



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUIZ FELIPE BATISTA GENÚ

O Teatro de Cultura Popular em três atos:
articulações entre o teatro e a política em
Pernambuco
(1960-1964)

RECIFE – PE
2016

LUIZ FELIPE BATISTA GENÚ

**O Teatro de Cultura Popular em três atos:
articulações entre o teatro e a política em
Pernambuco
(1960-1964)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro.

RECIFE – PE
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Rodrigo Fernando Galvão de Siqueira, CRB-4 1689

G341t Genú, Luiz Felipe Batista.
O Teatro de Cultura Popular em três atos : articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964) / Luiz Felipe Batista Genú. – 2016.
141 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2016.
Inclui referências e anexos.

1. História. 2. Teatro – Aspectos políticos. 3. Cultura popular. 4. Política e cultura. 5. Recife (PE). I. Montenegro, Antonio Torres (Orientador). II. Título.

981.34 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2016-86)



Luiz Felipe Batista Genú

**"O Teatro de Cultura Popular em três atos":
articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964)**

Dissertação apresentada ao
**Programa de Pós-Graduação em
História** da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para
a obtenção do título de **Mestre em
História**.

Aprovada em: **08/06/2016**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro
Orientador (Departamento de História/UFPE)

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira
Membro Titular Interno (Departamento de História/UFPE)

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
**Membro Titular Externo (Departamento de Teoria da Arte e Expressão
Artística/UFPE)**

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI A ATA DE DEFESA, NÃO TENDO VALIDADE PARA FINS DE COMPROVAÇÃO DE TITULAÇÃO.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

À pequena Maria Júlia, meu mundo inteiro

AGRADECIMENTOS

Há quatro anos teve início a jornada que agora encontra seu desfecho na presente dissertação. Percorrer esse longo caminho não teria sido possível sem a contribuição de alguns preciosos companheiros. Nada mais justo do que prestar a devida homenagem àqueles que, de alguma forma, me ajudaram a chegar ao que Charles Bukowski chamou, no poema *Roll the dice*, de *perfect laughter*.

À minha família, cujo amor se mostrou um abrigo seguro nos momentos mais difíceis, a minha sincera gratidão. A cada um de vocês. Aos que chegaram primeiro – Luiz e Socorro (pais), Steffânia e Guilherme – e aos recém-chegados – Fernando e Valesca, Amanda, Uirandê, Augusto e Nairanna, muito obrigado.

Deise Albuquerque, amiga e colaboradora, que embarcou nessa viagem ainda nos primeiros instantes, desde a época do Programa de Iniciação Científica da UFPE, e me ajudou não apenas a transformar as primeiras reflexões em um projeto de pesquisa como sempre se dispôs a ler todos os meus rascunhos. Também não deve passar em branco o entusiasmo que demonstrou em debater as teorias de Roger Chartier e Pierre Bourdieu. Outra contribuição que pode ser sentida nas páginas que se seguem foi a do amigo e colega de profissão Pablo Porfírio que, por meio de leituras críticas e de conversas informais, auxiliou a delinear os rumos que a narrativa tomou. Agradeço a ambos pela amizade e cooperação.

Também quero expressar minha gratidão aos colegas de turma do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Alguns já eram amigos queridos, como Renata Moraes e Felipe Aretakis, outros se mostraram agradáveis surpresas como Felipe Aires, Pedro Evânio e Walter França. Fomos uma turma pequena, mas muito divertida e nossas conversas – às vezes discussões acaloradas, não é Renata? – por vezes me ajudaram a reconsiderar algumas ideias e a melhorar minha narrativa. Márcio Ananias, José Brito e Frederico Toscano também compartilharam comigo suas experiências na pesquisa e escrita da História e por isso fizeram a diferença. Não poderia esquecer Juany Diegues, que me deu indicações valiosas sobre o campo teatral do Recife.

Ampliando o círculo, um papel importantíssimo foi desempenhado por um punhado de amigos que apesar de não serem “da área” souberam compreender o isolamento autoimposto decorrente do projeto profissional e pessoal que é cursar uma pós-graduação. Mais que isso, sabiam os momentos em que eu precisava sair desse isolamento para poder ventilar as ideias.

Kallyna Vasconcelos, Juliana Pinho, Francisco Marques, Renato Mota e Iana Araújo, divido com vocês esta conquista.

Tenho muito a agradecer a Sandra Regina e a Patrícia Campelo, acolhedoras e conhecedoras dos labirintos da burocracia acadêmica. Não fosse por elas, haveria me perdido em meio a prazos e documentos. Os pesquisadores Leidson Ferraz e Narciso Telles também desempenharam um papel significativo na construção dessa narrativa, ao cederem documentos e materiais nos quais pude me apoiar.

Devo muito do que escrevi aos professores com os quais tive a oportunidade de conviver durante esses anos. Destaco a importância das reflexões acerca do *métier d'historien* feitas nas aulas da professora Regina Beatriz e do professor Antonio Paulo Rezende. Em diversos momentos recorri às memórias dessas aulas ou às anotações em meus cadernos. Também agradeço aos professores Flávio Weinstein e Luís Reis, que além da disposição de participarem da banca de avaliação dessa dissertação se mostraram solícitos, indicando leituras e esclarecendo dúvidas. O acesso ao acervo pessoal de Luís Reis sobre Luiz Mendonça foi fundamental para a escrita desta dissertação.

Ao professor Antonio Torres Montenegro o meu mais sincero agradecimento. Não fosse seu convite para participar do programa de iniciação científica não teria sequer iniciado minha jornada. Orientador interessado e rigoroso, além de contribuir para minha formação como historiador – com as inúmeras conversas, aulas, indicações de leitura e correções minuciosas – o professor Montenegro sempre demonstrou confiança na minha proposta de pesquisa.

Agradeço à Fundação de Apoio à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE) por ter fornecido o auxílio financeiro para a realização deste trabalho e ao Programa de Pós-Graduação em História, da UFPE, pela estrutura de ensino. Também registro meu agradecimento aos funcionários do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE).

Reservei as últimas linhas desta seção para a pessoa que esteve mais próxima a mim durante todo o difícil processo de estudos, pesquisa e escrita e que soube encarar com serenidade as adversidades que surgiram em nossa caminhada. Camila Melo, você suportou um grande fardo sem nunca negar um sorriso ou uma palavra de afeto. Em muitos momentos foi a confiança que você passou que me manteve escrevendo (e reescrevendo) esta dissertação. Amo-te. Obrigado.

“Resguardemo-nos de retirar de nossa ciência sua parte de poesia [...] Seria uma espantosa tolice acreditar que, por exercer sobre a sensibilidade um apelo tão poderoso, ela devesse ser menos capaz de satisfazer também nossa inteligência.”

Marc Bloch, Apologia da História

“[...] E, além do prazer, sempre um tanto lento, de saber do que se trata, o que ganhamos com essa análise histórica do que quer ser vivido como uma experiência absoluta, estranha às contingências de uma gênese histórica?”

Pierre Bourdieu, Razões práticas

RESUMO

Tomando como ponto de partida a ideia de que a cultura e a política estão ligadas de muitas maneiras, o presente trabalho teve por objetivo investigar a relação entre o teatro e a política em Pernambuco, durante o primeiro quadriênio da década de 1960. Para isto, selecionamos como referencial de pesquisa a trajetória do Teatro de Cultura Popular (TCP). Grupo teatral pertencente ao Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP), o TCP estava ligado às forças progressistas e de esquerda que apoiaram as gestões de Miguel Arraes como prefeito do Recife (1960-1962) e, em seguida, como governador de Pernambuco (1963-1964). Iniciamos nossa narrativa pelo mapeamento das articulações entre intelectuais e artistas locais com as referidas forças políticas – aliança que proporcionou a existência do MCP/TCP. Em seguida, baseados nas reflexões do sociólogo Pierre Bourdieu, nos voltamos para os efeitos sobre o campo teatral do Recife da fundação do Teatro de Cultura Popular e de sua prática teatral, que se propunha a explorar manifestações culturais populares e a tratar de temáticas como o latifúndio, a exploração sofrida pelo camponês e pelo operário e o analfabetismo. Por fim, investigamos as construções de sentido urdidas em torno do TCP tendo como base a sua recepção por membros do campo teatral, da imprensa, de órgãos de segurança pública locais e por funcionários dos Estados Unidos da América. Igualmente, procuramos esclarecer as implicações relacionadas ao golpe civil-militar de 1964 para os membros do Teatro de Cultura Popular.

Palavras-chave: Teatro. Política. Representação. Popular. Teatro de Cultura Popular.

ABSTRACT

Taking as its starting point the idea that culture and politics are linked in many ways, this study aims to investigate the relationship between theater and politics in Pernambuco during the first four years of the 1960s. Thus, we have selected as a benchmark for research the trajectory of the Teatro de Cultura Popular (TCP). A theater group that was part of the Movimento de Cultura Popular (MCP), the TCP was linked to the progressive and leftist forces that supported the administrations of Miguel Arraes as mayor of Recife (1960-1962) and then governor of Pernambuco (1963-1964). We begin our narrative by mapping the connections between intellectuals and local artists and those political forces - an alliance that led to the existence of the MCP/TCP. Then, based on the reflections of sociologist Pierre Bourdieu, we turn to the effects of the foundation of the TCP and its theatrical practice - which aimed to explore expressions of popular culture while also dealing with issues such as land ownership, exploitation of peasants and blue-collar workers, and illiteracy - over Recife's theatrical field. Finally, we investigate the construction of meaning around the TCP by members of the theatrical field, the press, local public security departments, and officials of the United States. Also, we try to clarify the implications of the 1964 civil-military coup for members of the Teatro de Cultura Popular.

Key words: Theater. Politics. Representation. Popular. Teatro de Cultura Popular.

LISTA DE SITES PESQUISADOS

Arquivo Brasil Nunca Mais Digital:

<http://bnmdigital.mpf.mp.br/#/>

Brown University library:

<https://repository.library.brown.edu/studio/>

Centro Técnico de Arte e Ciências:

<http://www.ctac.gov.br>

Fundação Joaquim Nabuco:

<http://www.fundaj.gov.br/>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

<http://Ibge.gov.br>

Palácio do Planalto:

www.planalto.gov.br

Portal dos Fóruns de Educação de Jovens e Adultos do Brasil:

forumeja.org.br/

Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro:

www.rio.rj.gov.br

Scientific Electronic Library Online:

<http://www.scielo.br/>

Sistema de Busca de Legislação Municipal do Recife:

www.legiscidade.recife.pe.gov.br

XXVII Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História (ANPUH):

www.snh2013.anpuh.org/resources/anais

Cadernos de Teatro:

<http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro>

LISTA DE SIGLAS

ACTP – Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco

APEJE – Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

CPC – Centro Popular de Cultura

CMT – Comissão Municipal de Teatro

DCE – Diretório Central dos Estudantes

DDC – Diretoria de Documentação e Cultura

DOPS-PE – Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco

EBAP – Escola de Belas Artes de Pernambuco

GGN – Grupo Gente Nossa

MCP – Movimento de Cultura Popular

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PMR – Prefeitura Municipal do Recife

PSB – Partido Socialista Brasileiro

PSD – Partido Social Democrata

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

PTN – Partido Trabalhista Nacional

SAMR – Sociedade de Arte Moderna do Recife

SEC/UR – Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife

SNI – Serviço Nacional de Inteligência

SNT – Serviço Nacional de Teatro

SSCM – Serviço Social Contra o Mocambo

SSP-PE – Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco

SUDENE – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

TAR – Teatro Adolescente do Recife

TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco

TCP – Teatro de Cultura Popular

TEC – Teatro Experimental de Cultural

TEIP – Teatro do Estudante Israelita de Pernambuco

TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco

TFP – Teatro do Funcionário Público

TNC – Teatro Nacional de Comédias

TPN – Teatro Popular do Nordeste

TURP – Teatro da Universidade Rural de Pernambuco

UDN – União Democrática Nacional

UH-N – Última Hora Nordeste

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura

UR – Universidade do Recife

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** – Parte interna do programa da peça *Julgamento em Novo Sol*.....68
- Imagem 2** – Peça *A Incelença*. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 19/01/196471
- Imagem 3** – Teatro de Santa Isabel durante a abertura do I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular.....83
- Imagem 4** – *A volta do Camaleão Alface*, encenada no Palácio da Alvorada89

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 - “Primeiro Ato”: Arraial do Bom Jesus	17
1.1 <i>A Derradeira Ceia</i> : expansão de um projeto teatral	20
1.2 Interlúdio: “à beira do Capibaribe”	26
1.3 O Teatro Experimental de Cultura entra em cena	40
Capítulo 2 - “Segundo ato”: Mudanças no campo teatral do Recife	47
2.1 O campo teatral do Recife: alguns traços gerais	50
2.2 Do Teatro Experimental de Cultura (TEC) ao Teatro de Cultura Popular (TCP): definindo posições no campo teatral	57
2.3 Teatro de Cultura Popular: movimentações no campo teatral	64
2.4 Compartilhando experiências e ampliando o raio de ação: articulações no campo teatral	77
Capítulo 3 - “Último ato”: Dançando no campo minado	85
3.1 Disputas em torno da “arte de fazer” teatro popular	95
3.2 O papel da crítica	104
3.3 Teatro popular sob vigilância	113
Considerações finais	122
Fontes	125
Referências	127
Anexos	135

Introdução

Em 1969, ao discutir alguns aspectos de iniciativas de teatro popular ocorridas na Europa, o dramaturgo Bernard Dort classificou o teatro como um “instrumento político muito perigoso”¹. Seu argumento para tanto era o de que, ao longo da história da humanidade, é possível identificar que essa arte não “cessou de oscilar entre a contestação e a consagração”². Com base na reflexão realizada por Dort, podemos indagar qual seria o papel social e político que o teatro poderia – ou deveria – desempenhar em uma determinada conjuntura social sem abandonar os limites do microcosmo ao qual pertencem as artes cênicas. Ou, de maneira mais direta: a partir de que momento o dramaturgo ou o ator ao empregarem sua arte em prol de uma causa social ou política deixam de criar arte para produzir apenas agitação política?

As perguntas acima perpassam a narrativa das páginas que se seguem, urdida em torno da trajetória de homens e mulheres – a maioria na casa dos vinte anos ou no início dos trinta – que munidos da crença de que o teatro possuía um papel político a desempenhar se reuniram no início da década de 1960 para formar um grupo que ficou conhecido como Teatro de Cultura Popular (TCP). Esse foi parte de uma política cultural posta em prática primeiramente pela Prefeitura Municipal do Recife (PMR), a partir de 1960, durante a administração de Miguel Arraes. Prefeito que, apoiado por forças progressistas e de esquerda, foi eleito governador do Estado de Pernambuco em outubro de 1962 e tomou posse em janeiro de 1963, fato que resultou na amplificação dessa política cultural para o restante do estado.

Como define Norberto Bobbio, a política cultural pode ser entendida como a “planificação da cultura por parte dos políticos”³ ou uma “política feita pelos políticos para fins políticos”⁴. No caso do Recife do início dos anos 1960 coube a uma instituição particular

¹ DORT, Bernard. *Teatro Popular: participação ou crítica?* In *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, n.º. 68, p. 01-08, 1976. Disponível em <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro>. Acessado 20/02/2016.

² Idem, *ibidem*.

³ BOBBIO, Norberto. *Política e Cultura*. Organização: Franco Sbarbereri; tradução Jaime A. Clasen. 1ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 91.

⁴ Idem, *ibidem*.

a missão de criar e implantar essa política: o Movimento de Cultura Popular (MCP). Ao recorrermos à definição de política cultural elencada acima nossa intenção é a de não perder de vista que, apesar das motivações externas ao campo do poder presentes na congregação de artistas e intelectuais no MCP, como a alfabetização da população pobre do Recife, as atividades que o Movimento de Cultura Popular se propunha a desenvolver gerariam também dividendos de ordem política, uma vez que a alfabetização era vista como real possibilidade para o aumento da participação eleitoral de grupos sociais até então impedidos constitucionalmente de votar⁵. O que não diminui, de forma alguma, a importância das iniciativas educacionais e culturais empreendidas pelo MCP. Permite-nos apenas relativizar o discurso propagado no período que insistentemente colocava aquela instituição numa espécie de área neutra, imune a todo tipo de influência política da época.

Merece destaque o fato de que o Movimento de Cultura Popular procurou combinar, em sua prática educacional/cultural, a alfabetização à conscientização social e política da população do Recife. A conscientização era defendida pelo MCP como um processo que tinha início quando o povo reconhecia a realidade na qual estava inserido para em seguida poder operar a crítica e engajar-se em atividades que levariam à transformação dessa realidade⁶. Logo, pressupunha não apenas enxergar a realidade, mas entender-se como um sujeito ativo na construção do seu presente. Ou, nas palavras de Paulo Freire: “A conscientização implica, pois, que ultrapassemos a esfera espontânea de apreensão da realidade, para chegarmos a uma esfera crítica na qual a realidade se dá como objeto cognoscível e na qual o homem assume uma posição epistemológica”⁷.

Dessa forma, caberia aos intelectuais e artistas do MCP estimular também a conscientização do povo. Com esse objetivo o Movimento reuniu e articulou diferentes áreas artísticas. Entre os projetos que desenvolveu, podemos afirmar que os relacionados ao âmbito teatral ganharam destaque, notadamente a partir da criação do Teatro de Cultura Popular. Como veremos, o teatro rapidamente tornou-se uma das principais vias da crítica social e da defesa de novos valores feita pelo MCP.

⁵ DE SOUZA, Fábio. *O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)*. 2014. 123 páginas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 27.

⁶ TEIXEIRA, Wagner da Silva. *Educação em tempos de luta: história dos movimentos de educação e cultura popular (1960-1964)*. Programa de pós-graduação em História Social – UFRJ. 2008. Tese (Doutorado). 229 págs.

⁷ FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. Tradução: Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979, p.15.

Esse protagonismo das iniciativas do Teatro de Cultura Popular dentro do MCP pode ser entendido ao considerarmos que, para ser desempenhada em sua plenitude, a atividade teatral demanda um público, o que confere a esta atividade artística um caráter político independentemente do que é mostrado no palco⁸. Como destaca o pesquisador Denis Guénoun, no teatro

[...] o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem”⁹.

Aproveitando-se desse traço constitutivo do teatro – o de ser uma assembleia – o TCP procurou debater os problemas enfrentados pela sociedade brasileira na década de 1960 e apontar os rumos a serem tomados para uma mudança daquele estado de coisas. Para que se possa entender como isso foi possível, a narrativa das páginas seguintes está dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, o I Festival de Teatro do Recife é o acontecimento que nos permite explorar as mudanças que estavam em curso em diversas esferas da sociedade brasileira e que contribuíram para que, no Recife do início dos anos 60, ocorresse a aproximação entre artistas, intelectuais e políticos – alguns católicos, outros de esquerda – que formaram a base do Movimento de Cultura Popular. Veremos ainda como, depois de constituído o núcleo teatral do MCP, este procura se articular com grupos de fora do estado que possuíam um ponto de vista similar sobre o papel social do teatro.

No segundo capítulo, nos concentramos nas mudanças ocorridas no campo teatral do Recife a partir da emergência do Teatro de Cultura Popular e de sua tomada de posição dentro desse campo. Para tanto, nos debruçamos sobre alguns dos espetáculos montados pelo TCP, suas articulações com os outros departamentos do MCP e com grupos de cultura e educação popular de fora do estado – como o CPC da UNE – bem como a participação de integrantes do Teatro de Cultura Popular na campanha política de Miguel Arraes para governador do Estado em 1962.

⁸ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*: uma ideia (política) do teatro. Tradução: Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p. 14.

⁹ Idem, p. 15.

Nosso último ato é voltado para a recepção que o Teatro de Cultura Popular teve por parte de outros membros do campo teatral local, da imprensa e de órgãos governamentais nacionais – a Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS-PE) – e estrangeiros – o Consulado Geral dos Estados Unidos no Recife. Dessa forma, analisamos as disputas engendradas dentro do campo teatral e suas articulações fora dele, bem como a construção de sentidos múltiplos em torno do fazer teatral do Teatro de Cultura Popular.

Capítulo 1

“Primeiro Ato”: Arraial do Bom Jesus.

“Fala-se cada vez mais em nome do povo, hoje. Esse povo [...] tem sobre ele uma nuvem de bons advogados que lhe emprestam generosamente palavras, motivos, poderes, e retiram assim, de seu cliente, uma caução fácil de moralidade. Regimes, partidos, imprensa, literaturas, estéticas, quem não se diz popular? O vento virou de um século para cá, e a consciência está visivelmente desse lado.”

Roland Barthes¹⁰

A coluna *Artes e Artistas*, publicada diariamente pelo *Jornal do Commercio*, de Pernambuco, era encarregada de manter os seus leitores informados acerca da movimentação no campo artístico local e nacional. Além de informações, essa coluna publicava resenhas de espetáculos em cartaz no Recife. Assinada desde 1955 pelo jornalista Medeiros Cavalcanti, *Artes e Artistas* em diversas ocasiões trouxe também pequenas crônicas. É o caso do dia 13 de novembro de 1963, quando Medeiros Cavalcanti publicou a crônica *Participação*. Com certa dose de sarcasmo, o autor comunica que

Revela-se agora, num estilo casual, que Shakespeare fez teatro político, não o teatro político do tipo que concebem os estudiosos da história teatral, mas o outro, o que serve aos interesses de determinada facção. Dá-se assim a entender ao povo que a arte está há séculos jungida à participação, que inclusive envolve o perigo de maniação [*sic*] da própria arte em lugares onde essa participação possa ser policialmente exigida, como aconteceu recentemente com a pintura modernista, devidamente retirada das exposições por certo Snr. Krushev, que não admite senão o estilo acadêmico, e assim mesmo dentro de restritos temas específicos, participantes.

Quando o artista cria livremente, faz produção burguesa, reacionária; quando o crítico teatral desabona uma produção cênica de má fatura, sendo ela participante, é porque se trata de um vendido aos interesses capitalistas, está contra o povo. E assim, levemente, cinicamente, sem qualquer base histórica ou estética vão os corifeus da crônica esquerdista grafando as suas tolices, só lhes faltando agora revelar que Shakespeare era a favor da reforma agrária e pela autodeterminação de

¹⁰ Parágrafo extraído de um editorial escrito para a revista *Théâtre Populaire*, exemplar de Janeiro – Fevereiro de 1954. Ver: BARTHES, Roland. *Escritos sobre Teatro*/ textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 50.

