódio contou com a união entre Governo, Igreja e sociedade para a destruição de uma comunidade formada por brasileiros pobres. Ironicamente, o massacre de Caldeirão ocorreu no Estado Novo, em pleno governo Getúlio Vargas, o pai dos pobres (ARAÚJO GOMES, 2009).

Outro aspecto central da peça *Concerto de Ispinho e Fulô* é a influência conceitual do educador Paulo Freire⁶¹ acerca da formação de um sujeito consciente, por

dezenas de sinos de tropeiro, desses que ficam pendurados no pescoço do gado, espalham-se pelo chão da sala no 3º andar do Sesc da Avenida Paulista. Sobre o piso forrado de papel pardo, esses objetos formam uma atraente cartografia, com nomes como Cariri e Assaré escritos a giz" (CIA. DO TIJOLO, 2009).

⁶¹ As principais referências da obra do educador Paulo Freire, estudada pelo grupo, foram os seguintes títulos: *A pedagogia do oprimido* e *A pedagogia da autonomia*. Baseado então nessas obras, surge o nome da companhia, que propõe uma homenagem ao Freire, num de seus estudos: O primeiro passo no processo de alfabetização do método criado por Paulo Freire é o levantamento do universo vocabular dos grupos

meio de uma pedagogia que busca a transformação social, um aprendizado que desenvolva a autonomia, a capacidade crítica e a valorização da cultura e conhecimentos empíricos de uns e outros. Segundo Mercadante, ator da Cia. do Tijolo, Paulo Freire é fundamental já que seu pensamento faz “aprender a ler a vida para depois ler as pessoas, e Patativa era a própria encarnação dessa máxima de Paulo Freire. Um homem que frequentou a escola por seis meses, mas, mesmo assim, aprendeu a ler ‘nos livros da natureza’, como ele mesmo dizia” (MERCADANTE *apud* ALMEIDA, 2018, p.198).

Segundo Almeida (2018), a dramaturgia do espetáculo é apresentada com uma formatação híbrida e escrita de modo coletivo, partindo da leitura de materiais literários dos autores envolvidos, ocorrendo sessões de improvisação nos ensaios e, assim, estabelecendo-se uma escrita que parte do palco, não partindo a priori do texto. Para o autor, é possível dizer que a peça apresenta aspectos fundamentais de um teatro rapsódico⁶²: trechos com estrutura dramática, épica e lírica, quebra das possíveis linearidades de ação, utilização de elementos externos ao teatro, uso da autobiografia dos envolvidos no espetáculo, participação direta e indireta do público no espetáculo, quebra das unidades de ação, tempo e espaço, abandono do ideal aristotélico de “belo animal” e uso de elementos improvisados (ALMEIDA, 2018, p.202). Assim, em uma perspectiva conceitual, o espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô* é

mais que contar causos com a graça própria dos poemas de Patativa do Assaré, a peça apresenta para o público este grande poeta, a sua causa humanista e universal, o seu lirismo incomum, a sua capacidade de expressão no campo musical e, sobretudo, a perspicácia de quem vive as peculiaridades do sertão. Busca também relações possíveis entre dois mundos aparentemente distantes: a megalópole de São Paulo e o sertão, o erudito e o popular, o urbano e o rural (TUSP, 2015, n.p.).

Essa dicotomia é expressa, justamente, a partir da escrita de Patativa do Assaré, no confronto das duas formas de literatura – a oral e a erudita –, de tal modo que a expressão poética transforma as vivências cotidianas em experiências humanas universais. A obra

com que se trabalha; são palavras ligadas às experiências existenciais, profissionais e políticas dos participantes dos diferentes grupos. Foi assim que em Brasília, cidade ainda em construção nos anos 60, surgiu entre os estudantes de Paulo Freire a palavra TIJOLO (MERCADANTE, 2009).

⁶² Almeida (2018) utiliza o conceito teórico teatral de Jean-Pierre Sarrazac, que postula um hibridismo das formas dramática e épicas no teatro, a relação do teatro com os demais campos artísticos (dança, artes visuais, música, performance, artes tecnológicas e afins) que procuram misturar-se cada vez mais; a relação cada vez maior com a plateia, a ponto de não haver distinção e a quebra com os paradigmas tradicionais de teatro trabalhados até o final do século XIX. Esse teatro rapsódico é identificado como uma das principais tendências do teatro contemporâneo feito em âmbito nacional.

teatral utiliza a poesia do autor sertanejo também como denúncia das injustiças sociais que, somadas ao clima pouco favorável do sertão, fazem a tragédia cotidiana do povo sertanejo; considera o poeta um revolucionário, ao seu modo, engajado, mas sem filiação partidária, percebendo a miséria em seu aspecto mais absurdo e a denunciando (TUSP, 2017).

Portanto, de acordo com o apresentado, o Nordeste proposto pela Cia. do Tijolo com o espetáculo *Concerto de Ispinho e Fulô* e com sua identidade estética própria, deseja expressar um modo revolucionário diferenciado e, também, valorizar o espírito comunitário. Entretanto, para a linha argumentativa que estamos acompanhando, a peça mantém e reforça o imaginário da região atravessado por características históricas condensadas a partir do rural e do primitivo. Assim, como a própria Cia. do Tijolo expõe:

Os significados de uma obra extrapolam as intenções dos criadores e constituem-se sempre a partir do tempo histórico e de interações sociais complexas que muitas vezes fazem com que ela signifique mais do que se pode controlar a priori. Como fazer com que uma obra seja permeável às transformações sociais que invertem sentidos, que mudam a todo instante os valores das palavras e dos símbolos? Como se abrir ao presente e enriquecer a obra de múltiplos sentidos não pensados? (CIA DO TIJOLO *apud* ALMEIDA, 2018, p.197)

Em princípio, as escolhas históricas e como elas são formalmente trabalhadas em cena buscam levantar questionamentos para a compreensão e para ações no tempo atual; em contraposição, podem propor formas e visões que nutrem o que Albuquerque Júnior (2001) apresenta como a dicotomia que opõe o Nordeste ao Sudeste.

3.4 Comentários sobre *O incrível homem pelo avesso* (2011) da Cia. Contadores de Mentiras

No processo de utilização do Nordeste como espaço temático, a Cia. Contadores de Mentiras estreou em 2011 a peça *O incrível homem pelo avesso*. Sob a direção e dramaturgia de Cleiton Pereira, o espetáculo aborda a história do Arraial de Canudos e de Antonio Conselheiro, semelhante ao projeto *Os sertões*, do Teatro Oficina. A Cia. Contadores de Mentiras foi fundada em 1995 na cidade de Suzano, região metropolitana de São Paulo. O grupo define sua pesquisa como uma investigação em antropologia teatral, propondo novos espaços, novos olhares para um teatro voltado aos rituais, à

pesquisa de linguagens e à necessidade de organização; como uma

resistência ao pensamento corrente segundo o qual apenas os grandes centros são produtores de cultura. Propõe um teatro voltado ao trabalho coletivo, à pesquisa de linguagens e de ritos populares e à construção de identidades. Na concepção artística da companhia, os trabalhos não se isolam um do outro, perfazendo na realidade uma única obra. Quase todas as criações têm como ponto de partida elementos históricos, e a deliberada recusa a vê-las como espetáculos encerrados em si mesmos faz com que o conjunto do trabalho do grupo se mantenha como algo vivo, inserido na história e em permanente transformação (OCUPAÇÃO, 2018, n.p.).

Assim, o espetáculo *O incrível homem pelo avesso* (2011) propõe a celebração da memória de Canudos, com uma proposta de revisão histórica pautada não apenas no coletivo do arraial baiano, mas acentuando também as questões das individualidades de vários canudenses presentes na guerra, apontando para um teatro que valoriza a micro-história⁶³. Esse aspecto se relaciona com a própria história do grupo, suas opções ideológicas e estéticas, se autodefinindo no teatro como

uma microcultura que tenta dar as mãos a outros coletivos humanos. Há muita gente produzindo algo e alguns são extremidades anônimas que geram força em seus territórios. Não são da indústria do entretenimento nem são da vanguarda estética, mas são criadores de vida e para isso criam seu próprio sistema orgânico. Grupos cujas escolhas pessoais e acontecimentos históricos transformam a matéria do teatro. Grupos que vivem a discriminação pessoal ou cultural, profissional, econômica e política. Grupos que não são observados pelos escritores, grupos que precisam escrever, mesmo que em papel de pão ou nas paredes, sobre sua própria história para demarcar o tempo e preservar sua memória antes que morra na margem ou se torne invisível. [...] Somos um desses grupos que só conseguiram sobreviver quando atravessaram a margem para encontrar outros sobreviventes. Grupos que nos fizeram enxergar que nossa luta não era o exílio e sim a convivência com aquilo que nos oprime. (ASSOCIAÇÃO, [2012?], n.p.).

⁶³ O teatro também é influenciado pelo movimento da micro-história proposto pela historiografia a partir da década de 80. Revel (*apud* GUSMÃO; HERZOG, 2015) afirma que a experiência das pesquisas em micro-história parece propor a substituição da ideia de um contexto unificado, homogêneo, pela de um contexto que se poderia chamar de “folheado”, visto que é feito de uma série de contextos diferentes e diferentemente organizados, o que é uma maneira de lembrar que os atores sociais do passado viviam, como é o nosso caso, simultaneamente em vários mundos de significação e de ação. Assim, coloca-se em questão um novo entendimento do mundo social e de seu funcionamento, percebido a partir de suas tensões, de suas discontinuidades e pluralidades de percepção e de representação. Essa nova concepção acaba tornando a empreitada da construção das grandes narrativas históricas, que buscam abarcar períodos de longa duração, iniciativas que se afastam da possibilidade de uma compreensão mais complexa do jogo social que produz obras e confere sentidos a elas (GUSMÃO; HERZOG, 2015, p.132).

Nessa perspectiva a peça *O incrível homem pelo avesso* (2011) será construída, segundo descrição do grupo, como uma epopeia, uma celebração, uma procissão, uma feira, um banquete, um outro lugar:

é uma obra extensa de detalhamento e configuração para qual o tratamento neste projeto é o da festa popular. Optamos em multiplicar a obra numa epopeia, porque acreditamos que não é possível condensar a sua magnitude. A opção estética do projeto é o elemento profano, religioso e sertanejo da obra. Tratamos este espetáculo como um figural, um festejo, uma tradição. Celebramos Canudos e Antônio Conselheiro e optamos em narrar os vários Canudenses presentes na guerra. Adentramos na história do Brasil por um caminho contrário à ótica militar de “Os Sertões”, de Euclides da Cunha. Fomos contaminados por figuras como Pajeú (criador da escola do ódio), Jardelina (que cuidava das mulheres), Ana do Bom Jesus (que sentia o “gozo” da fé), Beatinho (que organiza os fiéis), João Abade (o prefeito de Canudos), Vila Nova (o mascate), Macambira (o estrategista), entre tantos outros sertanejos históricos que serviram de base para construção dramática deste projeto (ÓI, 2014, n.p.).

Acrescido a isso, a peça é estruturada dentro de uma proposta ritualística que oscila entre o profano e o religioso. Profano no sentido de trabalhar o mito e torná-lo festivo e grotesco. Religioso no sentido de agregar os valores que uniram aquele povo para uma crença cega e para uma luta que culminou no massacre (ÓI, 2014). O espetáculo trabalha diversos elementos da cultura sertaneja: relicários, procissão, maracatu e brincantes; ao público é oferecido cachaça, comida, pipoca e doces. Durante o espetáculo, os canudenses são retratados como povo de fé, festa e luta diante de um retrato do sertão rural; o exército é retratado como instituição opressora e responsável pelo massacre, no qual, em alguns momentos, é feita a citação e correlação com a época da ditadura militar.

Assim, o trabalho do grupo Contadores de Mentira explora e baseia-se em uma estética contemporânea. Entretanto, como já visto na análise do ciclo *Os sertões* do Teatro Oficina, e também pela similaridade temática do material trabalhado – Guerra de Canudos – apropria-se de uma imagem do Nordeste que a reduz a um panorama arcaico e rural.

No período proposto e pela análise dos grupos de São Paulo/Sudeste citados em suas montagens específicas, observamos uma certa homogeneização na imagem como o Nordeste – nas histórias, lutas, memórias e costumes – continua a ser tratado pelo teatro. Ainda que se verifique, em sua maioria, e pelas formas, perspectivas de utilização para a crítica ao sistema capitalista e/ou a valorização da luta popular contra o Estado opressor no exemplo das lutas no mundo rural, essa constância e repetição de uma

imagem do Nordeste parece relegar a região a um local sempre marcado pela imobilidade. Esse espaço não poderia, na atualidade, reforçar um olhar de desqualificação do Nordeste? A crítica, justamente, volta-se para esse ponto: a apropriação temática do Nordeste visto por outra região auxilia na manutenção de um imaginário que o relega ao espaço de dependência, de subalternidade, de minoridade, de subordinação e de atraso, o que pode ser utilizado para os mais diversos fins. De que maneira isso afeta a vida concreta da região e de sua população? Por vezes, esse olhar que reproduz um passado persistente, em muitos momentos, é utilizado para responsabilizar o Nordeste pelos problemas nacionais. Em oposição, o olhar sobre o Sudeste e Sul, mesmo quando problematizado, é voltado para sua valorização, como espaço para a solução dos problemas nacionais; representante da modernidade, do progresso, da razão e do futuro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

A questão não é afirmar que a defesa desse desenvolvimento apenas é encontrada no mundo urbano e industrial⁶⁴, mas que, aparentemente, o Nordeste retratado pelos grupos de teatros citados não parece apresentar, consciente ou inconscientemente, outras possibilidades históricas ou possam ser exemplos de outras lutas, inclusive urbanas. A construção teatral do Nordeste pelo Sudeste parece reduzir a região ao sinônimo apenas de lutas dos trabalhadores rurais. Nesse Nordeste, as vidas e as lutas parecem estar presas, utilizando o vocabulário materialista, apenas ao modelo de produção pré-capitalista. Vale refletir: quando o Nordeste poderá ser associado a outras questões? As cidades da região, mesmo sendo, desde longa data, algumas das maiores do país, parecem ser totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica ou, quando tematizadas, parecem ter parado no período colonial, abordadas como cidades folclóricas, alegres, cheias de luz e arquitetura barroca. Já São Paulo é vista como uma cidade que passou do burgo pobre, feio, triste e sem luz do período colonial, para a cidade moderna, rica, movimentada, multicolorida, polifônica e cheia de luminosidades contemporâneas.

As peças abordadas neste capítulo se limitam, tematicamente, à reafirmação de imagens já estabelecidas, o que significa, em alguma medida, reforçar um ideário

⁶⁴ Interessante notar o movimento de valorização midiática do agronegócio no país, representante de 20% da economia, mesmo com contradições a partir de questões problemáticas como os efeitos danosos ao meio-ambiente ou disputa de terras. Vale citar um dos principais conteúdos, "Agro é tech, agro é pop, agro é tudo", parte do projeto Agro: A Indústria-Riqueza do Brasil, da rede Globo. Atualmente, essa dinâmica que valoriza o mundo rural é retratado em referência a região centro-oeste do país e a seu processo de desenvolvimento baseado numa estrutura de latifúndio.

construído da região a partir de São Paulo/Sudeste. Ainda que os grupos trabalhados desenvolvam uma crítica ao capitalismo e denúncia de injustiças sociais – cada uma a seu modo – a experiência do Nordeste nesses teatros parece produzir um mesmo cenário, que expõe o Nordeste em uma constância de miséria que parece ser quase exclusiva, o que o diferencia de outras regiões. Assim, sem a intenção de emitir qualquer juízo de valor sobre as peças (para cuja análise precisaríamos fazer convergir um estudo sobre a forma teatral, do modo como as questões são tomadas esteticamente) e nem desqualificar a importância social e histórica desses grupos e suas montagens, que consideramos centrais na luta por um teatro engajado e político, desejamos apenas levantar os limites desse recorte temático, que pode produzir posicionamentos excludentes e a criação ou manutenção de estereótipos e preconceitos.

Em resumo, queremos crer que, após a eleição de Lula, houve um aumento significativo do interesse pela região Nordeste, em seu desenvolvimento e pela luta contra as mazelas que a afligem. Isso produziu efeito em todos os campos da vida social, inclusive no teatral. Os grupos aqui retratados, além de outros, abordaram questões relativas ao Nordeste de modo muito produtivo, fugindo de estereótipos como o dos coronéis, dos jagunços, dos espertalhões do povo, de uma certa idealização de um mundo arcaico e sertanejo. Esses grupos, na contramão disso, centraram energias na denúncia social, na exposição de lutas contra sistemas opressores por pessoas simples, mas não simplórias, revisitando momentos da história do país e do Nordeste que são vistos pela historiografia oficial de uma maneira conservadora. Para isso, trataram de temas relacionados às tensões no campo, bem como da história de Canudos, em releituras apócrifas de clássicos como *Os sertões* e pela remissão à micro-história. Além disso, em outra perspectiva crítica e emancipatória de destaque, a Cia. do Tijolo faz atravessar sua visão do Nordeste pelas córneas de Patativa do Assaré, de sua poesia ácida e bela, que desmonta lugares-comuns. Nesse sentido, todas as peças apresentadas são excelentes em suas propostas, e se articulam de modo profundo. Porém, haveria um limite nesse processo de superação dialética: ao fazê-lo, o escopo temático se volta para um cenário rural, arcaico, quase imóvel social e historicamente, que pode reforçar as imagens que, justamente, quer superar. Nesse sentido, há avanços e recuos nessa revisitação de uma imagem do Nordeste que o grupo Carmin toma como ponto de partida, e de chegada, para sua produção, sobretudo a de *A invenção do Nordeste*. Nosso interesse maior ao transitar por esses grupos e encenações específicas não foi fazer uma crítica geral de como o Sudeste vê e expressa o Nordeste, haja vista a grande contribuição que traz, mas de

entender a complexidade da conjuntura política e artística, e também apresentar alguns aspectos de grupos que formam o contexto no qual surgiu o Carmin.

Sendo assim, acreditamos que essas são questões fundamentais para o trabalho do grupo Carmin na peça *A invenção do Nordeste* que, a nosso ver, não buscará fazer uma oposição a esse olhar artístico sudestino, mas sim tem interesse na ampliação e atualização da discussão sobre o Nordeste, obviamente crítica. Afinal, para todos aqueles que desejam utilizar o teatro como forma de luta por igualdade e contra a opressão, a autocrítica é fundamental.

CAPÍTULO 4. Trajetória do Grupo Carmin de Teatro



Fotografia de Ian Rassari (2019) cedida pelo grupo

A trajetória do Grupo Carmin de Teatro tem início no ano de 2007. Desde então, o grupo tem em seu repertório os trabalhos *Pobres de marré* (2007), *Jacy* (2013), *Por que Paris?* (2015), *A invenção do Nordeste* (2017) e os experimentos cênicos desenvolvidos em vídeo durante a pandemia, *Gente de classe* (2020) e *A frasqueira de Jacy* (2020). Atualmente, o grupo Carmin figura com uma das principais referências do teatro de grupo no Brasil. Criado no Nordeste, especificamente em Natal, no Rio Grande do Norte⁶⁵, sua importância revela-se fundamental para o entendimento do cenário teatral brasileiro, pois, fora do eixo Rio–São Paulo, o grupo mantém uma longa trajetória de produções consistentes e esteticamente elaboradas. Na definição do próprio grupo⁶⁶, o Carmin é

grupo de Teatro de Natal, RN que trabalha com Teatro, Memória e História através de documentos de vidas e [...] tem em seu DNA a construção de dramaturgias originais, a partir de fatos reais e demandas sociais urgentes, [...] nesse processo avança na pesquisa e tessitura de narrativas do Teatro que alguns chamariam de ‘Teatro do Real’ ou ‘Historiografias de Artistas’, transitando entre a ficção e os documentos reais para lançar um olhar crítico sobre os tempos em que vivemos (GRUPO CARMIN, [s.d.]).

⁶⁵ Citamos aqui o Clowns de Shakespeare, importante grupo do estado e do cenário nacional na atualidade.

⁶⁶ O grupo, em 2021, é composto por uma equipe que conta com os seguintes nomes: Henrique Fontes, Quitéria Kelly, Mateus Cardoso, Robson Medeiros, Mateus Fiuza, Pablo Capistrano e Mariana Hardi. É interessante pontuar que o grupo é formado não apenas por artistas oriundo de uma formação cênica, mas também por sociólogos, cineastas e filósofos.

Sendo um grupo nordestino, o Carmin é motivado por um teatro diferente da tradição do “teatro regionalista” ou do “teatro sobre o Nordeste”, termos já explicados no primeiro capítulo. Portanto, julgamos importante a pesquisa do grupo por esse outro olhar e pela prática de um teatro feito no Nordeste e que “apresenta um índice reflexivo que ajuíza sobre a história recente do próprio país” (BEZERRA, 2016, p.53).

Neste capítulo, objetivamos pesquisar a poética do grupo Carmin pela sua trajetória e suas montagens, acreditando que o trabalho do grupo é fundamental para entender as formas e práticas teatrais da atualidade na cena brasileira. Uma época em que o teatro, principalmente o político, foi “invadido pela História [...] de teatro documental, de novas portas para o salão da experiência. Espaços dramáticos onde o ponto cênico da biografia se desvela na esquina da vida” (CARMIN, 2017, p.80). Uma época em que é possível notar a prática teatral em revisitação, utilização e atualização de estéticas, em uma busca de formas para explicar o tempo presente. Posteriormente, objetivamos nos dedicar em específico à peça *A invenção do Nordeste*, em seus modos de formalização da realidade nos quais, adiantamos, é possível verificar referências ao teatro épico e ao teatro documental, elementos que parecem dar os rumos para uma pesquisa autoral do grupo Carmin, influenciado por diversas estéticas e experimentações que, segundo entrevista de Henrique Fontes (*apud* SANTOS, 2018), marca o grupo por uma “dramaturgia audiovisual”. Essa dramaturgia recorre a um hibridismo de conceitos (teatrais e históricos) potencializados pelas tecnologias – imagens e sons criados, manipulados ou reproduzidos ao vivo no palco – como uma forma de narrativa. O audiovisual, assim como uma narrativa épica ou uma narrativa dramática, é ampliado e trabalhado como recurso potencial e fundamental nesse processo narrativo do grupo, o que envolve utilizar os elementos do audiovisual para ir além da tela – “como é que eles podem estar em cena sem estar na tela? (FONTES *apud* SANTOS, 2018)”. Questionamento fundamental, quando a realidade atual é construída pela relação do homem com a tecnologia, uma interação que rompe com os limites do real e do virtual, da ficção. Uma sociedade afetada e construída pelas redes sociais – Instagram, Facebook, Tinder, LinkedIn e outras plataformas – e pela interatividade com o virtual.

4.1 Notas sobre Teatro de Grupo

Antes de especificamente nos debruçarmos sobre o repertório do Carmin, julgamos necessária uma digressão para apontar algumas questões e conceitos sobre o

termo “teatro de grupo”. Para tal, nos valem dos escritos de *Um olhar sobre o teatro de grupo e sua diversidade* (2012) de autoria de André Carreira. Segundo o autor, o teatro de grupo é hoje uma força fundamental que contribui para a definição do teatro brasileiro para além das fronteiras do eixo São Paulo – Rio de Janeiro e que, em suas mais diversificadas formas de estruturação, correspondem a uma produção espetacular que constitui a ampla maioria do teatro que se faz no Brasil nos últimos trinta anos.

O teatro de grupo é marcado pela permanência de um coletivo e pelos projetos artísticos e políticos compartilhados, sabendo que seria um equívoco buscar uma definição mais específica do formato de trabalho e organização. O uso da expressão teatro de grupo está localizado nos anos 80 e pode ser identificado mais como a construção de um lugar de autonomia do que um modo de operação que possa ser bem definido. Essa instância criativa atribui valor aos processos de grupo como geradores não apenas de novas formas de organização como, também, de novas teatralidades, e até mesmo de um novo teatro (CARREIRA, 2012, p.9). Esse teatro surge pelo desenvolvimento de um trabalho realizado nessa coletividade, normalmente com propostas estéticas e políticas que divergem dos procedimentos de um teatro comercial, ou daqueles projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos de ocasião. Entretanto, para Carreira, hoje em dia não significa que este teatro não conviva com os procedimentos empresariais que contaminam as mais variadas formas de produção artísticas; é importante ter a consciência dessas variedades para evitar um puritanismo inocente que coloque o teatro de grupo de maneira idealizada e homogênea.

No Brasil, essa forma de identificação coletiva e política de produção teatral teve grande experimentação com grupos teatrais históricos como o Teatro Oficina e o Arena (coletivos que marcaram os anos 60, já mencionados neste trabalho). Nos anos 90, o debate em torno de um modelo brasileiro de teatro de grupo teve seu primeiro grande momento durante o 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, realizado em Ribeirão Preto, SP, em 1991. O evento foi organizado e sediado pelo Grupo Fora do Sério (SP), com a colaboração de Fernando Peixoto e Gianfrancesco Guarnieri, e contou com a presença de importantes grupos da recente história do teatro brasileiro, com destaque para: Galpão (MG), Parlapatões (SP), Ventoforte (SP), Ponto de Partida (MG), LUME (SP), Oi Nóis Aqui Traveiz (RS), Oikoveva (RJ), Teatro de Anônimo (RJ), Imbuaça (SE) e o grupo Estandarte de Teatro, representante do estado do Rio Grande do Norte. Segundo Araújo (2012, p.169), em meio a debates acalorados buscando uma melhor identificação do que seria o teatro de grupo, o 1º Encontro Brasileiro chegou a um consenso, resultando

nas seguintes características: independência em relação aos padrões praticados pelo chamado “teatro comercial”; necessidade dos grupos de articularem os meios necessários para promover a formação teatral de seus componentes; desenvolvimento de novas investigações teatrais no seio destes coletivos; democratização do acesso ao teatro, como um bem cultural importante para o pleno exercício da cidadania.

Na atualidade, a presença dessa modalidade denominada “teatro de grupo” parece ser amplamente reivindicada por grande parte dos coletivos teatrais por todo o país, em suas diferentes formas de organização e modelos teatrais. Para Carreira (2012), esse trabalho teatral realizado no âmbito coletivo implica o esforço de processos de identificação que não apenas funcionam no interior do movimento, mas também em como repercutem entre os meios de comunicação, a crítica e a pesquisa acadêmica. Portanto, diante do apresentado, é possível localizar a trajetória e trabalho do Carmin nessa tradição recente de teatro de grupo.

4.2 Considerações sobre o repertório do Grupo Carmin de Teatro



Fotografia de Pablo Pinheiro (2013), da peça *Pobres de marré* disponível em: <http://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2013/08/grupo-carmin-apresenta-pobres-de-marre-em-natal-nesta-sexta-feira.html>. Acesso: 10. mai. 2021.

O primeiro trabalho do grupo, *Pobres de marré* (2007)⁶⁷, representa o início do trabalho teatral do Carmin focado na busca de uma dramaturgia autoral com foco em questões sociais e políticas. A peça, segundo Henrique Fontes (*apud* SANTOS, 2018), já apresentava características de um teatro marcado pelo olhar sobre o outro, um olhar do cotidiano, utilizando o cômico e a ironia como elementos de comunicação para questões profundas. Ainda sem a perspectiva da “dramaturgia audiovisual” - a utilização potencializada de tecnologias em cena em igualdade com o texto e o corpo – a peça *Pobres de marré* conta a história de duas moradoras de rua:

Maria e Dasdô se conhecem em mais um dia em que andam pelas ruas da cidade, na busca da sobrevivência. No entanto, não é um dia qualquer, é justamente o dia em que Maria encontra o número quatro nos classificados de um jornal achado no lixo. Mas o que é o número quatro? “O emprego!”, responde Maria, com a confiança de quem acredita que, depois de ter achado, no jornal, o anúncio de uma vaga, basta esperar que o dinheiro chegará. “Então a gente espera”. Durante 50 minutos de peça, acompanhamos a jornada dessas duas mulheres em situação de rua, vivendo uma realidade tão absurda que se torna cômico-trágica (GRUPO CARMIN, [s.d.]).

A peça foi criada a partir da pesquisa com pessoas em situação de rua no centro da cidade de Natal, motivada por uma crítica à ausência do poder público e ao processo efetivo de contínua invisibilização dessas pessoas, por parte da sociedade, inclusive de obras artísticas que dessem luz a esse dilema social⁶⁸. A construção das personagens levou em conta que, por se tratar de uma ficção, deveria haver uma textura que mostrasse o real de um jeito diferente, não como cópia da realidade, mas também não distante dela. Nesse sentido, observamos na trajetória do grupo que uma das características do Carmin é a proposição de um teatro construído com o conceito de que a ficção não é contrária à realidade: seu teatro entende a ficção como elemento do real. Em sentido mais amplo e filosófico, trata-se sobretudo de uma imbricação entre realidade e ficção pela qual esses termos se confundem, visto que não é possível haver realidade sem mediação discursiva e, tampouco, ficção que não tenha lastro no real. Esses conceitos serão amadurecidos nas outras montagens do grupo e se relacionarão com a presença cada vez mais acentuada do mundo tecnológico e virtual em cena.

A peça é construída a partir da relação entre duas personagens: Maria, com

⁶⁷ O espetáculo foi escrito e dirigido por Henrique Fontes.

⁶⁸ Em 2020, o grupo retoma o espetáculo motivados pela constatação que, 13 anos depois da primeira apresentação, a realidade de pessoas em situação de rua no Brasil só se agravou.

aproximadamente vinte anos, que está à procura emprego, e Dasdô, com aproximadamente 50 anos, que vive na rua por ter perdido a vaga como empregada doméstica – esta apresenta, também, traços de esquizofrenia. A peça é dividida em 7 cenas e se inicia com Maria mergulhada em um tonel de lixo, só com a cintura e os pés para fora, sem que seja possível ver seu rosto. Dasdô aponta para Maria e dirige sua fala para o público comentando, em chave crítica, a cena que vê, já rompendo com a perspectiva do drama fechado e conflitos de ordem privada. Segundo Robson Medeiros (*apud* SANTOS, 2018), a peça tem ambientação urbana, com alguns conceitos do teatro épico. A situação social é trazida para o palco, com a quebra da quarta parede buscando dificultar um envolvimento passivo do público – pelo contrário, em muitos momentos tenta provocá-lo. A perspectiva é expor que assistimos a uma peça de teatro, que deve servir para reflexão – buscando algum efeito de distanciamento. As personagens não são consideradas pedintes, mas “esperantes”, pois esperam um dinheiro prometido.