Cuba, tendo mesmo deixado algumas peças inéditas para serem futuramente montadas pelo Teatro de Cultura Popular do MCP [...].¹¹

Participação possui outros três parágrafos nos quais Medeiros disserta sobre a sua insatisfação com o que julga ser uma interferência indevida de posições políticas no campo¹² teatral, onde as preocupações estéticas deveriam ser preponderantes. No entanto, o fragmento citado se destaca por remeter a uma dimensão do debate muito presente naquele período entre as questões estéticas e políticas: uma possível limitação da liberdade criativa dos artistas em decorrência da crescente instrumentalização do teatro pela política. Um efeito secundário dessa instrumentalização abordado por Medeiros é a atuação de cronistas de esquerda¹³ que, dispostos a apoiar a politização do teatro, separavam e classificavam autores e peças sob os títulos de “engajado” ou “alienado”, dessa forma, reduzindo o debate estético ao posicionamento político do autor/obra – ou à ausência deste posicionamento – como principal parâmetro de avaliação dos espetáculos.

O debate entre teatro e política ganhou impulso no Brasil entre fins dos anos 1950 e início da década de 1960, período em que apareceram diversos grupos de artistas que acreditavam no potencial transformador ou revolucionário da arte, como o Teatro Paulista do Estudante, o Teatro de Arena de São Paulo e os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹⁴. Entre esses grupos poderíamos acrescentar o Teatro de Cultura Popular (TCP) – inicialmente chamado Teatro Experimental de Cultura (TEC) – grupo de teatro mantido pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), que procurou desenvolver uma prática teatral que fomentava a conscientização da plateia em relação aos problemas sociais do período.

O MCP foi criado em 1960, na gestão do prefeito Miguel Arraes, com o objetivo de trabalhar em convênio com a Prefeitura do Recife fornecendo assistência cultural aos

¹¹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 13/11/1963.

¹² Para fins de análise, o sociólogo Pierre Bourdieu propunha entender a sociedade em vários campos – por exemplo, o político, o econômico, o cultural, etc. – dotados de homologias estruturais e funcionais, e em constante articulação entre si, apesar de mais ou menos autônomos. Cada um desses campos é pensado como um espaço de possíveis, marcado por relações objetivas entre as posições e as tomadas de posição de seus ocupantes, sejam eles indivíduos ou instituições. Ver: BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. 11ª ed. Campinas: Papyrus, 2011.

¹³ Sobre as distinções entre correntes políticas de esquerda e direita ver: BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda: razões e significados de uma distinção política*. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. 3ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

¹⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC À era da TV*. 2ª ed. rev. ampl. São Paulo: Unesp, 2014.

moradores dos bairros pobres da cidade. Como veremos, a atuação dessa instituição ia além da criação de classes de alfabetização de crianças e adultos, incluindo atividades culturais como a formação de grupos de teatro, pintura, cineclubes, entre outras.

Ainda acerca da crônica de Medeiros Cavalcanti, podemos destacar o título de “teatro político” que este associa às peças representadas pelo grupo do Teatro de Cultura Popular (TCP). No início da crônica, Medeiros distingue duas formas de teatro político: uma que está de acordo com os ideais instituídos por estudiosos do teatro – ou seja, é reconhecida e legitimada como portadora de valor estético – oposta à uma segunda modalidade “que serve aos interesses de determinada facção”, esvaziando a possibilidade de haver algum valor estético, sendo meramente oportunismo político-partidário. Ao optar por se referir ao TCP como o beneficiário das distorções produzidas pelo que nomeia de crônica teatral de esquerda, Medeiros Cavalcanti associa este grupo ao segundo tipo de teatro, cujo exemplo extremo é dado pelo controle estatal mantido na União Soviética sobre a liberdade criativa de seus artistas.

Destarte, em *Participação*, Medeiros Cavalcanti reforça uma representação do TCP em que este é caracterizado como um grupo teatral cujos objetivos político-partidários seriam priorizados em relação às preocupações estéticas. Cabe aqui considerar que as representações, “não são simples imagens, verídicas ou enganosas do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram”¹⁵.

Participação pode ser relacionada à um repertório de crônicas e críticas teatrais, escritas entre 1962 e 1964, nas quais o Teatro de Cultura Popular é diferenciado dos demais grupos teatrais do Recife por causa de suas ligações com as forças de esquerda, que apoiavam o governo de Miguel Arraes, e por desenvolver uma prática cênica que o aproximava do teatro didático, ou seja, um teatro “que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política”¹⁶. Nesse repertório de crônicas e críticas, tais características são postas em evidência como uma forma de invalidar as contribuições estéticas das encenações do TCP.

¹⁵ CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Roger Chartier – A força das representações: história e ficção*. Chapecó: ARGOS, 2011, p. 21 – 54.

¹⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 386.

Para entender como a prática teatral do TCP provocou um conjunto de crônicas e críticas, que o representavam prioritariamente como um grupo de propaganda política, colocando em xeque a importância do grupo dentro do campo teatral do Recife – uma vez que, de acordo com essas representações, as preocupações estéticas eram deixadas em segundo plano – entendemos que não é suficiente uma análise que se debruce exclusivamente sobre o texto dramático. É necessário observar a maneira como esses textos foram encenados, o que implica considerar o papel exercido durante a montagem das peças pelas condições sociais – entendidas como a relação entre os campos político, cultural e econômico – em que o TCP desenvolveu sua atividade teatral¹⁷.

Condições, aliás, que também estão ligadas à recepção encontrada pelas montagens teatrais do TCP no início dos anos 1960, afinal, a relação estabelecida “entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento [...]”¹⁸. Logo, investigar a trajetória do grupo que formou e dirigiu o Teatro de Cultura Popular possibilitará percorrer os caminhos que sobrepõem a política e o teatro em Pernambuco na década de 1960.

1.1 A Derradeira Ceia: expansão de um projeto teatral

De 1931 até a década de 1970, o casarão de número 150 da Rua Benfica, bairro da Madalena, no Recife, abrigou a Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP). A EBAP foi um dos polos de ensino agregados para a criação da Universidade do Recife (UR) na década de 1940¹⁹. Embora um dos objetivos iniciais de sua fundação fosse reunir cursos nas mais variadas áreas artísticas, apenas a partir de 1958 foi instituído um curso de Arte Dramática²⁰ – até então, a EBAP oferecia cursos de Arquitetura, Pintura e Escultura²¹. A formação do Departamento de Teatro da EBAP contribuiu, em determinada medida, para a dinamização

¹⁷ PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*. In RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando & Patriota, Rosângela (orgs.). *A História invade a cena*. São Paulo: Editora Hucitec. 2008, p. 26-58.

¹⁸ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 65.

¹⁹ BRITO NETO, José Bezerra de. *“Educar para o Belo”*: arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929 – 1945. Recife, 2011. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural de Pernambuco.

²⁰ PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.

²¹ BRITO NETO, José Bezerra de. Op. cit., p. 80.

das iniciativas no campo teatral da cidade, uma vez que além da estruturação de cursos para formação de atores e dramaturgos²², permitiu uma melhor sistematização de ações na área cênica – como os cursos de extensão, de duração curta, ministrados por professores da EBAP para alunos que não precisavam prestar o exame vestibular – que, mesmo antes da composição daquele departamento eram oferecidos pela Universidade do Recife²³.

Além dos cursos de extensão, podemos ressaltar outras iniciativas realizadas pelo departamento de Teatro da EBAP, como as leituras públicas de peças de autores como Federico Garcia Lorca e Bertolt Brecht oferecidas pela disciplina de Literatura Dramática, em outubro de 1961 e que eram feitas na própria Escola de Belas Artes²⁴. No ano seguinte, foram realizados seminários temáticos mensais, nos quais a cada mês era determinado um tema – por exemplo, o mês de outubro foi dedicado à discussão dos dramaturgos brasileiros contemporâneos – a partir do qual os professores do Departamento de Teatro selecionavam conteúdos para explanações acompanhadas de encenações realizadas pelos alunos da instituição²⁵.

Outra atividade no âmbito teatral daquele departamento foi a criação de um concurso anual de peças teatrais, como estímulo para o surgimento de novos dramaturgos²⁶. A edição de 1961 desse concurso foi a principal razão para a convocação da décima terceira reunião do Departamento de Teatro da EBAP no ano de 1961, em 14 de agosto²⁷. Do total de doze professores²⁸, sete estavam presentes. Havia ainda uma secretária encarregada de representar o diretor da Escola e um representante dos alunos. Presidida pelo chefe do departamento de Teatro, Hermilo Borba Filho, a reunião iniciou pela leitura e discussão da ata da sessão anterior, que foi aprovada sem correções. Em seguida, a palavra foi concedida ao docente Ariano Suassuna, que apresentou o professor norte americano D. F. Ratcliff, da Universidade

²² PONTES, Joel. Op. cit., p. 100.

²³ Por exemplo, entre os dias 08 e 14 de setembro de 1954, a Universidade do Recife ofereceu um curso de extensão de Teatro por meio da Faculdade de Filosofia do Recife. Arquivo Pessoal de Luís Reis. Certificado de conclusão do Curso de Extensão em Teatro, setembro de 1954.

²⁴ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 04/10/1961. Segundo caderno.

²⁵ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 26/10/1962. Segundo caderno.

²⁶ PONTES, Joel. Op. cit., p. 104.

²⁷ Memorial Denis Bernardes. Livro Ata das reuniões do Departamento de Teatro 1961-1963, p. 23.

²⁸ Em 1961 os seguintes professores compunham o departamento de Teatro da Escola de Belas Artes: Alfredo de Oliveira, Ana Regina Moreira, Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Hélio Moreira da Silva, Hermilo Borba Filho, Isaac Gondim Filho, Ítalo Túlio Carella, Janice de Oliveira, Joel Pontes, José Carlos Cavalcanti Borges, Maria José Campos Lima, Newton Combre e Otávio da Graça Melo. Memorial Denis Bernardes. Livro ata das reuniões do Departamento de Teatro (1961 – 1963).

de Cincinnati, que estava no Recife para realizar uma conferência naquela escola sobre o teatro de Arthur Miller. Esta deveria ocorrer no dia 24 de agosto do ano em curso.

Posteriormente, o chefe do departamento tomou a palavra mais uma vez para comunicar que os diplomas do concurso de peças teatrais realizado pela Escola de Belas Artes estavam prontos – tanto os de 1961 como os do ano anterior, que não haviam sido confeccionados até então. Aproveitando o ensejo, Hermilo Borba Filho introduziu o principal tema da pauta da reunião, ou seja: após a publicação do resultado do concurso para 1961 haviam surgido questionamentos na imprensa e no meio teatral da cidade sobre o não ineditismo de três das quatro peças classificadas entre as primeiras colocadas.

Assunto da maior importância para a credibilidade do concurso, já que seu regulamento estabelecia que os textos inscritos não poderiam ser encenados até a divulgação do resultado final. As peças classificadas entre as quatro melhores eram: *Uma girafa para Inocência*, do carioca Luiz Carlos Saroldi (média 8); seguida pela peça *Mão de moça, pé de verso*, de José Carlos C. Borges (média 6); enquanto o terceiro lugar ficou empatado entre *Eduardo Oliveira e o mundo intransigente*, de Aguinaldo Silva e *A Derradeira Ceia* de Luiz Marinho Falcão (média 5)²⁹.

Considerando o critério de ineditismo do regulamento, a primeira colocada “Uma girafa para Inocência”, foi desclassificada porque à época em que fora divulgado o resultado do concurso já era encenada no Rio de Janeiro. Ao segundo colocado, e professor daquele Departamento de Teatro, José Carlos Cavalcanti Borges, foi permitido que defendesse sua peça naquela reunião. Após a exposição feita pelo autor, foi decidida a manutenção da premiação para *Mão de moça, pé de verso*.

O último caso relativo ainda à classificação das referidas peças dizia respeito a uma das peças classificadas e empatada em terceiro lugar: *A Derradeira Ceia*, cujo autor Luiz Marinho Falcão, havia enviado um ofício ao departamento pedindo esclarecimentos a respeito de sua desclassificação. Segundo relata a secretária da Escola de Belas Artes presente na sessão, Maria de Lourdes Cavalcanti, o texto de Luiz Marinho Falcão fora desclassificado

²⁹ As peças eram avaliadas pela média das notas atribuídas pelos jurados do concurso. A comissão julgadora do concurso era composta por três jurados, que não necessariamente eram pessoas do meio teatral, tendo em vista que o critério para escolha dos nomes que comporiam a comissão a cada ano pressupunha apenas que fossem professores universitários. Memorial Denis Bernardes. *Livro ata do Departamento de Teatro (1961 – 1963)*, p. 19-20.

após a publicação do resultado do concurso devido a denúncias de que “a peça já tinha sido mimeografada e estava sendo ensaiada por um conjunto amador da cidade”³⁰.

Segundo registra a ata da reunião os professores dividem seus pontos de vista em torno das seguintes questões: o fato de estar em processo de montagem seria o suficiente para caracterizar a peça como transgressora das normas da disputa? Apesar de não haver acontecido a estreia do espetáculo para o público, aquele texto deixara de ser inédito? Foi uma votação apertada a que se seguiu às deliberações acerca da aplicação desse critério de julgamento, mas por quatro votos a três, a resolução da comissão julgadora do concurso³¹ foi revogada e o ineditismo de *A Derradeira Ceia* foi reconhecido, mantendo-se a peça entre os textos premiados pelo concurso anual de peças da EBAP.

Deixemos agora as controvérsias acerca das peças classificadas no concurso teatral promovido pela EBAP para acompanhar o grupo de artistas amadores que em agosto de 1961 trabalhava na montagem da peça *A Derradeira Ceia* a fim de participar do I Festival de Teatro do Recife. O grupo era dirigido pelo encenador, e amigo de Luiz Marinho Falcão, Luiz Mendonça³².

Natural da vila de Fazenda Nova, no município de Brejo da Madre de Deus (Agreste Pernambucano) Luiz Mendonça mudou com a família para o Recife em 1941, aos dez anos de idade, permanecendo na cidade após o retorno de seus pais para o interior³³. Até 1961 colaborara como ator em montagens teatrais de diversos grupos amadores³⁴, além de ser conhecido por interpretar o papel de Jesus Cristo anualmente no *Drama do Calvário*,

³⁰ Idem, p. 23.

³¹ Em 1961, a comissão julgadora era formada por Valdemar de Oliveira, Gilberto Osório e Hermilo Borba Filho. Memorial Denis Bernardes. Livro ata do Departamento de Teatro (1961 – 1963).

³² Segundo Patrice Pavis, o encenador (ou *metteur en scène*) é o profissional que assume a responsabilidade organizacional e estética pela montagem do texto teatral. É ele quem interpreta o texto, designa o elenco e quais possibilidades cênicas serão exploradas na composição do espetáculo. PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 128.

³³ REIS, Carlos; REIS, Luís Augusto. *Luiz Mendonça: Teatro é festa para o povo*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005 (Coleção Malungo), p. 18.

³⁴ Entre as iniciativas teatrais nas quais tomou parte podemos citar: o Teatro Adolescente do Recife (TAR), o Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco e o Teatro do Funcionário Público (TFP). Foi com o TAR, sob a direção de Clênio Wanderley, que em 1956, Mendonça participou da primeira montagem do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A repercussão das primeiras encenações no Recife foi baixa, mas em janeiro de 1957 o grupo foi premiado no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro. Idem, p. 38.

encenado desde 1951, durante a páscoa católica, nas ruas de Fazenda Nova³⁵. Luiz Mendonça acumulara também experiência como encenador no Teatro da Universidade Rural de Pernambuco (TURP)³⁶. É possível que essa experiência teatral adquirida tenha influenciado no convite para assumir a direção da Divisão de Teatro do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife, posto que vagara após o desligamento de Ariano Suassuna do MCP³⁷.

A montagem de *A Derradeira Ceia* dirigida por Luiz Mendonça com vistas à participação no I Festival de Teatro do Recife, em setembro de 1961, assinalou o início de um novo projeto da Divisão de Teatro do MCP: a criação e manutenção de um grupo teatral próprio. Segundo os pesquisadores Carlos Reis e Luís Reis, os esforços da Divisão de Teatro do MCP até então, haviam sido direcionados para a criação de novos espaços cênicos na cidade³⁸. O MCP criou o Teatro do Povo – um teatro ambulante composto por uma lona de circo e arquibancadas – e o Teatro do Arraial velho – uma concha acústica construída na sede do Movimento³⁹. Esses espaços serviriam ao objetivo de ampliar o acesso ao teatro da população que não podia pagar os valores do ingresso cobrado no Teatro de Santa Isabel – nem possuía um paletó para cumprir a exigência do vestuário, como era usual por parte desta sala de espetáculo⁴⁰.

Com a proximidade do festival, não havia naquele momento tempo para o grupo reunido em torno de Luiz Mendonça elaborar e discutir em detalhes qual a proposta cênica: era preciso adaptar o texto, ensaiar o elenco, preparar a cenografia e os figurinos, enfim, todo o processo envolto em uma montagem teatral precisava ser preparado às pressas. A escolha do texto de Luiz Marinho Falcão indica, no entanto, a vontade de encenar peças de autores locais. No programa distribuído em uma encenação de *A Derradeira Ceia* posterior à que foi

³⁵ O *Drama do Calvário* foi uma encenação da Paixão de Cristo feita a partir de um texto adaptado por Luiz Mendonça e Osiris Caldas. Posteriormente, com a construção da cidade teatro, o espetáculo passou a ser conhecido como Paixão de Cristo de Nova Jerusalém. Ver: Idem, p. 26.

³⁶ Idem, p. 45

³⁷ Reprodução realizada por agentes da DOPS da lista da diretoria do Movimento de Cultura Popular publicada no *Diário de Pernambuco* em 24/01/1961. APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário funcional do Movimento de Cultura Popular, nº 1501-D, fundo: 29.841.

³⁸ REIS, Carlos; REIS, Luís Augusto. Op. cit., p. 47.

³⁹ Idem, p. 48.

⁴⁰ MENDONÇA, Luiz. Teatro é Festa para o Povo. *Revista Civilização Brasileira – Caderno Especial* nº. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano IV, p. 149-159, jul. 1968. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/depluiz.pdf>>. Acesso em 04/04/2013.

realizada no I Festival de Teatro, Luiz Mendonça rememorou os preparativos daquele mês de agosto:

A Divisão de Teatro do Movimento de Cultura Popular dava seus primeiros passos, quando se anunciava a realização do I Festival de Teatro do Recife. Teríamos de tomar parte no certame patrocinado pela comissão de teatro, DDC, MCP, PMR, seria temerosa a nossa presença com um espetáculo feito às pressas. Alguns jovens do movimento e escola de teatro da Universidade do Recife procuraram-nos para montar um espetáculo. Escolhemos um nome provisório para o grupo: Teatro Experimental de Cultura e nos lançamos ao trabalho. Depois de termos várias peças, chegou-nos *A Derradeira Ceia* de Luiz Marinho.⁴¹

O nome escolhido pelo grupo, Teatro Experimental de Cultura (TEC), apesar de temporário transmitia o aspecto espontâneo, sem amplas reflexões acerca dos objetivos do grupo ao mesmo tempo em que sinalizava sua pretensão de ser uma iniciativa de vanguarda. Entre os jovens que colaboraram com Luiz Mendonça nesse primeiro momento, alguns eram sócios fundadores do MCP, como David Hulak, Delmiro Lira, Joacir Castro e Moema Cavalcanti⁴²; havia os que não assinaram o estatuto do Movimento de Cultura Popular, mas que se tornaram figuras constantes nas montagens do TEC, como Ilva Niño, José Marinho, José Wilker e Marco Porto Carrero⁴³; e os que depois de *A Derradeira Ceia* seguiram outros caminhos, como Ruth Tachlitzky, que em 1962 interpretou Teresa Carrar na montagem que o Teatro do Estudante Israelita de Pernambuco (TEIP) realizou da peça “Os fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht⁴⁴.

O texto de Luiz Mendonça escrito para o programa de *A Derradeira Ceia*, transcrito acima, ao destacar o papel do Movimento de Cultura Popular na organização do festival, sinaliza que o caminho urdido por nossa narrativa rumo ao I Festival de Teatro do Recife precisa fazer uma pequena parada, espécie de interlúdio, na Rua da Aurora, na antiga sede da prefeitura do Recife. Lá, se reuniam grupos de intelectuais e artistas de esquerda e de outras tendências políticas com o prefeito Miguel Arraes, para discutir maneiras de lidar com um dos problemas centrais da população pobre da cidade do Recife: os altos níveis de analfabetismo.

⁴¹ Acervo Projeto Teatro Tem Programa! *Programa da peça A Derradeira Ceia*.

⁴² Lista de sócios fundadores do MCP. In COELHO, Germano. *MCP: História do Movimento de Cultura Popular*. Recife: Ed. Do Autor, 2012. p. 214

⁴³ Acervo Projeto Teatro Tem Programa! *Programa da peça A Derradeira Ceia*.

⁴⁴ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 11/10/1962.

1.2 Interlúdio: “à beira do Capibaribe”

Em janeiro de 1960, o recém-empossado prefeito do Recife, Miguel Arraes, agendara uma reunião com intelectuais, artistas e representantes de organizações populares⁴⁵. Na pauta da reunião estava a discussão de um levantamento elaborado pela assessora técnica da prefeitura, Anita Paes Barreto, acerca da população não escolarizada do Recife e a apresentação do Plano Municipal de Ensino⁴⁶. Esse encontro revelava que Arraes decidira dar continuidade à prática de convocar reuniões entre os representantes da municipalidade e a população do Recife para debater problemas e medidas a serem adotadas pela Prefeitura, iniciada pela gestão de seu antecessor, Pelópidas da Silveira.

De acordo com Pelópidas da Silveira, o primeiro passo para as audiências públicas, esse canal direto com a população, fora o estímulo à criação das associações de bairro, durante sua campanha eleitoral. Essas associações acabaram por se constituírem no principal apoio de sua administração diante da forte oposição que enfrentara na Câmara Municipal⁴⁷. Estabelecidas as associações, vieram em seguida as audiências públicas realizadas no Teatro de Santa Isabel onde as reivindicações e reclamações da população eram ouvidas e, quando possível, resolvidas imediatamente⁴⁸.

Entre as medidas a serem adotadas pelo plano de Ensino estabelecido na gestão de Miguel Arraes, estava prevista a criação de um órgão que seria encarregado de coordenar a implantação do Plano Municipal de Ensino, já que a prefeitura não possuía uma secretaria especificamente voltada para a educação⁴⁹. O perfil do órgão que deveria gerir essa iniciativa foi sendo definido à medida que as escolas começaram a funcionar. Diante da gravidade dos problemas educacionais do Recife, bem como para evitar os entraves ocasionados pela burocracia das instituições públicas, optou-se pela criação de uma entidade civil, que trabalharia com a prefeitura por meio de um convênio⁵⁰. Esperava-se dessa maneira construir

⁴⁵ BARRETO, Anita Paes. In RECIFE: Fundação de Cultura da Cidade do Recife. *Memorial do MCP*. Recife: 1986, p.37.

⁴⁶ TEIXEIRA, Wagner da Silva. Op. cit., p.45.

⁴⁷ Entrevista cedida por Pelópidas Silveira ao CEHIBRA, da Fundação Joaquim Nabuco, em 23/01/1985.

⁴⁸ CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi: da coluna Prestes à queda de Arraes: Memórias políticas*. 4 ed. Revista e ampliada. Recife: CEPE, 2008, p. 295.

⁴⁹ TEIXEIRA, Wagner da Silva. Op. cit., p. 45.

⁵⁰ WEBER, Silke. A educação como foco de projetos político-sociais em Pernambuco. In ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de, & BARRETO, Tulio Velho (orgs). 1964: O golpe passado a limpo. Recife: Ed. Massangana, 2007, p.: 115 – 135.

uma resposta rápida e flexível ao problema da educação. Na prática, isso significou também, que o referido órgão administrativo teria autonomia para definir sua estrutura interna, formar seus quadros e escolher quais projetos teriam prioridade de implantação – mesmo que o prefeito pudesse vetar qualquer medida que não julgasse necessária. Poderia ainda buscar contribuições financeiras de particulares.

A decisão de nomear essa instituição conveniada à Prefeitura do Recife de Movimento de Cultura Popular está relacionada aos debates que nortearam a sua criação. O MCP foi instituído tendo como referencial uma série de projetos realizados durante a década de 1950 que, de maneira geral, buscavam formas para atingir um novo patamar de desenvolvimento social por meio do esforço cooperativo e coletivo em torno da formação e promoção das capacidades humanas⁵¹.

Em seu livro de memórias sobre o MCP, Germano Coelho – um dos idealizadores do movimento e seu primeiro presidente⁵², entre os anos de 1960 e 1963 – destaca três experiências que, do seu ponto de vista, ajudaram a moldar o perfil do Movimento. Relata que foram observadas por ele e sua esposa, Norma Coelho, enquanto residiam e estudavam na França, na década de 1950, onde Germano frequentava o curso de Doutorado em Direito da Universidade de Paris: *Peuple et Culture*, *École du Peuple* e o Centro de Economia e Humanismo criado pelo padre Lebret⁵³. O outro projeto que completaria sua concepção a respeito do que veio a ser o MCP, segundo sua narrativa, foi resultado da ida do casal à Israel, onde ficaram impressionados com o cooperativismo dos *Kibbutzim*⁵⁴.

Apesar do relato de Germano Coelho em seu livro, o MCP não deve ser entendido exclusivamente como o resultado apenas das experiências que Germano Coelho e Norma Coelho vivenciaram na França e em Israel. Como ressalta o historiador Wagner Teixeira, houve uma quinta experiência responsável por moldar o perfil inicial do movimento: o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (S.A.M.R.), criado e dirigido pelo escultor Abelardo da Hora, desde 1952⁵⁵. Segundo Abelardo da Hora, no ateliê os alunos eram

⁵¹ TEIXEIRA, Wagner da Silva. Op. cit., p. 47.

⁵² Germano Coelho foi presidente do MCP entre os anos de 1960 e 1963, quando foi indicado por Miguel Arraes para ser o Secretário da Educação de Pernambuco. Com a sua saída da presidência do Movimento, foi eleito um novo presidente: Miguel Newton Arraes.

⁵³ COELHO, Germano. Op. cit., p. 07.

⁵⁴ Idem, p. 13.

⁵⁵ TEIXEIRA, Wagner da Silva. Op. cit., p.48.

incentivados a observar manifestações de agremiações populares como forma de inspiração para as aulas de desenho, escultura e pintura⁵⁶. Abelardo da Hora narra que em 1956 foi iniciada uma “campanha para juntar os grupos culturais existentes para formar um amplo movimento cultural, tendo a cultura do povo como fonte”⁵⁷. Devemos considerar também que o conceito de cultura popular vinha ganhando espaço paulatinamente desde a década de 1940, em razão dos estudos e pesquisas de professores ligados à Universidade⁵⁸.

A despeito das disputas pelo protagonismo na concepção do MCP presente nos relatos memorialísticos, o movimento começou suas atividades oficialmente em maio de 1960. Sua sede foi estabelecida no Arraial do Bom Jesus, antigo Sítio da Trindade, adquirido pela Prefeitura durante a gestão de Pelópidas da Silveira. O objetivo do Movimento agora não se restringia à aplicação do Plano Municipal de Ensino. É perceptível que o entusiasmo em torno da ideia inicial tinha transformado o MCP numa espécie de “Universidade popular”, expressão que aparece em seu estatuto de fundação.

Em seus momentos iniciais, segundo Silke Weber, o MCP atraiu o “apoio generalizado, particularmente na sua ação educativa para crianças e para adultos. Sobretudo para crianças”⁵⁹. O Movimento foi bem recebido inclusive por setores sociais de outros estados como o Rio de Janeiro e São Paulo. Em julho de 1961, Germano Coelho participou como conferencista do XXIV Congresso Nacional dos Estudantes, promovido pela UNE⁶⁰. Sua conferência versou sobre os primeiros experimentos educacionais que eram desenvolvidos pelo MCP. A boa receptividade às propostas do MCP é revelada no discurso de encerramento proferido por Aldo Arantes, que foi eleito presidente da UNE durante aquele congresso, no qual entre suas propostas estava a de “expandir o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco por todo o país, e se possível criar em cada Diretório Acadêmico um movimento

⁵⁶ HORA, Abelardo da. In RECIFE: Fundação de Cultura da Cidade do Recife. *Memorial do MCP*. Recife: 1986, p. 14.

⁵⁷ Idem, *ibidem*.

⁵⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)*. São Paulo: Intermeio, 2013, p. 89.

⁵⁹ Entrevista cedida por Silke Weber em 14/05/2014.

⁶⁰ Arquivo BNM-DIGITAL. *Jornal Última Hora - Rio*. 15/07/1961.

de alfabetização”⁶¹. Em setembro daquele ano, o IX Congresso dos Jornalistas, realizado em São Paulo, aprovou uma moção de congratulação ao MCP⁶².

Embora a educação permanecesse como foco principal, o MCP se propunha não só a abrir escolas para alfabetização de crianças e adultos, mas a criar espaços de convivência e lazer (como as praças de cultura), a promover festas populares, festivais (de cinema, de teatro) e congressos⁶³. Também foram oferecidos cursos profissionalizantes em montagem e conserto de rádios e condução de caminhões⁶⁴. Todas essas atividades foram pensadas a partir do objetivo número um do Movimento: “Promover e incentivar com a ajuda de particulares e dos poderes públicos, a educação de crianças e adultos”⁶⁵. Outros quatro objetivos aparecem relacionados no artigo primeiro, do capítulo um do estatuto do MCP:

- 2- Atender ao objetivo fundamental da educação que é o de desenvolver plenamente todas as virtualidades do ser humano, através da educação integral [de] base que assegure, também, de acordo com a constituição, o ensino religioso facultativo;
- 3- Proporcionar a elevação do nível cultural do povo/ preparando-o para a vida e para o trabalho;
- 4- Colaborar para a melhoria do nível material do povo, através de educação especializada;
- 5- Formar quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular.⁶⁶

Diante de objetivos tão amplos, foi criada uma complexa estrutura de departamentos e diretorias para operacionalizar este conjunto de atividades. O organograma do MCP estabelecia sete órgãos principais: o Conselho de Direção (CD), a Diretoria (D), o Conselho Consultivo (CC), o Serviço de Administração (SA), o Departamento de Formação da Cultura (DFC), Departamento de Informação e Documentação (DID) e o Departamento de Difusão da Cultura (DDC)⁶⁷. Cada órgão era composto por um número variável de divisões. A Divisão de Teatro integrava o Departamento de Formação da Cultura (DFC), que contava ainda com

⁶¹ Arquivo BNM-DIGITAL. Jornal *Última Hora* - Rio. 24/07/1961.

⁶² Arquivo BNM-DIGITAL. Jornal *Última Hora* - Rio. 28/09/1961.

⁶³ Enquanto esteve ativo, o MCP institucionalizou os festejos nas épocas do Carnaval, São João e Natal da cidade do Recife.

⁶⁴ Depoimento de Miguel Newton Arraes. *Arte em Revista*. ano 2 v. 3, 1964. Disponível em <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depnew.pdf>>. Acesso em 15/06/2014.

⁶⁵ Estatuto do MCP. APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário funcional nº 1501-D, fundo: 29.841.

⁶⁶ Idem, ibidem.

⁶⁷ Estatuto do MCP. APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário funcional nº 1501-D, fundo: 29.841.

outras nove divisões⁶⁸ e cuja expansão era prevista no estatuto, de acordo com as demandas futuras. Os objetivos específicos atribuídos no estatuto ao Departamento de Formação da Cultura eram:

- 1- Interpretar, desenvolver e sistematizar a cultura popular;
- 2- Criar e difundir novos métodos e técnicas de educação popular;
- 3- Formar pessoal habilitado a transmitir a cultura ao povo.⁶⁹

A leitura dos objetivos gerais do MCP e dos objetivos específicos do Departamento de Formação da Cultura (DFC) aponta para a preocupação do grupo de artistas e intelectuais reunidos no Movimento em relação ao povo do Recife – notadamente no que se refere às suas condições de vida e formas de expressão cultural. Mas, à que grupos sociais se referiam os intelectuais do Movimento de Cultura Popular ao empregarem a palavra povo?

Ao discorrer sobre o sentido político do conceito de povo, o filósofo Giorgio Agamben chama a atenção para uma singularidade presente nesse conceito que se repete em diversos idiomas europeus modernos – como o espanhol, o italiano, o francês e o português – que é a do termo povo designar tanto o conjunto de cidadãos de uma mesma região ou país, como apenas os grupos populacionais “pertencentes às classes inferiores”⁷⁰. Giorgio Agamben propõe que a presença dessa particularidade semântica indica uma cisão ligada à função que é atribuída ao termo povo no jogo político da sociedade ocidental, de forma que essa noção – povo – pode ser pensada de maneira polar:

[...] tudo ocorre como se aquilo que chamamos de povo fosse, na realidade não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto *Povo* como corpo político integral, de outro, o subconjunto *povo*, como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; ali uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui uma exclusão que se sabe sem esperanças [...].⁷¹

Ao tomar como referência essa reflexão do filósofo Giorgio Agamben para analisar os objetivos do Movimento, podemos perceber que, embora não escapasse às oscilações entre os polos de significados apontados pelo filósofo, o conceito de povo era empregado pelos intelectuais e artistas do MCP principalmente para designar os grupos sociais pobres que moravam em áreas desassistidas pelo poder público.

⁶⁸ Divisão de Pesquisa; Divisão de Ensino; Divisão de Artes Plásticas e Artesanato; Divisão de Música, dança e Canto; Divisão Cinema, Rádio, Televisão e Imprensa; Divisão de Teatro; Divisão de Cultura Brasileira; Divisão de Bem-estar coletivo; Divisão de Saúde; Divisão de Esportes.

⁶⁹ Estatuto do MCP. APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário funcional nº 1501-D, fundo: 29.841.

⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. O que é um povo?. In AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015, p.35.

⁷¹ Idem, p. 36.

Tal constatação pode ser corroborada ao considerarmos que, como aponta o sociólogo Marcelo Ridenti, vários grupos de artistas e intelectuais das classes médias urbanas no Brasil dos anos 1960, ao questionarem o processo de modernização capitalista excludente pelo qual o país vinha passando, se propuseram a buscar alternativas de desenvolvimento social. Esses intelectuais e artistas, que em sua maioria tinham ligações com as forças políticas de esquerda, acreditavam que estava em curso uma revolução socialista na qual não podiam deixar de se engajar⁷².

A busca por um modelo alternativo de sociedade, para esses grupos, passava pela construção de um “homem novo”, capaz de agir em prol da transformação da sociedade brasileira. O modelo para esse “homem novo”, segundo Ridenti, foi encontrado no passado, numa idealização feita por intelectuais e artistas sobre as populações das áreas rurais que, por viverem longe das cidades, eram vistas como portadoras de tradições e valores característicos do povo brasileiro⁷³. Ridenti é enfático ao afirmar que esses grupos de intelectuais e artistas urbanos “identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente”⁷⁴. Ou seja, era preciso conscientizar o povo.

Após desenvolvermos algumas reflexões sobre a maneira como o conceito de povo era empregado pelo MCP, podemos voltar nosso foco para a noção de cultura popular. Essa reflexão é necessária devido à abrangência com a qual esse conceito foi pensado e utilizado em diferentes momentos históricos, exibindo, assim, amplo leque de significados⁷⁵.

Tomar a cultura popular como um conceito, quer dizer que nos dispomos à considerá-la, a exemplo do que propôs Roger Chartier, como uma formulação intelectual “que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencentes à cultura popular”⁷⁶. Dessa maneira, acreditamos que a cultura popular pode ser pensada dentro de uma ótica centrada nas discontinuidades presentes na trajetória histórica

⁷² RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 87

⁷³ Idem, p. 88.

⁷⁴ Idem, p. 91.

⁷⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., p. 31.

⁷⁶ CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995, p. 179-192.

desse termo⁷⁷. Ou seja, em lugar de um fenômeno social cristalizado, invariável – geralmente definido de maneira negativa e em oposição a uma cultura erudita ou oficial, como uma “cultura da não elite”⁷⁸ – serão abordadas as relações entre os atores sociais que, num período histórico específico, contribuíram para que um determinado significado fosse conferido ao que se propunham classificar sob o signo da cultura popular⁷⁹.

O aparecimento do conceito de cultura popular nos escritos do filósofo alemão Herder e, em seguida, como fundamento dos trabalhos dos irmãos Grimm, ainda no século XVIII – ou seja, antes do processo de unificação política da Alemanha – está ligado à tentativa de estabelecer uma identidade cultural baseada nos valores caros a grupos da pequena burguesia dos estados germânicos⁸⁰. Num momento em que não havia uma identidade política simbolizada por um Estado Nacional unificado, esses autores buscaram distinguir “uma essência diferenciadora e autêntica, o espírito coletivo de um povo em particular”⁸¹.

Entretanto, foi no início do século XIX que alguns autores ligados ao romantismo foram responsáveis por difundir o fascínio pela a observação das tradições populares no meio intelectual europeu⁸². É preciso frisar que nesse período, o termo popular era associado aos costumes dos camponeses que, de forma geral, eram impregnados por um ideal de espontaneidade e pureza preservadas pelo distanciamento das cidades⁸³. Em oposição aos iluministas, que defendiam o estabelecimento de valores, supostamente, universais e enxergavam os costumes dos camponeses apenas como exteriorizações simplórias de homens e mulheres ignorantes, os românticos se interessaram em conhecer e utilizar como inspiração as manifestações populares por entenderem que estas demarcavam e expressavam suas nacionalidades – além de satisfazerem o gosto pelo exótico desses autores⁸⁴.

⁷⁷ Idem, p. 184.

⁷⁸ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁷⁹ CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In REVEL, Jacques. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: DIFEL, 1989, p. 49 – 75.

⁸⁰ ELIAS, Norbert. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução: Álvaro Cabral; revisão técnica Adréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

⁸¹ ABREU, Martha. Cultura Popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha & SOHIET, Rachel. *Ensino de História: Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

⁸² ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 1992.

⁸³ CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. Op. cit., p. 57.

⁸⁴ ORTIZ, Renato. *Notas históricas sobre o conceito de Cultura Popular*. Kellogg Institute. Working Paper #80, p. 13. Disponível em <http://kellogg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/080.pdf>.

Se os românticos foram os responsáveis por apontar a relevância das tradições populares, coube aos folcloristas⁸⁵ uma primeira tentativa de sistematizar e estabelecer uma perspectiva metodológica sobre os estudos da cultura popular⁸⁶. Como norteador do esforço no sentido de estabelecer uma disciplina científica – o folclore – dedicada à observação e ao registro do que consideravam ser os costumes, as crenças e os valores populares, havia o entendimento de que a cultura popular era um patrimônio nacional ameaçado pelos efeitos da Revolução Industrial, da modernidade capitalista e do crescente contato com povos e culturas estrangeiros⁸⁷. Consequentemente, ao ser combinada à noção de folclore, a cultura popular é incluída numa chave de significados onde passa a ser entendida como um sinônimo de permanência, de continuidade, de uma tradição que se opõe ao progresso científico e material que começava a ser vivenciado no período⁸⁸.

O interesse pelo estudo da cultura popular no Brasil aparece atrelado aos trabalhos desenvolvidos por folcloristas do final do século XIX⁸⁹. O cuidado de intelectuais como Silvio Romero com o registro e a conservação do que era considerado como manifestação folclórica – a sabedoria do povo – está ligado também a uma série de mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX no Brasil, como o fim do sistema de trabalho escravo e, posteriormente, o estabelecimento do regime republicano⁹⁰. Há, nas pesquisas dos primeiros folcloristas, como aponta Renato Ortiz, uma tentativa de valorizar a cultura regional visando sua contraposição à cultura “oficial” da corte do Rio de Janeiro⁹¹.

Em seguida, com a proclamação da república em 1889, afirma o historiador Durval Muniz, tornou-se imprescindível ao novo governo conhecer quem era o povo brasileiro do qual o novo regime dizia emanar sua legitimidade; bem como havia a preocupação com a

⁸⁵ O termo folclore começou a ser divulgado em 1846, pela revista inglesa *The Athenaeum*. Ver: ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 13.

⁸⁶ CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. Op. cit., p. 57.

⁸⁷ ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 29.

⁸⁸ CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol. 15, nº02, abril/junho 2001, p. 28-35. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000200005%20&script=sci_arttext. Acessado em 15/12/2015.

⁸⁹ Idem, p. 29.

⁹⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., p. 45.

⁹¹ ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 68.

construção e afirmação de uma identidade cultural brasileira⁹². Ressaltemos, no entanto, que embora registrassem expressões culturais que entendiam ser características da cultura popular do Brasil, persistia nos primeiros folcloristas a visão de certa inferioridade presente no povo brasileiro devido à miscigenação entre negros, índios e brancos da qual era resultado⁹³.

Foi entre os anos de 1925 e 1940, que os folcloristas conseguiram maior destaque no cenário nacional. Nesse momento, o folclore era encarado como uma das provas da existência de uma unidade nacional real, ainda que a república brasileira revelasse fragilidades institucionais que dificultavam sua afirmação⁹⁴. Concorreu para essa projeção dos estudos folclóricos a tentativa de fazer com que a mistura de influências étnicas presente na cultura popular brasileira passasse a ser percebida de forma positiva – por exemplo, com a publicação de *Casa Grande e Senzala*, em 1933 – e o fato de a integração cultural ser considerada como uma peça fundamental no governo de Getúlio Vargas⁹⁵. Como analisa Daniel Pécaut, para os intelectuais envolvidos no processo de organização do Estado “forjar um povo também é traçar uma cultura capaz de assegurar sua unidade”⁹⁶. Alguns indícios do auge que os estudos folclóricos atingiram naquele momento podem ser vistos na criação do Conselho Nacional do Folclore, em 1947, e na promoção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958⁹⁷.

Na década de 1950, no Brasil, o conceito de cultura popular começa a se distinguir do de folclore. Sob o prisma do folclore, a cultura popular era traduzida, sobretudo, como a conservação e exaltação das tradições; no entanto, ao longo da década de 1950 e principalmente nos primeiros quatro anos da década de 1960, a cultura popular passa a ser vista por alguns grupos como algo imbuído de potencialidade de transformação social⁹⁸.

De acordo com Renato Ortiz, contribuiu para essa remodelação do conceito de cultura popular os trabalhos de intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), fundado em 1955, que idealizavam a cultura como um elemento capaz de promover

⁹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., 47.

⁹³ ABREU, Martha. Op. cit., p. 05.

⁹⁴ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990, p. 47.

⁹⁵ Idem, *ibidem*.

⁹⁶ Idem, p. 14.

⁹⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op. cit., p. 89.

⁹⁸ CATENACCI, Vivian. Op. cit., p. 32.

alterações socioeconômicas⁹⁹. Essa influência pode ser sentida inclusive no MCP, já que Paulo Freire teria sido fortemente inspirado por algumas teorias de membros do ISEB ao criar seu método de alfabetização – muito embora essa influência deva ser relativizada, porque, como referido anteriormente, a matriz intelectual do MCP reuniu diversas influências locais e internacionais.

Aliás, no que se refere à forma como a cultura popular era entendida pelos integrantes do MCP, devemos considerar que, embora o Movimento de Cultura Popular se definisse como um órgão técnico cuja única preocupação era a “elevação do nível material e espiritual do povo”¹⁰⁰, posição reafirmada por algumas de suas principais lideranças e, inclusive, em trabalhos acadêmicos¹⁰¹, o MCP ocupava um papel estratégico no projeto de governo de Miguel Arraes e para as forças políticas que o apoiavam reunidas na chamada Frente do Recife.

A Frente do Recife ficou conhecida por ser uma composição de partidos de esquerda – notadamente o PSB e o PCB¹⁰² – atuante entre os anos de 1955 e 1964¹⁰³, criada como adversária da hegemonia política que o Partido Social Democrata (PSD) mantinha em Pernambuco¹⁰⁴. No entanto, como defende a historiadora Taciana Santos, a Frente do Recife consistiu numa sequência de acordos de coalizão firmados entre partidos políticos, em que a hegemonia da articulação era de partidos de esquerda, a cada um dos pleitos eleitorais que disputaram¹⁰⁵. De modo que, sob “a mesma denominação, foram compostas diversas alianças,

⁹⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão 2006, p. 46.

¹⁰⁰ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 09/09/1962.

¹⁰¹ BARBOSA, Letícia Rameh. *Movimento de Cultura Popular: impactos na sociedade pernambucana*. Recife: Editora do autor, 2009.

¹⁰² Partido Socialista Brasileiro (PSB) e Partido Comunista Brasileiro (PCB). Apesar de ter tido o registro caçado em 1947, o PCB manteve-se organizado. Uma das formas que encontrou para continuar atuante foi a composição de alianças com outros partidos. Ver: BRAYNER, Flávio Henrique Albert. . (...) *Aí nós Istôra Dotô!* (Mudança e Conservação na Atividade do Partido Comunista Brasileiro em Pernambuco – 1956 1964). Recife: UFPE, 1985, 191 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1985.

¹⁰³ SOARES, José Arlindo. *A Frente do Recife e o governo do Arraes: Nacionalismo em crise 1955-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

¹⁰⁴ PANDOLFI, Dulce. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Massangana, 1984.

¹⁰⁵ No que se refere às eleições para o executivo do Recife, em 1955 a Frente do Recife, composta por PSB, PTN, PCB e o PTB, defendeu a candidatura nas eleições para prefeito o nome de Pelópidas Silveira. Já em 1959, a Frente foi formada pelo PSB, o PTN, o PCB e uma ala dissidente do PSD. Essa nova composição apoiou o candidato Miguel Arraes. Na última eleição municipal disputada pela Frente, em 1963, novamente o nome de Pelópidas Silveira foi lançado apoiado pelo PSB, PTN, PTB e PCB. Já nas eleições para o cargo de governador do Estado, em 1958, a Frente do Recife (PTB, PSB, PCB) formou as Oposições Unidas – coligação partidária

integradas por diferentes partidos e que tiveram na participação do PCB e do PSB um elemento comum”¹⁰⁶.