Durante o desenrolar dos fatos, a peça envolve o debate de uma série de assuntos entres as moradoras de rua: casamento, aquecimento global, religião e comportamento social. A contradição entre a situação precária como vivem as personagens e os assuntos debatidos promove uma ironia e um efeito cômico a favor da reflexão. Segundo Henrique Fontes (*apud* SANTOS, 2018), o riso proposto pelo Carmin é fundamentado no conceito do sociólogo Henri Bergson, no qual o riso é visto como mecanismo de crítica⁶⁹. Ou seja, o conceito de que o humano só ri daquilo que conhece, só ri quando se reconhece, e, portanto, nesse momento ativa canais críticos e reflexivos, baseado na expressão latina *castigat ridendo mores*: é rindo que se corrige os costumes. Em outro momento, o dramaturgo da peça afirma que o riso proposto não é de deboche, nem escárnio, mas o riso na forma definida pelo filósofo alemão Joachim Ritter (1903-1974), aquele riso que “tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e aprender a realidade que a razão séria não atinge” (*apud* CARMIN, 2017, p.57). A realidade das ruas que, por vezes, é banalizada pela sociedade frenética e consumista.

Ao analisarmos o texto, podemos supor que a peça remete a *Esperando Godot* (1949), de Samuel Beckett, numa perspectiva do Teatro do Absurdo⁷⁰: pela estranheza

⁶⁹ Estes textos de Bergson são encontrados na coletânea *O riso: ensaios sobre o significado do cômico*. São Paulo: EDIPRO, 2018.

⁷⁰ O Teatro do Absurdo, “expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918 - 2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista [...] No Teatro do Absurdo, a incerteza e a solidão humanas são traduzidas por procedimentos que, fazendo uso de elementos conhecidos (situações

construída dos personagens e temas, como, por exemplo, as moradoras de rua discutindo o aquecimento global diante de suas situações precárias de sobrevivência na rua; a união entre a comicidade e o trágico; o sentimento de abandono e desolação; e, principalmente, pela questão da espera, não relacionada à questão existencial de Beckett, mas às incertezas e ausências de algo real e material:

DASDÔ: Você achou um emprego foi?

MARIA: Oíá aqui o número quatro. A assistente social falou, procure no jornal que você acha. É só procurar.

DASDÔ: E agora?

MARIA: Agora é espera, para vê se o dinheiro chega.

DASDÔ: É?

MARIA: É. Num achei?

DASDÔ: (*duvida e depois se convence*) Foi. Vamos esperar. (*esperam. Silêncio*) (GRUPO CARMIN, 2017, p. 15).

Na sequência da peça outra espera é revelada: esperam a carona do Zé da Carroça para levar as moradoras para a suposta casa de Dasdô, mas ele também não aparece. O desfecho acontece com as personagens sendo alvejadas por cinco moedas jogadas do alto de um prédio, mas elas recusam o único dinheiro que apareceu porque quase as atingiu e machucou. Em decorrência desse fato, confessam o medo da morte e da loucura. Um dos principais elementos da cena, um poste de luz, se apaga, deixando-as na penumbra. Maria mostra sinais da doença, que vão se agravando. Elas terminam juntas, Maria deitada imóvel no colo de Dasdô, que continua à espera, cantando uma música de igreja.

A peça assume teor crítico político e social, indicando a condição de abandono dos moradores de rua e a ausência do Estado, numa proposta teatral na qual elementos do teatro épico e do teatro do absurdo aparecem como forma de expressão privilegiada. Como visto, há clara interlocução com aspectos importantes do teatro de Beckett, como a espera (de *Esperando Godot*) e o início dentro da lata de lixo (*Fim de jogo*), além da presença de duas personagens, de sua imobilidade, de seus jogos semânticos e uma falta de sentido geral. Mas há uma diferença com o atravessamento do teatro épico mencionado: o lugar histórico em que estão é claramente delineado e exposto. Se há falta de sentido nessa espera, ela não é metafísica, mas a falta de conhecimento básico do funcionamento do capitalismo: dinheiro não vem do nada. E, se elas estão invisíveis nesse

banais, frases feitas, gestual cômico) ou menos usuais (construções verbais aparentemente sem sentido, gestual mecânico repetido incessantemente, ações sem motivação aparente), buscam criar outros universos, estranhos, porém assemelhados ao universo cotidiano. Um exemplo disso é apresentado por Beckett quando relata a interminável espera dos dois vagabundos de *Esperando Godot* (TEATRO, 2021, n.p.).

espaço urbano habitado por tantas pessoas, isso se deve à organização social de um país marcado pela violência e pelo desprezo em relação aos seus miseráveis. Nesse sentido, a alusão a Beckett será perspectivada pelo elemento épico que puxa para o chão histórico brasileiro, e acaba até mesmo fazendo ironia de certas abordagens metafísicas universalistas. Há abandono e invisibilidade social, fome, falta de sentido e de propósito, falta de um lugar para tipos como elas – por mais que elas estejam falando de si mesmas, elas representam milhares de brasileiras em situação de miséria. Noutras palavras, é difícil trazer Beckett para a sarjeta brasileira sem ele, e sua apropriação no Brasil, saírem chamuscados deste processo.

Com isso, a peça apresenta características que marcam a poética do Carmin como a experimentação da relação entre estéticas teatrais diversas e a urbanidade. Segundo Henrique Fontes, uma pesquisa alimentada pela rua, um lugar de reconhecer, ver e aprender a realidade, já que o cotidiano da cidade oferece o melhor e o pior, o espaço de inspiração do grupo (CARMIN, 2017, p.57).



Fotografia de Ian Rassari (2019), cedida pelo grupo

Na sequência, em 2013 o grupo estreia a peça *Jacy*⁷¹, responsável por projetar o

⁷¹ A direção do espetáculo é assinada por Henrique Fontes; o texto por Henrique Fontes, Iracema Macedo e Pablo Capistrano.

Carmin no cenário nacional⁷² e que representa um processo de consolidação de uma maneira de fazer teatro do Carmin, junto às já citadas, que pode ser visualizado em alguns pontos: uma investigação cênica e historiográfica agindo de modo simultâneo, a utilização da memória como parte do processo dramaturgico, a presença potencial dos recursos audiovisuais em cena, a valorização da micro-história e o foco em temas atuais – longevidade, identidade, preconceitos, xenofobia, políticas públicas e outros.

Em *Jacy* (2013), a motivação do espetáculo envolve o questionamento da velhice e da longevidade⁷³. Segundo entrevista de Quitéria Kelly (*apud* GONDIM, 2020), “nossa sociedade não pensa na velhice. Quando estamos velhos, queremos ser jovens, porque se assumir como idoso incomoda [...]. Aos 37 anos já lido com o impacto disso, pois me sinto muito jovem, mas sei que posso não ser vista assim e o mercado é cruel para alguns papéis [...]. O Brasil não tem políticas públicas suficientes para estas pessoas e o mercado não está preparado”. O questionamento se expande, para além da velhice, em relação ao ofício do ator e o funcionamento do mercado; a atriz acrescenta a tendência de desvalorizar e descartar as pessoas conforme os anos passam e, como consequência, a existência de uma geração que não escuta os mais velhos e só se concentra no efêmero⁷⁴: “Nos tornamos um monte de informação esvaziada, facilmente substituível. Somos um país com pouca memória, onde falta ensinamento. O Brasil não tem políticas públicas suficientes para os idosos”, pontua Quitéria. O trabalho inicial do grupo na montagem do

⁷² O espetáculo foi sucesso de crítica e já conta com mais de 200 apresentações por 21 estados brasileiros.

⁷³ O envelhecimento e a longevidade são assuntos que passaram a ganhar destaque devido ao aumento da expectativa de vida. A partir de 1960, com o declínio da fecundidade e da taxa de mortalidade em algumas regiões mais desenvolvidas do Brasil, iniciou-se o processo de envelhecimento da população brasileira. Se no início do século, a proporção de indivíduos que conseguia alcançar os 60 anos e mais se aproximava de 25%, em 1990 ela superava 78% entre as mulheres e 65% entre os homens; a esperança de vida ao nascer já ultrapassava os 65 anos. A previsão é no período entre 2000 e 2050 ocorrerá o mais rápido incremento na proporção de idosos, que saltará de 5,1% para 14,2% da população brasileira. O envelhecimento da população influencia o consumo, a transferência de capital e propriedades, impostos, pensões, o mercado de trabalho, a saúde e assistência médica, a composição e organização da família. É um processo constatado, natural, previsível e estrutural e não uma doença. Portanto, não deve ser tratado apenas com soluções médicas, mas também por intervenções sociais, econômicas e ambientais (PORTO, 2002).

⁷⁴ Essa questão foi abordada pelo historiador Eric Hobsbawm em seu livro *Era dos Extremos: o breve século XX* (1995). Segundo o autor, o final do século XX produziu um fenômeno de destruição do passado — ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal às das gerações passadas. Como conceitua, essa transformação é, “em certos aspectos a mais perturbadora, é a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente. Isso ficou muito evidente nos países mais desenvolvidos da versão ocidental de capitalismo, onde predominaram os valores de um individualismo quase absoluto, tanto nas ideologias oficiais como nas não oficiais, embora muitas vezes aqueles que defendem esses valores deplorem suas consequências sociais. Apesar disso, encontravam-se as mesmas tendências em outras partes, reforçadas pela erosão das sociedades e religiões tradicionais e também pela destruição, ou autodestruição, das sociedades do “socialismo real”. Essa sociedade, formada por um conjunto de indivíduos egocêntricos sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação (o lucro, o prazer, ou seja, lá o que for), estava sempre implícita na teoria capitalista” (HOBSBAWN, 1995, p.24).

espetáculo envolveu a pesquisa e visitação de asilos para idosos na cidade de Natal.

Partindo desse pressuposto, o espetáculo é narrado no palco pela exposição da progressão processual de investigação da temática da velhice a partir de um fato deflagrador, o encontro de uma frasqueira⁷⁵ jogada no lixo contendo vestígios de vida de uma mulher de noventa anos. Os atores passam a apresentar a extraordinária história de uma mulher aparentemente comum que atravessou a Segunda Guerra Mundial, a ditadura militar no Brasil, esteve no centro de um importante conflito da política no Rio Grande do Norte, viveu um amor estrangeiro e terminou seus dias sozinha em Natal. Na percepção do grupo, *Jacy* é “uma peça que envolve as pessoas tanto pelo recorte histórico quanto pela sensibilidade do tema. É uma obra muito política e delicada. A peça de teatro documental transita entre a história, o humor, a poesia e a política [...] “*Jacy*” revela fatos que muitas vezes ignoramos sobre o abandono dos idosos, a política oligárquica e o crescimento desenfreado das cidades brasileiras” (CARMIN, [s.d]). Em cena, a peça apresenta três níveis que se relacionam e são apresentados alternadamente, às vezes até simultaneamente: 1) o processo de investigação e concepção da peça, pelo grupo de teatro; 2) passagens da vida da personagem *Jacy* e 3) o elemento histórico e político externo.

A peça *Jacy* é dividida em dezoito “movimentos”, que tanto narram momentos da procura pela personagem real (a dona da frasqueira) como, posteriormente, contam e encenam acontecimentos da vida de *Jacy*, intimamente entrelaçada com a história de Natal, do Rio Grande do Norte e do Brasil. O uso do termo “movimento” será uma tendência no teatro produzido pelo Carmin. Somente na primeira peça, *Pobres de marré*, é utilizado o termo mais tradicional de divisão no teatro – cena. Essa é uma questão simples, mas importante, pois a caracterização do termo “movimento” representa formalmente a perspectiva do grupo de valorizar o processo de criação como parte constituinte da dramaturgia do espetáculo, o entendimento de algo aberto e em construção, uma história que não é absoluta e que está em reelaboração no palco e na vida. Tal posicionamento parece refletir a concepção e a criação de sentido da História que será apresentada já no início da peça e que é parte da construção formal:

QUITÉRIA: O que vocês estão prestes a ver é a verdade. Os nomes foram trocados, mas a vida é de verdade.

⁷⁵ Esse elemento foi encontrado pelo ator, diretor e dramaturgo da peça, Henrique Fontes, em março de 2010. A frasqueira foi encontrada na esquina de uma das principais avenidas de Natal.

Movimento 1: Encontrando a frasqueira

HENRIQUE: Uma manhã de março de 2010. Eu estava saindo da casa dos meus pais no bairro do Tirol, em Natal, Rio Grande do Norte. Dobro a esquina da Avenida Prudente de Moraes e me deparo com um amontoado esquisito de lixo: um colchão de solteiro enrolado com o estrado da cama – como se tivesse sido esmagada por um rolo compressor –, em cima dos restos de um armário de madeira e de um monte de papel que naquela hora voavam. A imagem que se formava parecia um anjo feito de papel, voando entre os carros e o colchão. Mas aquilo era só a composição para dar destaque à peça principal, deixada no canto direito da obra: uma maleta, tipo frasqueira, muito usada nos anos 70 pelas mulheres de classe média alta. Um artigo de luxo que ainda tem essa cara da riqueza. Testei as fechaduras e funcionavam. Ergui a frasqueira e pensei: Devem estar fazendo um filme...

QUITÉRIA: A gente estava começando uma montagem de uma peça sobre a velhice...HENRIQUE: “A frasqueira e o anjo de papel.”

QUITÉRIA: ... A gente lia Sêneca, Simone de Beauvoir, Walter Benjamin. (CARMIN, 2017, p.35)

Para além da discussão de temas sociais e atuais, no caso, a velhice, uma determinada concepção de História será fundamental nas montagens subsequentes, e já aparece assumida no próprio texto de *Jacy* – influenciada pelo conceito proposto pelo pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940). O conceito de história proposto por Benjamin rompe com uma leitura de história linear ou feita por etapas, em que um tempo cronológico e sequencial vazio seria preenchido por fatos encadeados. Sua proposta impunha uma crítica à leitura contemplativa do passado, marcada por um discurso de neutralidade, de buscar o fato no passado. Nas palavras esclarecedoras de Benjamin na tese VI de seu ensaio ‘Sobre o conceito de história’, escrito em 1939 sob o calor dos nazistas chegando a Paris exigindo sua fuga imediata – instante de imenso perigo:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo. (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se à classe dominante, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.” (BENJAMIN, 1987, p.224).

Expandindo um pouco, o passado não deve funcionar para se construir meros nexos causais entre fatos objetivos – acreditar que os fatos são objetivos já é um primeiro momento de trabalho de uma tradição que o petrifica e o faz falar a voz dos dominantes da vez. O passado é visto como ruínas empilhadas, necessitando de uma significação que o salve das interpretações dominantes, que mal escondem seus interesses e que contribuem para a neutralização de sua força discursiva. Para o crítico teatral João Cícero

Bezerra (2016, p. 49), na peça,

a história se verifica (se prova) por meio da imaginação, uma vez que o real da história está cindido entre o passado e o presente. O presente é o tempo da experiência, enquanto o passado é resgatado/interpretado a partir de uma temporalidade que está inexoravelmente distante do fato sucedido. Assim sendo, a história fala de um real que, ao se localizar no passado, não pode ser descoberto a não ser pela tentativa de interpretação (“invenção” e “ficção”) das fontes.

Abre-se a ideia de uma teoria da História iluminada pelo presente, e não mais pelo passado, de uma história relacional e que deve se reelaborar. Nesse sentido, assumir o processo investigativo em cena e os atores, não em situação de personagem, mas em seu ofício e que dialogam com a feitura da história da peça correspondem a essa percepção benjaminiana.

Nesse sentido de interpretação, a peça, motivada pela temática da velhice e que passa a discutir o tema pela escolha de uma personagem real (ou inventada?), aparenta assumir uma aproximação ao conceito de micro-história⁷⁶. Uma inversão, a discussão da velhice não parte de um conceito amplo ou sociológico, mas de um indivíduo (Jacy) no processo de vida e envelhecimento, localizado em um tempo e um espaço que são possíveis de serem discutidos e, portanto, não específicos e únicos. Na peça, a história de Jacy está em interlocução com a história de Natal:

QUITÉRIA: Quando Jacy saiu de Natal, no início dos anos 50, a cidade tinha aproximadamente 60 mil habitantes. Quando ela voltou, no começo dos anos 90, já eram quase 500 mil. Quando ela morre, em 2010, a grande Natal Já se aproximava de um milhão de habitantes.

HENRIQUE: No tempo de vida de Jacy, Natal envelheceu. O eixo da cidade mudou. As casas mais antigas das ruas do centro foram derrubadas para a construção de grande arranha-céus. O velho centro e a velha Ribeira perderam suas lojas chiques, seus cafés, seu velho casario virou uma ruína (CARMIN, 2017, p.54).

Segundo Fontes, essa foi uma percepção do grupo e, posteriormente, do público:

foi um processo natural falar e trazer Natal dentro das obras porque não tinha

⁷⁶ “Considerada como uma das práticas da nova história, a micro-história, segundo Giovanni Levi (1992), tem como pressuposto a redução da escala da pesquisa historiográfica a fim de observar e/ou melhor compreender alguns aspectos desconsiderados ou antes não notados pela ‘macro-história’, podendo a biografia de indivíduos ser um objeto de estudo, tomando o particular como seu ponto de partida (um particular que com frequência é altamente específico e individual, e seria impossível descrever como um caso típico) e prossegue, identificando seu significado à luz de seu próprio contexto específico” (BURKE, 1992, p.154).

como a gente não falar das nossas questões que a gente todo dia fala né, eu até queria, mas eu acho que negaria um pouco do que a gente gosta de criticar, de trazer como posicionamento político, manifesto. Eu acho também que em “*Jacy*”, Natal parecia um lugar que só figuraria, só ecoaria como crítica social aqui quando a gente apresentou, parecia, mas aí quando a gente começa a apresentar e a gente começa a ouvir coisas... a gente via que as pessoas automaticamente se relacionavam do lugar de onde elas vieram, e coisas que elas que elas sabiam de outros lugares, então assim... imediatamente isso virou, talvez, pra quem é de Natal, more aqui e conheça mais de perto há um eco específico, pra quem é de fora, parece que é aquele lugar que eu sei de alguma forma, por algum viés e que agora estão me apresentando esse novo viés, e que “olhe, é muito parecido com o lugar de onde eu vim” né. Talvez a gente tenha conseguido aí ser universal nesse canto aí, e de novo não sei se foi totalmente intencional, a gente tentava reduzir... a gente tentava não ser muito regionalista, não sei se é esse o termo, mas a gente tentava não falar muito em termos e em fatos e acontecimentos que se fechassem no regional (FONTES *apud* SANTOS, 2018, n.p.).

Assim, a partir de *Jacy*, o Carmin irá ampliar sua pesquisa e experiência estética teatral de grupo, que irá levar definitivamente ao teatro documental. Na peça, os documentos – frasqueira, pertences, fotos, trechos de filmes de época, organogramas com nomes de políticos, e outros – são utilizados na composição cênica, como elementos fundamentais nesse processo de reelaboração da história e no preenchimento de lacunas junto com a imaginação artística:

HENRIQUE: Mostro a frasqueira, pensando que talvez Quitéria pudesse usá-la como elemento de cena, mas quando a gente foi olhar o que tinha dentro...
 QUITÉRIA: Uma ficção usando parte dos elementos reais da frasqueira.
 HENRIQUE: ...Um lenço, um espelhinho, um pó compacto...
 QUITÉRIA: ...e a outra parte...
 HENRIQUE: ...pedaços de cartas, uma lista de aniversários...
 QUITÉRIA: ...a maior parte da peça, inventaríamos histórias de amores impossíveis...
 HENRIQUE: ...fotos 3x4 de uma mulher elegante...
 QUITÉRIA: ...histórias alegres ou tristes sobre esta fase da vida. Henrique - ...uns cartões de taxistas, um cartão do supermercado Nordestão e algumas coisas curiosas...
 QUITÉRIA: Enfim, decidimos não ir atrás da história de vida daquela mulher, até porque vai saber o que a gente iria encontrar. (GRUPO CARMIN, 2017, p.36)

Durante a peça, essa opção pelo documental vai sendo explicada e assumida pelos atores no palco, um aspecto dramatúrgico e que demonstra a própria construção de um documento também histórico, a peça. Nesse ponto, é destaque a utilização das imagens audiovisuais projetadas e registradas ao vivo e instantaneamente no palco pelo trabalho de uma terceira pessoa em cena. Na ficha técnica do espetáculo, Pedro Fiuza é

descrito como responsável pela “dramaturgia audiovisual”: durante a peça, ele conduz a câmera que registra importantes momentos e é responsável pela seleção dos ângulos e do que é filmado no palco e nos bastidores. Seu olhar é assumido como parte da dramaturgia do espetáculo, parte da narrativa. Segundo Pedro Fiuza, que é oriundo do cinema e produtor de vídeo, estar no palco representou uma pesquisa inovadora do grupo, já que em *Jacy* está posta uma dinâmica entre uma “estética da veracidade do cinema” *versus* uma “estética da veracidade do teatro”, uma mescla de linguagens na qual a urgência do teatro (cada apresentação é única e pode ser modificada) pode ser experimentada com um olhar cinematográfico, mas sem edição (*apud* SANTOS, 2018). Essa perspectiva também é apontada pelo grupo como uma possibilidade de narrativa e de estranhamento.

O desfecho em cena do espetáculo *Jacy* procura formalizar sua leitura da concepção de história benjaminiana, com a proposta de assumir o processo de construção do espetáculo como dramaturgia e a utilização de concepções do teatro documental. Na cena final⁷⁷ é possível verificar essa imagem: no centro do palco folhas de papel de documentos e registros sobre aspectos da peça e da pesquisa bibliográfica sobre Jacy, rodeados por ventiladores, começam a voar e se espalhar por todo o palco. Essa ventania remete ao início da peça e, principalmente, segundo interpretação do Carmin, ao conceito benjaminiano pelo qual o anjo da história é arrastado por uma tempestade para o futuro.



Fotografia de Vlademir Alexandre (2015), imagem do espetáculo *Por que Paris?* cedida pelo grupo

⁷⁷ É possível verificar o registro dessa cena no canal do youtube do grupo Carmin, gravada no dia 19/01/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP2U4p1xhpg>. Acesso: 01 dez. 2020.

Em 2015, o grupo Carmin estreia a peça *Por que Paris?*⁷⁸ Nesse novo trabalho, a perspectiva temática do grupo voltava-se para a arte, a política e a violência na sociedade. Segundo o grupo, a reflexão sobre a afirmação do filósofo Hegel de que “ninguém pode ir além do seu próprio tempo”, motivou um mergulho no tempo presente que nos lança, a cada momento, a nos deparar com novos desafios: mudanças climáticas, crise econômica, instabilidade política, terrorismo. A arte não permanece imune a essas questões, que muitas vezes interrompem, como fenômenos intrusivos, o horizonte da prática teatral (GRUPO CARMIN, [s.d.]).

A motivação do espetáculo, segundo Henrique Fontes, iniciou-se em 2014 pela constatação de violência e exclusão em lugares distantes: França e Indochina francesa. Nesse processo, foi importante a voz de uma ilustre escritora centenária e polêmica, Marguerite Duras, que, nos idos de 1970, já alertava para as consequências do colonialismo francês e um provável refluxo das marés de violência (CARMIN, 2017). Durante o processo de montagem da peça, ocorreu o atentado terrorista contra a redação da Charlie Hebdo⁷⁹. A partir disso, as questões se tornam mais aparentes: os limites entre tolerância e liberdade artística; as fronteiras envolvendo ficção e realidade; a urgência de tratar de temas do nosso tempo e a “função” do teatro do grupo no meio disso tudo. A peça *Por que Paris?* envolve a junção de outras perguntas sobre qual realidade devemos olhar, a participação do teatro, os motivos do terror e, obviamente a cidade de Paris – o local do atentado de 2015, do movimento de 1968, origem da escritora Marguerite Dumas e de sua obra e, também, as histórias autobiográficas das atrizes. Segundo a sinopse do espetáculo:

“Por Que Paris?” trata da eterna busca pela felicidade, um desejo que sempre nos projeta para um lugar no mundo que seria melhor do que onde moramos. No espetáculo, este lugar é a capital francesa, que historicamente é referência como reduto de artistas e intelectuais do mundo todo que procuraram escapar da mediocridade. A peça retrata esta fuga através da vida real das atrizes Advane Néia e Quitéria Kelly e da obra de Marguerite Duras, que tão bem misturou a ficção com sua vida. Costurando essas tramas, “Por Que Paris?” tenta unir o teatro lírico, o biodrama e o teatro documental (CARMIN, [s.d.]).

O trabalho de pesquisa teatral do Carmin continua com práticas que já atravessavam o grupo em *Jacy*: a relação entre o biográfico e o fictício, a investigação e construção da peça como parte da dramaturgia e o teatro documental, trabalhadas pelas

⁷⁸ O espetáculo teve a direção assinada por Henrique Fontes e a dramaturgia por Pablo Capistrano, Henrique Fontes e o convidado James Edward Bailey.

⁷⁹ Charlie Hebdo é uma revista semanal satírica francesa que se define como libertária e anarquista.

imagens feitas e/ou projetadas durante a peça. Na observação da primeira cena, *Movimento 1: Por que Marguerite Duras?*, essas perspectivas já estão apresentadas:

Ao iniciar a peça, uma luz se acende no canto inferior esquerdo do palco. O cenógrafo se posiciona nesse espaço denominado “Sonho” e, através de um desenho feito de areia, filmado e projetado, começa a antecipar imagens que a peça deseja comunicar: vida e obra de Marguerite Duras, relação conflituosa entre mãe e filha, idealização de Paris, ataques terroristas etc.

QUITÉRIA: Tínhamos uma imagem.

ADELVANE: 1929. Uma menina de quinze anos e meio espera uma balsa. [...]

QUITÉRIA: 1991. Quitéria fez uma viagem. [...]

ADELVANE: 1983. Advane planejou sua viagem por um ano inteiro (CARMIN, 2017, p.61)

A escolha da escritora francesa remete, principalmente, à aproximação com a pesquisa do Carmin e também ao centenário da autora em 2014. Segundo Santos (2018, p.53), a literatura de Marguerite Duras mescla autobiografia e ficção, aquilo que se convencionou chamar de autoficção. Nas palavras da escritora: “não existe nada mais público que aquilo que é rigorosamente pessoal” (GOMES *apud* SANTOS, 2018, p.53). Nesse sentido, a peça narra a trajetória de vida de três mulheres, uma delas já falecida, as outras duas presentes ao vivo em cena, em paralelo com fatos históricos, sendo o principal deles o atentado em Paris. A perspectiva da micro-história presente em Jacy, teatralmente, é expandida para o conceito do biodrama, assumido pelo grupo⁸⁰. Segundo Davi Giordano (2014), essa concepção diz respeito às práticas contemporâneas do teatro documental:

O Biodrama tem como material de inspiração a biografia de uma pessoa viva. Trabalha-se a ideia de que cada pessoa é e tem em si própria um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos e principalmente imagens. Todas as situações biográficas quando colocadas em cena ganham um coeficiente de teatralidade, porque tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral. [...] Estar em contato com o biodrama é experimentar uma tensão dos limites entre a vida e a arte” (2014, p.3).

Durante a peça as biografias de Quitéria Kelly, atriz do grupo Carmin, e de Advane Néia, atriz convidada do grupo, são entrelaçadas com a obra e a vida de Marguerite Duras, articulada com a vida das atrizes. Trata-se da relação entre o biográfico

⁸⁰ Este conceito é cunhado pela diretora e curadora argentina Vivi Tellas em 2002, quando a frente do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, cria o projeto Ciclo Biodrama, convidando diretores e dramaturgos argentinos a encenar biografias de pessoas vivas. Segundo Henrique Fontes, essa concepção influenciou o trabalho do grupo, principalmente, a partir do momento que tiveram contato com o trabalho da diretora Lola Arias, que participou do projeto Ciclo Biodrama (SANTOS, 2018).

(tomado como real) e a ficção, o que fica evidenciado no palco quando as atrizes vão se mesclando e confundindo com a biografia de Duras:

Adelvane volta vestida de Marie e chama Quitéria, que entra no jogo sem estar caracterizada de Marguerite [...]

MARIE: Então, temos algo em comum? Pisamos no mesmo chão?

QUITÉRIA/MARGUERITE: Talvez, em Paris... No teatro. Eu acho que podemos viver juntas de novo, no teatro.

MARIE: No teatro?

QUITÉRIA/MARGUERITE: Você esqueceu quem eu sou?

MARIE: Quem você diz que é?

QUITÉRIA/MARGUERITE: Uma mulher. Uma atriz, interpretando um papel.

MARIE: Minha filha?

QUITÉRIA/MARGUERITE: Você podia ser minha mãe.

MARIE: Mentirosa!

QUITÉRIA/MARGUERITE: Você é uma mentirosa bem melhor do que eu. (as atrizes começam a rir) (CARMIN, 2017, p.76)

O desfecho da peça revela o questionamento sobre o tempo presente e essas relações construídas durante a peça. No monólogo final, Quitéria e Marguerite, atriz e personagem se mesclam em suas biografias, temporalidade e origens, em um manifesto no qual os limites e as fronteiras, em vários sentidos, devem ser abolidos como resistência e afirmação do sujeito em sua humanidade universal:

QUITÉRIA/MARGUERITE: Nossa cidade era feita de areia. Então os que nos resta? Nós, “pessoas honestas”, “pessoas de bem”? “Preocupadas com o destino do planeta ou com a fatura do aluguel”? “Queremos mobilizar ou ser a nova popstar?” Essas cercas elétricas são desordens. É a desordem que sela essas periferias sucessivas. Eu vi meninas caminhando com seus vestidos de verão. Eu vejo as pessoas girarem a cabeça e fingirem que não veem. Eu tenho que girar a minha cabeça até que minha escuridão passe. Eu vejo uma porta vermelha e eu quero pintá-la de preto. Não. Eu quero ver o sol borrando o céu. Não quero ver isso. Não vou entrar em um barco para fugir. Estamos aqui. Em pé. Contra o mar e o mar não vai nos afogar. Não vai tomar nosso território. Eu repito! Eu repito! Eles não vão nos sufocar. Eles não vão nos dominar, no prender, nos censurar. Resistiremos! Estamos vivos! Somos reais! Essa vida é real. Paris não existe? FODA-SE! Paris é aqui, Paris é agora! (CARMIN, 2017, p.77)

Por fim, a comicidade verificada em *Pobres de marré*, no qual o riso e a ironia são formas de gerar reflexão e crítica por parte do grupo, se manterá em *Jacy, Por que Paris?* e nas outras peças subsequentes.