A hegemonia política do PSD em Pernambuco passou a ser questionada, em parte, devido ao quadro de pobreza do Estado à época. Aliás, entre as décadas de 1950 e 1960 não apenas em Pernambuco foram mobilizadas forças no combate à pobreza. Como destaca Virginia Pontual, a década de 50 foi marcada por seminários, congressos e encontros que debateram o descompasso, o atraso e o subdesenvolvimento de toda a Região Nordeste em relação ao Sudeste e Sul do Brasil¹⁰⁷. Segundo Josué de Castro, nesse período, os estudos especializados sobre o Nordeste permitiram observar como “o subdesenvolvimento e a fome do Nordeste eram mais um fenômeno de ordem social do que natural e de que suas causas estavam muito mais ligadas à estrutura econômica da região do que aos episódios das secas intermitentes”¹⁰⁸.

Tal constatação contribuiu para que, no auge da euforia desenvolvimentista do governo JK, fosse criada a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959. Sob a direção do economista Celso Furtado, a SUDENE tinha como objetivo a coordenação de estudos que apontassem os fatores do subdesenvolvimento da região para, a partir daí, elaborar planos que permitissem alavancar o seu desenvolvimento¹⁰⁹. Entre as medidas cogitadas pela SUDENE havia a expansão da fronteira agrícola da região, iniciativa que incluía não apenas o realocamento de populações em terras devolutas, como a “conversão parcial da zona açucareira em zona produtora de alimentos”¹¹⁰.

Essa medida associada à reorganização da rede de distribuição de alimentos poderia, ao menos sob a ótica dos técnicos orientados por Celso Furtado, não apenas diminuir a migração do campo para os centros urbanos, como aumentar a oferta de alimentos nos centros urbanos e

que incluiu ainda a União Democrática Nacional (UDN). Para as eleições seguintes, em 1962, as Oposições Unidas (PTB, PSB, PCB) não contaram com o apoio da UDN. Em seu lugar, conseguiram compor uma aliança com o PSP e uma dissidência do PSD.

¹⁰⁶ SANTOS, Taciana Mendonça. *Alianças Políticas em Pernambuco: a(s) frente(s) do Recife (1955-1964)*. Recife, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco.

¹⁰⁷ PONTUAL, Virgínia. *A Utopia de um novo tempo: reformas sociais e planejamento*. In: IV Seminário de História da Cidade e Urbanismo. 1996. Anais. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 235-252.

¹⁰⁸ CASTRO, Josué de. *Sete Palmos de Terra e um Caixão*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1969, p. 170.

¹⁰⁹ ANDRADE, Manuel Correia. *A terra e o Homem no Nordeste: contribuição ao Estudo da Questão Agrária no Nordeste*. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

¹¹⁰ Idem, p. 289.

em áreas rurais. Ainda segundo Pontual, o Recife, principal centro urbano da região, na década de 1950 era marcado pela:

situação de paralisação econômica por que passava a região Nordeste. Por um lado não apresentava o processo de industrialização em desenvolvimento no Centro-sul e, por outro, recebia a população migrante do campo, não absorvida pelas atividades econômicas urbanas que encontravam-se sem crescimento¹¹¹.

Logo, entre os principais problemas presentes no Recife da década de 1960 destaca-se o da moradia – já que parte significativa da população vivia em palafitas ao longo dos rios que atravessam a cidade ou nos barracos que se estendiam sobre os morros das áreas periféricas ao centro urbano. O governo de Cid Sampaio, por meio do Serviço Social Contra o Mocambo¹¹², procurou captar verbas federais para a execução de programas de construção de casas populares, como no caso do repasse de 50 milhões de cruzeiros da União para a construção de 500 casas no Alto do Jordão, em 1961¹¹³.

Nos jornais que circulavam pelo estado, vários artigos comentam e debatem os problemas relacionados à discrepância entre o crescimento populacional e a estrutura da cidade para acomodar a população que migra do campo para cidade. Entre as questões amplamente debatidas na imprensa destacam-se a ineficiência dos serviços de abastecimento de água e de saneamento básico¹¹⁴ e a deficiência de abastecimento de gêneros alimentícios¹¹⁵, que se somavam ao já citado problema educacional.

A atuação da Frente do Recife, ou melhor, das Frentes do Recife foi considerada importante pela sua capacidade de atrair setores sociais insatisfeitos com esse cenário de pobreza que verificavam diariamente pelas ruas do Recife; grupos de católicos progressistas e membros do Partido Comunista Brasileiro tomaram parte em iniciativas dos governos de Miguel Arraes, tanto na gestão da Prefeitura do Recife, quanto em seu posterior mandato de governador do Estado. Desse modo, ao se comprometer com a mudança das condições de

¹¹¹ PONTUAL, Virgínia. Op. cit., p. 235.

¹¹² Criado em 1939, durante a interventoria de Agamenon Magalhães, o Serviço Social Contra o Mocambo foi chamado de Liga Social Contra o Mocambo até 1945, quando passou por reformulações e assumiu seu nome definitivo. Seu principal objetivo era remodelar o espaço urbano do Recife, derrubando as moradias populares localizadas nas áreas centrais da cidade – chamadas de mocambos – e transferindo as populações que aí viviam para vilas operárias. A proporção de derrubada das moradias era maior que a de construção das vilas o que gerava temor entre as camadas populares. Ver: MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6ªed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2010, p. 119.

¹¹³ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 07/09/1961.

¹¹⁴ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 22/04/1961.

¹¹⁵ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 06/05/1962.

vida da população pobre e trabalhadora, a administração de Miguel Arraes e as forças políticas reunidas nas consecutivas Frentes do Recife se propunham a construir um projeto de sociedade que atendesse aos segmentos sociais pouco assistidos pela oferta de meios de consumo coletivo, no qual Estado era visto como o principal agente promotor das mudanças¹¹⁶.

Dentro dessa perspectiva, o MCP funcionaria como um elemento que além de integrar, por meio de suas atividades, os diferentes grupos sociais – vindo daí a importância de afirmar que aquele Movimento não defendia interesses político-partidários ou religiosos específicos¹¹⁷ –, forneceria a sustentação política de que esse projeto de reformas sociais precisava, uma vez que o aumento do número de pessoas alfabetizadas significava o aumento do número de pessoas aptas a votar¹¹⁸. O comprometimento de intelectuais e artistas no processo político em cena no início dos anos 1960 – que se intensificaria pelo surgimento em outros estados de diversas iniciativas semelhantes ao MCP – reforçou a nova acepção para o termo cultura popular. De maneira que, como observou Sebastião Uchoa Leite em ensaio publicado pela Revista de Civilização Brasileira,

Foi posta em ação a tese de que a cultura popular não era apenas a cultura que vinha do povo, mas sim a que se fazia pelo povo. A cultura popular é então conceituada como um instrumento de educação, que visa dar às classes economicamente (e *ipso facto* culturalmente) desfavorecidas uma consciência política e social.¹¹⁹

Assim, o conceito de cultura popular foi alvo de um novo significado que o caracterizava como capaz de contribuir para a construção de uma nova sociedade. É sob essa perspectiva, por exemplo, que foi desenvolvido nos círculos de cultura do MCP o Método de alfabetização, de Paulo Freire, no qual o objetivo era dar ao povo “uma consciência social que, por sua vez, o condicionaria para uma opção política”¹²⁰. Definição semelhante para cultura popular pode ser vista no artigo escrito para o jornal *Última Hora - Nordeste*, em novembro 1963, pelo ator José Wilker, que como vimos era membro do Teatro Experimental de Cultura, em que considera que a

¹¹⁶ TEIXEIRA, Wagner da Silva. Op. Cit., p. 13.

¹¹⁷ DE SOUZA, Fábio. Op. cit., São Paulo, 2014, p. 54.

¹¹⁸ Idem, p. 13.

¹¹⁹ LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 269-289. Setembro, 1965.

¹²⁰ LEITE, Sebastião Uchoa. Op. cit., p. 281.

[...] cultura popular é educação para o desenvolvimento e cultura para a libertação. E assim é porque não se pretende com a cultura popular formar homens para participar de uma sociedade estática, estabelecida, mas para que estes sejam capazes de modificar esta sociedade. Modificar no sentido de acompanhar a dinâmica do desenvolvimento social de maneira realista e participante [...]

Cultura popular, finalizando, expressa a necessidade de transformar em cidadãos brasileiros a imensa massa de camponeses de nosso Nordeste, quase que imensamente analfabeta; a necessidade de transformar nossa cultura num instrumento acessível a todo o povo, e não um privilégio das elites; a necessidade de transformação radical do estado de coisas que ainda permanece no Brasil.¹²¹

O fragmento transcrito acima é importante por permitir compreender que a ideia de cultura popular presente no MCP dialoga com os setores que defendiam a realização de reformas sociais – nos trechos em que a cultura popular é tomada como sinônimo de educação e de desenvolvimento. Não obstante, a concepção de cultura popular do MCP também servia aos grupos que possuíam um discurso mais radical, que proclamava a necessidade de revolucionar a sociedade brasileira em lugar de reformá-la – como expresso no trecho em que José Wilker define a cultura popular como uma expressão da “necessidade de transformação radical do estado de coisas que ainda permanece no Brasil”¹²².

No que se refere ao movimento por reformas sociais e políticas, em Pernambuco, este não deve ser entendido como restrito, nem essencialmente urbano e subordinado à atuação de Miguel Arraes e das Frentes do Recife. Entre os movimentos sociais dos anos 1950/60, podemos destacar ainda o papel exercido pelas Ligas Camponesas. Movimento de trabalhadores rurais que empregou a tática de levar suas mobilizações “em direção a cidade”¹²³ – por meio das marchas que promoveram pelas ruas do Recife e outros centros urbanos – posta em prática por uma das principais lideranças das Ligas, o deputado estadual Francisco Julião. Foi ainda em razão das articulações políticas de Francisco Julião e de seu colega Carlos Luís, também do Partido Socialista, que foi proposta a desapropriação do engenho Galiléia em favor dos trabalhadores foreiros daquela propriedade¹²⁴.

O projeto de desapropriação foi apresentado pelo deputado Carlos Luís – que era suplente de Francisco Julião na Assembléia Legislativa – em dezembro de 1959. Aprovada a desapropriação do engenho, Pernambuco abriu o precedente para que novas desapropriações

¹²¹ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora-Nordeste*. 10/11/1963.

¹²² APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora-Nordeste*. 10/11/1963

¹²³ BERNARDIS, Denis. *Recife, o caranguejo e o viaduto*. 2 ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, p.83.

¹²⁴ PORFÍRIO, Pablo. *Medo, Comunismo e Revolução: Pernambuco (1959 – 1964)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

fossem realizadas, inclusive em outros estados¹²⁵. Essa vitória deu enorme força ao movimento das Ligas Camponesas que expandiu sua atuação para outras regiões de Pernambuco e em outros estados¹²⁶. Assim, em 1961, as Ligas Camponesas somavam um total de quarenta delegacias e cerca de dez mil associados apenas em Pernambuco¹²⁷.

Devido a essa influência crescente entre os trabalhadores do campo, as Ligas Camponesas passaram a concorrer com o Partido Comunista, que desde a década de 1950 desenvolvia um trabalho de organização e sindicalização dos trabalhadores rurais¹²⁸. A essas duas forças podemos acrescentar a Igreja Católica que procurou orientar sindicatos de trabalhadores do campo, na tentativa de difundir uma versão cristã do sindicalismo com vistas a neutralizar o avanço das Ligas e do PCB¹²⁹.

1.3 O Teatro Experimental de Cultura entra em cena

Enquanto a equipe do Teatro Experimental de Cultura trabalhava nos preparativos da montagem da – agora premiada – peça “A Derradeira Ceia”, para o I Festival de Teatro do Recife, um acontecimento surpreendeu a todos: o presidente Jânio Quadros renunciara ao seu mandato. Era 25 de agosto de 1961 e o ato de Jânio ocorreu enquanto o vice-presidente, João Goulart, estava em viagem oficial à China. Após o Congresso aceitar o pedido de renúncia, uma junta de oficiais das Forças Armadas, compostas por ministros do Estado Maior de Jânio Quadros – Marechal Odílio Denys (Ministro da Guerra), Almirante Sílvio Heck (Ministro da Marinha) e o Brigadeiro Gabriel Moss (Aeronáutica) – tentou impedir a posse de Jango, devido às suas ligações com o trabalhismo de Getúlio Vargas e por considerá-lo simpatizante do comunismo¹³⁰. Sobre a trajetória política de Jango, o manifesto redigido pelos ministros militares afirmava que este,

(...) já no tempo em que exercera o cargo de Ministro do Trabalho demonstrara bem claras as suas tendências ideológicas; que incentivara ou mesmo provocara agitações

¹²⁵ Idem, p. 24.

¹²⁶ LIMA, Maria do Socorro Abreu e. *Construindo o Sindicalismo rural: lutas, partidos, projetos*. 2ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012, p. 44.

¹²⁷ Idem, ibidem.

¹²⁸ Idem, p. 54.

¹²⁹ PAGE, Joseph. *A Revolução que nunca houve*. Rio de Janeiro. Editora Record, 1972.

¹³⁰ FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 28.

sucessivas e frequentes nos meio sindicais, permitindo, no Ministério, infiltrações inclusive de ativos e conhecidos agentes do comunismo internacional.¹³¹

A fim de evitar o desencadeamento de uma guerra civil – tendo em vista que o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola se posicionara a favor da posse de Jango e, baseado no argumento da defesa da Constituição, angariara o apoio de populares bem como do III Exército – alguns deputados das bancadas do PTB e do PSD sugeriram a mudança do regime de governo do presidencialismo para o parlamentarismo por meio de uma emenda à Constituição, de forma que João Goulart assumiria o cargo de presidente a que tinha direito, porém com poderes bastante reduzidos, tendo em vista que o país seria governado pelo Primeiro Ministro – indicado pelo presidente e aprovado pelo Congresso Nacional – e seu gabinete¹³².

A solução foi aceita tanto pela junta militar quanto por Goulart, que tomou posse no dia 7 de setembro de 1961¹³³. A aquiescência em relação à redução de seus poderes presidenciais rendeu ao presidente elogios pela postura “de serenidade, patriotismo e desambição”¹³⁴ responsável por evitar que a escalada da crise atingisse as vias de um conflito armado.

A gravidade dos eventos da crise de sucessão de Jânio Quadros não chegou a interromper os preparativos para o I Festival de Teatro do Recife, embora tenha ocorrido a mudança de algumas datas. A Comissão Municipal de Teatro, principal idealizadora do evento, havia programado a primeira parte do festival – reservada às apresentações dos grupos amadores – para começar no dia 9 de setembro e se estender até o dia 19. A seguir, o festival continuaria com uma série de apresentações do Teatro Nacional de Comédia (TNC) que viria ao Recife para uma temporada, entre os dias 20 de setembro e 1 de outubro, encerrando o festival. Entretanto, a Comissão Municipal de Teatro resolveu inverter a ordem da programação, ou seja, o início do festival foi adiado para o dia 20 de setembro, logo, em vez de encerrar, o Teatro Nacional de Comédia abriria o festival, enquanto as datas dos grupos amadores passaram para o mês seguinte, entre os dias 3 e 10 de outubro de 1961¹³⁵.

¹³¹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diario de Pernambuco*. 01/09/1961.

¹³² FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela de Castro. Op. cit., p. 43.

¹³³ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diario de Pernambuco*. 07/09/1961.

¹³⁴ APEJE. *Diario de Pernambuco*. 04/09/1961. p. 16.

¹³⁵ APEJE. *Diario de Pernambuco*. 04/09/1961. p. 16.

Nas revistas impressas e distribuídas antes das encenações, o I Festival de Teatro do Recife foi apresentado como parte da nova política cultural da Prefeitura do Recife. No campo teatral em particular, esta política compreendia desde a criação da Comissão Municipal de Teatro, à restauração das casas de espetáculo da cidade – como o Teatro de Santa Isabel e o Teatro do Parque – e incentivos para a formação de novos grupos teatrais¹³⁶. Segundo consta, seus objetivos eram não “apenas popularizar o teatro, nem tampouco apenas converter o teatro numa paixão popular. Sua ambição é maior: criar um teatro do povo. [...] Teatro para a educação, para a cultura, para o desenvolvimento, para a emancipação do povo brasileiro”¹³⁷. É importante observar que ao mesmo tempo em que a prefeitura do Recife põe em prática uma série de medidas de valorização, de incentivo às artes cênicas, ela direciona esses esforços na perspectiva política maior da educação, que implica no desenvolvimento e na emancipação.

Havia vinte grupos amadores, de seis cidades diferentes inscritos para participar do festival¹³⁸. As apresentações ocorreriam em três polos da cidade: o Teatro de Santa Isabel, o Teatro do Parque e o Teatro do Povo. Devido a problemas de última hora – a não liberação da verba prometida pelo Serviço Nacional de Teatro para o Festival – apenas dois grupos teatrais de fora do Recife participaram: o Teatro de Amadores de Caruaru e o *Les Comediens de l’Orangerie*, vindo do Rio de Janeiro¹³⁹.

O TEC se apresentou no dia 6 de outubro, no principal palco da cidade: o Teatro de Santa Isabel¹⁴⁰. Às 20h30min daquele dia, quando as cortinas se abriram, a audiência reunida no tradicional e histórico teatro do Recife pôde conhecer as desventuras do agricultor Saturnino (Orlando Vieira). Este, após ser expulso de suas terras por um latifundiário vizinho se tornara coiteiro de Lampião (Giovani Siqueira) e levava uma vida confortável em seu novo sítio, ao lado da esposa, Nazinha (Ruth Tashlitzky) e do filho pequeno.

Sua sorte começa a mudar quando seu acerto com o “Rei do Cangaço” é descoberto por seu compadre, Manoel Roque (David Hulack), que por ser um opositor ferrenho dos grupos de cangaceiros acaba se desentendendo com Saturnino. Na mesma noite em que

¹³⁶ Programação do I Festival de Teatro do Recife. Acervo Projeto Teatro Tem Programa!.

¹³⁷ Idem, ibidem.

¹³⁸ Recife, Caruaru, João Pessoa, Natal, Maceió e Porto Alegre.

¹³⁹ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Diário de Pernambuco*. 16/09/1961. Segundo Caderno.

¹⁴⁰ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Diário de Pernambuco*. 20/09/1961. Segundo Caderno.

Lampião chega ao sítio de Saturnino para descansar com sua tropa, uma volante da polícia que procurava pelo bando de Lampião bate à porta de Manoel Roque, que indica ao Tenente (José Wilker) a direção do sítio de Saturnino. Simultaneamente, Saturnino, temendo que Manoel Roque revelasse seu segredo às autoridades policiais, conta sobre a discussão a Lampião, que imediatamente reúne seus homens e parte para o sítio de Manoel Roque¹⁴¹.

O confronto entre policiais e cangaceiros ocorre no meio do caminho entre os sítios e resulta na morte de todos os membros da volante, à exceção do Tenente, enquanto o bando de Lampião perdeu um cachorro e se escondeu no mato. Apesar de ferido, o Tenente segue até o sítio de Saturnino, onde se aproveita do remorso e do medo que sentiam o coiteiro e sua esposa por darem apoio aos cangaceiros para firmar um acordo: eles deveriam por veneno na comida de Lampião, em troca do perdão de seus crimes. Porém, durante a ceia, Lampião percebe o nervosismo de seus anfitriões que após confessarem terem posto veneno no angu são obrigados à comê-lo. Enquanto Saturnino e Nazinha agonizam próximo da rede onde dormia o filho, o Tenente, à frente de uma nova tropa da polícia – e acompanhado por Manoel Roque – invade o sítio, espantando o bando de Lampião. Ao fim, Manoel Roque pede perdão a Saturnino e adota o filho do amigo¹⁴².

Ao contrário do cinema ou das artes plásticas, cujas obras possuem uma materialidade durável, a encenação de uma peça teatral não ultrapassa o fechar das cortinas ao final do último ato¹⁴³. Como argumenta Raymond Williams, “na literatura (sobretudo no teatro), na música e em uma larga área das artes representativas, o que mantém a permanência não são objetos, mas notações”¹⁴⁴. Essas notações, afirma Williams, são interpretadas em cada momento histórico de determinada sociedade de acordo “com convenções específicas”¹⁴⁵.

Dessa forma, impossibilitados de assistir à estreia do TEC, precisamos procurar caminhos diferentes que permitam recuperar outros indícios acerca da recepção de que foi alvo a encenação montada pelo grupo para *A Derradeira Ceia*. Uma das vias que torna esse objetivo possível é o recurso aos testemunhos daqueles que estavam no Teatro de Santa Isabel

¹⁴¹ MARINHO, Luiz. *A Derradeira Ceia*. Cadernos de Teatro. Rio de Janeiro, nº59, p. 13-33, outubro-novembro-dezembro 1973.

¹⁴² Idem, p 33.

¹⁴³ PATRIOTA, Rosângela. Op. cit., p. 39.

¹⁴⁴ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 65.

¹⁴⁵ Idem, ibidem.

na noite em que os jovens atores dirigidos por Luiz Mendonça subiram ao palco. Nesse sentido, merece registro a presença na plateia de Valdemar de Oliveira. Médico, escritor, teatrólogo, compositor, Valdemar de Oliveira também era colunista do *Jornal do Commercio*, onde assinava a coluna *A propósito...*, sob o pseudônimo de “W.”. Nessa coluna, deixou registradas suas impressões sobre a encenação da peça *A Derradeira Ceia*.

A maior parte do comentário elogioso é dedicada à análise do texto da peça – que já conhecia, pois fora um dos jurados do concurso de peças da EBAP em 1961. Nesse quesito, apesar das inúmeras ressalvas feitas à escrita de Luiz Marinho, suavizadas pelo argumento de serem problemas normais de principiante, Valdemar de Oliveira enaltece os elementos regionais presentes na linguagem utilizada como ponto forte da construção textual, fator que confere autenticidade aos personagens. Sobre a encenação, de forma breve, ainda comenta “do maravilhoso tipo que Luiz Mendonça nos deu nessa peça, destacando-se ao lado de Orlando Vieira e do ator que viveu o papel de Lampião. Nenhum dos outros desmereceu”¹⁴⁶.

Embora o texto de Valdemar de Oliveira não permita uma análise detalhada dos recursos cênicos utilizados na montagem ela possibilita afirmar que o espetáculo do TEC teve uma recepção positiva na imprensa. Posição reafirmada pelo prêmio de “melhor diretor em 1961” concedido a Luiz Mendonça pela Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP), no início do ano de 1962 – prêmio que foi dividido com Graça Melo, que dirigiu o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) na montagem de *O pagador de promessas*¹⁴⁷.