Fonte: site Papo cultura(2021), disponível em: <https://papocultura.com.br/grupo-carmin-disponibiliza-cenas-teatrais-no-youtube-nesta-semana/>. Acesso: 10. mai.2021

A quinta peça do grupo, *Gente de classe*, tinha previsão de estreia nos palcos em 2020 e foi adaptada para o ambiente virtual devido às questões de isolamento social e fechamento dos teatros por conta da pandemia. O texto ainda não tem data de publicação e a peça tem previsão de estreia em 2021. O que se sabe se restringe a duas cenas e informações disponibilizadas pelo grupo. Os ensaios foram adaptados para as plataformas de reunião remota e virtual e, portanto, a peça foi apresentada ao público de maneira reduzida, em trechos de duas cenas: “desfocados” e “transparentes”. As gravações⁸¹ foram produzidas pelos próprios atores por meio de celulares e disponibilizadas no Youtube, Facebook e Instagram. A motivação da montagem é a discussão de questões envolvendo a classe média no Brasil. Segundo o grupo, a peça é descrita assim:

2040: num condomínio de alto padrão, mora uma família de classe média: a mãe, seus dois filhos de pais diferentes e a empregada. Vivem como classe média, comem como classe média, brigam como classe média e fazem yoga como classe média. Não saem do condomínio pois lá tem tudo: de shopping a praia, de faculdade a supermercado. Do lado de fora, há um estranho vírus e uma onda de revoltas. Do lado de dentro, há o medo e a segurança 24h. Quando o muro começa a ruir, os dois lados têm a possibilidade de se juntar (CARMIN, [s.d.]).

As cenas “Desfocados” e “Transparentes” mostram uma família formada por

⁸¹ A direção da peça é assinada pelo cineasta Pedro Fiuza, membro do grupo. A dramaturgia pro Henrique Fontes e Pablo Capistrano.

uma mãe e seus dois filhos vivendo em um condomínio fechado sem contato com o mundo externo. Na peça, a questão da biografia em cena abre espaço para se discutir a história da classe média brasileira, a partir do gênero da ficção científica. Segundo o grupo, a proposta do espetáculo manteve-se com o vídeo: a narrativa se passa num futuro distópico, o grupo usa a ficção para sublinhar o real e apresentar ideias trazidas de intertextualidades com a Sociologia, a História e a Filosofia. Outro aspecto é a manutenção de uma tendência vista em *Por que Paris?* e em *A invenção do Nordeste: Gente de classe* é influenciada por um teórico e uma obra, no caso, pelo sociólogo potiguar Jessé de Souza, em especial seu livro *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*⁸². Segundo entrevista de Quitéria Kelly, a motivação da peça é tecer uma crítica sobre a classe média e falar sobre privilégios. Segundo a atriz, “as crises da democracia no Brasil são sempre da classe média, porque os ricos estão muito acima disso e os pobres não têm essa noção” (KELLY *apud* GONDIM, 2020).

No ano de 2020, o Grupo Carmin também estreou a web série *E esse tal Carmin?*, que pode ser visualizada no canal do grupo no youtube. A obra virtual foi composta por cinco episódios apresentados em plataformas online, tendo os espetáculos do grupo como tema. O objetivo era apresentar a trajetória e a dramaturgia do grupo. A série documental acompanha a ordem cronológica dos espetáculos do grupo e os vídeos foram produzidos em uma edição dinâmica, mesclando imagens de arquivo, cenas das peças e depoimentos dos atores. Os vídeos acompanham questões estéticas próprias do grupo, em destaque o documental, a comicidade e o biográfico. No processo de leitura do tempo presente, *E esse tal Carmin?* propõe uma aproximação formal com o público das redes sociais e, para tal, foram usados alguns recursos de vídeo semelhantes aos utilizados no aplicativo de edição Tik Tok – no momento, aplicativo popular de *influencers* e internautas mais jovens. A proposta visa manter a perspectiva contemporânea e bem-

⁸²Segundo apresentação da obra, o livro desconstrói os maiores mitos que procuram perpetuar o desconhecimento da classe média sobre si mesma. O primeiro é o de que sua definição é determinada exclusivamente pela renda. O autor vai além das teorias sociais que se baseiam apenas na esfera do dinheiro e do poder em direção a uma análise mais profunda das ideias e dos valores morais dessa parcela da população. O segundo mito é a concepção cultural do brasileiro “vira-lata”, inferior, emotivo e corrupto por natureza – mentiras que a elite e seus intelectuais inventaram para melhor doutrinar e manipular a classe média. O autor reconstrói a história dessa classe no mundo e no Brasil, e reflete sobre a posição que ela assume na relação com a elite e as classes populares no país. Assim, mostra como é possível compreender as fontes de seu comportamento prático e as origens de seus princípios. O livro conta com um imenso e rico material, resultado de centenas de entrevistas realizadas com pessoas das mais variadas frações da classe média entre 2015 e 2018, em diversas cidades brasileiras.

humorada da dramaturgia do Carmin, adaptada para os vídeos (FRANÇA, 2020).

Assim, ao descrever brevemente a trajetória do grupo Carmin e analisar de forma sintética o repertório de peças, objetivamos apontar algumas práticas e concepções teatrais que são fundamentais para se entender as propostas estéticas do grupo. O grupo se caracteriza por abordar temas políticos e sociais como: políticas públicas, velhice, longevidade, identidade, xenofobia, limite entre o real e a ficção, entre outros. E se apropria de uma grande variedade de estéticas, sendo possível ver, em sua trajetória, referências a conceitos do teatro épico, do teatro do absurdo, do teatro documental, do biodrama etc.; junto à discussão e formalização de conceitos da história, da sociologia, sobre identidade e arte contemporânea, pelos quais a discussão entre os limites, fronteiras e espaços é cotidianamente trabalhada. Nesse sentido, o grupo carrega um hibridismo comum a muitos que marcam o teatro atual, no qual há uma imensa variedade de estilos e propostas, permeada pela interdisciplinaridade, de tal modo que elementos artísticos e não artísticos interagem no processo de feitura da obra, e são mobilizados conhecimentos variados e de diversas áreas. Um dos conceitos para pensar sobre essa proposta de teatro refere-se a uma “cena expandida”, que

não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como àquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência que tangencia conhecimentos oriundos das artes cênicas, visuais, das mídias audiovisuais, da performance, da dança, da literatura, da fotografia. (MONTEIRO, 2016, p. 40).

Nesse sentido, sabendo da multiplicidade de questões possíveis de serem estudadas a partir do Grupo Carmin, optamos por aprofundar a pesquisa sobre a peça *A invenção do Nordeste*, por nos proporcionar uma investigação sobre a história do teatro produzido na região Nordeste, no estado do grupo Rio Grande do Norte e um olhar sobre a receptividade do tema Nordeste em montagens atuais pelo Sudeste, já que uma das principais questões da peça é o questionamento sobre a criação e a imagem do Nordeste, que se mantém forte e atuante. Esses aspectos foram pesquisados nos outros capítulos, que são fundamentais para a compreensão mais profunda da peça em questão. Portanto, nesse momento, nos interessa a pesquisa formal sobre a peça, que apresenta importantes elementos do teatro épico e do documental. Nesse sentido, julgamos fundamental a apresentação de considerações desses elementos que são assumidos pelo grupo Carmin e, posteriormente, analisados nos seus âmbitos temáticos e formais.

4.3 Teatro documental: considerações estéticas e históricas

O teatro documentário surge no início do século XX e, até os dias de hoje, figura como uma prática consistente no fazer teatral. Classificar as práticas do teatro que fazem uso de documentos de ordem diversa e de referências ao passado em cena é uma atividade complexa, pois as nomenclaturas são inúmeras: teatro documentário, peça documental, docudrama, drama documentário, teatro documental, documentário cênico, teatro de depoimentos, teatro dos fatos, teatro de não-ficção, teatro da vida, teatro da experiência, teatro vivencial, teatro de testemunha, teatro de tribunal, teatro verbatim, teatro biográfico, biodrama, entre outras. Como se pode imaginar, as divergências não se resumem ao modo de nomeá-las: cada um dos tópicos acima se baseia em teorias, práticas, histórias e ideologias específicas, tendo alcance crítico e estético também diverso. Entretanto, não é nossa intenção classificar ou emitir considerações a respeito deles, o que exigiria outro projeto. Cabe notar algumas semelhanças nesse campo⁸³ que podemos chamar de teatro documentário, sendo a principal aproximação entre essas tendências uma postura de engajamento sociopolítico com o tempo presente, que busca em elementos do passado fontes de construção discursiva. Trata-se de um teatro marcado pela relação dos autores com os documentos e, sobretudo, com uma determinada construção da realidade, com o tempo presente, escapando à uma representação ficcional dramática convencional. Isso é consequência de uma redefinição do papel do teatro na sociedade, que passa a ser repensado a partir do século XX (SOLER, 2010).

Em uma possível definição, Patrice Pavis, no seu *Dicionário do teatro* (2008, p.387), apresenta o teatro documentário da seguinte maneira: “teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo”. O termo, como aponta Pavis, conceitua especificamente uma dramaturgia que utiliza fontes e documentos históricos correlacionando com a estética, poética e encenação do espetáculo; assim

no lugar da fábula e da ficção, encontra-se a instalação de materiais ordenados de acordo com seu valor contrastivo e explicativo. O uso de fragmentos dispostos conforme um esquema global e um modelo socioeconômico critica a visão habitual da sociedade imposta por um grupo ou uma classe, e ilustra a tese sustentada (PAVIS, 2008, p.388).

⁸³ A utilização do termo campo ao citar o teatro documentário, ao invés de gênero, refere-se à ideia defendida pelo pesquisador brasileiro Marcelo Soler que “leva em conta o projeto estético em torno da encenação como um todo, em oposição a um olhar mais voltado à dramaturgia” (SOLER, 2013, p.135).

Recentemente, o autor observou que a utilização do teatro documentário tem retornado com maior intensidade nos palcos pela prática teatral e política centrada na observação da realidade, na busca de um teatro do real. Essa reflexão de Pavis (2013) dialoga com o livro *Théâtres du Réel en Angleterre et en Ecosse*⁸⁴, de Daniele Merahi, que concentra seu trabalho no que chama de “teatros do real”. Para a autora, não são mais os efeitos do real e o realismo que qualificam esses teatros, mas a possibilidade de construir e explicar o real a partir dos procedimentos artísticos de determinadas obras. Nessa abordagem, o avesso do teatro não é a ilusão, a ficção, a teatralidade, mas a vida social, a política, a luta de classes, a sobrevivência econômica e o cotidiano. O retorno da necessidade de um teatro que dialogue com a vida prática é exposto por Pavis em uma descrição panorâmica, correlacionado com os movimentos artísticos:

O pós-modernismo nos anos 1950 e 60, e depois o pós-dramático na década de 1970, desconfiavam da referência à realidade. Mas desde os anos 1990 tem havido, nas artes plásticas e no teatro, um retorno do real, sem que esse retorno se dê em relação à totalidade da representação, como Hegel, Marx e Lukács reivindicaram anteriormente. O ressurgimento da realidade nas artes plásticas não ocorre por acaso. É um pouco o retorno do reprimido. Até os anos 1980, reinou um teatro virtuoso e brilhante, centrado nas invenções da encenação, sem refletir muito sobre seu afastamento gradual do mundo social. A chegada do culturalismo e do *tout-culturel*⁸⁵, o desenvolvimento dos estudos da performance, responsáveis por abordar todos os tipos de performances culturais, precipitaram o fim do político em favor do cultural, do humanitário e do compassivo. Esse retorno do referente social ou político vem acompanhado pelo prazer de contar e ouvir histórias, de apreciar o sentido dramático de uma fábula bem construída, de uma narrativa bem conduzida e de reconhecer um universo familiar. Prazer ainda mais manifesto porque o público estava confuso e cansado do formalismo pós-moderno ou do virtuosismo vazio do pós-dramático. [...] Desde o início do novo milênio, o teatro está, novamente, assumindo o mundo. Esses reencontros com o real levam-nos de volta à política por caminhos muito diferentes daqueles de outrora: não mais como *agit-prop*⁸⁶ ou grandes painéis históricos, mas por meio de formas concretas: investigações de campo, montagem de citações usadas literalmente, debates sócio-políticos dentro da representação. Assim se misturam discursos, pesquisas, aberturas para o mundo, que encontram, para cada caso particular, os meios teatrais ou performativos para expressar sua parcela da realidade (PAVIS, 2013, p.172).

⁸⁴ O livro de Daniele Merahi foi publicado em 2017, portanto, posteriormente ao artigo.

⁸⁵ A expressão *tout-culturel* diz respeito a um movimento de globalização da cultura, de uma estratégia de abertura e legitimação de artes “menores”, sacralizando-se criadores e criações em face ao desencantamento do mundo.

⁸⁶ O *agitprop* foi um movimento estético-político iniciado na União Soviética na década de 1920. Pela primeira vez instituiu-se um Departamento de Agitação (*agit*) e Propaganda (*prop*) que visava a manifestação e ação política através da arte.

Assim, os procedimentos artísticos do teatro documentário são entendidos como possibilidades de construção e explicação mais coerentes da realidade. Historicamente, essa percepção já estava presente nas bases de reflexão de importantes teóricos do teatro que utilizaram o documentário em suas propostas artísticas. Devido a recente e extensa trajetória, é fundamental entendermos o desenvolvimento desse teatro. Para tal, objetivamos apresentar algumas considerações, momentos e autores, posteriormente, focando em três importantes nomes: Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956) e Peter Weiss (1916-1982). São eles representantes que, acreditamos, entendiam o teatro documentário não apenas como técnica, mas “uma maneira de pensar e, acima de tudo, um instrumento para adquirir conhecimento sobre o mundo” (DEMIRSKI *apud* GIORDANO, 2013).

É reconhecível a dificuldade em precisar a origem do teatro documentário devido à diversidade de opiniões dos autores envolvidos com o tema. As divergências são observáveis, por exemplo, no fato de que, para Pavis (2008), os primórdios de tal teatro já estavam presentes no século XIX com os dramas históricos, os quais já usavam fontes documentais. Outro teórico, Gary Fisher Dawson (1999), aponta que é possível localizar a origem do teatro documentário nas práticas teatrais de Georg Büchner (1813-1837) e nas propostas naturalistas de Émile Zola (1840-1902), em que havia experimentações que buscavam a inserção do real em cena. Para nossa exposição, o que existe de convergência entre a maioria dos teóricos é o fato de que o teatro documentário ganhou maior expressão e consistência quando das encenações de *agit-prop* realizadas pelo dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão Erwin Piscator.

Para um olhar panorâmico do desenvolvimento sobre o tema, em *Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário*, Giordano (2015) divide em quatro fases a história do teatro documentário, objetivando refletir amplamente, mas não de maneira absoluta, sobre relevantes momentos e autores. A primeira fase, justamente, remete aos anos 20 e 30 e à experiência alemã com Erwin Piscator, experiência baseada no movimento do *agitprop* soviético – que tinha como característica comunicar a classe operária sobre ideais e valores do partido comunista. Para Piscator, o teatro de agitação tinha como objetivo atingir as massas e dialogar com a realidade circundante, voltado para um teatro político e militante. Suas peças traziam para o palco os grandes problemas da atualidade da sua época: a guerra, a revolução, as dialéticas, ideologias, a luta em relação ao petróleo, as afirmações raciais etc. Assim, ele se utilizou das recentes tecnologias no seu contexto para compor um teatro que documentasse e tivesse um caráter

pedagógico. As proposições de Piscator auxiliaram no desenvolvimento de elementos que serão, posteriormente, incorporados ao teatro épico de Bertolt Brecht.

Na segunda fase, nos anos 30 e 40, o teatro documentário é identificado pelas peças de *agit-prop* da *Soviet Blue Blouse*, patrocinado pela União Soviética, e também pelas práticas teatrais do *Living Newspaper*, como produções teatrais políticas do *Federal Theatre Project* para o *New Deal* nos Estados Unidos, nos anos trinta. No caso do *Living Newspaper*, as dramaturgias eram baseadas em notícias de jornais e, ao teatralizar o cotidiano, buscavam funcionar como meio de informação e ação política e social.

A terceira fase do teatro documentário, já nos anos cinquenta e sessenta, envolve o surgimento do termo *docudrama* e dois importantes nomes: Peter Weiss e Peter Brook. O primeiro, ao propor o espetáculo *O Interrogatório* (1965), no qual a dramaturgia tomava como fonte os depoimentos reais prestados no Tribunal de Frankfurt no julgamento dos crimes de guerra nazistas (a partir de 1947). Weiss buscava um teatro que documentasse artisticamente um período e um evento. O próprio autor descreve que sua dramaturgia estabelece um diálogo com as necessidades políticas contemporâneas e enquadra essa prática como *docudrama*. Paralelamente, Peter Brook irá desenvolver o espetáculo *US* (1966), que abordava conflitos advindos da Guerra do Vietnã (1959-1975). O objetivo era colocar em cena fatos da guerra, por imagens e projeções, e tentar conscientizar que o conflito dizia respeito a todos, não apenas aos países envolvidos e às ideologias polarizadas em disputas: socialismo e capitalismo.

Nesse caminho, a quarta fase, entre os anos setenta e oitenta, apresenta algumas importantes perspectivas sobre o tema do teatro documentário, principalmente praticadas no Brasil. No país, o destaque é o teórico Augusto Boal e seus trabalhos realizados junto ao Teatro de Arena, com a dramatização histórica da série *Arena conta* (Zumbi, Tiradentes, Bolívar), para a qual a utilização de documentos históricos no processo de construção será fundamental para a montagem. Posteriormente, com suas ideias estruturadas em uma estética denominada de Teatro do Oprimido, com diversas práticas como teatro jornal, teatro legislativo, teatro fórum. Nestas propostas de Boal, a perspectiva da utilização de documentos históricos e o envolvimento e utilização dessas fontes no processo de construção cênica estarão no centro da discussão – inclusive questionando a operação tradicional da apresentação teatral, em que um grupo se apresenta diante de um público passivo. Para exemplo, o teatro jornal⁸⁷, que no período

⁸⁷ Segundo conceituação do próprio autor: “foi desenvolvido inicialmente pelo grupo Núcleo do Teatro de Arena de São Paulo, do qual fui diretor artístico desde 1956 até 1971, quando tive que abandonar o Brasil

da ditadura militar denunciava a manipulação da mídia e desmistificava uma pretensa imparcialidade dos meios de comunicação utilizando as notícias publicadas. Outro interessante exemplo é o que fez Boal no grupo chamado *Marias do Brasil* que, a partir de 1998, formou-se como um grupo composto por empregadas domésticas com o objetivo de trazer o teatro para a realidade delas e permitir um teatro a partir do ponto de vista dessas próprias mulheres. Um teatro no qual suas realidades eram expostas. Essa experiência revela a aproximação do teatro documentário a questões sociais e mais íntimas, ao revelar em termos de testemunho e confissão, documentos biográficos, questões das mais diversas ordens: social, cultural, econômica etc. (GIORDANO, 2013).

Nessa breve trajetória é possível visualizar importantes aspectos e modos de prática desse campo denominado Teatro Documentário, que por não ter uma definição única e pura, é repensado e atualizado de acordo com as condições históricas e artísticas. Nesse sentido, umas das considerações contemporâneas do tema o caracteriza como

uma operação de distanciamento de teatro épico que toma a história a partir de uma micro perspectiva (tendo como base a atualidade e contemporaneidade). Para isso, o teatro documentário tem como base fontes primárias que buscam sustentar a evidência dos fatos históricos e persuadir o espectador para uma linguagem da sua época. A realidade é documentada para o público a partir de uma perspectiva privada. É justamente a atualidade do teatro documentário que será capaz de criar um senso de comunidade (DAWSON *apud* GIORDANO, 2013, p.13).

Acrescido a isso, outra possibilidade é proposta pela autora estadunidense Carol Martin (*apud* GIORDANO, 2013), que apresenta o Teatro Documentário como uma representação da realidade que não altera os fatos históricos, mas mantém-se sempre como uma interpretação do ocorrido. Na descrição do brasileiro Marcelo Soler, esse teatro apresenta uma proposta estética com características formais próprias, que revelam interesses, objetivos e procedimentos específicos, extrapolando a mera oposição à ficção, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experienciados, observados. O passado não é tratado como tal, mas se presentifica impelindo o espectador a ter uma relação direta com o real (SOLER, 2008). Outro importante aspecto de pesquisa sobre o tema apresentado por Soler, com características mais técnicas, refere-se à descrição do que seriam as principais fontes e formas documentais na atualidade:

por motivo de força maior. Consiste em diversas técnicas simples que permitem a transformação de notícias de jornal ou de qualquer outro material não-dramático em cenas teatrais” (BOAL, 1991, p. 165).

Dados textuais: documentos históricos escritos, transcrições de depoimentos, transcrições de entrevistas, dados estatísticos; -dados sonoros: sons, ruídos e vozes dos ambientes mencionados, entrevistas ou depoimentos gravados; - dados imagéticos: imagens fotográficas e audiovisuais projetadas e, no caso de fotografias em papel; -dados plásticos: objetos, roupas ou espaços. Vale ainda ressaltar que no caso da presença física das pessoas-alvo da documentação ou de envolvidos na situação documentada temos o que coloquialmente chamamos de documentos vivos em cena (SOLER, 2010, p. 70).

Diante desses apontamentos, o teatro documentário – assim como a maioria das formas teatrais – não se apresenta como campo definido, mas com diretrizes que desde suas origens se mantêm e vão sendo reelaboradas e utilizadas de acordo com o contexto histórico. Essa dinâmica, essência do materialismo dialético, acompanhará a trajetória do teatro documentário.

4.3.1 Apontamentos sobre o Teatro Documentário de Piscator, Brecht e Weiss

Propondo alguns apontamentos sobre o teatro documentário, julgamos interessante retornar e expandir à explicação sobre o trabalho desenvolvido por Erwin Piscator. De início, vale citar que, em grande medida, as observações feitas por diversos autores sobre o trabalho de Piscator referem-se à observação do livro *Teatro Político*, escrito por ele em 1929.

O autor é considerado o primeiro a explicitar uma forma teatral com a denominação de documentário ao inserir documentos na cena teatral com intenção política. A partir da criação em Berlim do *Proletarisches Theater*⁸⁸ em 1920, Piscator, que era membro do Partido Comunista da Alemanha e participante da Revolução de Novembro que resultou na República de Weimar, tinha como objetivo colocar o teatro a serviço da classe operária, partindo de uma abordagem mais didática em relação a esse público e apontando para um vínculo direto com a realidade social daqueles que estão em cena e do público que os assiste. O objetivo era apresentar questões da sociedade da época como forma de conscientização comunitária e, para tal, a importância dos dados, fatos do cotidiano e fontes documentais diversas como materiais de explicação, comprovação e

⁸⁸ O Teatro Proletário ou Palco dos Trabalhadores Revolucionários da Grande Berlim, foi um projeto de teatro radical que foi montado em Berlim em outubro de 1920 durante o período revolucionário após a Revolução de novembro. Na definição de Berthold, “era um instrumento da luta de classes. Dirigia-se à inteligência do espectadores com argumentação política, econômica e social. Sua proposta era pedagógica, como seria mais tarde a de Brecht. Ela se chamava neste caso: sucesso de propaganda” (BERTHOLD, 2001, p.500).

apresentação de ideias e teses para as mudanças sociais. Na perspectiva de Piscator, o teatro deveria ser tão vital quanto o jornalismo (PUPO, 2020). A influência do *agitprop* seria constatada no lema do teatro de agitação política de Piscator: a direção para a ação. O texto teatral é visto como matéria-prima, mas não absoluta, e pode ser substituído por provocadoras colagens de filmes, cartazes, notícias de jornal, sinais ou transparências – pela introdução de meios extra teatrais, como apontava Piscator (BERTHOLD, 2001, p.504).

Nesse sentido, seu teatro exigia uma nova forma de criação dramatúrgica e, conseqüentemente, para conseguir comunicar as novas pautas no teatro, exigia novas formas dos elementos e dinâmicas cênicas – destaque para o modo de atuação dos atores que Piscator denominou de atuação objetiva⁸⁹. Ao utilizar “a narração, projeção de imagens e vídeos, uma apresentação objetiva do estilo de atuação, palco simultâneo com rápidas trocas de cenário, a criação de uma força dinâmica e cinemática, comprovação documental (...) e ativação da autenticidade factual” (GIORDANO, 2014, p. 23), o diretor rompeu com as estruturas dramáticas conhecidas da sua época e propostas naturalistas e realistas, eliminando a linearidade e ilusão cênica a favor da discussão de ideias. Segundo Peter Szondi (2001, p.130), “a fórmula básica das tentativas de Piscator – a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não-atualizado da objetividade destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva”. A utilização da tecnologia do audiovisual da época em cena, estatísticas, imagens, canções, fotografias, vídeos, discursos, buscava essa nova forma de fazer teatral, que para Piscator seria denominado de “drama documentário”.

Na análise de sua peça *Apesar de tudo!* (1925), Piscator aponta a mobilização de uma série de documentos, boa parte escritos e audiovisuais, para tratar em cena da Revolução Alemã ocorrida entre 1918 e 1919. Nesse sentido, demonstra a aproximação com a linguagem do cinema, recente e consequência dos avanços tecnológico da época,

⁸⁹ Esse modo de atuação deveria romper com o movimento cada vez mais influente do sistema de interpretação do soviético Constantin Stanislavski, pautado em uma atuação emocional, de aprofundamento e vivência do personagem. Na proposta de Piscator, “o ator deve converter-se num ser político, apresentando o material clara e concretamente aos seus iguais na plateia, no estilo de um manifesto de Lenin. O novo autor deve também aprender a “colocar suas próprias ideias e características originais em segundo plano e concentrar-se em pôr em cena as ideias que estão vivas na psique das massas”, e deve “cultivar formas triviais que têm o mérito de ser claras e facilmente compreendidas por todos” (CARLSON, 1997, p.344). Para tal, a presença de técnicas de uso da narração em lugar ou em alternância ao gesto, ou seja, um ator demonstrador.

e assim ele indica que

em *Apesar de tudo!* o filme foi um documento. Do material constante do arquivo do governo, posto à nossa disposição por um lado simpatizante, aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de todas as casas dominantes na Europa etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidão de seres esfarrapados, cidades incendiadas. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. Distribuí o filme por toda a peça, e onde ele não cabia, valime de projeções (PISCATOR, 1968, p. 81).

Esses elementos em cena formalmente eram trabalhados para auxiliar o não envolvimento dramático do espectador, mas a geração de reflexão e conscientização, uma amostra do ser social em detrimento do sujeito, baseado nas teorias marxistas. Era a arte como denúncia da ordem social existente e criação de espaço revolucionário.

Portanto, as proposições de Erwin Piscator envolviam uma convicção artística em prol da transformação social. Nessa perspectiva militante, a forma e os assuntos em cena eram motivados pela oposição à subjetividade por excelência, própria dos ambientes privados do drama burguês. O teatro era parte da ação para revolução e caminho para o engajamento político e social para as massas.

O Teatro Épico de Bertolt Brecht, como já explicitado, deriva de diversos conceitos originados do trabalho de Piscator que foram incorporados à sua teorização. Pela proximidade geográfica, ideológica e das condições históricas, ambos têm semelhanças na forma prática do fazer teatral. Assim, nos interessa apenas apontar algumas questões mais específicas em relação aos refinamentos brechtianos sobre o documentário: a presença do elemento documental comprobatório e a criação de uma força dinâmica e cinemática (GIORDANO, 2013). São dois pontos convergentes em Piscator e Brecht, porém, nota-se que, para Piscator, o objetivo referia-se mais à agitação e propaganda política, enquanto para Brecht o objetivo estava mais focado na conscientização das massas, tendo em vista um teatro pedagógico – embora isso mude ao longo de sua trajetória, em diálogo com as questões de cada momento histórico.

Na trajetória do teatro político, Bertolt Brecht potencializou, a partir de seus textos e espetáculos, um teatro também focado nas discussões sociais e na emancipação dos espectadores. Com objetivo didático, a presença dos documentos de toda ordem serviam como forma de legitimar, pontuar, comentar, ilustrar e metaforizar a cena, produzindo muitas vezes a fragmentação, o rompimento linear, e assim auxiliando o

público na discussão de ideias e na produção do almejado distanciamento reflexivo ou estranhamento – modo diferente de ver a realidade – “estranhar um processo ou um caráter significa inicialmente retirar desse processo ou caráter aquilo que é evidente, conhecido, manifesto, e provocar espanto e curiosidade diante dele” (BRECHT *apud* SOLER, 2010, p.72). Os documentos são apresentados na perspectiva de colaborar com uma percepção de que o que nos cerca é feito a todo instante pela própria natureza, mutável e dinâmica, assim como o homem e a sociedade. Nesse sentido, o próprio teatro é uma forma de documentar essa realidade em suas contradições, por isso, a dialética em cena é tão importante na estética épica. Numa proposta de documentação, a realidade é a fonte a ser investigada (SOLER, 2010).

O outro aspecto refere-se à aproximação com a linguagem do cinema. O próprio termo “documentário” faz sua primeira aparição em francês em 1915, como gênero cinematográfico (PUPO, 2020). Como já comentado, em Piscator essa aproximação já se apresentava em termos formais ao buscar retratos da realidade e se utilizar da montagem de materiais articulados segundo um propósito explicativo ou contrastivo, ao invés de priorizar a linearidade dramática. Brecht irá também explorar essa perspectiva, para a qual as sequências textuais ou cênicas são montadas, permitindo momentos autônomos. Segundo Pavis (2008), o termo montagem, original do vocabulário cinematográfico, será utilizado e referenciado com uma técnica épica de narração, encontrada e trabalhada, sobretudo, em Brecht. Essa questão também será observada por Walter Benjamin, que se apoiará no cinema para chamar a técnica utilizada pelo dramaturgo como montagem. Na percepção de Benjamin, essas articulações permitiam a suspensão constante das ações em cena, evitando o envolvimento do espectador e, em cada interrupção, surgia o espaço para o questionamento desse diante da ação e também do ator diante do papel – modos de aprendizagem e conscientização da realidade.

No percurso histórico teatral, outro alemão irá colaborar substancialmente com a conceituação do teatro documentário. A partir da década de 60, o dramaturgo Peter Weiss irá produzir uma das teorias mais consistentes sobre o tema que, segundo o autor, é baseada na percepção de que “a realidade, por mais impenetrável que se procure apresentá-la, oferece saídas a quem se esforça em explicá-la; e ela pode ser explicada em cada pormenor” (ROSENFELD *apud* SOLER, 2008, p. 37).

Como indica Soler (2010, p.43), Weiss talvez seja o principal representante do que chamamos teatro documentário, ao construir uma dramaturgia que se distancia da apreensão inventiva da realidade para se fundamentar em documentos históricos usados

integralmente na argumentação das personagens, e não apenas baseando-se neles. Suas percepções teatrais foram expostas fundamentalmente em 1967 com a publicação de *Notas sobre o teatro documentário* – um manifesto composto por 14 breves itens no qual expressa os objetivos políticos de um teatro documentário; os questionamentos que o movem e as críticas que deve fazer; os tipos de documentos que podem ser utilizados na dramaturgia; e as melhores técnicas para que o dramaturgo possa, através da montagem, propagar um discurso político amplo, mas com posicionamento definido.

Baseado na tradição alemã desse fazer teatral, a aproximação com Piscator referencia-se nos aspectos documentais e políticos. Weiss, porém, entenderá o teatro enquanto expressão artística que diverge de uma manifestação pública. Para Weiss, a montagem e a adaptação teatral dos fatos políticos mantêm o teatro em seu papel de intervenção estética, e não direta, na realidade. A perspectiva que daí resulta esclarece as causas profundas do acontecimento descrito, os mecanismos, e sugere soluções de substituição (WEISS, 2015). Na relação com Brecht, existirá uma apreciação da postura do teatro épico com os seus fins didáticos. Por outro lado, Weiss defendia a maior ênfase na postura do dramaturgo, o que devia exigir um posicionamento político explicitado, enquanto no teatro brechtiano esse posicionamento deveria ser construído diante do público e pela síntese, realizada pelo próprio público. Para Weiss, o teatro devia apresentar os lados das disputas políticas e tinha a responsabilidade de informar qual era o melhor. Nesse sentido, compreendia que somente um teatro documentário poderia servir como resposta ou forma de compreensão do mundo contemporâneo e seus mecanismos de opressão e ocultamento da verdade, consideradas por ele como necessidades políticas (CARLSON, 1997).

A proposta teatral de Peter Weiss é indissociável de sua relação com a política. Em sua trajetória, a obra *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat representado pelo grupo teatral do Hospício de Charenton sob a direção do Marquês de Sade ou Marat/Sade* (1964) já demonstrava aspectos da discussão histórica e política ao interpor planos temporais distintos como o período em que o Marquês de Sade ficara internado no Hospício de Charenton, já próximo ao fim de sua vida, e o assassinato do jacobino Marat pela girondina Charlotte Corday, no contexto da Revolução Francesa. Entretanto, essa obra é reconhecida como o último trabalho ficcional do autor. A partir de 1965, ele irá aproximar-se do socialismo revolucionário, ocasionando um novo modo de ver o papel da arte, e mais especificamente do teatro, na sociedade (SANTOS, 2018). Esse ponto é baseado na obra do autor *O Interrogatório. Oratório em 11 cantos* (1965). A peça foi

fruto da pesquisa de Weiss que acompanhou, em 1964, os julgamentos dos processos de Frankfurt contra funcionários de Auschwitz, reunindo depoimentos, autos e sentenças e depois os distribuindo na forma de colagens em onze passagens ou cantos em referência à *Divina comédia* de Dante (PUPO, 2020, p.224). A peça é um oratório, um documentário completo sobre o inferno do holocausto nazista, que, segundo Weiss, não contém “nada a não ser fatos tais como surgiram nos processos penais” (BERTHOLD, 2001, p.504), ambientada, em semelhança a um tribunal, em cenas que revezavam acusados, testemunhas, juiz, promotor e defesa, apresentando narrativas que se completam e também se contrapõem, gerando um raciocínio de cunho dialético sobre esse período sombrio de nossa recente história; não apenas buscando documentar artisticamente esses relatos, mas desvelar os posicionamentos e mecanismos de poder. Nesse sentido,

o autor, ao não utilizar no texto, uma vez sequer, palavras como nazista, judeu, Alemanha, Auschwitz, parece indicar que “fenômeno semelhante pode ocorrer, em qualquer tempo e lugar, quando as circunstâncias forem semelhantes. O texto vale como advertência permanente”. (MAGALDI *apud* SOLER, 2010, p.53).

No processo formal, os documentos são manipulados:

o autor seleciona, recorta e monta as falas, explicitando vários pontos de vista de um mesmo acontecimento. Compõe-se em cena um retrato em que perspectivas que diferem, e até se opõem, dialogam, convidando o espectador a construir seu próprio ponto de vista (SOLER, 2010, p.43).

A partir dessas percepções, do contexto histórico e da experiência com a peça citada, Weiss irá teorizar o seu teatro documentário. Para exemplo, em *Notas sobre o teatro documentário* ele irá indicar que o teatro documentário pode tomar a forma de um tribunal, sem a pretensão da autenticidade de um tribunal real, mas desfrutando de um distanciamento e a exposição de pontos de vistas que, principalmente, mostram o processo do qual eles surgiram e chama a atenção sobre as consequências que subsistem (WEISS, 2015, p. 13). Essa percepção da consciência e entendimento dos mecanismos é substancial em seu trabalho, pois busca ter uma perspectiva histórica sobre as coisas, e não se eximir de opinar sobre a realidade, sabendo desvelar as motivações, correlações, interesses e as ausências. Assim, o autor apontava que em uma sociedade de comunicação de massa, a tarefa do teatro documentário será determinada por uma crítica a ela, em diferentes níveis: crítica da camuflagem, da falsificação da realidade e da mentira (WEISS, 2015, p. 9 e 10). Um teatro que irá de encontro a essa comunicação de massa que busca “embrutecimento e imobilização” e que se apresente em

uma atitude compatível com aquele que observa e analisa. Dessa maneira:

O teatro documentário só é possível quando toma a forma de um grupo de trabalho estável, com uma formulação política e sociológica, e capaz de fazer uma investigação científica com a ajuda de arquivos abundantes. Uma dramaturgia do documento que recua diante de uma definição, que se contenta em mostrar um estado de coisas sem esclarecer os motivos de sua existência, ou a necessidade e a possibilidade de sua superação, uma dramaturgia do documento que para no gesto de um ataque desesperado sem tocar o inimigo, uma tal dramaturgia se desvaloriza a si mesma. Por isso o teatro documentário enfrenta esta produção dramática que tem como tema principal seu próprio desespero e sua própria cólera, e que se aferra à concepção de um mundo absurdo e sem saída. O teatro documentário afirma que a realidade, não importa o quanto ela se mascare de absurdo, pode ser explicada em todos os seus detalhes (WEISS, 2015, p. 13).

Por fim, com essa citação de Weiss, projetamos no próximo momento refletir sobre o grupo Carmin e a obra *A invenção do Nordeste*. Julgamos que diversos elementos formais apresentados nessas considerações norteiam o trabalho cênico do grupo e, contemporaneamente, são relidos, utilizados e adaptados pelo Carmin no desafio de apresentar e discutir o seu próprio tempo histórico pelo teatro documentário. Se em Jacy os documentos ainda não recebiam essa atenção para o desmascaramento ideológico e os interesses subjacentes aos discursos dominantes (o que faz com que usemos, quando falamos de Jacy, o termo teatro documental), na peça sobre o Nordeste já é possível ativar o conceito de teatro documentário, na acepção de Peter Weiss.

4.4 Teatro épico: considerações estéticas e históricas

Na primeira montagem do Carmin *Pobres de marré* (2007), a teoria do teatro épico de Bertolt Brecht é assumida pelo grupo como uma das referências formais e, é possível constatar, seguirá de diferentes modos importante para outras peças. De fato, a teoria proposta pelo dramaturgo alemão nos apresenta um modo de fazer teatro que parece ser basilar para os grupos que se pretendem articular forma estética a um discurso político e social. Ainda que sua utilização não seja absoluta no grupo Carmin, muitos elementos desse teatro são verificáveis e relidos de acordo com o tempo presente.

O teatro épico surgiu numa perspectiva de denunciar a opressão e, simultaneamente, buscar a conscientização quanto ao público oprimido. A proposta estética buscava um teatro crítico, político e social – um teatro popular (no sentido das massas) com o objetivo de ensinar a pensar e praticar política, já que numa perspectiva

da luta social o sentido político está no modo de organizar suas relações de produção. Ou seja, a proposta se empenha, por meio da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e, desse modo, pela ativação política do espectador (ROSENFELD, 2002).

Essa estética, fundamentalmente, passa pela trajetória do seu teórico, Bertolt Brecht. Nascido na Alemanha do final do século XIX, Brecht presenciou o período das guerras mundiais e o desenvolvimento de teorias sociais, principalmente as teorias socialistas em oposição às forças do capitalismo que emergiam no mundo e na Alemanha. Diante disso, seu trabalho leva em conta alguns princípios teóricos marxista para as artes cênicas, proporcionando um novo olhar sobre o teatro que, segundo Rosenfeld (2002), surge em contraposição ao domínio do teatro burguês, criado no século XVIII e hegemônico no século XIX, conhecido como drama, ou drama burguês. Esse teatro era baseado no princípio burguês de que o indivíduo tem o poder e o direito à escolha e é supostamente livre, com ações pessoais determinantes e, portanto, os homens são resultados de suas virtudes.

Esses pressupostos eram assumidos e se anunciavam como um teatro sem pretensões políticas e neutro. Para isso, o drama burguês prevê uma organização formal calcada na unidade de tempo e espaço, um teatro que se desenvolve de maneira linear, marcado pelo encadeamento de ações, que irá produzir uma tensão crescente que apontará para um desfecho – uma solução, escolha – realizada por indivíduos livres, responsáveis por suas decisões, como enfatiza Costa (*apud* PERUCHI, 2016, p.23). Nesse sentido, “a convenção do drama burguês, para a qual o diálogo entre indivíduos é o fundamento íntimo da realidade, exclui do teatro as dimensões decisivas da vida moderna, que são de massa” (SCHWARZ *apud* COSTA, 1996, p.12). Na contraposição a essa arte, o teatro épico buscava lutar contra essa visão de mundo, focado na vida privada, e que era o grande referencial nos palcos e reflexo daquela sociedade que desejava a manutenção da ordem e do capital; para Brecht, os assuntos coletivos produzidos pelas relações conflituosas dessa sociedade amparada no sistema capitalista só poderiam ser melhor expressos mediante outra forma, a épica, permitindo a politização dos conteúdos. Muitas dessas proposições serão descritas pela primeira vez nas notas escritas sobre seu espetáculo *Ascensão e queda da cidade de Mahagony* (1930).

Junto aos questionamentos destinados ao drama, a crítica de Brecht se estendeu à linguagem e à própria arte dos movimentos vanguardistas do período, início do XX. No caso do teatro na Alemanha, a crítica ao naturalismo e ao expressionismo eram destinadas no sentido de superação dessas formas, sendo alguns de seus pressupostos base para o

teatro épico. Na concepção naturalista, o sujeito é determinado pelo meio social e histórico e, nesse sentido, determinado pelo coletivo; assim, o naturalismo foi responsável por estabelecer uma nova função social para o teatro – a apresentação dos problemas sociais em cena não era suficiente, era preciso uma operação formal para corresponder com esses intentos, já que a forma convencional do teatro mantinha o público em posição alienada. Na concepção expressionista, o sujeito não está no centro organizado do discurso – em oposição à ideia do drama burguês –, pois no teatro expressionista há um rompimento com a possibilidade de uma unidade da psicologia do sujeito e da ação dramática correspondente, já que o que se expressa é a falta e ausência dessa unidade. Portanto, no lugar dessa unidade de ação, irrompe a apresentação de situações, aparece a demonstração de quadros da vida no qual os atores devem significar algo e não mais ser o centro da situação (BORNHEIM, 1992). Essas mudanças de concepção e forma só são compreendidas diante do contexto da história alemã que, a partir da unificação em 1871, estava diante de complicadas relações produzidas pelo mundo burguês: guerras, fome, exploração etc. Posteriormente, a Primeira Guerra Mundial gera uma crise política, social, econômica que beira o caos. Nesse sentido, o teatro alemão será uma expressão dessas circunstâncias em suas variadas vertentes, uma forma de interpretação e de se posicionar. Assim, o teatro épico, como forma de explicar esse mundo e propor mudanças, desejava não somente representar relações inter-humanas, mas também suas determinantes sócio-históricas. Tal concepção se apoia no princípio de que o ser humano deveria ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais, podendo transformá-las e ser por elas transformado (PAES, 2020). Portanto, o épico propunha uma nova prática de encenação, uma nova técnica de atuação e uma nova escritura dramatúrgica que respondesse às necessidades históricas e, objetivamente, fosse destinado às massas, vistas como as responsáveis pelas mudanças e revoluções sociais:

O teatro, espaço mediador entre o espectador e o mundo, é colocado a serviço de uma verdadeira pedagogia social: interrogando-se diante das contradições de uma realidade que a cena já não lhe apresenta mais como evidente, mas sim como passível de ser transformada, o espectador se prepara para agir sobre o mundo e modificá-lo. (KOUDELA, 2007, p. 25).

Diante dos impasses formais teatrais da época e considerando os conteúdos sócio-históricos que entraram na ordem do dia – como a luta de classes – a estética épica na formulação de Brecht se deteve na elaboração de formas de teatro narrativo:

Durante o espaço de quinze anos após a primeira grande guerra mundial, experimentou-se, em alguns teatros alemães, uma forma relativamente nova de representar, que se denominou “forma épica”, em virtude de possuir um cunho nitidamente narrativo e descritivo e de utilizar coros e projeções com finalidade crítica. Por meio de uma técnica que de forma alguma era fácil, o ator distanciava-se da personagem que representava e colocava as situações sob um tal ângulo que sobre elas vinha infalivelmente a incidir a crítica do espectador. Os paladinos do teatro épico alegavam que os novos temas – os acontecimentos extremamente complexos de uma luta de classes no seu momento decisivo – eram mais fáceis de dominar dessa forma, uma vez que assim seria possível apresentar os acontecimentos sociais (em processo) nas suas relações causais. (BRECHT, 1978, p.67).

As características desse teatro já estavam presentes no coro grego, bem como na remissão à história no teatro elisabetano, como indica Rosenfeld (2002). Ou seja, o teatro épico brechtiano tem bases que podem ser verificadas em uma tradição, e no contexto do teórico alemão e na contraposição ao drama burguês do século XIX irá adquirir novas feições. Nesse sentido, e segundo o próprio Brecht, a teoria do teatro épico deve ser entendida, justamente, dentro de um contexto histórico e social e não a partir de uma vontade do artista (dramático). Assim, diante da necessidade histórica, alguns elementos formais épicos foram refuncionalizados, alguns novos propostos, com o objetivo de um teatro político e que se revela nas contradições da sociedade de classes. Em um quadro didático é possível verificar os principais conceitos formais do teatro épico em contraposição a forma dramática; ressaltando que não se trata de uma fórmula, de um método fechado, mas de um entendimento sobre a função do teatro épico, do posicionamento dos envolvidos no processo teatral (artistas e público) e a relação com a sociedade:

Quadro 1: Forma Teatro dramático – épico

FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO	FORMA ÉPICA DE TEATRO
Atuando	Narrando
Envolve o espectador em uma atuação cênica	Torna o espectador um observador mas
Gasta-lhe a atividade	Desperta a sua atividade
Possibilita-lhe emoções	Força-o a tomar decisões
Vivência	Concepção de mundo
Espectador é colocado dentro de algo (identificação; nota do autor)	É posto em face de algo
Sugestão	Argumento
Os sentimentos são conservados	São impelidos a ato de conhecimento
O espectador identifica-se, convive	O espectador permanece em face de, estuda
O homem é pressuposto com conhecido	O homem é objeto de pesquisa
O homem é imutável	o homem mutável
Tensão visando ao desfecho	Tensão visando ao desenvolvimento
Uma cena pela outra (encadeamento; nota do autor)	Cada cena por si

Crescimento (organismo; nota do autor)	Montagem
Acontece linear	Em curvas
Necessidade evolutiva	Em saltos
O homem como ser fixo	O homem como processo
O pensar determina o ser	O ser social determina o pensar
Emoção	Raciocínio

Fonte: Anatol Rosenfed, 2002, p.149

Diante dessa contraposição didática, o teatro épico formalmente possibilita uma metodologia que emancipa personagem, narrador e público do material cênico apresentado e, assim, gera um distanciamento que permite uma percepção amplificada das situações em cena. Uma construção cênica que explica, historiciza, impede a aceitação imediata do público ou envolvimento catártico, gerando uma reflexão que se distancia da ideia de que as relações humanas e sociais são “naturais” e, portanto, imutáveis. Assim, a concepção épica é formalmente proposta para possibilitar a todos os envolvidos no processo, principalmente os espectadores, a uma visão crítica diante do que está sendo apresentado no teatro. Segundo Benjamin (2017), isso foi possível, também, “devido às várias conquistas acerca de modificações nas relações tradicionais que o teatro mantinha com seus aparatos internos e externos, como o palco, que deixa de ser o espaço encantado; o público, agora livre da condição de cobaias hipnotizadas; e o texto, que deixa de ser a instância base da encenação, podendo ser reformulado, adaptado” (apud PAES, 2020, p.50).

Para Brecht, o engajamento sociopolítico almejado pelo teatro épico deveria estar em todos os elementos cênicos (cenário, figurino, música, texto, luz, etc.) para que a montagem da peça, de fato, pudesse demonstrar as contradições da sociedade de classes e ser educativa. Nesse sentido, a perspectiva do “distanciamento” marca essa forma teatral como elemento que posiciona o público perante o que foi visto e demonstra, didaticamente, as possibilidades de alteração da realidade, evitando a posição empática, catártica e passiva do espectador do drama burguês. Assim, qualquer evento, gesto ou ação cotidiana deve ser exposta de maneira a deslocar sua interpretação comum e torná-la inquietante, desejando uma reação crítica por parte do público e dissolvendo a aparente naturalidade e neutralidade dos processos e dos comportamentos sociais. O conceito de distanciamento ou estranhamento proposto por Brecht, conhecido em alemão como *Verfremdungseffekt*, buscava a racionalidade da plateia e uma posição questionadora perante a arte e a sociedade, e deveria ser a base da proposta de montagem. Para o filósofo Walter Benjamin, um dos principais referenciais no entendimento da obra de Brecht,

suas peças atuavam a partir da suspensão de ações, uma forma produzida pela interrupção das ações que parece questionar o espectador, e mesmo o ator diante de seu papel. Para Benjamin (2017, p.13),

o teatro épico mantém [...] ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, e as situações estão no final dessa experiência, não em seu início. Ou seja, elas não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. A partir disso, o teatro épico honra uma prática socrática de maneira firme e pura. O interesse é despertado naquele que se espantou; nele está o interesse em sua forma primordial.

Sobre o conceito do distanciamento Anatol Rosenfeld (2002, p. 152), um dos principais estudiosos de Brecht no Brasil, escreve:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não – conhecer ao choque do conhecer.

No *Pequeno órganon para o teatro*⁹⁰, Brecht diz que o distanciamento, bem como a noção geral do teatro épico (exposto no quadro acima), permite em cena a aplicação do conceito da dialética materialista⁹¹; portanto, explica que

esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas montagens, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao âmbito social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha as suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo. O mesmo ocorre em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social (BRECHT, 2005, p.117).

⁹⁰ Considerado a sùmula do teatro brechtiano, foi publicado em 1949, após o retorno do autor de seu exílio nos Estados Unidos. Além do famoso conceito do distanciamento do ator de seu papel (um tipo de repaginação da atuação objetiva de Piscator), estão presentes a divisão das ações em episódios individuais e por vezes dialeticamente opostos, e a historicização do presente (CARLSON, 1997).

⁹¹ O materialismo dialético é um método de interpretação da realidade que utiliza o conceito de dialética para entender os processos sociais ao longo da história. Essa teoria faz parte da base do pensamento marxista socialista, criada por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895). A dialética marxista considera a análise do movimento natural da história e não admite sua maneira estática e definitiva. Portanto, a história em movimento é dada como algo em trânsito e, assim, pode ser modificada pela ação dos homens. Por meio da relação dialética entre a sociedade, suas estruturas e os seres humanos, o mundo é gestado e modelado.

Esse ponto é fundamental para o entendimento da teoria do teatro brechtiano, pois esse conceito trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições: “as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respetivamente, as diversas espécies de convívio social” (BRECHT, 1967, p.201). Ou seja, ele propõe um teatro que deva mostrar as faces do processo, em recusa à unidade de opinião, com a finalidade de problematizar, questionar e discutir as questões de ordem social junto ao público. A dramaturgia, na conceituação materialista dialética, como a de Brecht, só não separará os conflitos fictícios das contradições sociais do público, como remeterá os primeiros nas segundas: “Tudo que se relaciona com o conflito, com a colisão, com a luta não pode, em absoluto, ser tratado sem a dialética materialista” (BRECHT *apud* PAVIS, 2008, p.69).

As breves reflexões sobre o teatro documentário e o teatro épico são importantes para uma avaliação segura da dramaturgia e da cena do Carmin, motivo pelo qual surgem no contexto mesmo da apresentação do grupo, de suas propostas estéticas, de sua concepção de arte e função social da arte, do modo como dialogam esteticamente com outros campos de pesquisa como a história, a sociologia e a filosofia. No capítulo seguinte, iremos nos dedicar ao estudo de *A invenção do Nordeste*.

CAPÍTULO 5. *A invenção do Nordeste: contexto, conceitos e crítica*

No ano de 2017, data de estreia da peça *A invenção do Nordeste*, o Brasil vivia severos conflitos políticos oriundos do processo de impeachment contra Dilma Rousseff (PT), a controversa presidência de Michel Temer (MDB) e uma polarização política marcada pelo crescimento do discurso de extrema direita, tendo como maior representante Jair Bolsonaro – que será vencedor das eleições em 2018.

Entre os muitos discursos que eram mobilizados no contexto da polarização entre a esquerda e direita, um se pautava por reforçar as diferenças entre as regiões do país, sendo o Nordeste (principal colégio eleitoral do PT) acusado de ser responsável pela manutenção do Partido dos Trabalhadores no poder, e dizendo que os nordestinos foram manipulados politicamente por programas como o Bolsa Família – o que vinha acompanhado por uma vasta gama de preconceitos contra os nordestinos, baseadas em sua suposta falta de interesse em trabalhar, preferindo depender de programas de transferência de renda. No polo oposto deste discurso de ódio, o Sudeste e o Sul aparecem como regiões que sustentam o país, com base no trabalho árduo, no mérito e na capacidade intelectual. A perspectiva que acompanhamos faz pouco, a partir do governo Lula, pautada por processos de inclusão e desenvolvimento regional, era substituída por uma ruptura violenta entre as regiões, insuflada pelo discurso extremista, que exigia mudanças para a retomada da ordem e do progresso.

Nesse contexto, retornaram discursos que defendiam a separação do Brasil entre essas regiões com argumentos que, geralmente, apontavam a falta de representatividade no Congresso, as divergências entre a contribuição fiscal *versus* o retorno recebido do governo federal pelas regiões e, também, diferenças culturais – movimentos como ‘São Paulo Livre’, criado logo após as eleições presidenciais de 2014, ou mais antigos, como ‘O Sul é meu país’, criado em 1992. Em contrapartida, temos o reaparecimento do ‘Movimento Nordeste Independente’, que passou a ser chamado nas redes sociais de “Nordexit” (PEREIRA, 2016).

Assim, o discurso de separatismo e xenofobia⁹², que sempre esteve presente, mas estava enfraquecido, foi novamente alimentado a partir de 2014, como retaliação contra os nordestinos, cujo número massivo de votos foi essencial para o resultado da reeleição

⁹² Exemplo disso, foi o ocorrido no concurso da Miss Brasil 2014, vencido pela cearense Melissa Gurgel. Após a vitória, ela recebeu diversas mensagens xenofóbicas em suas redes sociais por ser nordestina. Na obra *Poesia com rapadura* (2017), o autor Bráulio Bessa dedica uma das poesias para falar e combater os ataques preconceituosas sofridos pela Miss Ceará.

de Dilma Rousseff. Segundo afirma o Grupo Carmin ([s.d.]), a verificação desse cenário motivou o início das pesquisas para a montagem da peça ora em tela, que irá, justamente, buscar entender a construção de uma visão estereotipada sobre o Nordeste, que perpetua imagens da região como significando pobreza, dependência, seca, miséria, injustiça social, fanatismo, violência, limitado ao folclore, marcado pelo atraso social e cultural, sem uma decidida moral do trabalho e pautado pela meritocracia etc.

Essa polarização entre o Sudeste e Nordeste pode ser visualizada com maior clareza nas eleições de 2018. A apuração representou um mapa dividido no Brasil. O candidato Jair Bolsonaro (PSL), primeiro colocado, venceu em 17 Estados – em todos os das regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste, e na maior parte da região Norte. O outro candidato, Fernando Haddad (PT), liderou em 8 dos 9 Estados do Nordeste e no Pará, no Norte. O único estado do país que ficou fora dessa polarização foi o Ceará, onde Ciro Gomes (PDT) ficou em primeiro lugar (CASALECCHI, 2018). Essa polarização é representativa das últimas quatro eleições presidenciais, quando o país ficou sempre dividido em duas ideias, aparentemente, distintas. Segundo dados de Casalecchi (2018), até 2002, a maioria dos estados brasileiros votava de forma equivalente, ou seja, não havia grandes diferenças regionais. Entretanto, já em 2006, na reeleição de Lula, o PT liderou em todo o Nordeste, em parte da região Norte, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, entre outros. Naquele contexto, o adversário PSDB liderou em São Paulo, no Centro-Oeste e em parte do Sul e do Norte. Esse padrão iniciado em 2002 se manteve até 2014. As eleições de 2018 mostraram mudanças significativas: a substituição do PSDB pelo PSL, representado por Jair Bolsonaro, e a redução de área de influência do PT, mantendo sua força eleitoral no Nordeste⁹³ (ROSSI, 2018).

Diversas mudanças nos últimos anos produziram, cada vez mais, instabilidade nas instituições políticas. As eleições presidências de 2014 ocorreram após uma onda de protestos chamadas de “manifestações de junho”, em 2013. Inicialmente estavam concentradas na capital paulista, fazendo reivindicação contra o aumento das passagens de ônibus. Os protestos se expandiram para outras cidades brasileiras e foram incorporadas outras bandeiras de reclame: fim da corrupção, maiores investimentos na saúde, educação e segurança. Como consequência, tivemos as eleições presidenciais mais

⁹³ A queda do poder eleitoral do Partido dos Trabalhadores pode ser observada nas últimas três eleições para a presidência: em 2010, venceu em 18 estados; em 2014, venceu em 15 estados; nas eleições de 2018, foram apenas 9 Estados.

disputadas da história nacional; Dilma Rousseff (PT) foi reeleita com 51,64%, com diferença de apenas 3,28% para o candidato Aécio Neves, que chegou a pedir uma auditoria da apuração. O ano de 2014 também foi marcado pela instauração, pela Polícia Federal, da Operação Lava Jato, uma força-tarefa de investigação contra a corrupção e lavagem de dinheiro, envolvendo a alta cúpula política e econômica do país. A operação ganhou forte repercussão midiática e de opinião pública. Devido ao processo de investigação questionável, que culminou com a acusação de diversos políticos, incluindo o ex-presidente Lula, o governo e o sistema político em geral foram desacreditados. Junto a isso, a inflação, os altos índices de desemprego e o irrelevante crescimento econômico agravaram a crise. No final de 2015, era aprovado o pedido de impeachment contra a presidenta, sob a acusação de crime de responsabilidade fiscal. Como consequência desse cenário de fragilidades e do enfraquecimento do governo, em 2016, no dia 17 de abril, a Câmara dos Deputados decidiu por 367 votos (137 contrários) dar prosseguimento ao processo, que seguiu para o Senado. Pouco tempo depois, no dia 31 de agosto, a presidenta foi condenada pelo Senado à perda do mandato, por 61 votos (20 contrários) (CASALECCHI, 2018).

Assim, após a posse de Michel Temer (PMDB), se seguiram dois anos de um governo que teve que lidar com um maior acirramento político e polarização⁹⁴ ainda crescentes. O episódio do impeachment fora considerado golpe por parte da esquerda e considerado ato de ordem por parte da direita, em muitos momentos suscitando e rememorando uma crença ordeira idealizada do período ditatorial militar. Um outro fato que agravou essa separação foi a prisão, em abril de 2018, do ex-presidente Lula, momento de ufanismo para alas conservadoras e momento que, segundo a esquerda, legitimava toda uma estrutura golpista.

Nesse panorama discursivo e de crise das instituições e da democracia, os resultados eleitorais de 2018, principalmente presidencial com a vitória de Jair Bolsonaro (PSL), evidenciaram significativas mudanças:

ao que tudo indica, o somatório das crises [sic] política e econômica que o País atravessou desde 2013 provocaram [sic] profundas alterações neste cenário e potencializaram [sic] os seus elementos de instabilidade. Os resultados eleitorais de 2018 parecem ter sido a maior evidência

⁹⁴ A polarização de discurso pode ser observada em 2019 com a estreia de dois documentários que movimentaram a opinião pública por, justamente, apresentavam visões ideológicas opostas, são: a obra conservadora *1964: entre armas e livros* (2019), direção de Felipe Varelím e Lucas Ferrugem e, no outro oposto ideológica, a obra *Democracia em vertigem* (2019), direção de Petra Costa, concorrente ao Oscar de melhor documentário na edição de 2020.

disso. Acreditamos que tais resultados somente são compreensíveis diante do persistente descontentamento da população em relação aos resultados práticos das instituições e do desempenho dos seus operadores. Esse déficit democrático, associado a um contexto de crise econômica e política, gerou altas taxas de desconfiança política, se refletindo, por sua vez, em mudanças radicais no destino do voto: o aumento da abstenção eleitoral, e no percentual de votos brancos e nulos; a ampliação da fragmentação partidária no legislativo; e o declínio eleitoral dos partidos tradicionais e o surgimento de novas forças políticas no País (RIBEIRO; BORBA, 2019, p.191).

Apontamos aqui em grande parte a questão política e eleitoral, pois, como já comentado sobre o estudo de Singer (2012), o Nordeste será uma das principais regiões beneficiadas nos governos do PT, com sua política de luta contra a pobreza. Isso resultou na expansão e fortalecimento de uma base eleitoral do partido na região, alicerçado numa melhora das condições de vida impulsionada pela ação do Estado. Assim, com as crises e o discurso da extrema direita em ascensão, herdeiros da ditadura militar, o realinhamento que pendeu para uma polarização entre ricos e pobres (durante o “lulismo”) pareceu retornar para a antiga polarização entre direita e esquerda, que representava a luta de classes antes de 2002. Nesse sentido, o Nordeste, pelo seu histórico eleitoral recente, foi um dos alvos do discurso liberal, elitista e de direita/extrema-direita, apontado como um dos responsáveis diretos pela pobreza nacional e pela manutenção da esquerda.