Considerando o que foi exposto sobre a política cultural implantada pela prefeitura do Recife, assim como a respeito do MCP e as ligações entre este e o TEC, podemos notar o interesse do grupo em peças que lhes permitissem abordar questões sociais consideradas importantes naquele momento histórico, ainda que não fossem o foco do texto – como o autoritarismo do latifundiário ao tomar as terras de Saturnino em *A Derradeira Ceia* – sem prescindir do uso de elementos e expressões artísticas que consideravam como características do Nordeste – ou seja, “populares”.

Igualmente, lembremos que dentro das perspectivas da política teatral exposta na revista do I Festival de Teatro do Recife, a arte teatral possuía um papel ligado à educação, e ao desenvolvimento social. Em razão desses objetivos básicos, o grupo liderado por Luiz

¹⁴⁶ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 09/11/1961.

¹⁴⁷ Arquivo Pessoal de Luís Reis. Programa “Os melhores do Teatro 1961” – ACTP.

Mendonça passou a se dedicar ao desenvolvimento de uma prática teatral que, com o intuito de conscientizar/educar os espectadores, privilegiava temáticas como o analfabetismo, o latifúndio, a exploração do camponês, sem deixar de lado as possibilidades cênicas representadas pelas manifestações folclóricas populares – como o bumba meu boi ou o pastoril.

É nesse momento de definição do projeto cênico do grupo teatral do MCP que vem ao Recife, sob o patrocínio da Prefeitura do Recife (DDC e CMT) e do MCP, o Teatro de Arena de São Paulo. Este se tornara bastante conhecido do público por construir uma dramaturgia brasileira, em que aborda temas políticos e sociais em suas montagens, sendo a encenação da peça *Eles não usam black-tie*, em 1958, sua principal marca¹⁴⁸.

Era a primeira turnê do Arena pelo Nordeste e o grupo trouxe na bagagem dois espetáculos: *Revolução na América do Sul*, dirigido por José Renato, e *Testamento do Cangaceiro*, sob a direção de Augusto Boal. Apresentou também, numa série de quatro encontros, a técnica dos Seminários de Dramaturgia, que consistia na reunião de autores teatrais que levavam seus textos para serem discutidos pelo grupo¹⁴⁹. Após uma breve polêmica com o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas local¹⁵⁰ – que, por considerar “revolução” um termo subversivo, impôs a troca deste termo na peça *Revolução na América do Sul* por “movimento” como condição para realização das apresentações – resolvida pela intervenção do vice-governador, Pelópidas da Silveira, o Arena estreou no Recife em 27 de outubro de 1961¹⁵¹.

A presença do Arena no Recife, nesse momento, ajudou a equipe de teatro do MCP a traçar algumas diretrizes que o grupo passaria a assumir. Entretanto, a troca de experiências ocasionada pela vinda do grupo paulistano não deve ser vista como uma via de mão única, porque ao mesmo tempo em aquele grupo debatia acerca da sua experiência teatral ele “aprendia uma linguagem própria do teatro pernambucano, que não falava de operário, mas

¹⁴⁸ HELIODORA, Bárbara. *O Teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 174.

¹⁴⁹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 26/10/1961.

¹⁵⁰ O Serviço de Censura de Diversões Públicas era regulamentado pelo Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas competia a censura prévia e a liberação de filmes, peças teatrais, músicas, novelas, programas de televisão, entre outros. Ver: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>.

¹⁵¹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 27/10/1961.

do camponês”¹⁵². Para o ator Nelson Xavier, integrante do Teatro de Arena, essa vinda ao Nordeste,

[...] foi um verdadeiro estopim, a grande motivação para colocar a arte a serviço da revolução – ou seja, a arte precisa ser política. Naquele momento, a gente assumiu que o papel do artista era acima de tudo político. E foi com esse espírito que percorremos todo o Nordeste e eu me encantei com o MCP, um encanto apaixonado, arrebatado [...].¹⁵³

A estrutura e o apoio governamentais materializados no MCP – bem como o envolvimento de ampla parcela da população na organização do movimento – devem ter contribuído para o encantamento de Nelson Xavier, que retornou ao Recife logo no início de 1962. Além dele, a figurinista do Arena, Ded Bourbonnais também voltou à cidade – ambos decidiram aceitar o convite feito por Germano Coelho para trabalharem no MCP¹⁵⁴. Assim, a equipe de teatro ganhou dois novos membros cujas contribuições não tardaram a aparecer. Antes, em dezembro de 1961, o TEC encenou outras duas montagens, encerrando sua primeira temporada: a peça infantil *Chapeuzinho Vermelho*, de Paulo Magalhães¹⁵⁵, e o auto de natal *Um menino nos foi dado*, de Dom Marcos Barbosa, dentro do programa das festas de fim de ano promovidas pelo MCP¹⁵⁶.

¹⁵² TELLES, Narciso. *Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco*. In *Artcultura*. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 33, julho 1999.

¹⁵³ XAVIER, NELSON. Entrevista cedida à Jalusa Barcellos. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 374.

¹⁵⁴ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 18/01/1962.

¹⁵⁵ MENDONÇA, Luiz. Op. cit., p. 152.

¹⁵⁶ Arquivo Pessoal de Luís Reis. Programa da II Festa de Natal da Cidade do Recife – 1961.

Capítulo 2

“Segundo ato”: mudanças no campo teatral do Recife

“Teatro popular é aquele que se dirige a toda espécie de público. À velho, moço ou criança. Essa, porém, é uma definição muito ampla. O importante é que ele tenha condições de se comunicar plenamente com os setores menos favorecidos da população. Porque é esse público que vai dizer se o teatro é popular mesmo. [...] o teatro popular fala muito mais falando mais fácil. Nele o ator se comunica com a plateia diretamente.”

Luiz Mendonça¹⁵⁷

Ao pesquisarmos acerca do I Festival de Teatro do Recife, verificamos que foi posta em ação uma política cultural que sinalizava uma relação mais próxima entre o campo teatral e o campo de poder. Por meio dessa relação, as forças progressistas e de esquerda reunidas em torno da gestão de Miguel Arraes criaram instituições que produziram mudanças no campo teatral da cidade, como a Comissão Municipal de Teatro e a Divisão de Teatro do Movimento de Cultura Popular¹⁵⁸. No que se refere a essa Divisão, o Plano de Ação para o ano de 1963¹⁵⁹ do MCP revela detalhes do planejamento e do funcionamento dessa política cultural na área teatral.

Esse plano, apresentado no I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular ocorrido no Recife no mês de setembro de 1963, traz uma reflexão dos intelectuais do MCP a respeito das atividades desenvolvidas até aquele momento, com o objetivo de fazer um balanço crítico das experiências e procurar maneiras de solucionar as falhas encontradas¹⁶⁰. Essa autoavaliação se fez necessária, segundo consta no Plano de Ação, como parte da

¹⁵⁷ Entrevista cedida por Luiz Mendonça ao *Jornal Opinião*, em 24/01/1975, quando do lançamento da peça *Lampião no inferno*, de Jairo Lima.

¹⁵⁸ Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, os efeitos de determinações externas – como crises econômicas, transformações técnicas ou mudanças de regimes políticos – só podem exercer-se dentro do campo artístico por meio das modificações que ocasionam à estrutura desse campo. Ver: BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 61.

¹⁵⁹ Ver Anexo A, página 137.

¹⁶⁰ Plano de Ação do Movimento de Cultura Popular para o ano de 1963. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/book/export/html/1710>>. Acesso em 04/04/2013.

preparação do Movimento para sua expansão no estado de Pernambuco. Com a eleição de Miguel Arraes para governador no pleito eleitoral de outubro de 1962, o MCP deveria ter um plano não mais apenas para o Recife, mas para todo o estado de Pernambuco.

O Plano de Ação apresenta o Movimento de Cultura Popular como um elemento dinâmico cuja função seria a de estabelecer os níveis culturais necessários para impulsionar o desenvolvimento de todo o conjunto do movimento popular¹⁶¹. Com essa perspectiva foram traçadas 12 linhas de ação – que eram os projetos a serem desenvolvidos ao longo do ano de 1963. Entre esses havia um plano exclusivo para o teatro – que também figurava como meio de desenvolvimento de outros projetos como os Núcleos de Cultura Popular e os Meios Informais de Educação. Para o teatro eram traçados os seguintes objetivos:

- a)Elaborar novas formas teatrais de expressão da problemática popular, contribuindo para a elaboração de uma cultura capaz de ser apropriada e desenvolvida pelo povo;
- b)Elevar, por meio do teatro, o nível de consciência política das massas, de modo a que as próprias massas assumam seu papel histórico social.¹⁶²

O projeto é bastante detalhado e expressa a preocupação de dotar os membros do grupo teatral do MCP de uma consistente formação teórica e prática. Para tanto, estabelecia a realização de um curso de seis meses sobre a história do teatro universal e de pelo menos cinco laboratórios de interpretação – abertos para atores de fora do MCP. Outro curso a ser oferecido era o de teatro de fantoches. Também a descoberta e formação de dramaturgos eram alvo do projeto, que estipulava a realização de seminários de dramaturgia e de pesquisas para a criação de novos textos. As atividades de pesquisa, aliás, deveriam preceder toda e qualquer atividade de difusão da cultura feita pelo grupo de teatro¹⁶³.

Essa preocupação com a formação de pessoal é expressa também na décima quinta diretriz do plano para o teatro, que previa a contratação de um diretor teatral de competência técnica e artística comprovadas para conduzir os seminários e laboratórios mencionados, bem como montar um espetáculo e realizar conferências e debates. Essa formação, ao menos em parte, visava dar suporte a outra diretriz do plano, que propunha a criação de Clubes de Teatro nos Centros Educativos Operários do Recife. Esses clubes seriam integrados e dirigidos pelos próprios membros dos Centros, enquanto à Divisão de Teatro caberia fornecer a assessoria necessária para a organização do elenco e da equipe técnica, bem como a seleção dos textos e

¹⁶¹ Idem, p. 6.

¹⁶² Idem, p. 24.

¹⁶³ Idem, ibidem.

a elaboração das montagens. Vindo daí a necessidade de aumentar o número de pessoal qualificado ligado à Divisão de Teatro para prestar a assistência aos Clubes de Teatro.

Ainda no tocante à formação de seus membros, é válido salientar que alguns dos integrantes do grupo teatral do MCP eram alunos do Curso de Formação de Atores da Escola de Belas Artes – como Ruth Tachlitzky, Ida Korossy, José Marinho, Glauce Carneiro e Joacir Castro. Outros frequentaram os cursos livres de teatro que foram oferecidos pela EBAP entre os anos de 1960 e 1963, caso de Ardigan Almeida, Delmiro Lira, Ilva Niño, Leandro Filho, Luiz Mendonça, Orlando Vieira e Terezinha Calazans¹⁶⁴. Segundo afirmou Luiz Mendonça numa entrevista concedida ao pesquisador Narciso Telles no início da década de 1990, “a gente estudava sozinho, a gente estudava na escola, estudava com o Teatro de Arena de São Paulo, porque nós achávamos que fazer teatro não era só chegar e fazer, a gente tinha que estudar”¹⁶⁵.

No que se refere ao papel a ser desempenhado pelo grupo teatral do MCP, que como vimos estreara em outubro de 1961, o projeto previa a remontagem de três peças apresentadas ao longo de 1962 e no início do ano de 1963 – compondo um total de 70 apresentações, cujos ingressos seriam vendidos a preços populares. Além destas montagens, ainda era determinada a criação de dez esquetes abordando assuntos políticos da atualidade para apresentações três vezes por semana em diferentes bairros do Recife. Igualmente, deveria ser designada uma equipe de seis componentes encarregada de acompanhar as Unidades Sanitárias Itinerantes do governo estadual em viagens ao interior do estado de Pernambuco, para apresentar esquetes e números de teatro de mamulengo relacionados aos problemas sanitários de cada localidade. O grupo de teatro do MCP viajaria ainda para festivais promovidos em outros estados, como o II Festival de Teatro da Paraíba¹⁶⁶.

A análise do Plano de Ação do Movimento de Cultura Popular para o ano de 1963 revela como esse grupo pensava o papel político e social do teatro e as estratégias de articulação com os diferentes dispositivos do Estado. No capítulo anterior, traçamos um panorama das principais forças que atuavam no campo do poder político nesse período e a

¹⁶⁴ Memorial Denis Bernardes. *Livro Ata de Exames de Habilitação do Departamento de Teatro*.

¹⁶⁵ MENDONÇA, Luiz. Entrevista concedida à Narciso Telles. In TELLES, Narciso. *Teatro é festa para o povo - um estudo sobre o Teatro de Cultura Popular (1960-1964)*. Rio de Janeiro, 1996. Monografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁶⁶ Plano de Ação do Movimento de Cultura Popular para o ano de 1963, p. 26. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/book/export/html/1710>>. Acesso em 04/04/2013.

ascensão das forças de esquerda e seus aliados, narrando nesse processo a criação do Movimento de Cultura Popular. Agora nosso passo a seguir é estudar/analisar as atividades desenvolvidas pelo grupo teatral da Divisão de Teatro do MCP e as possíveis influências deste no campo teatral do Recife¹⁶⁷.

2.1 O campo teatral do Recife: alguns traços gerais

Antes de prosseguirmos a narrativa acerca do grupo Teatro Experimental de Cultura, acreditamos ser necessário destacar algumas experiências que se revelaram fundamentais na formação do horizonte de possibilidades¹⁶⁸ do campo teatral do Recife no início dos anos 1960. Essas experiências nos remetem às décadas de 1940 e 1950. Não que o TEC tenha simplesmente copiado propostas cênicas de outros grupos, apenas identificamos ao longo da pesquisa como alguns grupos teatrais anteriores ao advento do Teatro Experimental de Cultura se constituíram em referências importantes para Luiz Mendonça e por extensão para os jovens atores que atuavam sob a sua supervisão. Não obstante, como afirmou o historiador Roger Chartier a partir de seus estudos sobre a Teoria dos Campos de Pierre Bourdieu, devemos ter em vista que a cada momento da história de um campo há a presença “de seu próprio passado e de seu próprio desenvolvimento”¹⁶⁹. Essa presença adquire diversas formas nas obras ou grupos posteriores, desde a imitação até a recusa de formulas estéticas¹⁷⁰.

Ao recorrer ao termo campo teatral, na perspectiva de Pierre Bourdieu, aludimos ao microcosmo social onde se engendram as obras teatrais, espaço no qual os agentes e instituições formam uma rede de relações objetivas entre as posições que ocupam, e disputam o monopólio pela legitimidade do fazer teatral¹⁷¹. Enquanto o campo do poder pode ser pensado como o lugar de relações entre os agentes e instituições que “tem em comum possuir

¹⁶⁷ Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, sempre que um novo grupo se impõe num determinado campo artístico, como o teatral, “todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, portanto, toda a problemática, veem-se transformados por isso [...]. Ver: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 265.

¹⁶⁸ Segundo Carlo Ginzburg, o horizonte de possibilidades pode ser pensado como uma “jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um”. Ver: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso. Tradução dos poemas: José Paulo Paes. Revisão técnica: Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, p. 20.

¹⁶⁹ CHARTIER, Roger. *O passado no presente: Ficção, história e memória*. In ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Roger Chartier – A força das representações: história e ficção*. Chapecó: ARGOS, 2011, p. 104

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁷¹ BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 60.

o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, principalmente)”¹⁷².

Podemos observar como uma das características da formação do campo teatral do Recife, nas décadas de 40 e 60 do século XX, o papel de destaque desempenhado por grupos amadores. Integrar um grupo de teatro amador no Recife, principalmente no início dos anos 1960, não significava necessariamente ensaios esporádicos e encenações restritas aos familiares e vizinhos ou a auditórios de escolas secundárias. O amadorismo da cena teatral do Recife de forma alguma era sinônimo de ausência de preocupações estéticas ou da qualidade técnica de seus grupos¹⁷³. Aliás, foi pela via amadorista, com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) fundado por Valdemar de Oliveira em 1941, que teve início o processo de modernização do teatro no Recife¹⁷⁴. Com o TAP, por exemplo, teve fim a função do ponto¹⁷⁵ enquanto se firmou a figura do encenador¹⁷⁶.

O TAP foi formado por membros do que se convencionou denominar de elite social de Pernambuco, interessados em encenar exclusivamente as peças que consideravam como clássicos universais da dramaturgia, com o máximo de cuidado e requinte técnico – o que, como aponta Joel Pontes, significou uma predileção por textos traduzidos em detrimento das peças de autoria de dramaturgos do Brasil¹⁷⁷.

Antes de fundar o TAP, Valdemar de Oliveira participara do Grupo Gente Nossa (GGN), primeira companhia de teatro profissional, fundada no Recife em 1931, por Samuel Campelo e Elpídio Câmara¹⁷⁸. Valdemar de Oliveira afirma que o período em que foi membro do GGN foi basilar para sua formação de homem de teatro. Além de colaborar na administração da companhia, foi incentivado a escrever peças – como as comédias *Tem de casar, casa...* e *Os três maridos dela* –, a dirigir encenações e pôde também aprender com os

¹⁷² BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 244.

¹⁷³ BACCARELLI, Milton. *Tirando a máscara: Teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Recife: FUNDARPE, 1994.

¹⁷⁴ CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena e sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941 – 1991)*. Recife: Cepe/SESC Pernambuco, 2011.

¹⁷⁵ A função do ponto era acompanhar atentamente a encenação e soprar em voz baixa – a partir dos bastidores ou do buraco localizado no meio e na frente do palco, coberto por um capô – as falas para o ator que estivesse em dificuldades durante a encenação. Ver PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 297.

¹⁷⁶ CADENGUE, Antonio Edson. Op. cit., p. 93.

¹⁷⁷ PONTES, Joel. Op. cit., p. 50.

¹⁷⁸ Idem, p. 18.

atores, diretores e cenógrafos que vinham de outros centros contratados pelo Grupo Gente Nossa¹⁷⁹.

Outro aspecto da experiência de Valdemar no GGN, no tocante às dificuldades financeiras e políticas do grupo entre 1937 e 1939, também pode ser vista como um dos fatores que o ajudaram a moldar o perfil do Teatro de Amadores de Pernambuco¹⁸⁰. A opção pelo amadorismo foi a maneira encontrada para fugir das dificuldades que a dependência exclusiva da renda das bilheterias gerava às companhias teatrais profissionais. Entre as quais podemos destacar a escassez de recursos e o pouco tempo para preparar as montagens devido à obrigação de oferecer espetáculos novos. Essa demanda, na maioria das vezes, significava montar peças simples e de fácil assimilação para os atores, limitando dessa forma as possibilidades de experimentação dos grupos profissionais¹⁸¹.

O TAP pretendia ser, segundo afirmava Valdemar de Oliveira, um grupo teatral baseado no ideal da “arte pela arte”, na assepsia da cena em relação ao uso injustificado de palavrões, de situações “íntimas” como o sexo e de assuntos políticos¹⁸². Perspectiva que, aliada ao fato de ser um grupo composto por médicos e pessoas com prestígio social, ajudou o TAP a romper com o preconceito que existia em Pernambuco contra atores e atrizes de teatro¹⁸³. Ou seja, com o intuito de fazer teatro, uma atividade artístico-cultural preconceituosamente rejeitada por setores dominantes social e economicamente de Pernambuco na década de 1930/1940, o TAP construiu uma estratégia para driblar esse preconceito: convidou membros desses segmentos sociais para atuar e as encenações não abordavam temas, nem utilizavam uma linguagem, que poderia ir de encontro aos valores conservadores desses grupos.

¹⁷⁹ CADENGUE, Antonio Edson. Op. cit., v. 1, p. 72.

¹⁸⁰ Às dificuldades financeiras que enfrentava o GGN, podemos somar os desafetos pessoais de Samuel Campelo, alguns deles ligados ao Estado Novo. Além destes, ou talvez devido a estes desafetos, a peça *S.O.S.*, escrita por Campelo, foi censurada sob a alegação de conter ideias comunistas, acontecimento que foi amplamente divulgado no Recife. Ao comentar esse fato, Joel Pontes refere-se à uma “intriga que mal se documenta”. Samuel Campelo faleceu no Recife, em 1939, enquanto o GGN foi desativado paulatinamente por Valdemar de Oliveira, que assumira a direção do grupo. Em 1941, o Gente Nossa foi oficialmente extinto. Restaram ainda dois departamentos autônomos que eram ligados ao GGN: um de teatro infantil e outro de teatro amador, que se tornou o Teatro de Amadores de Pernambuco. Ver: PONTES, Joel. Op. cit., 1966.

¹⁸¹ Idem, p 33.

¹⁸² CADENGUE, Antonio Edson. Op. cit., v. 1, p. 80.

¹⁸³ PONTES, Joel. Op. cit., p. 50.

Seu público, a exemplo dos integrantes do grupo, também era composto majoritariamente pelos grupos mais abastados das cidades onde se apresentavam, uma vez que para Valdemar de Oliveira era preciso certo nível de educação para desfrutar do espetáculo teatral¹⁸⁴. Essa postura do TAP, aliada à habilidade de Valdemar de Oliveira em cultivar laços de amizade com membros da elite política, garantiu-lhe, bem como aos membros de sua família, cargos importantes em instituições culturais de Pernambuco, como a direção do Teatro de Santa Isabel, cargo no qual se revezou durante anos com seu irmão, Alfredo de Oliveira¹⁸⁵.

A partir de 1948, o TAP procurou atualizar seus procedimentos cênicos, entrar em sintonia com a modernidade teatral vivida na Europa e que era experimentada por alguns grupos teatrais do Sudeste. Com esse intuito, o Teatro de Amadores contratou vários encenadores europeus que haviam se mudado para o Brasil – Zbigniew Ziembinski, Willy Keller, Jorge Kossowski, Flaminio Bollini Cerri – bem como encenadores brasileiros familiarizados com as técnicas do teatro moderno, como Adacto Filho, Otávio da Graça Melo e a encenadora Bibi Ferreira¹⁸⁶. Dessa forma, até o final da década de 1950, o TAP vive seu período de ascensão, conquistando o reconhecimento no nível nacional, excursionando por várias capitais como, Fortaleza, Maceió, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre¹⁸⁷. A década de 1960 é apontada por Antonio Cadengue como um momento de recuo do TAP no que se refere à pesquisa e à experimentação cênica. É um período no qual o grupo procura conservar seu lugar no campo, à custa de “montagens comportadas, mas eficazes”¹⁸⁸.

Outra iniciativa ocorrida na década de 1940, fundamental na constituição do campo teatral do Recife foi o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). O TEP revelou alguns personagens-chave na cena teatral do Recife dos anos 60, como Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna e, principalmente, significou rupturas em relação ao “modelo cultural” estabelecido pelo TAP¹⁸⁹. No entanto, o TEP, apesar de constituído em 1943, apenas quando Hermilo

¹⁸⁴ TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O Movimento e a Linha*. Presença do teatro do estudante e do gráfico amador no Recife (1946 – 1964). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007, p. 100.

¹⁸⁵ Segundo Joel Pontes, entre os anos de 1933 e 1966, apenas por dois anos o Teatro de Santa Isabel não foi dirigido por um dos irmãos Oliveira.