Na obra *A classe média no espelho* (2018), o sociólogo Jessé Souza, ao propor uma análise econômica, social, simbólica e histórica da construção da classe média no Brasil, irá apontar como o Sudeste, principalmente São Paulo, a partir da República, foi responsável pela criação de um mito paulista, moralista⁹⁵ e liberal-conservador que passará a ser assumido como sinônimo de progresso brasileiro, tornando-se um mito nacional. Obviamente esse mito, gestado pelas elites, acabou influenciando outras classes, principalmente a classe média, que adotará um discurso pelo qual o mercado e o Estado são incensados – quando do interesse para a manutenção de privilégios. Para a posição liberal, o mercado será fonte e fundamento de toda a virtude, ao mesmo tempo em que o Estado, quando estiver nas mãos dos inimigos políticos, será fonte de toda a vileza, corrupção e ineficiência (2018, p.73). Isso será a base, por exemplo, da corrupção

⁹⁵ Segundo o autor, essa questão do moralismo – honestidade e incorruptibilidade – oriundo do mito paulista-nacional, passa a ser de tal modo hegemônica que influenciará decisivamente tanto o partido da Social-Democracia Brasileira, o PSDB, o partido da elite, como também o PT, o partido das classes populares, ambos nascidos em São Paulo.

seletiva⁹⁶ no país, que incomodará somente quando houver interesse das elites, como visualizado no caso da Lava-Jato e do Impeachment de 2016. Nas últimas décadas, enquanto o Estado esteve em condições de investir na iniciativa privada⁹⁷, houve certa tranquilidade na manutenção do poder, e essas questões não eram usadas para deposição do governo. Outro aspecto, para Souza, refere-se à inclusão da população dos mais pobres, sempre uma questão política e moral, nunca consequência apenas do desenvolvimento econômico. Essa também será uma questão, pois a diminuição abissal entre as classes envolve também o receio da perda da hegemonia social, dos privilégios e o medo da proletarianização, aspectos fundamentais que envolvem a manutenção das elites e grande parte da classe média, justificando os meios para ignorar a realidade social e manter a humilhação e exploração dos mais frágeis⁹⁸. O que permite em muitos momentos articular e expressar o ódio aos mais pobres – que “viveriam” da política – pelas classes que se julgam tradicionais e conservadoras (SOUZA, 2018, 9.254). É nesse sentido, e como já apresentado, que o aspecto moralista (gestado do mito paulista) ganhou força, pelo qual a população nordestina sofrerá por parte do Sudeste, e também Sul, acusações e preconceitos atribuindo à região culpa pela pobreza, pela dependência e pela humilhação. O Nordeste e os nordestinos serão apontados como mais um entre os diversos bodes expiatórios construídos no período recente – como, por exemplo, o antipetismo construído pela grande mídia – para canalizar as frustrações e ressentimentos sociais sem direção de certas classes. São discursos que devem ser problematizados diante de um olhar em diversos âmbitos: econômicos, políticos, sociais, históricos, imagéticos e culturais.

Diante dessa explanação sobre a questão dos preconceitos recentes, outro aspecto que motivou a pesquisa para a peça *A invenção do Nordeste* envolvia a receptividade do trabalho do Carmin em outras regiões do Brasil. A percepção que,

⁹⁶ Isso envolve um complexo processo de assalto à consciência pública, planejado e com grande investimento de recurso por parte dos interesses capitalistas (industriais e financeiros), aplicados na compra e manipulação de partes da imprensa, universidades, centros de pesquisa e de empresas da indústria cultural e de entretenimento. Uma complexa e multifacetada ofensiva que interfere na formação da concepção de mundo das pessoas (SOUZA, 2018).

⁹⁷ É o caso dos programas educacionais como Prouni e Fies, que destinou parte dos recursos da educação de nível superior para as universidades privadas. Políticas inclusivas, mas que mantiveram a ordem.

⁹⁸ Na perspectiva de Souza, historicamente as elites brasileiras carregam um legado da escravidão que se assenta na desumanização dos trabalhadores, um desprezo ao trabalho manual, semiqualeificado e desqualificado que se devotava ao escravo. Assim, descer de classe no Brasil, para essa parte da população, é deixar de ser tratado como “gente” (SOUZA, 2018, p.162).

mesmo depois de 10 anos de atividades, havia a permanência de um rótulo – um selo nordestino – e a expectativa do público por um teatro “regionalista”, marcado por uma ideia preconcebida de cores, músicas, cenários e sotaques. Como afirma Henrique Fontes, depois das apresentações do espetáculo *Jacy* (2013) pelo Brasil, entre entranhamentos e comentários recorrentes, o grupo era muitas vezes confrontado com afirmativas como: “você nem parecem do Nordeste” ou “o espetáculo de vocês nem parece nordestino” (CARMIN, 2017). Segundo entrevista de Quitéria Kelly (2017), eram “elogios”, que não aparentavam serem feitos em tom depreciativo, mas que indicavam um estereótipo artístico que, para o Carmin, soava conflitante. Afinal de contas, o grupo era do Nordeste e, portanto, fazia teatro nordestino. Essa mesma questão é comentada em entrevista por Pablo Capistrano (*apud* SANTOS, 2018) que indica uma sensação comum do grupo de ser nordestino e não ser nordestino ao mesmo tempo, e que julga ser um pouco diferente do que acontece com a geração anterior, dos seus pais. Ele argumenta que essa geração era mais pacificada com essa imagem do Nordeste construída nos anos 30 e nos anos 40, com raízes no sertão; a sua geração, nascida nos anos 70, e que cresceu nos anos 80 e 90, em uma Natal urbana, cresceu “escutando *rock n’ roll*, vendo cinema de vanguarda, lendo literatura, quadrinhos, e antenado com tudo o que acontecia em todos os lugares do mundo”, já não se via representado nessa imagem calcificada. Ele acrescenta que, como escritor, passou pela experiência similar durante a circulação de *Jacy*; no lançamento de seu primeiro romance, *Pequenas catástrofes*, na Bienal do Rio em 2005, ouviu de uma editora o comentário: “curioso, o seu livro não parece de um autor nordestino”, ao que Capistrano respondeu que, de fato, ele nunca havia montado em um cavalo, nem puxado o rabo de um boi.

Nesse mesmo sentido, outro ponto de debate para o Carmin envolvia o próprio mercado artístico, já que os integrantes do grupo, ao participarem de testes seletivos para papéis no teatro, televisão e cinema, eram identificados com estereótipos que limitavam e/ou excluía suas possibilidades de atuação, devido à origem nordestina. Ou seja, a constatação de que havia uma imagem do que deveria ser e representar o ator nordestino os impedia, por exemplo, de assumir personagens de outras regiões, como um paulista ou carioca. Esse olhar sobre o estereótipo era ainda mais seletivo, pois envolvia a noção de um tipo específico, caricatural, marcado nas cores, nos movimentos de corpo e pela necessidade de um sotaque bem carregado, ao estilo dos personagens reproduzidos no filme *O Auto da Compadecida* (2000).

A questão central do Carmin para o processo de construção desta peça será a

exclusão sofrida e destinada aos nordestinos em suas diversas instâncias, inclusive artística. Uma exclusão presente e cheia de preconceitos e estereótipos que, para o grupo, não representa a realidade do atual Nordeste e, com a qual eles se sentem identificados. Derivado deste, eles queriam combater um certo complexo de inferiorização artística regional, que faz com que os trabalhos realizados no Nordeste precisem da chancela do Sul-Sudeste para serem valorizados, ou seja, precisa de uma validação externa, no caso do teatro, do eixo Rio-São Paulo. Isso cria problemas não apenas de ordem artística, mas também econômicas, de inserção no mercado, cruciais para a estabilidade dos grupos, para sua existência. São essas as questões primeiras que o grupo pretendeu problematizar na peça, por um olhar a partir do presente, do teatro e da urbanidade.

Nesse sentido, a obra *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011) de Durval Muniz de Albuquerque Júnior⁹⁹, já bastante citada nesta dissertação, será utilizada como inspiradora e ponto de partida do processo criativo. O próprio autor irá participar da construção da peça, como consultor de pesquisa, segundo a ficha técnica do espetáculo. Como vimos, essa perspectiva não é nova no grupo, que já usara deste expediente em outros trabalhos mas que, pelo peso da interlocução, remete à peça *Sobrados e Mocambos*, de Hermilo Borba Filho, que dialoga com a obra quase homônima de Gilberto Freyre (que se chama *Sobrados e Mucambos*).

A perspectiva da obra de Albuquerque Júnior (2011, p.31) é interrogar, em diversos âmbitos, não apenas a discriminação do Nordeste e dos nordestinos, marginalizados e estereotipados pela produção cultural do país, mas também investigar por que, há quase um século, os próprios nordestinos se dizem discriminados com tanta seriedade e indignação, porém aceitando o lugar de derrotados, subordinados e dependentes. Ou seja, o autor faz uma crítica com dimensões internas e externas. Vale ressaltar que, embora a peça do Carmin terá esse livro como principal referência, o grupo não faz a teatralização ou adaptação da obra. Não é um teatro de tese, mas um teatro apoiado sobre uma tese e que, indiretamente, também contribui para a expansão do conhecimento histórico, pela via do espetáculo. Segundo entrevista de Pablo Capistrano (SANTOS, 2018), essa relação da peça com uma pesquisa já consolidada auxilia o teatro na construção de uma narrativa histórica; em contrapartida, o teatro daria o suporte estético para a apresentação pública da narrativa histórica, trazendo ecos do tempo presente para o palco. Essa relação produziria no espectador um distanciamento crítico.

⁹⁹ Originalmente era a tese de doutorado do autor, defendida em 1991, e, mais tarde, publicada em livro pela primeira vez em 2019, já com o título de *A invenção do Nordeste e outras artes*.

Assim, segundo entrevista de Albuquerque Júnior (SANTOS, 2018), a peça é nitidamente autoral, do grupo Carmin, e a relação com sua obra homônima se dá pela discussão e expressão estética da tese defendida. Vale citar que essa pesquisa acadêmica já influenciou a produção de curtas metragens, sendo referência no cinema por Gabriel Mascaro na produção do longa-metragem *Boi Neon* (2015). O autor ainda cita um curioso caso de um primeiro espetáculo baseado no livro, realizado por um grupo teatral de Juazeiro do Norte, Ceará, do qual não participou e resultou, a seu ver, no oposto de sua tese, constituindo-se em um espetáculo caricatural e regionalista de reforço da identidade criada do e no Nordeste.

Assim o Carmin pretende, em *A invenção do Nordeste* (2017), denunciar a realidade social na qual há uma xenofobia destinada a arte e ao brasileiro que vive na região Nordeste do país, por meio de uma reflexão e desconstrução histórica e ideológica da região e uma tentativa de explicar a “invenção” das identidades nordestinas. Diante desse contexto de produção da peça, tratemos de analisar como essas questões apresentadas são formalizadas no trabalho de texto e de cena pelo grupo Carmin.

5.1 O teatro documentário em *A invenção do Nordeste*



Fotografia de Guto Muniz (2018), imagem do espetáculo *A invenção do Nordeste*, disponível em: <http://www.horizontedacena.com/tag/grupo-carmin>. Acesso em: 10. mai. 2021

O espetáculo *A invenção do Nordeste* começa com uma pergunta direta feita por um ator do espetáculo que, aparentemente, parece exigir uma resposta positiva, rápida e simples, por parte do público, a partir de uma lógica pautada no senso comum:

HENRIQUE: Essa história começa com uma questão: um ator nordestino, de preferência norte-rio-grandense, poderia representar um personagem nordestino? (CARMIN, 2017, p.85)

É possível perceber que a pergunta inicial sintetiza os elementos e estética do Carmin, vistos em sua trajetória e durante a peça – teatro, memória e história. Na peça *A invenção do Nordeste*, esses três elementos serão reconhecidos de maneira exponencial na construção dramatúrgica. Aqui essas dimensões já estão mobilizadas: 1) estamos no teatro, diante de uma interlocução direta do ator com o público; 2) embora a lógica diga que um ator nordestino pode representar um personagem nordestino, mas mediações históricas nos mostram limites para tal, que devemos atualizar para o presente. De modo geral, para realizar tal objetivo, o princípio estético organizador será o teatro documentário, forma de expressão decisiva para esta peça. Na teorização de Peter Weiss (2015), o teatro deve usar o material documental autêntico, difundido a partir da cena, sem modificar o conteúdo, mas estruturando a forma: noutras palavras, a forma deve questionar imagens e respostas imediatas a respeito de nosso conhecimento sobre o conteúdo, que deve ser questionado e revisitado. Nesse sentido, a pergunta inicial já nos coloca nesse lugar crítico. É importante, para o teatro documentário de Weiss, que a base do seu tema específico consiga, permita e, talvez, exija o salto para um nível de discussão social, político e coletivo – e que pode estar como pressuposto de uma atitude ou decisão aparentemente da esfera individual, ou não. O ponto de vista da peça deve submeter os fatos ao exame, não aceitando as respostas automáticas que desvelam o supostamente já sabido em relação àqueles materiais, que a peça coloca em dúvida sistemática. Assim serão vistas maneiras diferentes de considerar os acontecimentos e as manifestações, bem como as motivações subjacentes. Pela nossa visada, o trabalho do Carmin irá utilizar o próprio teatro, a memória e a história como ponto de partida para lidar com os documentos que traz à vida, no texto e na cena.

Como característica do grupo, já visto em *Jacy* (2013) e em *Por que Paris?* (2015), o processo da construção cênica (teatral) é assumido também como dramaturgia em *A invenção do Nordeste*, uma maneira de entender a arte como construção da

realidade, um documento que serve como estruturação da própria peça na busca de síntese (FONTES *apud* SANTOS, 2018). Na peça, essa estrutura de construção cênica é assumida no sentido de narrar o processo de preparação e escolha de um personagem nordestino para o elenco de um filme de uma produtora “de fora”. Henrique, no papel de um preparador de elenco, divide a cena com Robson e Mateus, que fazem as vezes de dois atores que disputam o papel de um personagem nordestino. Na perspectiva de Weiss (2015), as tentativas do teatro documentário de encontrar formas de expressão convincentes estão ligadas à busca de um lugar de representação apropriado, o que deveria resultar na sua execução em outros espaços, como fábricas, escolas, ginásios de esportes, salas de reuniões. Essa defesa política é pautada na percepção de que se ele não acontece fora do *establishment*, ficará relegado aos locais frequentados, em geral, por um pequeno círculo de partidários da mesma opinião. No lugar de influenciar eficazmente a realidade, ele não faz mais do que demonstrar o pouco que pode diante dos defensores da ordem estabelecida. Assim como ele se liberta das regras estéticas do teatro tradicional, deve colocar constantemente seus próprios métodos em questão e criar novas técnicas adaptadas às situações novas (WEISS, 2015, p.13). Entretanto, no caso da peça *A invenção do Nordeste*, é possível entender o sentido de manter-se em uma estrutura formal de teatro (espaço físico), já que o tema questionado partirá justamente de uma crítica pela participação das artes cênicas no processo de construção do nordestino, inclusive da criação de estereótipos vistos no teatro e no cinema. Ao nosso ver, pela noção social do grupo e pelo tema abordado, o Carmin irá buscar adaptar as técnicas do teatro documentário para as situações sobre as quais pretende refletir e, desse modo, é relevante dizer que:

A força do teatro documentário reside na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um modelo esquemático dos acontecimentos atuais. Ele não se situa no centro dos fatos, mas, ao contrário, toma a atitude daquele que observa e analisa. A técnica da montagem e da colagem lhe permite ressaltar detalhes claros e eloquentes do material caótico da realidade exterior. Confrontando pontos contraditórios, ele chama a atenção sobre um conflito latente e graças aos documentos reunidos tenta propor uma solução, lançar um apelo ou formular uma questão fundamental. O que em uma improvisação aberta, um *happening* com tintas políticas, leva a uma tensão difusa, a uma participação emocional e à ilusão de um engajamento na atualidade, no teatro documentário é tratado de modo atento, consciente e refletido (WEISS, 2015, p.12).

Assim, o enredo trata da busca (e definição) da expressão artística desse “tipo

nordestino” procurado pela empresa contratante (empresa que não aparece em cena), e coloca em jogo a noção da identidade nordestina que é destrinchada pela biografia dos atores, sendo eles tanto personagens como os próprios atores. Sem seguir uma maneira dramática clássica de divisão por cenas, o texto é repartido em sete “movimentos”, descritos na seguinte ordem: *aboiar; discutindo o Nordeste; conhecendo os personagens; buscando o corpo nordestino; inventando o Nordeste; o cabra-macho e coronéis e cangaceiros*.

É interessante notar que a peça segue uma estrutura específica, organizada em dois planos: um linear e narrado, referente às sete semanas nas quais os atores se preparam para o teste e o resultado final (ainda que, no segundo movimento, haja uma interrupção cronológica que remete à quinta semana de ensaio); o outro plano não é linear, e nele cada movimento permite a apreciação de um tema e aspectos específicos de discussão sobre a construção da identidade ou do estereótipo sobre o nordestino. A partir do primeiro movimento, denominado *Aboiar*, é possível verificar essas questões:

[..]dois atores iniciam, na penumbra, um exercício de aquecimento vocal que lembra os aboios nordestinos ou cantos árabes. Os dois atores estão realizando o exercício em posição de seis apoios com o rosto virado para o chão.

HENRIQUE: Essa história começa com uma questão: um ator nordestino, de preferência norte-rio-grandense, poderia representar um personagem nordestino?

MATEUS: *(interrompendo o exercício)* Henrique, peraí, deixa eu entender: Tem que sentir aqui embaixo?

HENRIQUE: É, a base é aí. A nossa voz natural vem daí.

MATEUS: Daqui?

HENRIQUE: Isso, da parte mais interna.

MATEUS: Pois eu não tô sentindo nada dessa voz natural. Tem certeza de que isso funciona?

HENRIQUE: Você tá questionando o método “Freeing the natural voice”, de Kristin Linklater?

ROBSON: Mas o som não tá saindo igual.

MATEUS: É, a minha tá bem diferente da dele.

HENRIQUE: Não se preocupe. Faça o seu. Cada um tem sua voz.

Voltam a fazer o exercício até que Mateus rompe a cena e vivemos um flashforward da quinta semana de ensaio. Um debate caloroso sobre o ser ou não nordestino em últimas consequências. Robson está prestes a partir para cima de Mateus. Henrique está em outro tempo-espço. É como se aquela cena fosse uma memória dele (CARMIN, 2017, p.85).

A cena inicial representa o começo do ensaio e os primeiros exercícios dos atores. Na perspectiva da crítica que propõe a peça, esse movimento permite a discussão

sobre a visão do senso comum sobre os nordestinos. Antes mesmo da pergunta inicial, a primeira cena que é apresentada ao público são atores que estão em posição de cócoras, ao som de aboiar e com o rosto virado para o chão, o que remete à posição de subordinação, por ser uma postura animalizada. Aboiar significa trabalhar com bois ou dirigir ao gado canto monótono e triste com o fim de reuni-lo ou guiá-lo. Na cena, a posição, como descrita na rubrica, é acompanhada pelo som dos atores no exercício vocal que remete ao mugido de bois. A condição de nordestino estaria atrelada a uma imagem que os posiciona de maneira inferiorizada. A crítica partiria da própria condição dos atores e do fazer teatral. Nesse ponto, repete-se uma estética do grupo baseada no conceito da micro-histórica (citado no capítulo sobre a trajetória do grupo), no qual o particular assume o ponto de partida para significação de um contexto mais amplo; no caso, partindo dos atores e do seu ofício para a discussão geral da peça. A macro-história seria todo o processo de criação da região Nordeste em diversos âmbitos e consequências. Portanto, é verificável uma perspectiva de abordagem metodológica oposta entre a peça e a obra do historiador Durval Muniz. É interessante notar que a peça começa com uma pergunta no singular, especificada em um ofício (do ator) e que se restringe ainda mais na localização, um ator norte-rio-grandense.

Na discussão sobre a voz natural e o método de exercício, algumas percepções são destacáveis e se mantiveram durante o espetáculo, a saber o uso da ironia e o olhar sobre a importância do sujeito no processo de construção ou desconstrução social. Nesse primeiro movimento, a ironia é utilizada no questionamento sobre o funcionamento do método “Freeing the natural voice”, de Kristin Linklater, quando o ator afirma desconfiar se o método funciona e que a sua voz soa igual ao estado normal. A ironia está na desconfiança de um método criado e disseminado por uma estrangeira, em inglês, até com alguma fama. Essa desconfiança, portanto, seria inconcebível para o coordenador da atividade. Caso não ocorra efeito algum, a culpa recairá nos atores. A ironia será usada em diversos momentos da peça como forma de produzir o riso como crítica, principalmente, quando referenciando para diversas noções sobre o teatro e o fazer teatral, o que iremos explorar mais adiante quando falarmos dos recursos épicos.

Para a questão do sujeito como centro da ação social, é possível verificar essa noção nas três últimas falas do movimento expressas pelo diretor Henrique - “Não se preocupe. Faça o seu. Cada um tem sua voz”. A questão em torno do sujeito é fundamental para a forma como o Carmin irá trabalhar a noção do teatro documentário em suas obras. Há também ironia formal nessa passagem, pois Henrique termina dizendo que todos têm

voz, ao passo que os atores, de cócoras, não compreendem a razão de ser daquele exercício, e deixam claro que não está sendo útil para seu processo de criação – ou seja, aquela dinâmica não tem ligação com as experiências deles e, por isso, não conseguirá contribuir para a construção de nada – seja para a preparação do corpo do ator, seja para o personagem. Mas Henrique não ouve essas vozes, porque acaba ocupando a posição de dono da voz que controla os saberes e fazeres. Esse processo falhado resulta não em autocrítica ou enfrentamento, duas posições esperadas contra a construção da imagem do Nordeste e do nordestino, mas em aceitação da estrutura existente. Desse modo, Henrique determina e anuncia uma falsa verdade, há lugar comum em tempos de luta das minorias, mas negado pelo próprio ridículo da cena: “Cada um tem sua voz”. A verdade subjacente é que, no contexto atual, quem tem ou controla o capital tem voz, os demais se amoldam e repetem qualquer mantra exigido.



Fotografia de Leon Cesar (2019) cedida pelo grupo

Na perspectiva do teatro documentário, como princípio estético, e da crítica à construção das visões sobre o Nordeste, como objetivo social, o Carmin irá trazer para a cena diversos elementos documentais: imagens, fotografias, documentos, recortes de jornais antigos, revistas, trechos de filmes (como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, lançado em 1964), entre outros suportes. Ao observarmos a questão da

micro-história e da importância do sujeito, o teatro documentário proposto pelo Carmin irá acrescentar a esses documentos a própria biografia de seus atores. Isso reflete uma prática contemporânea de uma vertente do teatro documentário, chamada de biodrama, para o qual a biografia de uma pessoa viva carrega em si um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos e, principalmente, imagens possíveis de teatralidade, que permitem experimentar uma tensão dos limites entre a vida e a arte (GIORDANO, 2014). Na peça *A invenção do Nordeste* não há identificação de personagens: os nomes na peça são os nomes dos atores e a posição deles são as mesmas que ocupam no grupo: Henrique Fontes é um dos principais responsáveis pelas direções no Carmin, Robson Medeiros e Mateus Cardoso são atores do grupo. O próprio corpo é interpretado como documento manipulado em cena. No terceiro movimento, *Conhecendo os personagens*, é possível verificar a presença simples de trechos que remetem a própria biografia dos atores:

HENRIQUE: De cócoras. (*ele fica de cócoras de uma maneira bem incômoda*) Robson, por que você é o melhor para esse papel?

ROBSON: Bom, primeiro porque eu sou nordestino. Nascido e criado em Janduís, interior do Rio Grande do Norte. Sertão. Então eu conheço bem o jeito que o nordestino tem. Eu tenho inclusive o tipo nordestino. Olhe pra mim.

HENRIQUE: (*olha para ele*) Você, pra mim, tem cara de colombiano. Se botar uma flauta andina na sua mão, você passa até por boliviano.

ROBSON: Qué isso, homi! Eu nunca nem saí do Brasil.

[..]HENRIQUE: Mateus, por que você é o melhor para esse papel?

MATEUS: Primeiro, porque eu sou nordestino. Nasci no Nordeste. Minha cultura é toda nordestina. Eu tenho o jeito de nordestino criado perto do mar.

HENRIQUE: Você tem cara de paulista pra mim.

MATEUS: Pois é, todo mundo diz isso, mas também fala que, quando eu abro a boca, eu sou João Grilo (CARMIN, 2017, p.88).

Retomando a questão dos documentos em cena, observamos que, nos três primeiros movimentos, as cenas são construídas a partir de uma maior centralidade do texto, não no sentido tradicional, dramático, mas calcado na biografia dos atores, documentos vivos. Entretanto, há um ponto em que o texto, justamente quando os atores estão falando de suas origens (como no trecho citado acima), é contraposto por uma imagem. Henrique acompanha as falas filmando e projetando, simultaneamente, as imagens dos atores, ampliadas em um telão; as imagens representam o olhar do diretor e, também, fazem alusão aos vídeos gravados em processo de teste seletivo para atores, principalmente no cinema. O Carmin conceitua essa presença da imagem construída por meio tecnológico e projetada em simultaneidade como “dramaturgia audiovisual”. É interessante notar que, desde Piscator, a imagem audiovisual foi entendida como uma espécie de documento articulado à cena, com intuito de comprovar a veracidade histórica

dos fatos narrados ou dramatizados pelos atores. Esse uso se apoiava na crescente credibilidade dada às imagens audiovisuais, desde o advento do cinema, como registro confiável e comprovável (SOLER, 2015, p. 38). Usavam-se imagens reais de guerras, greves e acontecimentos históricos. No sentido do Carmin, a utilização da linguagem cinematográfica segue perspectiva análoga, atualizada para o que parece remeter a um procedimento recorrente da projeção instantânea do que está sendo feito em cena. O resultado é que a cena projetada, diferente da cena vista diretamente, especifica o olhar do sujeito que filma. Além disso, produz um efeito em que o real (vivido e visto) e o virtual, mediado pela tecnologia, são simultâneos e se questionam mutuamente. Se o filme é uma interpretação a partir de um olhar, e ele mostra exatamente o que acompanhamos, esse “real” também deve ser construído, apesar de não ter a mediação das lentes.

Mas essa dramaturgia audiovisual também cria uma contradição ainda mais complexa. A cena que acompanhamos no teatro é atravessada o tempo todo por um cinegrafista e seu aparato, que se imiscui nas cenas, impede qualquer fruição identificatória, pois a dimensão da filmagem não incorpora a cena: mantém-se como corpo estranho, intruso, interferente. Quando olhamos para o telão, aí sim temos uma apreciação sem a presença da câmera e, portanto, uma aparência mais realista – justamente onde e quando estamos acompanhando a cena mediada pela câmera. Em nossa percepção, isso é uma expressão da situação da conjuntura contemporânea, na qual a vida social ganha “realidade” principalmente pela mediação das redes sociais, sendo também construída em simultaneidade, sem um limite claro entre o real e o ficcional, o público e o privado, contexto no qual tudo é passível de ser registrado (documentado) e deve ser postado e compartilhado, motivado pelo desenvolvimento tecnológico acessível à maioria e à necessidade de exposição. Esse aspecto formal, acreditamos, está em consonância com a ideia de que a literatura (e no caso, também a cena) é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte – sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (CANDIDO, 2000, p.172).

Na peça, o registro audiovisual, essa documentação do presente, começa partindo das imagens dos sujeitos e de suas histórias. Somente no quarto movimento, *Buscando o corpo nordestino*, e nos outros que se seguem, a utilização dos documentos aparecerá de maneira mais tradicional, como acontece no teatro documentário. No

movimento quatro, a obra literária fundamental para a construção de um imaginário do nordestino, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é utilizada como um documento histórico. É lido em cena um trecho do livro, e discutida a noção construída de um corpo sertanejo; em contraposição a isso, temos o olhar dos atores, que não se identificam com essa noção:

HENRIQUE: (*fala para a plateia, enquanto Mateus e Robson aquecem o corpo*) Partimos então para a investigação do corpo do nordestino. Como seria isso? Um corpo nordestino? Teria uma marca de nascença, um trejeito no andar, um gesto? Era muito difícil encontrar um padrão. Foi então que a literatura apareceu para nos salvar. Semana 2: O corpo aos pedaços. (*Henrique recita um trecho de Os Sertões, de Euclides da Cunha, enquanto Mateus e Robson continuam aquecendo*) “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. E desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. E o homem permanentemente fatigado.”

ROBSON: Peraí, Henrique, concordo não.

HENRIQUE: Não concorda com quê?

ROBSON: Com essa descrição aí.

HENRIQUE: Robson, isso é Euclides da Cunha. Você vai discordar de Euclides da Cunha?

ROBSON: Rapaz, eu discordo até do cão.

HENRIQUE: Robson, o texto de Euclides da Cunha é um *les motifs*.

ROBSON: *Les motifs* de Cunha é rola! Henrique, ele nem chegou em Canudos. Eu não tenho nada contra a literatura não, mas esse negócio de “andar sem aprumo”, “humildade deprimente” aí não bate com o que eu conheço, não. Nunca vi ninguém assim lá em Janduís.

MATEUS: Não precisa ser, Robson, basta parecer.

ROBSON: Pois isso parece é com a seca de 77.

HENRIQUE: Sim, a seca. (*para a plateia*) Podia ter a ver com seca, sim.

Semana 3: Para entender o Nordeste é preciso entender a seca (CARMIN, 2017, p. 89-90).

Como vimos, o trecho direto do “documento-livro”, clássico das letras nacionais, é posto por Henrique. No ato, é contraposto por Robson, que vê falsidade na descrição do sertanejo. Por trás do suposto elogio de chamar o sertanejo de forte, a descrição das suas fraquezas aparentes não esconde o preconceito que deve muito ao naturalismo. Henrique ainda tenta a cartada de referir-se ao livro como um clássico, que tanto eleva o livro quando diminui os que não têm cultura, mas novamente o repúdio de Robson é muito eloquente. A atitude de Robson, que não é contemplativa, mas crítica, instaura uma

discussão sobre quem é, de fato, o nordestino.

Além do próprio livro em cena, seguem depois documentos utilizados a partir de imagens projetadas ou filmadas durante a própria peça. No processo de adaptação, alguns materiais serão referenciados por suportes contemporâneas em suas formatações, como slides de powerpoints, palestras TED¹⁰⁰ e vídeos de paródia, comuns no youtube. Nesse sentido, o Carmin irá utilizar alguns desses formatos consagrados pela tecnologia e internet na peça, em chave irônica e crítica, mas aproveitando o seu dinamismo. O movimento *Inventando o Nordeste* é construído em cena com uma série de imagens como paródia de palestra TED:

Entra vinheta de abertura de uma palestra de inovação, ao estilo TEDX, mas bem caricata. Algo como uma palestra-show. No telão pode entrar a logo e o slogan “FEDX 2017 - Ideias que merecem ser espalhadas” (grifo do autor). Mateus fará as vezes do palestrante paulistano, especialista em Nordeste. Henrique fará o assistente que opera o audiovisual e Robson fará a operação de áudio, a trilha ao vivo e a interpretação de personagem sertanejo em depoimento documental fake.

MATEUS: Boa noite! Meu nome é Mateus Cardoso e eu tô aqui pra falar um pouco sobre o Nordeste. Quero começar perguntando: Quem aqui é nordestino ou tem um parente nordestino, talvez um avô ou avó, um primo? Quem aqui tem amigos nordestinos ou convive todo dia com um? Pode ser um colega de trabalho, uma empregada doméstica, um jardineiro ou pedreiro. Levanta a mão quem se enquadra numa dessas categorias, por favor. *(pausa)* Olhai. Quase 100% do auditório levantou a mão. Mas talvez quase a mesma porcentagem de pessoas nessa sala não saiba de onde veio o termo “Nordeste”. Vocês sabem de quando é esse termo? Como surgiu? Eu vou voltar a falar sobre isso já já, porque primeiro é preciso entender a seca. *(entra trilha regionalista)* (CARMIN, 2017, p. 90)

Uma das características do teatro documentário é a possibilidade do trabalho estilístico sobre o material, permitindo inclusão de uma reflexão, visões em retrospectiva, comportamentos contraditórios e interpretação gestual da ação (WEISS, 2015). Nesse sentido, destacamos um outro momento em que um vídeo-montagem do youtube é utilizado na peça, quando da revisão histórica e crítica sobre a permanência, com suas mutações, do coronelismo nordestino – o poder que, no passado

¹⁰⁰ A sigla TED significa Tecnologia, Entretenimento e Design. É uma instituição sem fins lucrativos que foi fundada em 1984 e hoje se tornou popular devido às suas famosas TED Talks — palestras realizadas por grandes nomes, de diferentes áreas, com o objetivo de disseminar ideias. Utilizando um formato de palestras de conversas curtas, objetivas e leves — com no máximo 18 minutos — mas com a crença de um efeito transformador. Ao nosso ver, um formato que se difundiu em plataformas como youtube pela característica de dinamismo e não, necessariamente, pelo efeito comprovado de aplicação e mudança.

era vinculado aos donos dos engenhos e, na atualidade, é exercido por políticos. O vídeo original (ou documento) refere-se a uma sessão do senado em que Renan Calheiros (AL) e Tasso Jereissati (CE) discutem. Por sua vez, o vídeo-montagem (editado e mixado) é visto na cena em formato de um clipe musical, ao estilo funk carioca, gerando um efeito irônico e crítico, focalizando pela repetição o momento em que os senadores apontam o dedo um para o outro em sinal de acusação e dizendo a frase “não aponte esse dedo sujo para cima de mim” (CARMIN, 2019, 00:40:46). O texto é parte do movimento *Cangaceiros e Coronéis*, no qual se anuncia que o papel disputado pelos atores é o personagem de um coronel:

MATEUS: Pronto, se apropriou da seca agora. O próximo passo é o quê? Pedir recurso pra emergência? Fazer a transposição do São Francisco pra Janduí? Você só quer ver o que lhe favorece. *(inicia uma representação que remonta a sessão do Senado, em 2009, quando Renan Calheiros bate-boca com Tasso Jereissati; no início sem a projeção das imagens)* Outra coisa, senhor presidente *(dirigindo-se a Henrique)*, existem manifestações aqui pela... de... nessa tribuna de honra aqui. *(se volta para a plateia)* Eu pediria que retirassem esse senhor aqui, que tá fazendo manifestações constantes aqui, porque não tá de acordo com o regimento.

ROBSON: Senhor presidente, pela ordem *(dirigindo-se a Henrique)*... Senhor presidente, ó, Senhor presidente, pela ordem, é que eu queria... a respeito da manifestação do senador Tarso Jereissati... Essas crises acontecem por isso. É a minoria com complexo de maioria. Quer expulsar agora um cidadão que está aqui participando da sessão, que é uma sessão infelizmente histórica do Senado Federal.

MATEUS: Ele não tá participando. A tribuna de honra não pode ficar fazendo piadas, e me desculpe, senador Renan Calheiros, mas não aponte esse dedo sujo para cima de mim! *(pausa)* não aponte esse dedo sujo para cima de mim! Tô cansado das suas ameaças.

ROBSON: Ei... o dedo sujo, infelizmente, é o de Vossa Excelência. São os dedos dos jatinhos que o Senado pagou.

MATEUS: Pelo menos era com o meu dinheiro. O jato é meu. Não é o que você leva seus empreiteiros.

ROBSON: O dinheiro é seu?

Mateus: É meu. É meu. É meu. É meu e eu tenho pra... pra falar. Tá?

(inicia a projeção na passagem em que os dois senadores se xingam e os discursos se misturam ou a projeção fala por si só enquanto os atores ficam parados)

ROBSON: *(fora do microfone)* Coronel de nada. Você é coronel de nada.

MATEUS: Eu, coronel? Cangaceiro! Cangaceiro de terceira categoria! Can... seu o quê? *(interrompe a projeção enquanto os atores retomam a discussão)*

ROBSON: *(falando para Mateus)* Você é coronel de merda.

MATEUS: O quê?

ROBSON: Coronel de nada.

MATEUS: Não, repete o que você disse. *(para Henrique)* Decoro parlamentar. Repete o que você...

ROBSON: Você não é coronel de nada.

MATEUS: Repita o que você disse aí. Repita o que você disse aí.

ROBSON: Você é minoria com complexo de maioria.

(CARMIN, 2017, p.99-100)

Enquanto o texto da peça que ensaiam, provavelmente, tem um coronel ainda arcaico, rural, com seus capangas e todo um gestual já previsto, a peça do Carmin atualiza, em chave satírica, enfocando os novos coronéis, com seus jatos possantes e morando em Brasília, assimilados a um novo Brasil, que usa terno e se vê como empresário capitalista. A baixaria argumentativa e vocabular dos representantes do povo nordestino mostra, no entanto, que a nova imagem não esconde a manutenção da mesma estrutura. A reposição continuada do velho opera uma triste ironia com um país que se quer moderno. Por esse caminho é possível, inclusive, ver em algumas remissões ao passado arcaico e rural que a arte realiza não a reafirmação universalista do conservadorismo, que contribuiria para manter as coisas como estão, mas uma crítica direta à imagem falsa de modernização. Por aí se percebe que não é simples nem linear a formalização estética sobre os documentos da vida social, entendidos em forma ampla. A peça do Carmin, como se vê, no entanto, coloca todas as posições diante dos espectadores, numa dinâmica complexa que não aceita o debate raso, nem mesmo o cabresto significante: não haverá o moralismo a favor de uma determinada forma artística, ou social, mas uma exposição de pressupostos nos quais as imagens caricatas foram construídas e, a seu modo, ainda operam.

Outro aspecto da peça que remete a Weiss (2015, p.9) refere-se ao teatro documentário como parte integrante da vida pública, no sentido de ser um meio de comunicação de massa que, justamente, deverá ser crítico em relação aos outros meios que pretendem camuflar, selecionar, deturpar ou falsificar materiais e construir uma dada realidade. Assim, o teatro documentário deverá ser o espaço para denunciar os envolvidos, as idealizações e os interesses por de trás de cada comunicação de massa. Na peça, grande parte da denúncia da construção histórica e imagética se volta para a imprensa – meio de comunicação de massa, correlacionando a crítica a ela entre momentos do passado e do presente:

MATEUS: Foi depois disso que a seca, que antes era só um fenômeno climático, passou a ser uma marca geográfica, um sofrimento documentado e legitimado pelo órgão que sempre definiu o Brasil: a imprensa. (*projeta-se uma capa da revista Veja dizendo: “Yes, nós temos seca”*; seguida de foto de José do Patrocínio) Esse homem que a gente tá vendo aí, José do Patrocínio, era um jornalista que escreveu uma série de reportagens para o Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, descrevendo a “Seca do Norte”. Exatamente: do

Norte. Porque na época não se usava o termo Nordeste para indicar a região. ROBSON: (*interpretando o sertanejo euclidiano*) Antigamente meu avô saía pra caçar, andava a légua que fosse, nessas brenha, e ninguém dizia que ele era do Nordeste, ele dizia: (*imitando o avô*) “o povo do Sul me chamava de nortista”. Sim, porque na época, da Bahia pra cima era tudo Norte, e da Bahia pra baixo era tudo Sul.

MATEUS: E ninguém desse Sul imaginava o que era, como era a seca. Mas com as reportagens de José do Patrocínio, as fotos de Joaquim Antônio Corrêa e o livro *A fome*, de Rodolfo Teófilo, o sertão do Norte finalmente ganhou uma cara e se tornou essa tríade: seca, fome e flagelados. (*entra imagem de um triângulo no PowerPoint formado pelas palavras: seca, fome e flagelados*). Foi aí que os políticos se interessaram. O imperador da época declarou: (*entra áudio de Temer dizendo que quer ser o maior presidente nordestino da História do Brasil*) E o Imperador Dom Pedro II, na parte que está inaudível da gravação, prometeu também vender até a última joia da Coroa pra acabar com a seca. Não vendeu, mas enviou engenheiros para perfurar poços. No entanto, quanto mais recursos chegavam nas mãos dos gestores públicos, mais o povo morria. (CARMIN, 2017, p.91).

Pelo que acompanhamos até aqui, é possível dizer que a peça se organiza em torno de um fio linear (referente à questão da preparação e seleção do ator) e de outro polo, não linear, pautado pela presença de movimentos que, separados, permitem discutir, cada qual, algum tema e assunto específico referente à questão da imagem e formação do Nordeste. Observamos que, para essa dinâmica funcionar, a forma do teatro documentário contribui muito, no texto e na cena, e de fato é trabalhada de maneira coerente pelo Carmin. Como teoriza Weiss (2015), a cena do teatro documentário não mostra a realidade do momento, mas a imagem de um fragmento de realidade arrancado do fluxo contínuo da vida, uma ação política concreta e indireta.

Assim, a partir da apropriação de métodos do teatro documentário, num processo de adaptação de técnicas sobre as quais pretende-se refletir – processo da construção cênica, biografia dos atores e da temática central sobre uma problematização da formação da região Nordeste – a forma do teatro documentário é trabalhada a partir do teatro, memória e história. Nesse sentido, a forma como esses três elementos aparecem na peça e o contexto social motivacional, constituem os princípios ordenadores, que regulam um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Na perspectiva crítica de Schwarz (2012, p.48), em proporções variáveis, há uma dialética entre a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra artística, podiam passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista. Trata-se também, nesta dissertação, de explicar como a crítica podia refazer esse percurso e, por sua vez, fazer com que a

formalização estética e a vida social fossem compreendidas em sua articulação íntima, com ganho de conhecimento em relação a ambos. O vai e vem exige uma descrição estruturada dos dois campos, tanto da obra como da realidade social, processo que foi realizado nesta dissertação.

5.2 Elementos do teatro épico brechtiano em *A invenção do Nordeste*

No processo de análise dos elementos estéticos no texto e na cena, o teatro documentário lido, principalmente pela teorização de Weiss, e que também é influenciado por Piscator e Brecht, é parte apenas de uma observação que permite a verificação de outras tradições estéticas. Objetivamos, nesta seção, trazer um olhar atento para a presença do teatro épico proposto por Brecht, já que, na peça *A Invenção do Nordeste*, alguns recursos do teatro épico são nitidamente utilizados de maneira que possam produzir um resultado crítico. Assim, objetivamos destacar os elementos narrativos, efeito de distanciamento e, principalmente, os aspectos dialéticos trabalhados na peça pelo Grupo Carmin de Teatro. Apontando a forma como “o teatro, a memória e a história” são trabalhados, vamos ao encontro de um dos principais intuitos do teatro épico, o seu caráter didático. A peça é uma tentativa de explicar a construção de uma região em diversos âmbitos, os interesses e as consequências desse processo, apoiado em discussões teórico-críticas, históricas e estéticas. Assim, o palco se abre como espaço de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la (ROSENFELD, 2002, p.148). No caso, a necessidade da transformação sobre a visão geral que relega o Nordeste a uma posição de inferioridade em relação a outras regiões do país.

Inicialmente, tratemos da forma narrativa e do efeito de distanciamento que na trajetória do Carmin é utilizada desde o primeiro espetáculo, *Pobres de marré* (2007). O começo da peça *A invenção do Nordeste* já apresenta o rompimento de uma divisão ilusória entre o palco e a plateia, quando Henrique se dirige ao público lançando uma pergunta que explica a origem da peça que virá. Durante o espetáculo, a história da escolha dos atores para um papel é construída não de maneira dramática, não apenas pela relação entre os personagens, mas pela interpolação entre os diálogos dos atores e a narração do diretor, que será responsável pela preparação dos mesmos, explicando o processo que terá duração de sete semanas:

Henrique irrompe a cena e volta para o que seria o tempo presente falando

para a plateia.

HENRIQUE: Foram entrevistas e testes com mais de 150 atores, até que chegamos nesses dois, que pareciam mais convincentes. Sete semanas. Era tudo que eu tinha para deixá-los prontos para a seleção final, que seria feita pela produtora de fora. Parecia uma tarefa simples... eu estava precisando da grana... aceitei. Semana 1: No princípio é o verbo. (*entra Robson e tenta se sentar*) Não senta. Deixe que o entrevistador lhe convide pra sentar. Pode ser que ele queira ver você de pé primeiro. (*silêncio / Robson fica em pé, sem saber onde colocar as mãos, visivelmente incomodado*) (CARMIN, 2017, p.86)

A narrativa, no teatro épico, é um modo formal que não focaliza no sujeito e nas suas escolhas – convenção dramática, pela qual o diálogo entre indivíduos é o fundamento íntimo da realidade – mas sim na construção de uma dada situação, como exemplo explicativo, apoiada na dimensão coletiva da vida moderna (SCHARWZ *apud* COSTA, 1996, p.12). Na peça, o caráter narrativo auxilia para que não haja o envolvimento empático do público com os atores e a disputa pelo papel, e os impele a observar a história e o espaço social ocupados pelos atores, bem como o processo pelo qual diversas problematizações do tema proposto pela peça são desenvolvidos. A perspectiva da narração em cena emancipa personagem, narrador e público do material cênico apresentado e, assim, gera um distanciamento que permite uma percepção amplificada das situações em cena. Assim, esse efeito do distanciamento é fundamental e uma das falas da peça sintetiza essa ideia:

Mateus: (*provocando Robson*) Você que nunca vai saber o que é Nordeste, porque a sua referência é rasa. Seu Nordeste é de quem só vê de perto, rapaz. Seu Nordeste é míope. Pra enxergar as coisas, você precisa se afastar, meu filho (CARMIN, 2017, p.85).

Os próprios momentos narrativos, ora em relação à preparação dos atores, ora discutindo algum tema específico sobre o Nordeste (exemplo, o congresso regionalista de 1926 ou o mito do cabra-macho), produzem o efeito de suspensão das ações, e isso é um fundamento para gerar o questionamento do espectador diante da ação, e do ator diante de seu papel. No caso do Carmin, é possível refletir de que maneira esse questionamento do ator diante do papel acontece, já que não é possível delimitar essa relação diferenciada entre ator e papel, uma vez que a questão da biografia do ator é assumida na construção cênica. Acreditamos que essa possível contradição será resolvida com o auxílio de outros elementos épicos, principalmente a relação dialética representada pela biografia dos dois atores, e o fato de eles, durante a peça, assumirem funções narrativas, como no momento

em que Mateus se transforma em um palestrante paulista especializado no Nordeste.

Um dos principais elementos para o efeito do distanciamento é a comicidade, especialmente por meio da ironia e da paródia. Como indica Rosenfeld (2002), o riso, por si só, produz um momento de certa insensibilidade emocional, que provoca distância e auxilia na criação de um espaço mais crítico e menos empático. Na peça, como já citado, a comicidade será explorada de maneira a produzir esse distanciamento em diversos momentos. Um dos recursos mais importantes na teoria épica brechtiana é o cômico produzido pela relação de deslocamento de algo que seja familiar, colocado de lado, e deslocado do contexto, em chave de paródia. Na peça, a utilização da paródia envolve a contextualização como nomes de políticos atuais como caricatura (Temer, Renan Calheiros, Tasso Jereissati), as formas de artes regionais (frevo, cordel contemporâneo), o próprio teatro e até os formatos de comunicação da moda, destaque para a FEDX – paródia da palestra TEDX. Sobre o recurso da ironia, é utilizado de maneira exponencial na peça. Um dos principais refere-se à descoberta de que o ator escolhido pela produtora “de fora” para o papel de um personagem nordestino foi o ator carioca e global Cauã Reymond¹⁰¹ (CARMIN, 2017, p.100). Posteriormente, a ironia surge como crítica dos preconceitos e estereótipos que relegam os artistas nordestinos a papéis menores e menos qualificados, papéis secundários, o que se efetiva quando do telefonema e da proposta da produtora:

HENRIQUE: É a produtora. *(prepara uma voz para falar com ela; os demais tentam adivinhar a conversa)* Alô! Alô! Oi! Hum... foi eles... *(enquanto Henrique fala ao telefone, Robson coloca uma imagem na frente da câmera; na projeção, vê-se um cartaz de filme no qual está escrito: “Semana 7: Eu tava precisando do dinheiro, aceitei.”)* Não... é. A notícia é boa. Notícia é muito boa... Eu?... Ah... *(um tempo)* Tá bom. Que ótimo. Obrigado Patrícia. Eu te retorno... sim, claro, o mais breve possível. Tá bom. Até. Tchau!

MATEUS: E aí? Notícia boa? Eles reavaliaram?

HENRIQUE: Mais ou menos. Ela falou que gostaram muito de vocês. Reconheceram a dedicação. E fizeram um convite. Sem teste.

MATEUS: Sem teste? Ei, Robson, a gente se garantiu muito, viu? *(cumprimenta Robson)*

HENRIQUE: É pra uma minissérie que se passa em São Paulo nos anos 90.

MATEUS: *(se fazendo de difícil)* Sei, mas qual seria o papel?

HENRIQUE: Robson seria um porteiro de prédio e você um operário da construção civil.

ROBSON: Porra, Henrique! Tá tirando onda, né?

¹⁰¹ Em 2011, o ator carioca Cauã Reymond interpretou um dos personagens principais da novela Cordel Encantado, produzida pela Rede Globo. A novela tinha temática nordestina e apresentava personagens tipos característicos, como coronéis e cangaceiros. Nessa novela, o ator Cauã Reymond foi escolhido para o papel de Jesuíno, jovem sertanejo que desconhece ser o filho legítimo do cangaceiro mais temido da região. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/cordel-encantado/>> Acesso em 25 set. 2020.

HENRIQUE: São secundários, mas tem muita fala e é contrato de seis meses, talvez um ano.

MATEUS: Henrique, depois de tudo isso, você acha que a gente vai se sujeitar.

HENRIQUE: O salário é de dois mil reais por mês, carteira assinada e tudo. *(pausa)* E eles pagam hospedagem e alimentação. Não tem mais teste de nada. Se vocês aceitarem, é só assinar o contrato e os ensaios já começam semana que vem. Até pra mim eles ofereceram um papel.

MATEUS: Você atuando?!

HENRIQUE: Pois é, falei que fazia tempo, mas o personagem é um diretor de teatro nordestino que tenta sobreviver em São Paulo. É uma ponta, menor que os papéis de vocês, mas também tem fala (CARMIN, 2017, p.104).

No final do processo, fica evidente que o lugar da tomada de decisão é o Sudeste, em um contexto no qual os estereótipos, problemas e limites discutidos pela peça são desprezados em função da escolha do ator já consagrado na televisão de maior visibilidade nacional. Não há sequer a presença física desse outro que determina tudo, e que reserva a todos os envolvidos na peça lugares subalternos, secundários, invisíveis pelos que irão acompanhar a trama dramática da produção a ser feita. Não importa as especificidades dessa trama, ela não fugirá ao esquema formal geral da produção televisiva que está posta quando se anuncia o nome do ator principal: os três atores serão invisíveis nela. Isso ocorre porque a estrutura formal reproduzida à exaustão se limita a acompanhar as ações e decisões dos protagonistas e antagonistas, com poucos coadjuvantes orbitando com um grau maior ou menor de autonomia, e os demais só estão presentes para conferir um grau de autenticidade realista – que, como dito, é a genuína invisibilidade social e discursiva dos nossos heróis, digamos assim. Eles estarão lá para conferir credibilidade à falta de importância e desinteresse das camadas sociais mais frágeis da sociedade, o que um corpo nordestino constrói em questão de segundos, pela força performativa de sua insignificância. Em suma, essa instância que telefona, ausente e, não obstante, onipotente (tanto financeira quanto para a produção de sentidos simbólicos como efetividade social) nunca os contrataria para papéis de protagonistas nordestinos, por tudo o que eles representam. Mas eles estão ansiosos pela decisão. A espera é dramática, a decisão é épica, e já foi tomada antes da peça sequer começar: daí a ironia formal.

Outro momento singular da utilização da ironia refere-se à construção e desconstrução do mito do cabra-macho nordestino:

HENRIQUE: A virilidade. Isso! A potência vital. *(olha para a plateia)*
Semana 4: Porque nordestino é cabra-macho!

(música superanimada e uma intervenção audiovisual ironizando o mito do

cabra-macho / tudo acontece como em uma coreografia, uma marcação precisa e ações irônicas com, talvez, pontuações claramente de dança)

HENRIQUE: O que se diz é que o nordestino tem nas veias o sangue da resistência. Ele é espinhoso, seco como a vegetação da caatinga. Reza a lenda que corre pelo seu corpo a força de um homem bode, um sátiro do deserto: um cabra-macho.

MATEUS: Homens rústicos, sem as frescuras da civilização, que enfrentam de peito aberto as vicissitudes da vida.

(a música evolui para uma versão mais “regionalista” e a coreografia vira algo parecido com a dança vogue)

ROBSON: Mas nem todos eram assim. Havia também os sinhozinhos de engenho, filhos dos coronéis, enviados a França para estudar.

MATEUS: En-viados.

ROBSON: Voltavam mais delicados, com a cara lisa, sem barba e fumavam com as pernas cruzadas enquanto falavam bonito.

(nessa hora da coreografia, todos reproduzem a forma de sentar de pernas cruzadas)

MATEUS: França.

HENRIQUE: E... Além do jeito esquisito, os filhos dos coronéis não queriam mais saber de administrar fazenda, cuidar de gado, negociar no mercado. Eles queriam era mudar pra capital (CARMIN, 2017, p.94).

Não somente em *A invenção do Nordeste*, mas na trajetória do Carmin é possível verificar o uso da ironia como elemento fundamental, pois é verificável e presente de maneira exponencial em todas as peças, inclusive no experimento cênico *Gente de classe* (2020), realizado virtualmente.

5.2.1 A dialética interna e externa

O recurso formal da dialética é um importante fundamento para a perspectiva de um espetáculo crítico e de conscientização do público. Na peça, observamos que este elemento está longe de ser um mero recurso teórico irrefletido, mas constitui uma forma de crítica presente; as diferenças são mantidas sem que se perca de vista a totalidade e a objetividade do raciocínio. A lógica do materialismo dialético procura apreender as intrincadas relações entre forma literária e processo social, e sua tradição brasileira busca adaptar os conceitos e esquemas interpretativos próprios do pensamento marxista europeu ao contexto de uma modernidade periférica, como a de nosso país. Nas palavras de Schwarz, enfrentar com “[...] espírito livre as dificuldades que a experiência brasileira opunha aos esquemas marxistas” (2012, p. 283).

A partir dessas considerações, seria oportuno apontar que, na peça *A invenção do Nordeste*, a forma dialética é verificável em duas dimensões: interna e externa. Assim, denominamos interna a relação entre o sertão e o litoral, e externa a relação da região

Nordeste com o país, especificado na peça pelo Sudeste. Apoiamos esses termos em relações dialéticas ancoradas em uma tradição na literatura brasileira demonstrada por Antonio Candido (2000) em *Literatura e Sociedade*. O crítico irá apontar a questão de um particularismo literário no país marcado pela dialética do local e do cosmopolita¹⁰², traduzido em outros momentos pela dialética do universal e do particular, ou local e geral.

A dialética interna, entre o sertão e o litoral, é desenvolvida na perspectiva do estado, Rio Grande do Norte, e da própria região, Nordeste. Historicamente, essa dicotomia era gestada pelo modo de produção nacional da época colonial e, até no início da República, focada no modo de produção destinado ao mercado externo – no caso nordestino, os tradicionais engenhos açucareiros com a produção destinada para a Europa. No campo cultural, essa dicotomia foi desenvolvida durante o processo de construção da nacionalidade brasileira. Na questão da cultura e sua relação com a civilização, o litoral representou o processo colonizador e desnacionalizador, local de vidas e culturas voltadas para a Europa. O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. Segundo Albuquerque Júnior (2011, p.67), essa é a base sobre a qual o livro de Euclides da Cunha foi construído:

Outra dicotomia sobre a qual se constrói o livro de Euclides é a que opõe litoral e sertão. Ela será tema de muitos discursos e trabalhos artísticos e torna-se uma questão arquetípica da cultura brasileira.[...] O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes.

As contradições entre o litoral e o sertão já haviam sido previamente apontadas pelo crítico Antonio Candido (2000, p.122) ao analisar a mesma obra:

Os sertões, típico exemplo da fusão, bem brasileira, de ciência mal digerida, ênfase oratória e intuições fulgurantes. Livro posto entre a literatura e a sociologia naturalista. Os sertões assinalam um fim e um começo: o fim do imperialismo literário, o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira (no caso, as contradições contidas na

¹⁰² Historicamente, “na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu (CANDIDO, 2000, p.188).

diferença de cultura entre as regiões litorâneas e o interior). A obra de Euclides da Cunha foi escrita num tempo em que já estavam bastante modificadas as condições de formação do nosso pensamento, com indícios vivos de superação da tirania jurídico-retórica.

Na peça, o sertão é representado pelo ator Robson que, ao se afirmar como Nordestino, acrescenta que foi “nascido e criado em Janduís, interior do Rio Grande do Norte, Sertão” (CARMIN, 2017, p.86). É a partir dele que se mostrará uma visão do sertão como espaço exótico e único, defendido como a verdadeira identidade nordestina, local da arupemba, catabil, cibazol, cacimbão, algaroba, e que só o verdadeiro nordestino saberia o que é. Em oposição, o litoral é representado pelo ator Mateus e se estende, no caso do estado Potiguar, à própria relação com a capital Natal, uma cidade litorânea. Assim, Mateus se define nordestino afirmando: “nasci no Nordeste. Minha cultura é toda nordestina. Eu tenho o jeito de nordestino criado perto do mar” (CARMIN, 2017, p.87). Essa relação será trabalhada de maneira conflituosa entres os atores, não buscando a tensão visando a um desfecho, mas a argumentação, demonstrando as próprias questões de definição interna da região, relações de poder e disputas que envolvem a criação de estereótipos internos ao estado e estendidos para a região. Durante o espetáculo, essa dialética interna será a base da problematização sobre a criação da região Nordeste pelo olhar conflituoso dos próprios nordestinos, e que depois será expandida para o país. Didaticamente, um dos momentos em que essa disputa interna será exposta será no movimento *Inventando o Nordeste* com a palestra “FEDX”, no qual o sertão e o litoral, em suas diferenças, serão explicados por uma exposição histórica. Ao falar sobre o trabalho da imprensa como uma das responsáveis por vincular a seca, a fome e os flagelados à imagem do Nordeste, também acrescido à questão da política e poder, Mateus explicará a migração interna dos sertanejos para os locais mais abastados, as cidades localizadas no litoral:

MATEUS: [...] o Imperador Dom Pedro II, na parte que está inaudível da gravação, prometeu também vender até a última joia da Coroa pra acabar com a seca. Não vendeu, mas enviou engenheiros para perfurar poços. No entanto, quanto mais recursos chegavam nas mãos dos gestores públicos, mais o povo morria. Sem água e sem comida, a população continuava migrando para o litoral até que, em 1915, o governo do estado do Ceará inovou e empreendeu. Pra impedir que os flagelados chegassem na capital, criou o primeiro campo de concentração pra "abrigar" os retirantes. Isso foi dezoito anos antes da inauguração do primeiro campo de concentração nazista na Alemanha. Olha que vanguarda!

ROBSON: (*fazendo alguém que ouviu a história da época*) “... ali chamava os currais do governo. O povo chegava e eles iam logo raspando a cabeça...

por causa da infestação de piolho. A roupa que davam pro povo vestir era saco de açúcar. A comida era as parte mais ruim do boi: os fato, as tripa... porque os encarregados ficavam com as partes melhor que tinha. Aí eu sei que o povo começou a morrer, de muito. E o senhor acha que enterrava direito? Eles jogavam os corpos numas cova rasa, e os urubus, os cachorro escavacava e comia os defunto.”

MATEUS: As aves e os cães se alimentavam dos cadáveres. *(pausa)* Lembram que eu perguntei se vocês sabiam de onde veio o termo Nordeste? Em 1920, o Instituto de Obras Contra a Seca, IFOCS, determinou que os estados do Norte que sofriam com a estiagem precisavam de uma atenção especial, e numa ata publicada naquele ano aparece pela primeira vez e é criada a expressão: NORDESTE (CARMIN, 2017, p.91-92).

A relação social provocada pelas condições materiais entre o sertão e o litoral é perspectivada também pela comparação entre os cangaceiros (Robson) e coronéis (Mateus), entre as circunstâncias da vida concreta e um olhar estigmatizado pela ciência do início do século XX, que servia também como tentativa de explicação das desigualdades sociais pela biologia e não pelas questões econômicas:

MATEUS: Eles mediam a circunferência da cabeça, o comprimento a partir do queixo até a nuca e o tamanho para identificar a origem do banditismo sertanejo.

ROBSON: Peraí... mas era banditismo por necessidade. Não era por maldade, não.

MATEUS: Maldade, sim. Que é isso?! Direitos humanos pra cangaceiro? Eles eram sociopatas sádicos.

ROBSON: Que conversa é essa, Mateus? Sádicos eram os coronéis que deixavam o povo morrer na miséria.