¹⁸⁶ CADENGUE, Antonio Edson. Op. cit., v.1, p. 43.

¹⁸⁷ Idem, ibidem.

¹⁸⁸ Idem, v. 2, p. 12.

¹⁸⁹ TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Op. cit., p. 113.

Borba Filho se torna seu diretor, em fins de 1945, é que definiu uma proposta cênica diferenciada¹⁹⁰.

Inspirado pelo Regionalismo de Gilberto Freyre e pelo Modernismo de Oswald de Andrade¹⁹¹ – bem como por homens de teatro europeus que se dedicavam à questão da popularização do teatro, como Federico García Lorca, Gaston Baty, Jean Villar, Jacques Copeau e Anton Bragaglia¹⁹² – Hermilo Borba Filho propôs um programa que partia do princípio de que o teatro é uma arte do povo e se propunha a redemocratizar o teatro e levá-lo gratuitamente à população que não podia frequentar as casas de espetáculos¹⁹³. Para tanto, após se apresentarem em lugares como a biblioteca da Faculdade de Direito do Recife e na Escola Técnica – e inspirados em García Lorca que percorrera a Espanha com um teatro ambulante – o TEP foi responsável pela primeira tentativa de estabelecimento de um teatro ambulante no Recife, inaugurando em setembro de 1948 um teatro móvel, a Barraca, armada no Parque Treze de Maio¹⁹⁴.

Nos festejos de inauguração da Barraca, as encenações das peças *Haja pau*, de José de Moraes Pinho, e *Cantam as Harpas de Sião*, de Ariano Suassuna, foram entremeadas por apresentações musicais¹⁹⁵. A falta de praticidade para desmontar a Barraca, segundo explicou Hermilo Borba Filho, acabou impedindo que o grupo a levasse para os subúrbios da cidade, como sonhara, recorrendo dessa forma a salas de cinema, Centros Educativos Operários e à carroceria de um caminhão para continuar seu plano de levar o teatro ao povo¹⁹⁶.

Segundo o historiador Flávio Teixeira, o projeto de Hermilo Borba Filho para o TEP acarretou um rompimento com a prática hegemônica do teatro no Recife em dois planos. Primeiro, no sócio-político, significou uma proposta distinta em relação ao teatro burguês. Além de levar o teatro até os bairros do subúrbio era necessário criar um tipo de espetáculo que atraísse o povo ao tratar de seus assuntos, suas preocupações, utilizando-se nas

¹⁹⁰ Idem, p. 115.

¹⁹¹ REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009, p. 450.

¹⁹² Idem, p.40.

¹⁹³ CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. 2ª ed revista. Recife: CEPE, 2011, p. 151.

¹⁹⁴ TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Op. cit., p. 128.

¹⁹⁵ CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. Op. cit., p. 230.

¹⁹⁶ Idem, p. 227.

encenações o vocabulário do dia a dia dessas pessoas¹⁹⁷. Nesse aspecto, a trupe dos estudantes já se afastava bastante da proposta do TAP.

A segunda ruptura se refere ao plano estético. Teixeira afirma que, para concretizar seus objetivos o TEP precisava ir além das críticas e das mudanças de repertório, temas e motivos: precisaria “recriar a linguagem teatral, encontrar uma nova referência de expressão cênica”¹⁹⁸. A fonte desse novo referencial eram as manifestações culturais populares. Em resumo, para o TEP,

Não bastava falar do povo. Tampouco era suficiente falar ao povo. Era preciso ir além e descobrir uma nova economia de expressão que brotasse do modo propriamente popular de compor uma representação pública: seu despojamento, sua capacidade de improvisação, sua força interativa – de comunicação com a assistência –, seu criativo aproveitamento de magros e escassos recursos.¹⁹⁹

Observamos dessa forma que o TEP, movido pelo intuito de levar teatro ao povo, estimula simultaneamente à criação de uma nova dramaturgia – não obstante tenha montado peças de autores estrangeiros – e a exploração de novas possibilidades de encenação²⁰⁰. Outra atividade desse grupo foi a promoção de debates públicos sobre temas culturais, realizados entre 1947 e 1949, das quais participaram o poeta Ascenso Ferreira, o diretor Zbigniew Ziembinski e a atriz e diretora Heriette Morineau²⁰¹.

Em face às dificuldades financeiras que enfrentavam, os estudantes procuraram maneiras de se tornar independentes das raras subvenções estatais que conseguiam ao mesmo tempo em que se esforçavam para manter sua fidelidade ao ideal de oferecer um teatro de qualidade sem cobrar ingresso. Com esse intento criaram o Clube de Amigos do TEP, em 1948, que visava à criação de um corpo de sócios que contribuiriam com quantias mensais para o grupo – similar ao que acontece com os clubes de futebol²⁰².

Apesar de conseguirem algumas adesões ao Clube de Amigos, o TEP a partir de 1949 começou a cobrar ingressos em algumas de suas encenações, notadamente as que ocorriam no Teatro de Santa Isabel, mantendo as apresentações gratuitas nos bairros e logradouros

¹⁹⁷ TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Op. cit., p. 117.

¹⁹⁸ Idem, p. 121.

¹⁹⁹ Idem, p. 145.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*

²⁰¹ Idem, p. 138.

²⁰² CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. Op. cit., p. 240.

públicos²⁰³. Em 1953, diante da continuidade dos problemas financeiros, o Teatro do Estudante de Pernambuco encerrou suas atividades²⁰⁴.

Ao modelo que combinava amadorismo e busca pelo apuro formal, instituído pelo TAP, o TEP acrescentou a preocupação com a incorporação de formas de expressão da cultura popular²⁰⁵. Dessa maneira, o TEP abriu o caminho para que outros grupos amadores também enveredassem pela pesquisa estética²⁰⁶. Esse foi o caso do Teatro Experimental de Cultura que, como vimos anteriormente, recorria a temas, elementos e vocábulos populares, além de se preocupar com apresentações em bairros populares do Recife.

Voltando à década de 1960, encontramos vários dos integrantes e ex-integrantes do TAP e do TEP ocupando posições de destaque (e influência) no campo cultural do Recife. Além de continuar em plena atividade com o TAP, vimos no primeiro capítulo que Valdemar de Oliveira mantinha uma coluna de crítica artística no *Jornal do Commercio*. Seu irmão Alfredo de Oliveira, além de colaborar com o TAP, era professor do curso de Teatro da Universidade do Recife, onde também lecionavam José Carlos Cavalcanti Borges (membro fundador do TAP)²⁰⁷ e alguns ex-integrantes do TEP, como Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Joel Pontes e Gastão de Holanda. Estes também escreviam artigos para jornais, quer em suplementos culturais dominicais – como os do *Jornal do Commercio* e do *Última Hora - Nordeste* – ou em colunas diárias sobre teatro, como Joel Pontes, que foi colunista do *Diário de Pernambuco* e do *Última Hora - Nordeste*, a partir de novembro 1963²⁰⁸.

Ainda em 1960, Hermilo Borba Filho em parceria com vários de seus colaboradores da época do TEP – Ariano Suassuna, Capiba, Gastão de Holanda, José Moraes Pinho – funda o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que se propunha a retomar a proposta do Teatro do

²⁰³ TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Op. cit., p. 131.

²⁰⁴ O último espetáculo dirigido por Hermilo Borba Filho no TEP foi uma montagem da peça *Otelo*, de Shakespeare, em 1951. No ano seguinte mudou-se para São Paulo. Mesmo sem Hermilo, em 1952, o TEP encenou duas montagens dirigidas por Genivaldo Wanderley (*A cabra, cabriola, Mãe da Lua e A caipora*), no primeiro semestre, e em setembro sua última montagem: *Três cavalheiros a rigor*, original de Hermilo Borba Filho, dirigido pelo colombiano Enrique Buenaventura. O encerramento das atividades do TEP foi anunciado oficialmente na imprensa por Hermilo Borba Filho, em fevereiro de 1953. Ver CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. Op. cit., p. 279.

²⁰⁵ Idem, p. 115.

²⁰⁶ Idem, p. 147.

²⁰⁷ BACCARELLI, Milton. Op. cit., p.184.

²⁰⁸ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Última Hora - Nordeste*. 22/11/1963.

Estudante, mas num formato profissional²⁰⁹. Segundo é apontado no manifesto do TPN, redigido por Ariano Suassuna, o grupo se propunha a criar um teatro popular que se distinguiu tanto dos grupos que realizavam um teatro de intenções meramente “formalísticas, sem comunicação com a realidade”²¹⁰, quanto dos grupos de teatro político – “[...] repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada por motivos políticos[...].”²¹¹.

Além do TPN, Hermilo Borba Filho estabeleceu o Teatro de Arena do Recife, em sociedade com Alfredo de Oliveira. A proposta dos sócios era a de se revezarem, cada um com seus próprios elencos, na encenação de espetáculos num teatro onde a plateia era acomodada ao redor da área onde a encenação é realizada. Importante ressaltar que, apesar de se inspirarem quanto a arquitetura da plateia no Teatro de Arena de São Paulo, os sócios não se propunham a formar um grupo que seguiria a trilha aberta pelo Arena de São Paulo no que tange ao que era considerado como um teatro politizado²¹². Seu intento era explorar as possibilidades acarretadas pelo formato de arena. Lembremos ainda que Ariano Suassuna além de professor da Universidade do Recife e membro do TPN, já era um dramaturgo reconhecido nacionalmente, desde o sucesso da encenação do *Auto da Compadecida* no Rio de Janeiro²¹³.

2.2 Do Teatro Experimental de Cultura (TEC) ao Teatro de Cultura Popular (TCP): definindo posições no campo teatral

O início do ano de 1962 foi um período de definições dentro da Divisão de Teatro do MCP. Em fevereiro, Nelson Xavier foi anunciado oficialmente como novo membro daquela Divisão. É importante ressaltar que grande parte da formação artística de Nelson Xavier havia sido adquirida no período em que participou do Teatro de Arena de São Paulo, o que significa que estava acostumado a uma prática teatral centrada na discussão e no questionamento de temas políticos e sociais, como greves operárias ou a exploração dos trabalhadores pelo

²⁰⁹ PONTES, Joel. Op. cit., p. 114.

²¹⁰ CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. Op. cit., p. 67.

²¹¹ Idem, p. 64.

²¹² ALVES, Leda. Depoimento concedido à Leidson Ferraz. In FERRAZ, Leidson (org.). *Memória da Cena Pernambucana*, 02. Recife, 2006.

²¹³ Ver nota 34, no primeiro capítulo.

capital estrangeiro. Trazia também, no que se refere ao método de trabalho as técnicas que aprendera no grupo paulista: a realização de laboratórios de interpretação baseados no sistema Stanislavski de preparação de atores, implantado por Augusto Boal, e de Seminários de Dramaturgia²¹⁴.

Quanto ao trabalho que planejava desenvolver no MCP, declarou na primeira entrevista que seu principal objetivo era desenvolver uma nova dramaturgia, “que reflita a realidade nordestina”²¹⁵. Ainda ressaltou a importância da cooperação dos escritores, dramaturgos e atores locais no desenvolvimento de pesquisas e estudos que viabilizassem esse projeto²¹⁶.

As declarações de Nelson Xavier revelam sua afinidade com o projeto teatral que começara a ser delineado pelo Teatro Experimental de Cultura na montagem de *A Derradeira Ceia*. No entanto, com sua presença, o grupo dá um passo visível em direção a uma estética identificada com um teatro didático, que suscitava o debate político. Nesse ponto uma ressalva: não é que Nelson Xavier seja o responsável por uma “guinada” do TEC em direção ao teatro político, antes, ele potencializa uma perspectiva que encontra nos membros do grupo. No período de preparação para o início da nova temporada de encenações, o TEC vai assumir sua denominação definitiva, deixando de se chamar Teatro Experimental de Cultura (TEC) e assumindo o nome de Teatro de Cultura Popular (TCP).

O novo nome escolhido para o grupo revela os laços com o Movimento de Cultura Popular. Ao mesmo tempo encontra-se em sintonia com um conjunto de debates – bastante intensos na Europa da primeira metade do século XX e, no Brasil, como vimos com o TEP, pelo menos desde a década de 1940 – em torno da importância de criar um teatro popular. Traçar uma cartografia que explore os vários nuances desse debate, além de exaustivo, é algo que escapa às pretensões deste trabalho. Entretanto, não podemos nos esquivar de pontuar algumas questões relacionadas a essa temática.

Podemos então – com o objetivo de nos situarmos frente às implicações presentes na escolha desse novo nome – tomar como coordenadas iniciais algumas das perguntas que motivaram as discussões, disputas e querelas em torno da ideia de teatro popular: o que é

²¹⁴ GUINSBURG, Jacó. PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideia de uma história*. 1ªed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 167.

²¹⁵ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diario de Pernambuco*. 13/02/1962.

²¹⁶ Idem, *Ibidem*.

teatro popular? É popular por ser feito pelo povo ou ser direcionado para o povo? Só é considerado popular um teatro que consegue atrair um grande número de espectadores? Qual o repertório adequado para um teatro que se propõe popular? Os chamados “clássicos universais”? Ou devem ser criadas novas peças especificamente pensadas para esse público? A partir de que parâmetros essas novas peças poderiam ser pensadas?

O teórico do teatro Bernard Dort desenvolve algumas reflexões que ajudam a trilhar o caminho urdido pelas perguntas mencionadas acima. Para este, o ideal de teatro popular que perpassara o século XX era herdeiro da noção de teatro do povo, difundida no século XIX e que proclamava a realização de grandes festas teatrais baseadas na tradição teatral da Antiguidade Grega, da Idade Média e do Período Revolucionário francês – inclusive o termo teatro do povo começou a ser usado no período da Revolução Francesa²¹⁷. Dessa forma, havia um ideal de teatro popular bastante ligado ao que Bernard Dort chama de mito da participação popular, que consistia em criar um teatro capaz de se impor como “um grande teatro da participação política que celebrasse uma unidade, unidade da nação, unidade da cidade, unidade de uma comunidade”²¹⁸.

Ao privilegiar a encenação de acontecimentos passados da nação, de fatos públicos em detrimento de episódios privados, os teóricos desse formato de teatro popular – como Romain Rolland – acreditavam ser capazes de massificar a plateia, ou seja, atrair milhares de pessoas às encenações. Miravam também à participação, o envolvimento dos espectadores nas encenações, ao ponto em que fosse impossível distingui-los dos atores²¹⁹. O teatro popular se apresentava assim, sobretudo no período anterior à Segunda Grande Guerra, imerso na ideia de ser uma grande celebração cívica que influiria diretamente na visão histórica da plateia.

Na década de 1950, esse teatro da grande participação coletiva teria cedido seu lugar ao teatro da participação individual ou de grupo²²⁰. Após os regimes totalitários vividos nas décadas de 1930 e 1940, o caráter de exaltação nacional é atenuado, concentrando-se os esforços na ideia de difusão da arte, de tornar o teatro acessível a grupos populacionais que

²¹⁷ DORT, Bernard. Teatro Popular: participação ou crítica? In *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, n.º. 68, p. 01-08, 1976. Disponível em <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro>.

²¹⁸ Idem, *ibidem*.

²¹⁹ Idem, p. 02.

²²⁰ Idem, p. 03

não tinham o hábito, nem os meios materiais, para frequentá-lo²²¹. Também concorreu para essa mudança a constatação da impossibilidade de estabelecer a participação coletiva na forma como era idealizada anteriormente, porque o teatro, no século XX, não estava mais no centro da vida na cidade, não era mais visto como o propagador de uma verdade adequada para todos os grupos sociais reunidos no espaço urbano²²². Para parte da geração dos anos 50, o principal aspecto que sobressaía na cena teatral francesa – e contra o qual era preciso se opor – era a separação entre um teatro oficial totalmente voltado para a burguesia e um teatro popular marginalizado e carente de meios²²³.

Animado por esse cenário, o crítico literário e semiólogo Roland Barthes escreveu numerosos artigos que versavam sobre o teatro popular para as revistas *Théâtre Populaire*, *France-Observateur* e *Lettres Nouvelle*²²⁴. Em muitos dos seus escritos, Barthes se preocupou em teorizar e discutir o teatro popular. Seu pressuposto básico era o de que o teatro popular, diante do que se via no campo teatral francês, era invariavelmente, uma iniciativa revolucionária – no sentido de estar disposto a romper com convenções e conformismos cênicos²²⁵. Junto a essa constatação, Barthes escreve que um teatro popular era caracterizado a partir da reunião em sua proposta cênica de três princípios que o atestavam como revolucionário: um público de massa, um repertório de alta cultura e uma dramaturgia de vanguarda²²⁶.

Para Roland Barthes além de barreiras geográficas ou psicológicas que impediam o aumento do público que frequentava o teatro, o principal impeditivo para o incremento e diversificação do público de teatro era o preço dos ingressos²²⁷. Ciente das dificuldades financeiras que o barateamento das entradas poderia gerar às companhias teatrais, o autor afirma que a única forma de chegar a um preço acessível para uma porcentagem maior da população, sem acarretar o fechamento em massa das companhias, seria por meio de subvenções estatais.

²²¹ Idem, p. 04.

²²² Idem, p. 03.

²²³ Idem, p.05.

²²⁴ RIVIÈRE, Jean-Loup. Prefácio. In BARTHES, Roland. Op. cit., p. IX.

²²⁵ BARTHES, Roland. Para uma definição do Teatro Popular. In BARTHES, Roland. Op. cit., p. 109 – 111.

²²⁶ Idem, p. 109.

²²⁷ Idem, ibidem.

Porém defendia o uso de um repertório de alta cultura, cujo objetivo era proteger o teatro popular de peças vulgares ou simplórias, produzidas por autores cuja escrita era guiada pelo preconceito de que para o povo era preciso escrever apenas obras fáceis²²⁸. Já a ideia de uma dramaturgia de vanguarda significa, para Roland Barthes, o combate aos exageros do teatro realista – como cenários pomposos e minuciosamente detalhados, que deixavam pouco espaço à imaginação do público. Em contrapartida, o autor afirma que o teatro popular é um teatro que acredita no espectador, por ser “uma arte do palco simples, despojada, sugestiva, que confia ao espectador o poder de imaginar, de ele próprio criar a ilusão teatral em vez de se deixar guiar [...]”²²⁹.

Esse trânsito pelas inquietações e apontamentos de teóricos franceses sobre o teatro popular é justificado pela influência que estes exerceram nos debates a respeito do teatro popular no Brasil. Tomando como base o Plano de Ação para o ano de 1963 do MCP, referido na introdução deste capítulo, é perceptível que alguns dos pontos destacados por Roland Barthes ao pensar a situação do teatro popular na França também inquietavam os integrantes do Teatro de Cultura Popular do Recife, como a questão da massificação do público. Como atrair o povo para o teatro? A resposta adotada pelo TCP combinava a estratégia assinalada por Roland Barthes do barateamento dos preços das entradas – que era possibilitado pelas subvenções estatais que recebiam da Prefeitura do Recife– com a tática de deslocar os espetáculos dos teatros situados no centro da cidade para as áreas de subúrbio que, como vimos, o Teatro do Estudante de Pernambuco também empregara, na década de 1940.

Um artigo publicado pelo ator e diretor André Veinstein, chamado “Teatro Popular e Estética”²³⁰, traz outros elementos de certa forma complementares aos apresentados por Roland Barthes, para entendermos as motivações dos grupos defensores do teatro popular. No entanto, a reflexão de André Veinstein nesse artigo é centrada na crítica a essas experiências de teatro Popular.

Em sua narrativa, André Veinstein afirma a existência de algumas posições que foram tomadas repetidamente por grupos teatrais que adotaram o epíteto do teatro popular. A

²²⁸ Idem, p. 110.

²²⁹ BARTHES, Roland. O Teatro Popular Hoje. In BARTHES, Roland. Op. cit., p. 130 – 137.

²³⁰ Originalmente publicado em 1969 nos *Cahiers Théâtres Louvain*, foi traduzido e reproduzido no Brasil em 1976 pela revista *Cadernos de Teatro*. Ver: VEINSTEIN, André. Teatro Popular e Estética. In *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, nº. 69, p. 01-08, 1976. Disponível em <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro>. Acesso em 14/01/2016.

primeira dessas posições é a de atribuírem a si mesmos e à sua prática teatral uma missão. O autor distinguiu diferentes tipos de missões. Havia os grupos que entendiam o teatro popular como sendo encarregado de apresentar fatos e informações cuja finalidade era a conscientização do público. Outra missão frequente é a de que caberia ao teatro promover o progresso cultural e social. Numa terceira concepção, o teatro popular era visto como uma modalidade do serviço público ligada ao desenvolvimento da sociedade²³¹.

A quarta variante das missões, completa o autor, atribuía ao teatro popular a incumbência de realizar ações políticorrevolucionárias²³². Sobre as iniciativas de teatro popular que redundaram num teatro político, André Veinstein coloca que, por vezes, alguns dos seus animadores por entenderem o teatro como, acima de tudo, um sistema de informações, de ensino, chegaram a negar os seus valores artísticos²³³. Em sua crítica, o autor argumenta que o teatro por ser político não precisa deixar de ser arte e finaliza a questão lembrando que dois dos principais ícones do teatro político na Europa – Erwin Piscator e Bertolt Brecht – defendiam que era justamente a manutenção do caráter artístico das obras do teatro político, a sua teatralidade, o que garantia e incrementava a eficácia da mensagem que se queria passar, não o contrário²³⁴.

No Recife, nos dias 05 e 19 de janeiro de 1964, foram publicados dois artigos no jornal *Última Hora - Nordeste* (UH-N), que revelam alguns posicionamentos do TCP sobre o que entendiam como teatro popular. Publicados na *Página de Cultura Popular*²³⁵, título do

²³¹ Provavelmente a mais duradoura e influente experiência teatral que tomava o teatro como um serviço público foi a do *Théâtre National Populaire* (TNP), principalmente enquanto esteve sob a direção do ator e encenador Jean Villar, entre 1951 e 1963. Nesse período, o Estado francês passa a considerar o teatro como uma necessidade básica da população, fato que permitiu ao TNP se firmar como um modelo de companhia teatral mantido exclusivamente por subvenções estatais e encarregada de encenar e difundir entre a população um repertório composto por obras de qualidade reconhecida. O sucesso obtido com o TNP incentivou a instalação de uma rede de centros culturais populares pela França a partir de 1958. Esse momento de reorganização e consolidação do TNP na década de 1950 coincide com o momento em que Germano e Norma Coelho estavam na França, de maneira que não podemos descartar os efeitos que a experiência de Vilar e do TNP possam ter tido na elaboração e execução do projeto teatral do MCP – principalmente no tocante à formação de um grupo teatral mantido por subvenções públicas e encarregado da difusão do teatro entre as camadas sociais menos abastadas. Sobre o TNP, ver: ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 135.

²³² VEINSTEIN, André. Op cit., p. 03.

²³³ Idem, p. 06.