MATEUS: Pera lá... na história que eu estudei, coronel é uma coisa e cangaceiro é outra.

ROBSON: Claro. São completamente diferentes. Um nasceu em berço de ouro *(claramente referenciando Mateus)* e o outro nasceu pra revolução. Você não entende de Nordeste mesmo, não, viu? (CARMIN, 2017, p.98)

Outro momento representativo dessa dialética interna refere-se a alguns importantes personagens sociais do Nordeste, como o camponês (Robson) e o coronel/proprietário da terra (Mateus). Os atores em cena reproduzem fisicamente um trecho do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do diretor Glauber Rocha, que simultaneamente é projetado no palco:

MATEUS: *(começa a criar o personagem)* Se eu fosse um coronel? Eu? Coronel do sertão? *(ironiza Robson)* Coronel do litoral? Um coronel da indústria? Do Congresso? *(ri um pouco, tenta concentrar-se)* Bom, eu acho que eu teria um olhar soberano. Uma postura firme e uma voz *(vai encontrando a voz e exagera no sotaque nordestino inventado)*... uma voz, *(vai mudando a voz)*... uma voz, uma voz assim escrotinha. *(ele vai se*

aproximando de Robson, uma atmosfera é recriada com luz e entra a projeção do primeiro trecho do filme "Deus e o Diabo na Terra do sol" de 14min53s até 15min49s)

MATEUS: A lei tá comigo!

ROBSON: Dá licença outra vez, seu Moraes, mas que lei é essa?

MATEUS: Quer discutir?

ROBSON: Não, senhor. Só tô querendo saber que lei é essa que não protege o que é meu.

MATEUS: Já disse, tá dito. Você não tem direito a vaca nenhuma.

ROBSON: Mas seu Moraes... o senhor não pode me tirar o que é meu.

MATEUS: Tá me chamando de ladrão?

ROBSON: *(longa pausa)* Quem tá falando é o senhor.

MATEUS: Quem você pensa que é seu moleque? *(sai irado)* (CARMIN, 2017, p.96)

Expandindo essa noção interna, a dialética que denominamos como externa representa o Nordeste e sua relação com outras regiões, e que será focalizada, em relação ao Sudeste – no qual há uma aproximação com o conceito de espaço litoral. Ou seja, tanto a região Sudeste como o litoral serão visualizados como espaços cosmopolitas e mais desenvolvidos materialmente. Assim, essa relação sertão e litoral será expandida na peça para a relação entre Nordeste e Sudeste, uma dicotomia baseada na noção de pobreza e riqueza, atraso e progresso, rural e urbano. Esse processo também foi motivado pelas migrações internas do país, principalmente na década de 50. A migração de nordestinos para os estados sudestinos relegou a parte setentrional do país a área dos degenerados raciais e sociais. Esses migrantes ocuparam-se, na região Sudeste, dos trabalhos braçais e desqualificados. Regiões que praticamente se desconheciam e populações que pouco contactavam, embora compusessem o mesmo país, iniciam um contato e um conhecimento mais apurado. É nesse momento que muitos dos estereótipos que marcam os diferentes espaços e populações do país se gestaram (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

A dialética externa também será representada pelos atores Robson e Mateus. Sendo esse nascido no litoral, será um dos representantes para a aproximação com o Sudeste, no caso São Paulo. Ao dizer que é nordestino nascido perto do mar terá como resposta de Henrique – “você tem cara de paulista pra mim” (CARMIN, 2017, p.86). Robson, por sua vez, irá apontar a mesma questão sobre Mateus a partir de um diálogo em que discutem sobre o que é o Nordeste:

Mateus: *(provocando Robson)* Você que nunca vai saber o que é Nordeste, porque a sua referência é rasa. Seu Nordeste é de quem só vê de perto, rapaz. Seu Nordeste é míope. Pra enxergar as coisas, você precisa se afastar, meu

filho.

Robson: (*partindo para cima de Mateus e sendo segurado por Henrique*) sou seu filho não. Nem seu parceiro. Olha para você: um paulista azedo que só fez nascer aqui. Nunca pegou numa arupemba para debulhar feijão (CARMIN, 2017, p.85).

No Carmin, essa dicotomia não será apresentada de maneira maniqueísta, será problematizado também sob a perspectiva da aceitação quase natural de certos conceitos pelos próprios nordestinos; por exemplo, o discurso da seca. Em chave irônica e comparativa, isso se verifica:

ROBSON: Ó pra aí, num conhece nem arupemba. Num sabe nem o que é catabil, nem cibazol, cacimbão, algaroba...

MATEUS: E tu acha porque você sabe vomitar glossário pra turista, você sabe o que é o Nordeste?

ROBSON: Mais do que você, pode ter certeza que eu sei. Eu nasci nele, seu otário.

MATEUS: Aí porque você morou no cu do sertão...

ROBSON: Ei! Respeite minha cidade.

MATEUS: Aí só porque você morou no sertão por vinte anos, aí você tem a clareza do que seja um nordestino. E desde quando o Nordeste é só sertão? Você também comprou esse discurso, foi? Muito me admira você, que diz que tem raiz, achar que o Nordeste é só o sertão.

ROBSON: Não é só, mas também é. O sertão, o Nordeste, a seca tão dentro da gente...

MATEUS: Pronto, baixou Guimarães Rosa agora. Tem seca em São Paulo também Robson.

ROBSON: Seca, não!

MATEUS: E é o quê?

ROBSON: Crise hídrica! A seca é só da gente! (CARMIN, 2017, p.86).

Esse aspecto é visualizado em dois momentos explicativos históricos. O primeiro, já citado, remete à participação da imprensa na criação dos vínculos da região com a seca, fome e flagelados (no caso, citando a participação de nordestinos e sudestinos); e o segundo, a participação dos intelectuais regionalistas na criação e aceitação de algumas características da região, no texto, feitas a partir de ironia crítica (os intelectuais bêbados) e um olhar atual de certos pontos defendidos:

Grande mudança. Um toque de banda de frevo invade a cena. Serpentinhas caem do teto. A luz começa a piscar. Se tiver recurso, o ideal seria que entrasse a banda de frevo ao vivo e puxasse um bloco de carnaval formado pelos atores que vão se fantasiando de Gilberto Freyre, Odilon Nestor e Ariano Suassuna. Todos vibram, bebem e comem.

projeção: 7 de fevereiro de 1926. Carnaval no Recife. Na Faculdade de Direito, se reuniram intelectuais nordestinos, comandados por Gilberto Freyre, na defesa do “Espírito nordestino”. Ali começava o Congresso

Regionalista.

MATEUS: (*com a máscara de Gilberto Freyre, no meio da festa, comendo e bebendo*) Não nos curvaremos a esses estrangeirismos. Não seremos a terra de relíquias e antiquários!

ROBSON: (*com a máscara de Odilon Nestor e bebendo*) O Brasil é um conjunto de regiões antes de ser uma mera federação de estados!

HENRIQUE: Empolgados durante os cinco dias de congresso, os provincianos incuráveis debateram temas importantes para a criação de uma identidade nordestina. Temas como:...

MATEUS: “A loucura das secas” ...

ROBSON: ...“Higiene cerebral”...

HENRIQUE:... “a estética e a tradição da cozinha nordestina”, entre outros. Ali, eles estabeleceram os fundamentos da cultura nordestina.

MATEUS: Artigo Primeiro: Que tome a iniciativa de estabelecer no Recife um café ou restaurante em que não falte a cor local, umas palmeiras, uma gaiola com papagaios e uma preta de fogareiro fazendo grude ou tapioca. (*projetam-se os dizeres: “Saudades da casa-grande”*)

ROBSON: Artigo Segundo: Que os colégios de meninas estabeleçam cursos de cozinha em que sejam cultivadas as mesmas tradições (*projetam-se os dizeres: “Lugar de mulher é onde EU quiser”*)

MATEUS: Aliás, o ideal seria que o Recife tivesse o seu restaurante regional, onde a pessoa da terra ou de fora se regalasse comendo tranquilamente sua paca assada ou sua fritada de guaíamum com pirão e molho de pimenta.

HENRIQUE: Peraí, seu Gilberto. Mas vocês só falam de comida nesse congresso?

MATEUS: Muito do saber humano está naquilo que você come.

HENRIQUE: Concordo. Mas aí, por que eu como tapioca eu aprendo a ser nordestino?

MATEUS: (*meio bêbado já*) Ué, se quiser trocar de identidade, a gente recebe.

ROBSON: (*trocando para a máscara de Ariano Suassuna e bêbado*) “Não troco o meu ‘oxente’ pelo ‘OK’ de muita gente.”

HENRIQUE: Dá licença, seu Suassuna. Como é que o senhor pode opinar se o senhor só nasceu um ano depois que esse congresso terminou?

ROBSON: Não sei. Só sei que foi assim.

HENRIQUE: (*para o público*) Pela preservação da boa memória, damos por encerradas as atividades (CARMIN, 2017, p.102).

Esse trecho representa, de maneira exponencial e clara, algumas questões ligadas à formalização estética do Carmin na peça, que pode ser contraditória, a saber o olhar contemporâneo do grupo sobre alguns conteúdos históricos, bem como a desconstrução deles. É possível notar que a questão das mulheres e da relação de trabalho da época são passíveis de serem analisadas como uma leitura anacrônica feita pelo grupo. De fato, se olharmos a partir do nosso contexto, algumas defesas aparentam representar preconceitos e exclusão social que, para a época, não eram motivados à maneira atual, são condições históricas diferentes. No sentido dessa leitura, Henrique Fontes (SANTOS, 2018), em entrevista, comenta algumas críticas que apontam o grupo e a própria obra de Durval Muniz como sendo pós-estruturalistas pelos questionamentos e aspectos de

desconstrução¹⁰³ que operam. Entretanto, ele defende que, em ambos os casos, o que buscam é uma estrutura de pensamento, uma síntese do tempo. No caso da peça *A invenção do Nordeste*, a forma da passagem do tempo – o teste de elenco em sete semanas – é uma guia da dramaturgia e um documento-base para a construção cênica. A cada semana há uma tentativa de síntese. Para Fontes, essa estrutura é uma forma de ter um fio condutor e não deixar questões em aberto – um problema de muitas dramaturgias contemporâneas, no qual, por vezes, a ausência ou inversão de uma estrutura com um começo, meio e fim, dificulta a compreensão e análise –, e também a forma que faz esse fio condutor na peça ser diferente da dramaturgia clássica (com personagens, conflitos dramáticos bem definidos, nó, clímax e desenlace).

Ao refletir sobre a questão da desconstrução, é possível identificar, na peça, momentos que deram base a críticas ao Carmin. O mais relevante acontece já quase no desfecho da peça, quando discorrem sobre as fronteiras do Nordeste. Os três atores discutem a possibilidade de os nove estados formarem um país, e buscam eixos de identificação para que isso seja possível. Um a um, os estados vão sendo excluídos por diferenças supostamente irreconciliáveis que envolvem a geografia, a política, a linguagem e a história. A conclusão é que só restaria o Rio Grande do Norte como Nordeste, pois, geograficamente, é o lugar mais a nordeste do Brasil; nesse sentido, em termos rigorosos, a capital deveria ser a cidade de Touros, e não Natal. A cena é projetada a partir de um mapa criado com açúcar, diminuindo a cada exclusão de região ou estado até sobrar apenas o estado potiguar. Por fim, os atores derrubam café sobre a mesa, o que termina por diluir todo o mapa. O que faltou aos críticos foi perceber a letra e o tom irônicos que marcam toda a passagem; em chave cômica, os três encontram apenas em seu estado uma suposta pureza do conceito de Nordeste, e chegam ao ridículo quando, por uma questão meramente geográfica, indicam a necessidade de mudança da capital. É uma crítica, inclusive, à noção bastante difundida hoje da luta identitária e do lugar de fala, que acaba isolando e insulando algumas minorias que, sem apoio de uma

¹⁰³ “O termo desconstrução, tomado de empréstimo a Derrida pela crítica pós-estruturalista americana, é, na maioria das vezes, empregado no sentido banal em que a encenação contemporânea desfaz e desafia toda pretensão à construção de um sentido estável e unívoco. O espectador, acostumado a procurar sentido em tudo, não consegue, quando dos efeitos de desconstrução, reconstruir a representação sobre as ruínas de seus fragmentos ou de suas contradições. Não se trata aí de um simples efeito de distanciamento ou de estranhamento que sempre acaba por se arranjar, nem um efeito de evidênciação “que ressalta seus procedimentos. A desconstrução se opõe radicalmente (embora de maneira lúdica) ao funcionamento global da representação: por exemplo, quando o ator, interpretando, desmonta o cenário e o remonta para outra encenação, ou quando a cenografia retoma elementos daquilo que o público pode ver da realidade ambiente” (PAVIS, 2008, p.119).

coletividade mais ampla que a apoie, acaba autocentrada e inviável. Seu isolamento ainda lembra o problema de procurar soluções para problemas coletivos em agências individuais, compostas por poucos membros. Ou seja, é nítido que há um elemento pós-estruturalista nessa desconstrução que tenta demolir qualquer noção de grande narrativa, com isso questionando qualquer definição cabal de Nordeste, mas há também crítica, pela ironia que advém, sobretudo, do exagero caricato a esse mesmo processo. Ao final, não há uma resposta ou um modelo, e a desconstrução não nos remete a algum campo vazio e autocentrado, mas a questões da vida social brasileira de hoje; há uma ancoragem materialista que não permite o afastamento da história, que tudo perspectiva. É possível conjecturar a impossibilidade de qualquer definição e que, no caso do regionalismo, essas definições são motivadas por escolhas e interesses e, portanto, possíveis de serem desfeitas; outra conjectura possível, refere-se ao uso dos elementos açúcar e café, alusão ao Nordeste e seu passado de produção açucareira, e ao Sudeste que emergiu no cenário nacional no período de produção do café, abalando as estruturas existentes.

Retomando os aspectos da dialética externa, talvez a estrutura linear representada no enredo geral da peça pela relação da empresa produtora “de fora” e o diretor e atores nordestinos seja a mais expressiva. Podemos afirmar que a empresa seja representação do Sudeste pela ficha de elenco que descreve as vozes da locução, indicando o nome das atrizes e o a localização das vozes. São descritas no papel de diretora: Daniele Avila Small (“diretora carioca”) e Giovana Soar (“diretora paulistana”) (CARMIN, [s.d]). No texto elas aparecem, de maneira indireta, pelas falas do diretor Henrique. Apenas no desfecho, no último momento, irrompem suas vozes gravadas com sotaques caricatos – “Corta! Muito bom! Vamos refazer tudo do começo? Só que, dessa vez, diferente.” (CARMIN, 2017, p.105). A escolha entre a locução paulista ou carioca dependia do local da apresentação da peça e da região. Na cena gravada que analisamos, a apresentação realizada em Natal (2018), a locução escolhida remetia a diretora carioca; após ela, a peça segue seu desfecho com uma interpolação dos atores Mateus e Robson dizendo e cantando obras tradicionais regionalistas simultaneamente, defendendo suas ideias e diferenças apresentadas durante a peça, criando uma confusão de vozes e movimentos que vão sendo silenciadas até o retorno do som inicial da peça, o mugido dos bois ao estilo aboiar.

A relação entre a produtora e os envolvidos no teste é uma forma de perspectivar esse espaço imobilizado do nordestino pelo mercado artístico, remetendo ao olhar do Sudeste uma visão estereotipada que restringe o mercado de trabalho para os atores da

região Nordeste. A peça irá, em diversos momentos, expor o modo de operação desse mercado:

HENRIQUE: Robson. Tá massa, tá lindo, mas, eles não tão procurando modernidade. Eles querem “aquele nordeste” que eles já conhecem, entende? Mesmo sendo atual, eles querem ver o “nordeste familiar”, entendeu? [...]

HENRIQUE: Mas eles querem algo novo, original.

MATEUS: Ôxi! E você não falou que eles tavam procurando uma coisa familiar?!

HENRIQUE: Sim, mas tem que ser algo que venda. E as pessoas querem novidade. Ninguém paga pra ver um ator ficar imitando esse sotaque inventado que já foi usado mil vezes.

MATEUS: (*ingênuo*) Ôxi, paga não?!

HENRIQUE: Bom, faça o seguinte: trabalhe mais isso do sotaque, acho que você tem chance. Depois do ensaio, pega um sol também, porque branco assim fica difícil (CARMIN, 2017, p.88-89).

Depois da escolha do ator carioca e global, é notável outro momento representativo da questão do mercado artístico, expondo seus objetivos:

HENRIQUE: Por quê? Por quê? Você acha que você vai atrair mais público do que Cauã Reymond?

(*silêncio*)

ROBSON: Não, né, Henrique? Mas ele tá mais rodado do que Matheus Nachtergaele. Não... do Wagner Moura. . . Pior! Do que Irandhir Santos!

HENRIQUE: E daí? Se ele conseguir interpretar o coronel Teodorico.

MATEUS: Ele é carioca, Henrique.

HENRIQUE: E daí? Se até o trio de sanfoneiro de Luiz Gonzaga foi criado no Rio de Janeiro. Ele pode representar quem ele quiser.

MATEUS: Será que a gente não consegue representar o lugar que a gente mesmo inventou?

HENRIQUE: “Criou”, Mateus. Criou. “Inventou” é um termo meio pesado. (CARMIN, 2017, p.102).

O resultado da escolha do ator carioca para o papel de um coronel nordestino em detrimento dos atores nativos da região possibilita, na peça, a indicação de outra questão envolvendo a crítica ao mercado artístico. Aos atores e ao diretor são destinados papéis secundários e/ou de trabalhadores braçais – porteiro de prédio, operário da construção civil e um ponta de diretor nordestino que “tenta sobreviver” em São Paulo, como vimos. O resultado é a aceitação de Robson e Henrique das condições contratuais dadas pela produtora, mantendo os estereótipos e a subserviência ao sistema, motivados pela questão financeira. Em contraposição, teremos a recusa da proposta por Mateus e o questionamento que, ao nosso ver, representará uma síntese da superação proposta na peça:

MATEUS: Eu sempre achei que eu queria tá aqui, nesta construção. Nesta luz, olhando para vocês. Eu achava que o fato de eu ter nascido onde eu nasci não devia definir o que eu ia ser. Eu sempre imaginei diferente. Em outro lugar. Aí eu chego neste “outro lugar” e eu percebo que o problema não era o lugar. O problema era o que eu achava que eu devia ser. Porque os outros têm sempre muitas certezas, muitas verdades. Eles sempre querem que a gente seja o que a gente “nasceu pra ser”, no lugar que a gente “nasceu pra ficar”. Eu acreditei nisso por muito tempo. Por muito tempo o Nordeste era eu. Eu carregava comigo uma região. Você sabe o que é você carregar uma região no corpo? Na fala? Quem botou essa região em mim? Será que fui eu mesmo? Hoje, eu não tenho certezas. Elas foram queimadas pela história. Reduzidas a cinzas. Hoje eu sei que o dilema não é “ser ou não ser”. É “ser e não ser”. Viver “entre”, viver “quase”. Andar nas frestas, nas fronteiras. Cruzar os limites, deixar a poeira subir e, mesmo com a vista embaçada, olhar pra frente e continuar (CARMIN, 2017, P.105).

Dessa forma, o desfecho apresentado a partir de Mateus indica uma superação envolvendo a atuação do sujeito diante das questões problematizadas, ou seja, é a partir da conscientização do indivíduo e suas escolhas diante dessa conscientização que se dá a transformação social; o que já aparecia em alguns trechos já citados, como “cada um tem sua voz”, “lugar de mulher é onde eu quiser” ou “ele pode representar quem ele quiser” (que são vozes também sociais). Portanto, a peça encerra-se com a presença do sujeito no centro da ação e, como descrito na rubrica, com uma última imagem projetando o mapa do Brasil dividido, aludindo a ideia de que as questões discutidas ainda estão presentes e as fronteiras regionais ainda estariam delimitadas pelas problemáticas apresentadas durante a peça.

Considerações finais

Este trabalho procurou pesquisar a trajetória teatral do Grupo Carmin, tendo como foco a análise crítica da peça *A invenção do Nordeste* (2017), espetáculo que buscou teatralizar questões ligadas ao imaginário do Nordeste, uma região formada por diversas forças históricas e sociais específicas - com destaque para a participação artística -, e reflexões envolvendo a criação e manutenção de estereótipos que, segundo o grupo, localizam ainda os nordestinos em posição de dependência e atraso em relação a outras regiões do Brasil. Assim, também buscamos com o trabalho pesquisar e mostrar uma possível leitura da poética desse recente grupo, formado em 2007, e que desponta no cenário teatral nacional com um repertório de peças autorais marcado pela utilização de diversas formas teatrais, no qual destacamos o teatro épico e o documentário; e questões que dizem respeito a temas sociais como longevidade, identidade, preconceitos, xenofobia, políticas públicas e outros.

Seguindo as problematizações iniciais apresentadas pelo objeto, a peça *A invenção do Nordeste*, buscamos no primeiro capítulo a compreensão histórica da criação da região Nordeste, focando no entendimento desse processo, os interesses e a maneira que os artistas, em diferentes épocas, colaboraram para a fixação de ideários e imagens sobre a região. Nesse momento, a pesquisa teve como principal foco o teatro e sua participação no processo, apresentando nomes e grupos fundamentais não só para história do teatro nordestino, mas também para o teatro brasileiro, como por exemplo, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e o grupo Piollin. A nossa análise foi respaldada pela crítica de viés materialista, que buscamos aplicar em todo o trabalho, e que tem como base preconizar o vínculo entre literatura e sociedade em uma relação dialética formada a partir da articulação entre conteúdo, processos de historicidade e forma artística (CANDIDO, 2000). Portanto, buscamos a reflexão de um teatro conhecido como regionalista nordestino, marcado por imagens e referências do sertão, de sociedades rurais e oligárquicas e que tem na tradição popular, lida pelos intelectuais, suas principais bases; paralelamente, também buscamos expor outra possibilidade teatral que remete a tematização do Nordeste, a saber da utilização da região como espaço de denúncia, de miséria e de lutas sociais. Essas reflexões também foram estendidas no capítulo referente a um panorama histórico do teatro no estado do Rio Grande do Norte, buscando a localização ou não dessas características no estado, e que nos interessou para a melhor compreensão dos acúmulos históricos que poderiam apoiar e motivar o trabalho teatral

do Grupo Carmin.

Na trajetória da pesquisa fizemos, no terceiro capítulo, uma discussão sobre a utilização da região Nordeste como temática para criações teatrais a partir de importantes grupos de São Paulo, região Sudeste. Analisamos os grupos Oficina, Cia. Contadores de mentiras e a Cia. do Tijolo, grupos com ideologias políticas de esquerda e progressistas e que montaram, a partir de 2002, peças que versavam sobre temas relacionados à região Nordeste. Nelas a região apareceu como espaço de denúncia, miséria e luta social; entretanto, seguindo o questionamento do Grupo Carmin e do pesquisador Albuquerque Júnior (2011), percebemos que a utilização temática da região ainda permanece presa a um imaginário voltado para o passado, para sociedades agrárias, para um Nordeste como exemplo de localidade com pouco desenvolvimento, seca, pobreza ou atraso. A renovação estética e a crítica social acabavam, assim, reforçando alguns estereótipos batidos sobre o Nordeste, mostrando a complexidade da dialética posta em movimento.

Feito o quadro geral, apresentamos em poucas linhas a trajetória do grupo a partir de uma breve análise do repertório de peças produzidas desde 2007. Neste percurso, buscamos identificar alguns traços formais e temáticos (e a relação entre eles) dos espetáculos *Pobres de marré* (2007), *Jacy* (2013), *Por que Paris?* (2015) e os experimentos cênicos *Gente de classe* (2020), deixando a análise específica de *A invenção do Nordeste* para um capítulo exclusivo. A observação dessas peças permitiu apontar a coerência no trabalho do Carmin, referentes a uma certa poética do grupo, a saber a utilização e valorização do teatro documentário; a recorrente criação dramatúrgica a partir de biografias, inclusive dos próprios atores do grupo; e a utilização de tecnologias em cena, com projeções de imagens instantâneas realizadas por um cenotécnico ou pelos próprios atores – elemento que o grupo define como “dramaturgia audiovisual” – entendendo que não apenas complementam a cena, mas criam, durante o próprio processo cênico, uma dramaturgia específica dentro da peça. Acrescido a isso, identificamos uma pesquisa teatral ampla realizada pelo grupo, usando referências formais variadas para dar conta das propostas temáticas; destacando o já citado teatro documentário e, potencialmente, propostas formais oriundas do teatro épico.

Os capítulos precedentes, como vimos, permitiram que nos concentrássemos na análise da peça *A invenção do Nordeste*, apresentando, inicialmente, o contexto histórico e social motivador da peça, ligado a fatos que localizamos e são indicados pelo grupo a partir dos anos de 2013 e 2014, a saber de manifestações e processos de mudanças políticas e sociais no país que também incentivaram, principalmente por partes do

Sudeste, uma retomada do discurso de xenofobia destinado aos nordestinos. Assim, a peça irá tratar de diversas questões vinculadas à criação da região Nordeste e aos interesses envolvidos, tendo como enredo a seleção, preparação e escolha de um ator nordestino, para o papel de um personagem nordestino, encomendado pela produção de uma empresa contratante “de fora” (supostamente, de São Paulo ou Rio de Janeiro). Nesse sentido, acompanhamos a trajetória dos atores norte-rio-grandenses, Mateus e Robson, e do diretor Henrique, durante o processo de pesquisa desse personagem específico, o que abriu espaços de reflexão sobre aspectos fundamentais: a relação entre sertão e litoral, os sotaques e trejeitos regionais, a figura dos cangaceiros e coronéis, o mito do cabra macho, a participação dos artistas e intelectuais na construção de imaginários da região (Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, entre outros) e as heranças e consequências atuais da rotulação regionalista. Ao final desse processo, chegamos ao desfecho da peça, que remete à escolha do ator para o personagem. Somos informados que a produtora preferiu, por questões econômicas, um famoso ator carioca para o tão desejado papel. Entretanto, o desfecho ainda nos reserva uma espécie de epílogo: a oferta da produtora aos dois atores e ao diretor para desempenharem papéis secundários no projeto; são personagens subalternos exercendo atividades desvalorizadas economicamente, mantendo o olhar estereotipado sobre os nordestinos e seu espaço inferiorizado nos âmbitos sociais e artísticos.

Ao apontar o poder do mercado e reconhecendo seus objetivos e interesses, a peça parece demonstrar a impossibilidade de mudança concreta, o que ganha representação pelo aceite dos papéis por dois dos três atores: Henrique e Robson aceitam, por necessidade econômica, os papéis invisibilizado – ainda que, ironicamente, os aceites sejam indicativos de como a vida social depende diretamente da produção da vida material, pela sobrevivência, e não de escolhas pessoais. “A gente tá esperando o quê? Nessa crise. Vamos assinar o *diabo* desse contrato logo” (CARMIN, 2017, p.105). A confirmação da submissão e da impossibilidade coletiva da mudança do quadro apresentado, com longo lastro histórico e servindo a interesses estabelecidos de classe. No entanto, esse não é o caminho de Mateus: este recusa a oferta do papel, expõe a consciência aguda do processo e resolve mudar seu comportamento. Isso gera uma contradição pela superação proposta, já que se refere, diretamente, ao posicionamento do indivíduo consciente do seu lugar e dos limites a ele impostos. Nesse sentido, parece haver uma mudança estrutural interna e uma solução com base em uma escolha pessoal de Mateus (conceito dramático). Ou seja, não nos parece uma solução que indique a

mudança dos meios materiais que produziram e produzem ainda certos preconceitos, estereótipos e exclusão em relação aos nordestinos. Esses meios foram apontados na peça: política, mercado (artístico), imprensa, intelectualidade, elite. Essa superação pelo indivíduo é contrária à resposta dialética do teatro épico, no qual as questões coletivas devem ser superadas coletivamente. A proposição a partir de uma esfera íntima seria consciente ou uma solução inconsciente diante da falta de possibilidades? Seria possível indicar que o personagem Mateus tivesse a consciência dessa escolha e, portanto, a possibilidade de recusa aos papéis secundários oferecidos buscando manter sua dignidade, revelando um amadurecimento incrível? Parece, a nosso ver, uma compensação simbólica, que teria mais a ver com o que o Carmin queria provocar do que, propriamente, com uma solução dramatúrgica interessante. Em certa medida, daria para imaginar que a fala dele teria um caráter alegórico, ou seja, que por ele falaria a opressão secular, mas isso não ficou marcado na personagem.

Sobre a questão do sujeito, nos permitimos uma pequena digressão estimulados pelos trechos destacados entre aspas no desfecho da peça, baseados na frase “ser ou não ser” – talvez, o trecho teatral mais conhecido da história do teatro ocidental. Essa frase faz parte do famoso monólogo de *Hamlet*, peça escrita por Shakespeare, considerada uma das primeiras peças a representar a crença moderna do indivíduo autônomo, o motor da história, emancipado, inclusive do determinismo religioso (KARNAL, 2018). É possível indicar que essa famosa frase, durante a peça, é trabalhada em diversos momentos e com variações. Cronologicamente: “ser ou não ser nordestino”; “nessa seleção, ser é parecer”; “ser algo que venda”; e no final, “ser e não ser”. Assim, alguns pontos sobre os quais somos levados a refletir: inicialmente, o acréscimo do adjetivo nordestino à frase tem um efeito enorme, pois mostra uma apropriação localizada, e não universal. Ser algo que venda coloca a questão do homem como um produto, mercadoria, o que percebemos ocorrer ao final da peça, com a aceitação do sistema. Ser é parecer, que podemos relacionar com uma interessante análise de historiador Karnal (2018), aproximando ao realismo político de Maquiavel, no capítulo 18 da obra *O Príncipe*, quando é aconselhado ao governante que ele não precisa ser, apenas necessita aparentar, pois a aparência convence a maioria. Diante disso, teremos a resposta do Carmin, no qual a famosa frase de Hamlet é modificada mais uma vez para “ser e não ser” – o que nega uma questão de identificação – mas que também não será a superação afirmada, para depois, enfim, mostrar o posicionamento do Carmin, a saber viver “entre”, viver “quase”, andar nas frestas, nas fronteiras e cruzar os limites; sem definições ou fronteiras. Nesse sentido,

podemos imaginar a resposta do Carmin como algo que demonstra certa determinação social e um reflexo do seu tempo, no qual se percebe e se discute a fragmentação do indivíduo, ou como os indivíduos se colocam diante de uma sociedade líquida, conceito do filósofo Zygmunt Bauman.