²³⁴ Idem, ibidem.

²³⁵ *O Última Hora - Nordeste* (UH-N), foi lançado em Junho de 1962. Integrava a rede de jornais UH de Samuel Wainer. Em outubro de 1963, o UH-N passa a editar um suplemento cultural dominical, a exemplo de outros jornais que circulavam no Recife, que nomeia *Página de Cultura Popular*. A partir de dezembro do mesmo ano, a *Página de Cultura Popular* passou a ser dirigida pela equipe do MCP.

suplemento cultural dominical do referido periódico, os artigos são assinados por José Marinho, ator do Teatro de Cultura Popular e aluno do curso de formação de atores da Escola de Belas Artes.

José Marinho refere-se ao teatro popular como um “teatro revolucionário brasileiro”, assim chamado por sua principal preocupação ser a de levar o teatro para as massas²³⁶. No primeiro artigo, Marinho se propõe a indicar e avaliar quais grupos e autores brasileiros vinham dando contribuições para que esse movimento teatral ganhasse força, uma vez que observava serem ainda insuficientes as iniciativas nessa área. O primeiro grupo, sob sua ótica, a ter contribuído para esse movimento revolucionário no teatro teria sido o Teatro do Estudante de Pernambuco, o qual:

Contribuiu em duas posições que nos parecem muito importantes na criação de uma nova dramaturgia: a) as raízes clássicas nas quais se baseavam para a formação de uma nova dramaturgia; b) a cultura nacional partindo de elementos regionais extraídos dos ritos e mitos populares.²³⁷

Como exemplo da contribuição do TEP, José Marinho cita a obra de Ariano Suassuna, que apesar de não discutir temas políticos é considerada revolucionária por permitir a percepção de alguns problemas sociais do Nordeste – como os desmandos dos coronéis – e pela valorização da linguagem da região, elementos críticos que também são encontrados nas peças de Luiz Marinho Falcão.

No que concerne às iniciativas que poderiam ser pensadas como politizadas do teatro revolucionário brasileiro, José Marinho destaca o valor dos trabalhos do Teatro de Arena de São Paulo, o dramaturgo Dias Gomes e o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE por discutirem os problemas sociais e políticos da contemporaneidade²³⁸. Após apresentar as iniciativas do teatro revolucionário brasileiro, propõe duas perspectivas em que este podia ser dividido, de acordo com suas temáticas centrais: o teatro que aborda os conflitos rurais – na qual agrupa Dias Gomes, Ariano Suassuna e Luiz Marinho Falcão – e outra dedicada aos conflitos de ordem urbana, em que se sobressaíam: Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e Augusto Boal²³⁹.

²³⁶ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. Página de Cultura Popular. 05/01/1964.

²³⁷ Idem, *ibidem*.

²³⁸ Idem, *ibidem*.

²³⁹ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. Página de Cultura Popular. 19/01/1964.

Em face do exposto, é possível afirmar que o teatro popular, entre as décadas de 1950 e 1960, aglutinou grupos de artistas que estavam preocupados em difundir o teatro entre as camadas sociais que habitualmente não tinham contato com essa arte. O que gerou intenso debate relativo a temas como o repertório de peças adequado para esse intento. No Brasil, além de encenações de obras de autores considerados clássicos universais da literatura teatral, muitas vezes adaptando-os para a situação nacional²⁴⁰, a busca por um novo tipo de público diferente daquele das camadas médias e alta da sociedade serviu de incentivo à criação de peças originais que traziam temáticas interessadas na realidade do país. Fosse com o objetivo de discutir, questionar e propor mudanças para determinada situação ou apenas retratar o cotidiano do povo, suas crenças e maneirismos.

Dessa forma, podemos perceber entre os grupos de teatro popular brasileiro a presença de missões autoatribuídas, a exemplo do que falou André Veinstein, o que lhes conferiu o aspecto de teatros didáticos. Ressaltamos, entretanto, que muitas vezes essas missões não aparecem separadas umas das outras, como pode sugerir o referido artigo. De modo que, considerando o que já foi dito sobre o projeto de teatro popular do MCP, podemos identificar em sua constituição desde a ideia do teatro como um veículo de educação/informação para o povo; passando pela concepção do teatro como um serviço público – afinal o Teatro de Cultura Popular do MCP era um grupo teatral mantido por uma instituição que prestava serviço à Prefeitura do Recife. Finalizando, podemos perceber ainda que os membros do TCP assimilaram também alguns pontos de vista de teatrólogos que deram origem a abordagens mais politizadas do teatro – como Bertolt Brecht²⁴¹.

Continuemos com nosso foco ajustado sobre o Teatro de Cultura Popular...

2.3 Teatro de Cultura Popular: movimentações no campo teatral

²⁴⁰ Um exemplo desse tipo de trabalho foram as adaptações da chamada segunda fase do Teatro de Arena de São Paulo, na qual o grupo montou algumas obras de autores europeus de acordo com suas leituras da realidade brasileira. Uma dessas adaptações, “O melhor juiz, o rei”, de Lope de Vega, inclusive foi trazida pelo grupo ao Recife, em 1963. APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 14/09/1963.

²⁴¹ Recorrendo mais uma vez à *Página de Cultura Popular* do *Última Hora - Nordeste*, pudemos identificar alguns teóricos que influenciavam a forma como o teatro era pensado pelos membros do TCP. Entre eles, Bertolt Brecht figura como um dos mais citados e discutidos. Ver: APEJE. Hemeroteca. *Jornal Última Hora - Nordeste*. 10/11/1963.

É possível perceber a opção estética e política adotada pelo TCP ao analisarmos as peças e os programas dos espetáculos montados pelo grupo, uma vez que as obras culturais expressam uma tomada de posição dentro do campo²⁴². Assim, podemos destacar a escolha feita pela Divisão de Teatro do MCP – uma sugestão do próprio Nelson Xavier – para a primeira encenação do TCP: a peça *Mutirão em Novo Sol*. Texto que fora escrito por Nelson Xavier em parceria com Augusto Boal, Benedito Araújo, Hamilton Trevisan e Modesto Carone durante os seminários de dramaturgia do Arena, baseados em um caso de disputa de terras entre agricultores e latifundiários do interior do estado de São Paulo²⁴³. Segundo Nelson Xavier,

Já estamos então em 1959 e nesse ano ocorre um levante camponês numa cidadezinha do noroeste paulista, chamada Jales. Dali começou a emergir um líder camponês que ganhou projeção estadual. Esse líder, cujo nome agora não me lembro, liderou os pequenos produtores de Jales que estavam sendo banidos de suas propriedades, juntamente com os colonos que não podiam ter a sua agricultura de sobrevivência. A questão era a seguinte: Jales era considerada uma área de gado, e os latifundiários soltavam o gado para comer todas as plantações e, depois, plantavam capim. Surgiu então um movimento que passou a ser conhecido como ‘Arranca Capim’ [...] porque esse líder organizou os camponeses para arrancar o capim plantado. Eles queriam retomar a sua terra, que lhes garantia a subsistência.²⁴⁴

Parecia apropriado a Nelson Xavier e aos demais dirigentes do MCP iniciar as atividades, na perspectiva de levar o teatro ao povo, com uma peça que tratava das relações trabalhistas entre o latifundiário e os trabalhadores da fazenda, também conhecidos por colonos. Sobretudo porque iriam abordar o tema da luta pela terra no estado onde as Ligas Camponesas haviam surgido. No TCP, *Mutirão em Novo Sol* se tornou *Julgamento em Novo Sol* porque avaliaram que a palavra “mutirão” era pouco conhecida em Pernambuco²⁴⁵. O grupo ensaiou a peça de fevereiro a maio, sob a direção de Nelson Xavier e realizou a estreia do espetáculo no dia 5 de maio de 1962, no Teatro de Santa Isabel, abrindo a III Semana Estudantil de Cultura Popular, evento promovido pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), União dos Estudantes de Pernambuco (UEP) e Diretório Central dos Estudantes (DCE)²⁴⁶.

²⁴² BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 64.

²⁴³ XAVIER, Nelson. Meus anos dourados foram no MCP. In COELHO, Germano. Op. cit., p. XXXIII.

²⁴⁴ XAVIER, Nelson. Depoimento concedido à Jalusa Barcelos. In BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência/ (depoimentos a) Jalusa Barcelos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 199, p. 373.

²⁴⁵ Xavier, Nelson Op. cit. In COELHO, Germano. Op. cit., p. XXXIV.

²⁴⁶ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 05/05/1962.

O enredo de *Julgamento em Novo Sol* se desenvolve durante o julgamento do líder de um grupo de camponeses “meeiros” que estavam em disputa com o coronel Porfírio, dono das terras da fazenda onde trabalhavam, pelo direito de permanecerem nas terras que arrendavam, uma vez que o coronel, decidido a criar gado, quer expulsá-los da fazenda sem nenhum tipo de indenização. Dessa forma, foi montado no palco do Teatro de Santa Izabel um tribunal, onde o juiz ficava posicionado de frente para o público, enquanto os depoentes de ambas as partes contavam suas versões dos acontecimentos para o público, de maneira que a plateia assume o papel de júri do tribunal²⁴⁷. Além do juiz (Edmilson Catunda), do coronel Porfírio (Luiz Mendonça) e do líder camponês Roque Santelmo (Dinaldo Coutinho), também estão presentes no tribunal um Representante do governo (Evandro Campelo) e alguns integrantes do grupo de camponeses²⁴⁸.

À medida que os personagens são convocados para depor, a ação que se passa no tribunal é entrecortada pelas encenações das situações vivenciadas descritas nos depoimentos pelas testemunhas. Logo, a plateia descobre que a estratégia empregada pelo coronel é a de fechar o armazém da propriedade que fornece mantimentos e sementes aos lavradores, enquanto ordena o plantio do capim nas terras que estavam em repouso²⁴⁹.

A partir daí, como numa aula, as situações retratadas na peça – um total de treze momentos retrospectivos²⁵⁰ – abordam didaticamente as alternativas de ação ao alcance dos camponeses frente aos desmandos do proprietário: deixar a fazenda sem oferecer resistência, partir para o confronto violento contra os jagunços do coronel, optar por uma resistência organizada e, por fim a ação judicial²⁵¹. As situações vivenciadas pelos lavradores lhes permitem refletir sobre cada uma das opções acima, até chegarem à conclusão de que, diante dos acordos estabelecidos pelo coronel com os outros personagens que poderiam limitar seus abusos – o juiz e o delegado – a única opção que lhes resta é a oficialização de uma União de

²⁴⁷ BOAS, Rafael Livin Villas. *Teatro Político e questão agrária: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas – UNB. 2009. Tese (Doutorado). 233 págs., p. 72.

²⁴⁸ XAVIER, Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. 1ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

²⁴⁹ BOAS, Rafael Livin Villas. Op. cit., p.70.

²⁵⁰ Idem, p. 71.

²⁵¹ Idem, p. 76.

Lavradores e a divulgação de sua luta na imprensa. Para tanto, contam com o apoio de um jornalista especializado em movimentos sociais²⁵².

Ressalta o pesquisador Rafael Litvin que, esteticamente, em *Julgamento em Novo Sol* há a predominância do uso de recursos épicos – como a preocupação em instruir os espectadores e a indicação ao final da peça de que a luta dos trabalhadores rurais não termina com a sentença dada pelo juiz para Roque, ou seja, não há um desenlace conclusivo da disputa, como seria de se esperar numa forma dramática²⁵³. A influência brechtiana no texto da peça, bem como na encenação do TCP, não passou despercebida pelo crítico Joel Pontes, que conseguira um dos ingressos para a esgotada sessão de estreia da peça no Teatro de Santa Isabel. No segundo artigo, da série de três que dedicou a *Julgamento em Novo Sol*, Joel Pontes afirma que a peça “respeita e pratica as ideias contidas nos ‘Ensaio’ [de Brecht], publicados em 1930”²⁵⁴. Ainda sobre a peça comentou:

Principalmente admirei o conjunto e, dentro deste, o coro de camponeses. Com isto destaco também o trabalho do diretor Nelson Xavier, considerando a unidade diretor-elenco. É a grande coisa do espetáculo. Não pelo entrosamento dos que aparecem no palco, como pela preocupação direcional em estancar a peça nos momentos mais tensos da narração, formando grupos monumentais que lembram quadros e esculturas de intenções épicas [...] Súbito, os atores estão dispostos nas posições pré-estabelecidas e se imobilizam, formando uns amontoados plásticos bem bonitos e, acima de tudo, eloquentes pelo que sugerem de tiroteio, agressão, velório e amanho da terra. São momentos em que a palavra sobra, e o diretor Nelson Xavier teve o bom gosto de fazê-los silenciosos. O público o presentou com aplausos merecidos.²⁵⁵

Como de praxe, os espectadores que assistiram à pré-estreia receberam um programa. Ao abri-lo, o espectador pode verificar que seu espaço interno fora dividido em três colunas, sendo a central a mais larga de todas. A coluna da esquerda continha um texto escrito por Germano Coelho apresentando o Teatro de Cultura Popular e as ações do MCP no campo teatral, com a fundação do Teatro do Arraial e do Teatro do Povo. No centro do programa foram colocadas as informações técnicas sobre o TCP, como o título da peça, os nomes dos autores, o elenco – composto por quarenta e três pessoas, entre atores e figurantes – direção, direção musical, assistente de direção, figurinos, cenografia, eletricitas e direção de cena. Já na coluna da direita, foi publicada uma sinopse da peça, escrita por Nelson Xavier, seguida por uma epígrafe de autoria de García Lorca – que também fora uma das principais

²⁵² Idem, p. 77.

²⁵³ Idem, p. 72.

²⁵⁴ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 09/05/1962.

²⁵⁵ Idem, 10/05/1962.

referências do Teatro do Estudante de Pernambuco. Na contracapa foram postas as letras das músicas cantadas durante o espetáculo. Eram três músicas: *Canção da Semeadura*, *Canção da Justiça* e *Canção do Arranca Capim*²⁵⁶.

O MCP E O TEATRO

O Movimento de Cultura Popular não é apenas uma arma de combate contra o analfabetismo. Não é somente um meio de educação integral do homem, como pessoa e como membro da comunidade. Nem é só, tampouco, uma instituição destinada a promover a melhoria das condições materiais do povo, através da formação profissional e da educação cooperativista e sindical. É muito mais, e acima de tudo, instrumento de elevação do nível cultural do povo.

No domínio do teatro, para criar um público teatral mais amplo, o Movimento construiu o primeiro teatro ao ar livre do Recife — o Teatro de Arrabal Velho — e o primeiro teatro alminhoto: o Teatro do Povo. E promoveu, com a Prefeitura, o I Festival de Teatro do Recife, que reuniu no Santa Isabel, em vinte dias apenas, mais de quinze mil pessoas.

Sua ambição, porém, é maior ainda. Através do Seminário de Dramaturgia e de Laboratório de Interpretação, criar novos dramaturgos, formar diretores e atores, contribuir, enfim, para o desenvolvimento da dramaturgia nacional, com um teatro nascido do povo, de seus dramas, inquietudes, conflitos e esperanças. Teatro que retrate, artisticamente, a nossa realidade social. Que atire os valores genuinamente regionais e nacionais com a dimensão universal, que lhes confere a arte autêntica.

A presença de Nelson Xavier, Luiz Mendonça e Des Bourbonnais, no MCP justifica esta ambição.

O Teatro de Cultura Popular, que hoje aparece, com vinte e seis estudantes, cultivos o arrojado e o interesse do Movimento pelo teatro de nossa terra.

A aliança que no Movimento de Cultura Popular se conheceu entre estudantes, intelectuais e as camadas populares torna inevitável a sua criação: teatro e cultura para a emancipação do povo.

Germano Coelho
Presidente do MCP

Teatro de Cultura Popular

1962

“JULGAMENTO EM NÔVO SOL”

DE NELSON XAVIER-AUGUSTO BOAL-HAMILTON TREVISAN-MODESTO CARONE
e BENEDITO ARAUJO

ELENCO

REP. DO GOVERNO	— Evandro Campêlo	CRUZ	— Joacir Castro
JUIZ	— Edmilson Catunda	TALIANO	— Marco Porto Carreiro
PORFÍRIO	— Luiz Mendonça	CANDIDATO	— José Willker
ROQUE	— Dinardo Coutinho	PADRE	— Olegário Lyra
ANJO	— Ivanildo Oliveira	JOAO SOCEGO	— Vladimir Miranda
JABOTI	— Genaro Vanderlei	JOSAFÁ	— Clebio Correia
AURORA	— Elayne Soares	ZEFINHA	— Maria Antonia
LIDORO	— Mário Ferreira	MARIANO	— Delmiro Lira
BAIANO	— Fernando Soares	DELEGADO	— Marco Porto Carreiro
QUINCÃO	— Leandro Filho		
MINERVINA	— Ilva Niño		
DAMIAO	— Carlos Alberto		
HONORIO	— Delmiro Lira		
DITO MARIA	— Marco Porto Carreiro		
NELIN	— Arduan Almeida		
MANECO	— José Willker		
SOLAVANCO	— Joacir Castro		
OSTILIA	— Auzany de França		
LOURENÇO	— Delmiro Lira		

DIREÇÃO	NELSON XAVIER		
DIREÇÃO MUSICAL	ELZA LOUREIRO		
ASSISTENTE DE DIREÇÃO	DELMIRO LIRA		
CENOGRAFIA	GLAUCO CAMPELO		
FIGURINISTA	DED BOURBONNAIS		
ELETRICISTAS	ANIBAL MOTA E LUCIANO RUCCELLI		
DIREÇÃO DE CENA	JOACIR CASTRO E MARCO PORTO CARREIRO		

		SOLDADOS	
		Zacarias Filho — Erivaldo Rosa e Silva — Cláudio Cavalcanti — Arnaldo Brito — Jaciçanga	
		LAVRADORES	
		Zozia Pereira — Ivan Loureiro Filho — Silda Dantas — Ilva Niño — Sueli Niño — Nádja Pereira — Geraldo Vanderley — Diná Gomes — Severino Menezes — José Walter — Sidamira Lyra — Maria do Carmo — Evânica Loureiro — Lucilene Dantas — Belmira Lyra — Márcio Oliviar	

A PEÇA

Teatro é representação de ações humanas. Há ações que se passam nos aposentos íntimos, nos salões luxuosos, na casa pobre ou nas ruas. “Julgamento em Nôvo Sol” se passa no campo.

Nossa intenção foi retratar um aspecto da vida do homem brasileiro. Não nos importava se fosse em um lugar ou em outro. Importava-nos que fosse verdadeiro esse retrato.

Ora, sabemos todos que o lavrador brasileiro alcança, neste momento, o limite de sua resistência contra a miséria e a fome. Os acontecimentos recentes da Paraíba o demonstram. Mas estes acontecimentos são apenas os mais recentes. Em todos os estados da federação, lavradores sem terra têm se rebelado contra as formas antiquadas de exploração agrária. E, contudo, esses conflitos não são mais do que frações da grande luta pela emancipação do nosso povo.

O teatro não pode desconhecer essa luta, sob pena de ser inimigo desse povo. E foi na tentativa de conhecê-la e expressá-la que se elaborou “Julgamento em Nôvo Sol”.

Para não sofrerem o risco da alienação, buscamos uma história verdadeira, ocorrida no interior de São Paulo. O ganhamos, distribuímos, recriamos artisticamente e escrevemos a história.

Resta agora saber do povo, para quem escrevemos esta peça, da sua incorreção ou sobrio.

Nelson Xavier

«Um povo que não ajuda e não ama seu teatro, se não está morto, está moribundo.»

GARCIA LORCA

Imagem 1: Parte interna do programa da peça *Julgamento em Novo Sol*. Arquivo pessoal de Leidson Ferraz. Acervo Projeto Teatro Tem Programa!

Na sinopse da peça, escrita por Nelson Xavier, são expostos os propósitos do Teatro de Cultura Popular, bem como a leitura do grupo a respeito momento social vivido no Brasil:

Nossa intenção foi retratar um aspecto da vida do homem brasileiro. Não nos importava se fosse em um lugar ou em outro. Importava-nos que fosse verdadeiro esse retrato.

Ora sabemos todos que o lavrador brasileiro alcança, neste momento, o limite de sua resistência contra a miséria e a fome. Os acontecimentos recentes da Paraíba o demonstram. Mas estes acontecimentos são apenas os mais recentes. Em todos os estados da federação, lavradores sem terra têm se rebelado contra as formas antiquadas de exploração agrária. E, contudo, esses conflitos não são mais do que frações da grande luta pela emancipação do nosso povo.

O teatro não pode desconhecer essa luta, sob pena de ser inimigo desse povo. E foi na tentativa de conhecê-lo e expressá-lo que se elaborou “Julgamento em Novo Sol”.²⁵⁷

²⁵⁶ Arquivo pessoal de Leidson Ferraz. Acervo Projeto Teatro Tem Programa!. Programa da peça *Julgamento em Novo Sol*.

²⁵⁷ Idem, *ibidem*.

Os acontecimentos da Paraíba citados por Nelson são uma referência ao assassinato do líder das Ligas Camponesas de Sapé, João Pedro Teixeira, ocorrido em abril de 1962²⁵⁸. Além da estreia no dia 5 de maio de 1962, *Julgamento em Novo Sol* teve uma primeira temporada de sucesso no Teatro de Santa Isabel, entre os dias 18 e 31 de maio. Também foi encenada na concha acústica do Teatro do Arraial, onde, segundo Luiz Mendonça – que não dirigiu, mas atuou na peça – o interesse do público foi sentido por sua participação na encenação, traduzida em vaias, xingamentos e ameaças ao personagem do Latifundiário²⁵⁹.

Com a montagem de *Julgamento em Novo Sol*, o TCP, logo em seu lançamento, assumiu uma posição dentro do campo teatral em favor de uma prática cênica comprometida com o debate político e a conscientização da plateia em relação às questões que a sociedade enfrentava no período em tela. Essa posição fica ainda mais clara ao analisarmos outras encenações do grupo.

Embora o Teatro de Cultura Popular opte, após *Julgamento em Novo Sol*, por montar peças que contemplavam aspectos culturais do Nordeste, produzindo narrativas de situações que refletiam o cotidiano da população da zona rural – como nas peças de Luiz Marinho Falcão – há uma constante preocupação na interpretação dada pelo TCP a esses textos, presente nos programas das peças, em destacar a pobreza e a desigualdade social. Ou seja, é preciso levar em consideração não apenas as peças escolhidas pelo grupo, mas principalmente, as representações que seus membros produziram a respeito das peças escolhidas.

O aprimoramento dessa postura estética e política, que distingue o TEC do TCP, é revelado ao compararmos dois programas diferentes produzidos para encenações da peça *Derradeira Ceia*. Ambos foram impressos para espetáculos realizados em 1962, sendo que o primeiro deles ainda carrega a marca do Teatro Experimental de Cultura, enquanto o segundo já exhibe o nome definitivo do grupo, Teatro de Cultura Popular²⁶⁰. O programa do TEC traz um texto de apresentação de Luiz Mendonça em três parágrafos. No parágrafo que se refere ao enredo da peça lemos:

²⁵⁸ APEJE. Hemeroteca. *Diário de Pernambuco*. 05/04/1962.