Retornando à questão da superação sintetizada no texto final de Mateus, podemos formalmente visualizar, durante a peça, elementos e conceitos que indicam a questão do indivíduo como central para a ação. Aqui citamos dois momentos que julgamos fundamentais para essa percepção: a micro-história, para a qual a análise do entendimento do macro parte do sujeito histórico, e a atualização do teatro documentário com o biodrama, quando a biografia do sujeito é central para perspectivar a temática proposta na peça, seja ela histórica, política, cultural ou social. Entretanto, essas formas são trabalhadas de maneira organizada e não fragmentada, o que nos permite entrever uma contradição entre a superação proposta a partir do “entre” e “quase”, entre a forma e o conteúdo, entre um princípio organizador formal épico e uma solução dramática para este personagem.

Ainda que apresente certas contradições, ao nosso ver a peça é excelente e logra êxito em apresentar e denunciar modos, interesses e mecanismos de criação e manutenção de ideários sobre o Nordeste, que são entendidos como aprisionadores no sentido econômico, social e cultural. A peça busca apresentar e opinar sobre diversos responsáveis e diversos lados da estereotipia do nordestino, em muitos momentos focando na própria participação das linguagens artísticas: literatura, teatro, música, fotografia, entres outros. Nesse sentido, cria-se a possibilidade do público de ampliar o seu horizonte crítico, o que também desloca a crítica de algo restrito apenas ao regional, e visa expandi-la como demanda geral. Porém, lido numa perspectiva materialista, a superação final proposta pela peça é problemática, pois mesmo diante de uma postura crítica pertinente, a superação proposta na peça, a partir da ação do sujeito, não parece atingir o real problema causador das injustiças sociais e desigualdades – o sistema de produção material capitalista. A nosso ver, não são problematizadas as determinações dinâmicas do capitalismo financeiro atual, em suas instâncias econômicas, sociais e culturais, que, grosso modo, estão atreladas ao rompimento das fronteiras monetárias, à defesa da globalização e expansão do mercado, articuladas à noção de liberdade e autonomia do indivíduo. Para Souza (2018), a novidade da estratégia do poder do capitalismo financeiro é sua colocação como promotor de liberdade e realização pessoal, utilizando de diversos

mecanismos¹⁰⁴, inclusive a noção vendida de “emancipação” que auxilia a dominação, com a proposta de alçar as pessoas à condição de colaboradoras e de gestoras de si mesmas para a promoção da diversidade (mas nunca para a redistribuição de riqueza e poder). Assim, de que maneira a crítica contra a permanência de certas concepções sobre o Nordeste e os nordestinos, ao regionalismo condensante, pode coadunar com uma superação dada pela emancipação do indivíduo e pelo rompimento das fronteiras? Isso não auxiliaria na manutenção do sistema atual, que defende ainda esse imaginário de acordo com interesses mais variados e gera, justamente, desigualdades? Vale pensar que o modo de produção material que motivou a defesa e a criação do regionalismo nordestino a partir da década de 20 (junto ao nacionalismo), regionalismo problematizado pelo Carmin, é hoje atualizado para um modo do capitalismo financeiro, que necessita da livre circulação monetária e de mercadorias para expandir, para o qual a diluição do regional (e mesmo do nacional) se faz necessária diante da propagação da globalização. Assim, é possível apontarmos que a crítica do Carmin pode ser vista de várias maneiras: seletiva, contraditória, ou fragilizada, justamente por não chegar à problematização central, que precisa apontar para o sistema. No campo cultural, como aponta Albuquerque Júnior (2011, p.351), o que hoje é chamado de “cultura nordestina” é um complexo cultural, historicamente datável. Para o autor, isso é fruto de uma criação político-cultural que tende a diluir as próprias diversidades e heterogeneidades existentes neste espaço, em nome da defesa “de seus interesses e de sua cultura” regionais, contra o processo de diluição no nacional ou no internacional. Portanto, a nosso ver, há tensões não resolvidas na peça, que, no entanto, não diminuem sua eficácia crítica e não obscurecem seus aspectos positivos.

Ao refletirmos sobre a peça, apontamos que *A invenção do Nordeste* consegue produzir um olhar diferenciado sobre a região, um olhar que contextualiza a região no presente, buscando não a exaltação e nem uma crítica pejorativa ou totalizante, mas uma incorporação que a coloque no mesmo nível de outras regiões do país. Até quando se refere ao sertão nordestino e ao mundo rural, a perspectiva do Carmin é de demonstrar sua presença, mas de maneira atualizada: “porque se o sertanejo ainda trabalha na roça

¹⁰⁴ “O capitalismo não implica apenas a valorização do capital econômico. O próprio dinamismo da atividade econômica capitalismo depende do aproveitamento sistemático da técnica e da ciência, ou seja, do conhecimento. É isso que torna o capitalismo dinâmico e produtivo. E não apenas os meios de produção que requerem o uso intensivo de conhecimento aplicado. Não existe nenhuma atividade ou função, no âmbito do mercado ou do Estado, que possa ser exercida sem conhecimento técnico específico” (SOUZA, 2018, p.87)

com enxada, hoje ele tange gado com motocicleta [...] Aquele homem que antigamente rezava pra São Pedro fazer chover, hoje abre o Google e planeja a colheita a partir da previsão do tempo” (CARMIN, 2017, p.93). No contexto teatral, a peça aparenta romper com as tradições (inclusive formais) vinculadas ao teatro nordestino, que também estariam ligadas à manutenção de estereótipos. Isso se demonstra pela própria discussão temática e que, acima de tudo, é formalmente apresentada com estéticas contemporâneas e com um uso potencializado de tecnologias na construção cênica – como se vê por sua “dramaturgia audiovisual”. O que supomos demonstrar o sentimento de conectividade e de pertencimento, não restritivo, mas globalizado; algo que poderíamos aproximar com o tempo presente e como um dos resultantes, por exemplo, do processo material provocado pela evolução midiática e pelas novas tecnologias da comunicação¹⁰⁵. Um teatro produzido em um contexto urbano, contemporâneo e com referências distintas, sem apego às fronteiras artísticas regionalistas. O teatro do grupo Carmin, com isso, se coloca como um dos mais significativos do cenário nacional por vários caminhos, participando ativamente do debate social, político e cultural que precisa ser realizado em todos os campos da vida social no momento atual, de crises profundas e pouco espaço para a crítica construtiva.

¹⁰⁵ Esse olhar foi a base do famoso conceito de “aldeia global”, criado pelo filósofo canadense Herbert Marshall McLuhan em 1960. Esse conceito refere-se ao processo do desenvolvimento tecnológico e comunicativo que, conseqüentemente, produziria uma noção de maior interligação entre todos e em dimensão global.

Referências

ACERVO ESTADÃO. **Site Acervo Estadão**. São Paulo, 27 de ago. 1993. Disponível: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19930827-36472-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ACERVO O GLOBO. **Site Acervo O Globo**. Rio de Janeiro, 01 de abril. 1993. Disponível: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=199019930401>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. Gestão ou gestão pública da cultura: reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: **1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006**. Secretária de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. Disponível em: http://cnpq.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/03/ANAIIS-I-CNC_2%C2%AA-PARTE.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. O Nordeste é uma invenção das elites agrárias. [Entrevista concedida a] **Agência Saiba Mais**. Natal, Out. 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/573122-o-nordeste-e-uma-invencao-das-elites-agrarias>. Acesso em: 15 jan. 2021.

ALMEIDA, Railson Gomes. O concerto de Ispinho e Fulô e o teatro rapsódico. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p.192-205, ano 18, nº 35, janeiro/junho, 2018. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. Acesso: 10 jan. 2021.

AMORIM, Francisco. **História do Teatro no Assu**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.

ARAÚJO GOMES, Antônio Máspoli. A Destruição da Terra Sem Males: o conflito religioso do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. **Revista USP**, São Paulo, n. 82, p. 54-67, jun/ago. 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/USER/Downloads/13750-Texto%20do%20artigo-16726-1-10-20120517.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2021.

ARAÚJO, José Sávio de Oliveira. Teatro de grupo no RN e os desafios da sustentabilidade. In: YAMAMOTO, F. **Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: CE - PB - RN**. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012. p. 167-173.

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

ASSOCIAÇÃO de Cultura e Cidadania Contadores de Mentira. **PROSAS**, Belo Horizonte, [2012?] Disponível em: https://prosas.com.br/empreendedores/23568-contadores-de-mentira#!/#tab_vermais_descricao. Acesso: 03 jan. 2020.

BEIGUI, Alex. O Sonhador de Palavras: poética cênica em “Vau da Sarapalha”. **Revista Graphos**. João Pessoa, v.12, N. 1, pág. 168 -179, jun./2010.

BELEM, Marcela Purini; DONADONE, Julio César. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. **Revista Norus**. Pelotas, v.1, n.1, p.51-61, jan/jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/NORUS/issue/view/234>. Acesso em: 19 jan. 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Idem. **Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.

_____. **Ensaaios sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEZERRA, João Cícero. Jacy: nome, índice e narrativa. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, Vol. IX, nº 67, p.45-54, 25 abril de 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/jacy/>. Acesso em: 30 nov. 2020.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1991.

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.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRASIL, Ministério da Cultura. **1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura**. Secretária de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. Disponível em: http://cnpcc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/03/ANAIS-I-CNC_1%C2%AA-PARTE.pdf. Acesso: 25 jan. 2021.

BRECHT, Bertolt. O Pequeno Organon para o Teatro. (trad. Fiama Pais Brandão). In **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro dialético: Ensaaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BURKE, Peter. Abertura: A nova história, seu passado e seu futuro. In: **A Escrita da História: novas perspectivas** /Peter Burke (org.). São Paulo: Editora da UNESP. 1992.

CALABE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, nº 58, p.137-153, jun.2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p137-156>. Acesso: 13 jan. 2021.

CALAMARO, Lucia. De cuerpos y viajes: notas sobre la transferencia intercultural de las formas espectaculares. In: GREINER, Crhirstine; BIÃO, Armindo (Orgs.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade** – 8ªed – São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Unesp, 1997.

CASALECCHI, Gabriel Avila. Participação política. In: **Brasil em números**. Rio de Janeiro, v. 26, p.190 - 201, 2018. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/2/bn_2018_v26.pdf. Acesso em: 18 dez. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara Cascudo. **História da cidade de Natal**. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

_____. Cidade do Natal. In: **Natal Não-Há-Tal: Aspectos da História da Cidade do Natal/ Secretaria de Meio Ambiente e Urbanismo; organização de João. Gothardo Dantas Emerenciano**. _ Natal: Departamento de Informação, Pesquisa e Estatística, 2007.

CARREIRA, André. Um olhar sobre o teatro de grupo e sua diversidade. In: YAMAMOTO, F. **Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: CE - PB - RN**. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012, p. 9 - 15.

CARMIN, Grupo. Espetáculo completo: A invenção do Nordeste[16.07.2018]. **Youtube**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vjtHSYHCkaE&feature=youtu.be> Acesso: 10 out. 2020.

CARMIN, Grupo. **Década Carmin**. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.

CIA DO TIJOLO. **Retrato de um poeta e seu tempo: Concerto de Ispinho e Fulô escapa do laudatório ao falar de Patativa do Assaré**. São Paulo, 20 de agosto de 2009. Disponível em: <http://concertodeispinhoefulo.blogspot.com/2009/08/>. Acesso em: 19 jan. 2020.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, José da. Os sertões como máquina de guerra: dramaturgia e animação do espaço e dos materiais. In: **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, [S. l.], v. 1, n. 08, p. 118-137, 2018. DOI: 10.5965/2595034701082011118. Disponível em:

<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011118>. Acesso em: 15 jan. 2021.

COSTA, José da. Os sertões em cena: crítica, vocalização e cruzamento de sentidos. **Sala Preta**, [S. l.], v. 10, p. 77-92, 2010. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p77-92. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57432>. Acesso em: 15 jan. 2021.

DAWSON, Gary Fisher. **Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft**. London: Greenwood, 1999.

DOSSE, F. **A história**. Bauru: Edusc, 2003.

FONTA, Sérgio. Palco & Tela: o teatro no cinema nacional. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano III, Nº 80, pág. 239-248, julho. /setembro. 2014.

FRANÇA, Tádzio. Grupo de teatro Carmin disponibiliza nas plataformas online web série sobre sua própria história. **Site Tribuna do Norte**. Natal, 11 de nov. 2020. <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/grupo-de-teatro-carmin-disponibiliza-nas-plataformas-online-websa-rie-sobre-sua-pra-pria-hista-ria/494770>. Acesso: 13 mar. 2021.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

GALVÃO, Hélio. Aspectos da evolução urbana e demográfica de Natal. In: **Natal Não-Há-Tal: Aspectos da História da Cidade do Natal/ Secretaria de Meio Ambiente e Urbanismo; organização de João. Gothardo Dantas Emerenciano**. _ Natal: Departamento de Informação, Pesquisa e Estatística, 2007.

GIORDANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário. **Performatus**, Inhumas, ano 1, n.5, jul. 2013.

_____. **Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum**. São Paulo: Armazém Digital, 2014.

GONDIM, Simoni. “Nossa Sociedade não pensa na velhice”, diz Quitéria Kelly, que aborda o abandono dos idosos na peça ‘Jacy’. **Site Heloisa Tolipan**. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/tv/nossa-sociedade-nao-pensa-na-velhice-lamenta-quiteria-kelly-que-trata-de-questoes-como-o-abandono-dos-idosos-na-peca-jacy/>. Acesso em: 03 fev. 2021.

GRUPO CARMIN. **GRUPO CARMIN**. Natal, [s.d]. Disponível em: <http://www.grupocarmin.com.br/> acesso: 2 fev. 2021.

GUSMÃO, H.; HERZOG, T. O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira. **Sala Preta**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 124-134, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p124-134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/90844>. Acesso em: 17 jan. 2021.

GUSMÃO, Henrique Buarque; A cena do mundo e o mundo da cena: desafios e alegrias do historiador do teatro. In: **O palco e o tempo : estudos de história e historiografia do teatro.**/ Fabiana Siqueira Fontana; Henrique Buarque de Gusmão (org.). – Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II.** Porto Alegre: Ed. Da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Federal do Livro, 1979.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____; RANGER, Terence (Orgs). **A invenção das tradições.** Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KARNAL, Leandro. **O que aprendi com Hamlet.** Rio de Janeiro: LeYa, 2018

KELLY, Quitéria. Pode um ator nordestino interpretar um nordestino? **Youtube**, 2017. (1m50s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wCIRnhPVtl8&t=250s>. Acesso: 02 fev. 2020.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um jogo de aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

LAGE, Daniel. Lulismos: pobreza e ideologia. **Revista do Núcleo de Estudos de Ideologias e Lutas Sociais (NEILS).** São Paulo, n.29, p.193-196, jul./dez. 2012.

LEITE, Rodrigo Moraes. Imagens do sertão na moderna dramaturgia brasileira: alguns apontamentos necessários para uma antologia inexistente. In: **Revista de artes do espetáculo** / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. - n. 5, p. 351- 379, julho/2015 - São Paulo: Instituto de Artes, 2015.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. Os Nordeste e o teatro brasileiro. In: **Anais no X Congresso da ABRACE.** Campinas, V.19, n.1. 2018. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/106/showToc>. Acesso em: 03 set. 2020.

_____. **Os Nordeste e o teatro brasileiro.** Salvador: Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2017.

_____. Gênese popular do teatro Nordestino. **Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI.** Teresina, v. 8, n. 1, jan./jun. 2019a.

_____. Teatro nordestino: uma invenção da invenção. **Revista Informação em Cultura**, v. 1, n. 2, p. p. 43-53, 27 dez. 2019b.

MACIEL, Diógenes. Aspectos da regionalidade e leitura do texto-cena: um estudo de caso na cena campinense. In: **O palco e o tempo**: estudos de história e historiografia do teatro. GUSMÃO, Henrique Buarque; FONTANA, Fabiana Siqueira (org.). Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. Ed. – São Paulo: Global, 2004.

MARIZ, Marlene; SUASSUNA, Luís Eduardo B. **História do Rio Grande do Norte**. Natal: SeboVermelho, 2002.

MARTINS, Ocení da Silva. **Os grupos teatrais da UFRN e suas resistências**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2019.

MELO, Protásio. Os americanos em Natal. In: **Natal Não-Há-Tal**: Aspectos da História da Cidade do Natal/ Secretaria de Meio Ambiente e Urbanismo; organização de João. Gothardo Dantas Emerenciano. _ Natal: Departamento de Informação, Pesquisa e Estatística, 2007.

MERCADANTE, Rodrigo. **Patativa, Paulo Freite e a Cia. Do Tijolo**. 2009. Disponível em: <http://concertodeispinhoefulo.blogspot.com.br/search/label/Sobre%20n%C3%B3is>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MONTEIRO, G. L. G. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 1, p. 37-49, 17 maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso: 20 fev.2021.

NONATO, Raimundo. **Aspectos do teatro de Mossoró**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1967.

OCUPAÇÃO dos Contadores de Mentira estreia na Funarte SP. **FUNARTE**, Rio de Janeiro, 24 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/evento/ocupacao-dos-contadores-de-mentira-estreia-na-funarte-sp-2/>. Acesso: 18 jan. 2020.

ÓI Nóis Aqui Traveiz (POA) e Contadores de Mentira (SP) realizam intercâmbio esta semana! **ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ**, Porto Alegre, junho de 2014. Disponível em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2014/06/oi-nois-aqui-traveiz-poa-e-contadores.html>. Acesso: 17 jan. 2021.

OLIVEIRA, Giovana Paiva de. A cidade do Natal/RN (Brasil) na II Guerra Mundial. IN: **Anais no XVII Enapur**. São Paulo, 2017. Disponível em: http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%207/ST%207.5/ST%207.5-01.pdf. Acesso em: 10 mai. 2021.

ORLANDI, Eni. A questão do assujeitamento: um caso de determinação histórica. **Com Ciência**: revista Eletrônica de Jornalismo Científico. 10 jul. 2007. Disponível em: <https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=26&id=296>. Acesso: 04 jan. 2021.

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. **Dramaturgia da Cidade dos Reis Magos**. Natal: EDUFRN, 1997.

_____. Espetáculos Populares Setecentistas em Natal, RN. In: **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003 _ Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. 2003 (Memória ABRACE VII). p. 152 – 154. Disponível em: <http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2020.

_____. Manifestações Dramáticas Populares da Natal de Outrora 1727 a 1808. In: **Anais do III Congresso Brasileiro de História da Educação**. Curitiba, 2004. Disponível em: <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documentos/Individ/Eixo1/251.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2020.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano; SENAC Rio, 2005.

PAES, Luana Suellen Abreu. **Por uma forma brasileira: alegoria e história no Coletivo de Teatro Alfenim**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Uma redefinição do teatro político. **Revista Sala Preta**, v. 13, n.2, 2013, p. 171-175.

PAZINI, Beatriz. **Mediações entre teatro popular e perspectivas modernas na dramaturgia de Hermilo Borba Filho: Auto da mula-de-padre; A barca de ouro; A donzela e Sobrados e mocambos**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

PEREIRA, Néli. 'Nordexit?' - como o Brexit animou movimentos separatistas no Brasil. **BBC News Brasil**, São Paulo, 09 de jul. 1996. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45780864>. Acesso em: 04 jan. 2021.

PERUCHI, Camila Hespanhol. **Formas épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: teoria, história e crítica**. Maringá. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

PIMENTEL, Altimar. **Teatro arbitrário**. In: Dionysos nº17. Rio de Janeiro: SNT, 1969.
PIRES, Meira. **História do Teatro Alberto Maranhão: 1904 a 05.03/1952**. Natal: Fundação José Augusto/SEEC-RN, 1980.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Brasília: Thesaurus, 1983.

PORTO, M. **A Política Nacional do Idoso: um Brasil para todas as idades**. 2002. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/envelhecimento/texto/env02.htm#:~:text=A%20Pol%C3%ADtica%20Nacional%20do%20Idoso%20objetiva%20criar%20condi%C3%A7%C3%B5es%20para%20promover,%C3%A1reas%20e%20seus%20respectivos%20%C3%B3rg%C3%A3os>. Acesso: 01 fev. 2021.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PUPO, M. L. de S. B. Teatros documentários: esfera pública e subjetividade. **Sala Preta**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 220-228, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p220-228. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/171624>. Acesso em: 18 fev. 2021.

RIBEIRO, Ednaldo; Borba, Julian. Participação política. In: **Brasil em números**. Rio de Janeiro, v. 27, p.186 - 2003, 2019. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/2/bn_2019_v27.pdf. Acesso em: dez. 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSSI, Amanda. O peso de cada região do Brasil na votação para presidente. **BBC News Brasil**, São Paulo, 08 out. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45780864>. Acesso em: 08 jan. 2021.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTOS, Ivan de Melo. **História em Cartaz: o teatro documental do grupo Carmin, um exercício de História Pública**. Monografia (Bacharelado em História) - Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018.

SANTOS, Racine. **Natal em cena, 150 anos de Teatro**. Natal: RN econômico, 1996.

SILVA, Fábila Geisa Amaral; PEIXOTO, Karine Lima Verde; BEZERRA, Maria de Fátima. A Política cultural nos governos de FHC e Lula: Breve Análise. Fortaleza, 2018. **Anais do XIV Encontro de Iniciação Científica da UNI7**. v. 8, n. 1, 2018. Disponível: <https://periodicos.uni7.edu.br/index.php/iniciacao-cientifica/issue/view/35>. Acesso em: 1

dez. 2020.

SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. O espectador no teatro de não-ficção. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 35-40, 2008.

_____. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013.

SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso: da Escravidão à Lava Jato**. São. Paulo: Editora Leya, 2018.

SPINELLI, Diogo de Oliveira. **O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2016.

Schwarz, R. (2012). **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

TEATRO do Absurdo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 03 Fev. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TOLEDO, Paulo; NEIVA, Sara. (2015). Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. **Revista Aspas**. v.5. nº2, 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/268353625.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2021.

TUSP. **Concerto de Ispinho e Fulô**. São Paulo, 25 de maio de 2015. Disponível em: <https://www.usp.br/tusp/?p=3075>. Acesso: 16 jan. 2021.

_____. **Cia do Tijolo: 10 anos** São Paulo. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.usp.br/tusp/?portfolio=cia-do-tijolo-10-anos>. Acesso: 13 jan. 2021.

WEISS, Peter. Notas sobre o teatro documentário [1967]. **Caderno de Estudos Contra-Pelo**, São Paulo, n. 2, 2015. P. 8 – 13. Disponível: https://issuu.com/revistacontrapelo/docs/revistacompleta_isuu . Acesso em: 10 nov. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YAMAMOTO, Fernando. **Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste**. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012.

ZILLY, Berthold. A história encenada em Os Sertões de Euclides da Cunha. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 193-205, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57090>. Acesso em: 15 jan. 2021.

APÊNDICES

QUADRO DE NOMES E DATAS DE FUNDAÇÃO DE GRUPOS DE TEATRO DO RIO GRANDE DO NORTE

Quadro 1 - Grupos teatrais de Natal

Grupos de Natal	Data de Fundação
Sociedade do Teatro Natalense – 1º teatro de palha	1841
Sociedade Recreativa Juvenil	1850
Sociedade Teatral Apolo Rio-grandense	1854
Sociedade Teatral Tália Natalenses	1855
Sociedade Dramática Natalense -	1863
Grupo de Joaquim Fagundes	1873
Recreio Natalense	1877
Voo Dramático	1877
Recreio juvenil dramático	1889
Grupo 13 de maio – de segundo Wanderley	Início do século XX
12 de outubro	Início do século XX
Gymnasio Dramático	1912
Sociedade Dramática Henrique Castriciano	1915
Conjunto Alma do Norte	1932
Grupo Nossa gente	1932
Centro Esportivo Feminino	1936
Centro Estudantil Potiguar	1936
Associação de Atletismo Feminino	1937
Grêmio dramático de Natal	1939
Conjunto Teatral Potiguar – CTP	1941
Escola Doméstica de Natal	1942
Alunos do Atheneu	1942
Grêmio dramático Auto de Souza - Macaíba	1945
Teatro do Estudante	1946
Teatro da Mocidade	1947
Phoenix Dramática Segundo Wanderley	1947
Aladim e Sua Companhia	1947
Teatro de Bairro	Fim da década de 40
Teatro Escola de Natal	Fim da década de 40
Conjunto Dramático Alcides Cicco	1948
Teatro de Comediantes	1948
Os farsantes – Newton Navarro	1950
Teatro de Amadores de Natal – TAN - Sandoval Wanderley	1951
Teatro Experimental de Arte – Newton Navarro	1951
Teatro Operário de Natal	1952
Teatro de Cultura de Natal	1955
Grupo Cênico Paulo de Tarso	1959
Clube dos Sete	1953
Teatro Juvenil Potiguar	1954
Teatro de Amadores Unidos	1958
Teatro Experimental de Amadores	1958
Teatro Novo	1966
Ginásio de Artes Dramáticas	Década de 60
Teatro Novo Universitário - TONUS	1968
Teatro Alavanca	1972
Teatro Mágico	1973
Teatro Operário do Sesi	1973
Drama populares do Nordeste	1973
Picadeiro	1970
Molière	1974
Aquários	1977

Grupo Expressão – elenco da TV Universitária da UFRN	1977
Movimento Teatral Potiguar	1978
Tablado Nordestino	1978
Teatro Experimental de Potilândia - TEO	1979
Nuvem Verde	1979
Manacá	1970
SMEC	1980
Grupo do SESI	1981
Alegria, Alegria	1983
Estandarte	1987
Grupo Esquina Colorida	1983
Ponto de Partida	1982
Cia. Stabanada de Repertório	1988
Trupe Teatral	1983
Faca tão travoso Gume	1984
Argamassa	1987
Grupo oficial do Teatro Alberto Maranhão	1983
Grupo Augusto Boal de Teatro Universitário da UFRN – GABOTUN	1993
Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare	1993
Grupo Carmin	2007
Grupo Cores	2009
Arkhétypos Grupo de Teatro	2010
Grupo Pele de Fulô	2011
Cruor Arte Contemporânea	2012
GPT	2013
Grupo Eureka	2018
APOTB – Associação Potiguar de Teatro de Bonecos do RN	s.d.*
A Companhia Burlesca de Espetáculo – Grupo Artes e Traquinagens	s.d.*
Associação Grupo de Teatro Facetas, Mutretas e outras histórias	s.d.*
Bololô Cia Cênica	s.d.*
Cia. Teatro Monicreques	s.d.*
Cia. Tropa Trupe de Artes	s.d.*
Coletivo Artístico Atores à Deriva	s.d.*
Elas & Cia Teatral	s.d.*
Trotamundos Cia.de Artes	s.d.*
Grupo de Teatro Baobá	2018

Fonte: Othon,1997; Santos,1996; Pires, 1980; Yamamoto, 2012; Spinelli, 2016; Grupo Carmin, 2017; Martins, 2019

*Em específico, o registro desses grupos está contido no livro *Cartografia do Teatro do Nordeste*, de 2012 – quando do registro, os grupos estavam em atividade e não foi possível precisar o ano de fundação dos mesmos.

Quadro 2 - Grupos teatrais de Mossoró

Grupos de Mossoró	Data de Fundação
Recreio Dramático	1873
Clube Dramático Familiar	1880
A Mocidade Católica	1902
Clube dos 13	Década de 10
REVISTAS ESCOLARES	1919
Liga Operária	?
Grêmio Recreativo Familiar	?
TEAM	1959
GRUTUN- Grupo de Teatro Universitário Mossoroense	1989
Cia. A Máscara do Teatro	s.d.*
Cia. Bagna de Teatro	s.d.*
Cia. de Teatro Detentos da Arte	s.d.*
Cia. FOCARTE de Teatro	s.d.*
Cia. Pão Doce de Teatro	s.d.*
Companhia Escarcéu de Teatro	s.d.*

Fonte: Nonato, 1967; Yamamoto, 2012; Site UERN, 2013.

*Em específico, o registro desses grupos está contido no livro *Cartografia do Teatro do Nordeste*, de 2012 – quando do registro, os grupos estavam em atividade e não foi possível precisar o ano de fundação dos mesmos.

Quadro 3 - Grupos teatrais de Assú

Grupos de Assú	Data de Fundação
Recreio Familiar	1884
Recreio Dramático Juvenil Assuense	1892
Recreio entre Famílias	1895
Sociedade Dramática Progressiva	1895
Grêmio Literário “Progresso e Luz”	1898
Fênix Dramática Assuense	1902
Clube Dramático “Luiz Carlos”	1904
Clube Dramático “Arthur Azevedo”	1912
Núcleo Dramático Juvenil Assuense	1914
Grupo escolar “Tem. Cel. José Correia”	1912
Recreio Dramático “Ezequiel Wanderley”	1924
Grupo escolar Complementarias	1925
Colégio Nossa Senhora das Vitórias	1929
Liga Operária	1929
Grêmio Assuense de Representações	1947
Grêmio Dramático Cel. Sá Leitão	1950
Teatro Amadorista Assuense	1954
Teatro-Escola “Vitor Nunes Leal”	1959
Clube de Jovens da cidade de Areia Branca	1961
Teatro-Escola “Deoclécio Duarte”	1963
Teatro Experimental do Açu	1964
Conjunto da Faculdade de Serviço Social de Mossoró	1968
Teatro de Amadores Literários	1969

Fonte: Amorim, 1972.

Quadro 4 - Grupos teatrais de outras cidades do RN*

Nomes dos Grupos	Cidade
ArTEA – Artimanha Trupe de Experiências Artísticas	Currais Novos
Associação Avoante de Cultura	Currais Novos
Cia. Empório Dell’Arte	Currais Novos
Cia. Cênica Ventura	Parnamirim
Companhia Cultural Ciranduís	Janduís
Companhia de Teatro Amigos da Arte	Marcelino Vieira
Companhia Teatral Arte Viva	Santa Cruz

Fonte: Yamamoto, 2012.

*Em específico, o registro desses grupos está contido no livro *Cartografia do Teatro do Nordeste*, de 2012 – quando do registro, os grupos estavam em atividade e não foi possível precisar o ano de fundação dos mesmos.

Quadro 5 - Festivais, congressos, mostras e encontros teatrais da cidade de Natal.

Eventos	Datas
I Festival Nortista de Teatro Amador	1955 - 1963
Congresso Brasileiro de Teatro Amador	1958
I Festival Nortista do Autor Teatral Brasileiro	1960
I Encontro dos Diretores de Teatro do Norte e Nordeste	1962
I Festival de Amador do Autor Teatral Potiguar	1963
I Semana Potiguar de Teatro Amador	1979 - 1981
I Festival Estadual de Teatro Amador	1984
I e II Mostra de Teatro Estudantil do Estado	1986 e 1987

Fonte: Santos, 1996; Pires, 1980.