²⁵⁹ MENDONÇA, Luiz. Op. cit., p. 154.

²⁶⁰ A respeito das datas exatas das encenações, no caso do programa que tem o nome do TEC não foi possível precisar uma data para a encenação. Mas a referência presente no programa ao prêmio de melhor autor de 1961, conferido pela ACTP a Luiz Marinho, em janeiro de 1962, nos permite afirmar que a encenação deve ter ocorrido entre janeiro e abril de 1962, porque a partir de maio daquele ano, o grupo passou a se chamar Teatro de Cultura Popular (TCP).

O seu tema sempre nos emocionou: a luta de Lampião e seus homens por uma vida que a sociedade não lhes soube dar. Mas a grande virtude da peça está justamente na beleza e verdade de seus diálogos. São de uma autenticidade fora do comum; que lhe confere um tom autenticamente popular.²⁶¹

No fragmento transcrito, podemos perceber que o autor responsabiliza a sociedade pelo aparecimento de grupos de banditismo como o de Lampião. No entanto, Luiz Mendonça opta por concentrar sua sinopse na qualidade dos diálogos e inclui em seu texto os comentários tecidos por Valdemar de Oliveira sobre a peça²⁶². Já no programa distribuído durante uma temporada do TCP no Teatro de Santa Isabel, iniciada em 24 de julho de 1962²⁶³ lemos o seguinte texto, também assinado por Luiz Mendonça:

[...] Lampião com todo o cotejo de males que impôs a muitas inocentes famílias nordestinas, não foi responsável pelos crimes que praticou. Foi vítima do meio social em que viveu.

Lampião foi o símbolo da rebeldia contra as injustiças. Em sua rebeldia praticou o mal contra os inocentes que se tornaram assim vítimas não de Lampião e seus fiéis seguidores, mas das contradições existentes em nossa sociedade.

“A Derradeira Ceia ” retrata em linhas simples e com diálogo vivo, quanto autêntico, aspectos da vida de Lampião e seu bando. Aborda fatos que se universalizam não somente no seu espírito de rebeldia, mas também nas particularidades dos implicados nesses fenômenos. Saturnino, Nazinha, Lampião, Maria Bonita e todo o seu bando formam o complexo fenômeno do cangaceirismo [sic], filho direto e inseparável de uma política agrária que não evoluiu de acordo com o desenvolvimento da sociedade.²⁶⁴

O sucesso conseguido com *Julgamento em Novo Sol* dois meses antes da remontagem de *A Derradeira Ceia*, em certa medida deve ter contribuído para a mudança do argumento central da sinopse: a crítica social, que no programa anterior aparecia de forma bastante sintética, tímida até, é trazida para o primeiro plano da nova sinopse, sendo desenvolvida ao longo de quatro parágrafos. Nela, podemos identificar traços de uma leitura marxista da sociedade demonstrada pelo uso do termo “contradição” – devemos ter em conta que Luiz Mendonça era membro do Partido Comunista Brasileiro²⁶⁵. Utilizando-se da dialética marxista, o diretor inocenta Lampião e seu bando de suas ações, tornando-os vítimas de uma

²⁶¹ Arquivo pessoal de Leidson Ferraz. Acervo Projeto Teatro Tem Programa!. Programa da peça *A Derradeira Ceia*.

²⁶² Ver capítulo 1, p. 44.

²⁶³ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 23/07/1962.

²⁶⁴ Arquivo pessoal de Leidson Ferraz. Acervo Projeto Teatro Tem Programa!. Programa da peça *A Derradeira Ceia*.

²⁶⁵ Além de Luiz Mendonça outros membros do TCP eram filiados ao PCB, como a atriz (e noiva de Mendonça na época) Ilva Niño. Outros se filiaram ao PCB após entrarem para o Teatro de Cultura Popular, como Nelson Xavier. Sobre as relações entre o Partido Comunista Brasileiro com artistas e intelectuais nas décadas de 1950 e 1960 ver: RIDENTI, Marcelo. Op. cit., 2010.

sociedade atrasada e excludente, sobre a qual deve recair a culpa pelos atos violentos dos cangaceiros.

A montagem de outra peça de Luiz Marinho Falcão pelo TCP nos permite observar certa continuidade dessa linha interpretativa do grupo sobre as peças expostas em seus programas. Referimo-nos à obra *A Incelença*, também de autoria deste dramaturgo, encenada pela primeira vez no Teatro de Santa Isabel, no dia 29 de dezembro de 1962²⁶⁶. A peça retrata um velório muito comum no período entre a população pobre de áreas rurais do Nordeste, no qual ao longo da noite são entoados cânticos (as incelenças), consideradas uma maneira de homenagear o morto²⁶⁷.

A Incelença é cantada no velório do agricultor Quirino, de forma que a narrativa se desenvolve em um único cenário: a sala da casa do falecido, onde há algumas cadeiras, bancos sem encosto, uma mesa – onde durante o velório são servidas comidas e bebidas – e uma imagem do Coração de Jesus pendurada na parede²⁶⁸. Em vez de um caixão, o corpo do morto é exibido num banco comprido e parcialmente coberto por uma mortalha:



Imagem 2 - Peça *A Incelença*. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 19/01/1964.

Ao longo da madrugada, enquanto são entoadas as incelenças, uma sequência de cenas exibe aspectos da vida da população rural com certa dose de humor, como naquela em que os filhos discutem com a mãe quem herdará o relógio do pai:

²⁶⁶ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 30/12/1962.

²⁶⁷ FALCÃO, Luiz Marinho. Entrevista concedida à Cristina Inojosa. In *Pernambuco 50 anos de teatro*. Fundação Joaquim Nabuco, p. 14.

²⁶⁸ MARINHO, Luiz. *A Incelença*. Edição Nordeste: Recife, 1968, p. 04.

1º Filho – Mãe... pra quem o pai deixou o relógio?
 D. Sindá – Ele não deixou nada determinado! Vai com ele no caixão!
 2º Filho – No caixão? Não, mãe! Eu sou o filho mais velho! Estou na vez!
 1º Filho – E pra que tu queres? Tu nem sabes ver a hora!
 2º Filho – E tu pensas que és poeta, é?!.²⁶⁹

Ao que entra a filha mais nova, clamando pela garrota (rez) que o pai planejava lhe presentear:

Miranda – A rez é minha! Ele ia ferrar em meu nome! Ainda ontem ele disse!
 1º Filho – Mas que coisa! Ele ia ferrar pra tu? E como ninguém nunca escutou essa história?
 Miranda – Foi seu peste! Tu queres bem dizer que vai ser tua!
 2º Filho – Aquela rez é filha de uma vaca que eu tenho parte nela! Pois é minha!
 D. Sindá – Não! Não é de ninguém!
 2º Filho – Vai no caixão também, é?!!!!!.²⁷⁰

Para além da comicidade, a situação destacada acima pode ser entendida como uma crítica a valores e práticas da sociedade burguesa, como a propriedade privada e as formas de perpetuar a riqueza entre uma parcela da população. Para mostrar quão arraigados esses valores e práticas estão na sociedade, a peça retratada uma pobre família de trabalhadores reproduzindo um dos dispositivos de perpetuação da riqueza: a herança.

Em *A Incelença* os personagens estão conformados com a situação em que vivem. Nem mesmo a determinação do coronel em despejar a família do falecido do sítio arrendado onde moram é capaz de mudar a postura dos personagens: apesar de inicialmente se desesperar com o comunicado do coronel, a viúva acaba por acatar a ordem de despejo, que só não é efetivada porque o coronel se interessa pela filha adolescente dos agricultores – que ao fim da peça é levada para morar na casa do coronel.

Ou seja, em se tratando de semelhanças com a trama de *Julgamento em Novo Sol*, *A Incelença* guarda apenas o fato de se passar num ambiente rural. Na peça de Luiz Marinho Falcão, não há trabalhadores rurais dispostos a enfrentar os desmandos e as vontades do coronel. Ao lermos o programa da peça vemos que o TCP percebe a sua encenação como uma oportunidade para denunciar o estado de “alienação cultural” em que vive aquela gente, do qual a persistência na prática das incelenças é entendida como um sintoma dessa situação²⁷¹. Apesar de não ter como objetivo principal discutir ou questionar a sociedade nordestina, o

²⁶⁹ MARINHO. Luiz. Op. cit., p. 12.

²⁷⁰ MARINHO. Luiz. Op. cit., p. 13.

²⁷¹ Arquivo pessoal de Leidson Ferraz. Acervo Projeto Teatro Tem Programa!. Programa da peça “*A Incelença*”.

contexto em que são ambientadas as peças de Luiz Marinho Falcão permitia que os integrantes do TCP abordassem ou denunciassem problemas sociais como o latifúndio e o analfabetismo.

A montagem de *A Incelença* realizada em dezembro de 1962 torna perceptível outra estratégia posta em prática pelo TCP para abordar questões sociais em seus espetáculos mesmo quando o enfoque da peça a ser encenada não abordava diretamente temas sociais e políticos: a combinação de diferentes peças curtas num mesmo espetáculo. Assim, considerando que *A Incelença* é uma peça composta por apenas um ato, sua encenação foi acrescida de uma dramatização sobre o analfabetismo, chamada *Auto do indivíduo analfabeto de pai e mãe*, escrito por José Wilker, que funcionava como um número de abertura do espetáculo.

Sobre esse *Auto*, o programa do espetáculo afirmava que era uma tentativa de “[...] mostrar através do teatro a alienação a que conduz o analfabetismo. Assim é nossa pretensão abordar esse tipo de doença social em seus diversos lados: ridículo, grotesco, trágico e inumano”²⁷². Notamos, dessa maneira, que a interpretação da equipe do TCP para ambos os textos foi pautada em torno da importância fundamental da educação para romper com as inúmeras formas de exploração e para a construção de uma sociedade mais justa.

Sobre *A incelença*, Joel Pontes escreveu:

tem grandes qualidades, que não cansarei de louvar. É uma peça realista e como tal recolhe um fato que aconteceu (ou pelo menos o povo diz que aconteceu), pondo-o numa linguagem que chega a ser magistral dentro de sua fidelidade aos modismos do povo. Os tipos servidos por esse instrumento impõem, com toda a sua exuberância, as características sociais e psicológicas do brasileiro nordestino.²⁷³

Após os elogios transcritos acima, Joel Pontes tece algumas ressalvas em relação à encenação do TCP no que se refere ao prolongamento do texto para que este correspondesse à pelo menos quarenta minutos de encenação (tempo médio de uma peça em um ato, segundo o crítico). Essa extensão temporal teria sido conseguida, continua Joel Pontes, pelo acréscimo de cenas que destacam o folclore nordestino e pelas cenas do coronel, que considerou deslocadas²⁷⁴. Também desafia o diretor Luiz Mendonça a sair de seu “círculo de giz”, de sua zona de conforto, pois mesmo reconhecendo sua competência à frente do espetáculo, como

²⁷² Idem, *ibidem*.

²⁷³ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 08/01/1963.

²⁷⁴ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 09/01/1963.

nos anteriores que dirigiu, afirma sentir falta de mais ousadia do *metteur en scène* do TCP. Para tanto, Joel Pontes recomenda investir na formação teórica, frequentar cursos regulares de arte dramática, inclusive em Universidades estrangeiras, já que tinha experiência e talento, mas precisava “desenvolver sua cultura, exercitar sua imaginação”²⁷⁵.

Segundo aponta o pesquisador Anco Márcio Tenório Vieira em uma biografia sobre Luiz Marinho Falcão, a linha interpretativa do TCP focada em aspectos sociais presentes nas obras daquele dramaturgo pode ser percebida também em outro espetáculo montado no ano seguinte: *Histórias do Mato*, que estreou em 26 de setembro de 1963²⁷⁶. Essa montagem consistia na junção de duas peças em um ato: a já conhecida *A Incelença* e a inédita *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição*.

O *Auto do indivíduo analfabeto de pai e mãe*, número de abertura de *A Incelença* escrito por José Wilker, indica que além de textos cuja estrutura dramática é mais elaborada – como *A Derradeira Ceia*, *Julgamento em Novo Sol* e *A Incelença* – o TCP também explorou formas cênicas dotadas de uma estrutura dramática mais simples, porém com grande potencial de comunicação com o público, seja por adotarem um discurso direto com a plateia, seja por demandar poucos recursos para encenação. Essas peças curtas, foram chamadas por Nelson Xavier de “autos de conscientização”²⁷⁷.

Nelson Xavier afirma que após dirigir *Julgamento em Novo Sol* seu trabalho junto ao TCP consistiu principalmente na criação e montagem desses autos que eram “pretextos ou estímulos para discussões sobre o poder do voto, sobre artigos da Constituição Federal, Declaração Universal dos Direitos do Homem, ou problemas do bairro, como o abastecimento de água [...]”²⁷⁸. Além dos autos, o TCP também criou e encenou esquetes, que são cenas curtas, nas quais são discutidos determinados temas escolhidos previamente²⁷⁹. No caso do TCP, como nos referimos na introdução deste capítulo, havia o interesse, declarado no plano de ação para 1963, em montar esquetes que abordassem temas políticos, o que aproxima sua

²⁷⁵ Idem, *ibidem*.

²⁷⁶ VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Luiz Marinho: o sábado que não entardece*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, p. 103.

²⁷⁷ XAVIER, Nelson. Op. cit.. In COELHO, Germano. Op. Cit., p. XXXV.

²⁷⁸ Idem, *ibidem*.

²⁷⁹ PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 143.

prática do agit-prop²⁸⁰. Devido à importância dada a esse trabalho com esquetes de agit-prop, foi criado no TCP um núcleo voltado para o estudo e a elaboração dessas cenas curtas²⁸¹. Logo, nem todos os integrantes do Teatro de Cultura Popular participaram das atividades de agitação e propaganda²⁸².

Sobre os autos e esquetes escritos pelos integrantes do TCP, pouco material foi encontrado, o que dificulta investigar maiores detalhes sobre os mesmos. No entanto, Luiz Mendonça relata em um depoimento publicado no caderno especial nº2 – “Teatro e Realidade Brasileira”, da *Revista Civilização Brasileira* que o grupo apresentara esquetes em comícios, onde o que era dito pelos atores “era mais entendido do que os discursos dos oradores oficiais”²⁸³. Apesar de pouco precisa em detalhes, a fala de Luiz Mendonça é reveladora não apenas da participação dos integrantes do MCP/TCP nas campanhas eleitorais do período, como da relevância que a prática teatral do grupo adquiriu no que se refere à propaganda política dos candidatos apoiados pela Frente do Recife.

A ex-integrante do MCP, Liana Aureliano, em entrevista cedida na década de 1980, rememora a participação de membros do MCP/TCP na campanha eleitoral de Miguel Arraes para governador de Pernambuco, em 1962. Segundo relata, os comícios eram abertos por uma apresentação do coral falado do MCP seguida pelos esquetes encenados por uma parte dos integrantes do Teatro de Cultura Popular²⁸⁴. Embora não se lembre de todos os nomes, afirma que Luiz Mendonça, Ilva Niño, Tereza Calazans, Moema Cavalcanti, José Wilker e Delmiro Lira compunham o núcleo do TCP que participava dos comícios²⁸⁵.

Liana indica ainda que, embora fossem membros do TCP/MCP, a participação na campanha de Arraes não era anunciada como uma atividade oficial do Movimento de Cultura

²⁸⁰ Termo derivado das palavras agitação e propaganda. Designa formas de agitação teatral surgidas durante a revolução russa de 1917 e que foram bastante exploradas nos primeiros anos da União Soviética, bem como na Alemanha, entre 1919 e 1933. O objetivo dos agit-props era sensibilizar o público em relação a uma determinada situação social ou política. Ver: PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 379.

²⁸¹ TELLES, Narciso. Op. cit., p. 30.

²⁸² Idem, ibidem.

²⁸³ MENDONÇA, Luiz. Op. cit., p. 149-159. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/depluiz.pdf>>. Acesso em 04/04/2013, p. 156.

²⁸⁴ AURELIANO, Liana. Depoimento concedido ao projeto “História Oral do Movimento Político Militar de 1964 no Nordeste”, em 17/10/1986. CEHIBRA, Fundação Joaquim Nabuco, p. 11.

²⁸⁵ Idem, ibidem.

Popular²⁸⁶. Essa observação pode ser entendida como uma tentativa de reforçar o discurso que sustentava o MCP como um órgão de caráter exclusivamente técnico e “apolítico”²⁸⁷. A participação de membros do MCP na campanha política de Miguel Arraes para governador do estado de 1962 também é mencionada na autobiografia do advogado e líder comunista Paulo Cavalcanti, que afirma que, apesar de não se pronunciar oficialmente por nenhum dos candidatos, “o grosso do pessoal do Movimento de Cultura Popular engajou-se na campanha, organizando shows, pequenas encenações de peças teatrais e outras manifestações do gênero [...]”²⁸⁸.

Além dos esquetes utilizados em comícios, outros foram escritos a pedido de Paulo Freire para ilustrar palestras, aulas e reuniões dos círculos de cultura e das campanhas de alfabetização – o que sinaliza a cooperação entre os diferentes departamentos do MCP²⁸⁹. Por exemplo, em ofício de 27 de fevereiro de 1964, Luiz Mendonça comunica que o TCP preparou duas peças curtas para colaborar com a Campanha de Alfabetização a ser iniciada por cidades do interior de Pernambuco a partir de março daquele ano. As peças eram: *Estória do Formiguinho e sua porta*, de Arnaldo Jabor, adaptada pelo próprio Luiz Mendonça e *Paixão e morte do vaqueiro Manoel Onofre*, escrito por José Wilker²⁹⁰. Sobre a participação do TCP nessa campanha assevera:

Reconhecemos que a formação cultural e educacional de um povo não se faz apenas com alfabetização, mas também com meios de cultura, baseados em fatos sociais e tradições populares desse mesmo povo, para que ele possa melhor identificar-se com suas formas populares de arte e com a realidade brasileira atual.²⁹¹

Antes, ainda em 1962, na III Semana Estudantil de Cultura Popular, após encenarem *Julgamento em Novo Sol*, parte do elenco do TCP também apresentou duas dramatizações: *Auto dos 99%* e *A balada do subdesenvolvimento*. A primeira ilustrou uma palestra ministrada no dia 10 de maio de 1962: “Educação não é um privilégio”, da qual participaram Anita Paes

²⁸⁶ É preciso ressaltar que, embora o MCP contasse com grande contingente de voluntários, principalmente no que se referia às campanhas de alfabetização, alguns de seus membros eram funcionários assalariados pelo Movimento. Por exemplo, o ator José Wilker, segundo aponta Liana Aureliano, recebia um pequeno salário do MCP por sua participação no Teatro de Cultura Popular. Ver: Idem, *Ibidem*.

²⁸⁷ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 09/09/1962.

²⁸⁸ CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi*: da coluna Prestes à queda de Arraes: Memórias políticas. 4ª ed. Revista e ampliada. Recife: CEPE, 2008, p. 339.

²⁸⁹ MENDONÇA, Luiz. Op. cit., p. 156. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depluiz.pdf>>. Acesso em 04/04/2013.

²⁹⁰ APEJE. Acervo DOPS-PE. Prontuário Funcional. Movimento de Cultura Popular. Nº Doc.: 1501-D. Data: 1964 - 1980. Fundo: 29.841.

²⁹¹ Idem, *ibidem*.

Barreto, Paulo Freire, Germano Coelho, Pe. Almeri Bezerra, Tanceta Figueiredo, Fernando Teixeira, Antônio Maciel e André Altino²⁹². Já *A balada do subdesenvolvimento* integrou o painel da sexta feira, dia 11 de maio de 1962, chamado “Cultura para a emancipação do povo”, apresentado por Germano Coelho, Celia Freire, Manuel Correia, Gerson Maciel e o Pe. Aluísio Guerra²⁹³.

Estória do Formiguinho e sua porta, *Auto dos 99%* e *A balada do subdesenvolvimento* foram escritos por integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) do Rio de Janeiro. A inclusão desses textos no repertório do Teatro de Cultura Popular sinaliza a relevância que o contato entre os grupos desempenhou no que se refere à formação do repertório de peças. Sobre esse assunto, as turnês figuravam como oportunidades para que essas trocas – de textos e de experiências – tivessem lugar.

2.4 Compartilhando experiências e ampliando o raio de ação: articulações no campo teatral.

Abril de 1962. A preparação do espetáculo *Julgamento em Novo Sol* entrava em seu terceiro mês de ensaios. O cuidado com a montagem, bem como o número significativo de atores principiantes envolvidos, fizera o TCP adiar sua estreia várias vezes, mas o diretor Nelson Xavier acreditava que a nova data, no início de maio, seria cumprida²⁹⁴. Apesar das preocupações com os preparativos, naquela sexta-feira 13 de abril de 1962 é provável que os ensaios tenham sido cancelados. Os membros do TCP podem ter sido dispensados para comparecerem ao Teatro do Parque, onde às 21 horas alguns integrantes da caravana da União Nacional dos Estudantes, do Rio de Janeiro, encenariam três peças curtas: *A balada do subdesenvolvimento*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, *Não há imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal, e *Estória do Formiguinho e sua porta*, de Arnaldo Jabor.

Essa caravana da União Nacional dos Estudantes ficou conhecida como UNE Volante, e vinha percorrendo as capitais do Brasil para debater com os seus diretórios estaduais o tema

²⁹² APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 01/05/1962.

²⁹³ Idem, ibidem.

²⁹⁴ APEJE. Hemeroteca. *Diario de Pernambuco*. 13/04/1962.

da reforma Universitária²⁹⁵. Outro objetivo dos viajantes era a fundação em cada diretório estadual de um Centro Popular de Cultura (CPC), órgão ligado à UNE – mas que possuía autonomia administrativa e financeira²⁹⁶ – responsável por iniciativas culturais, como produção de peças teatrais e filmes, publicação de livros, gravação de discos, que visavam promover a politização do público a fim de instigá-lo a se levantar contra a exploração do capitalismo e a favor das reformas sociais²⁹⁷. Talvez por essa postura em relação à arte, o CPC seja considerado o departamento de agit-prop da UNE²⁹⁸.

A UNE Volante era formada por 25 pessoas, sendo 20 membros do CPC e cinco dirigentes da UNE, entre eles o presidente Aldo Arantes. Para o Recife, além de peças teatrais, o CPC preparara uma exposição de fotografias de suas atividades no hall do Teatro do Parque e a exibição do longa-metragem *Cinco vezes favela*²⁹⁹.

A equipe de teatro do CPC era encabeçada por Oduvaldo Viana Filho, também conhecido por Vianinha, ex-integrante do Teatro de Arena de São Paulo³⁰⁰. Este deixou o grupo devido a sua insatisfação com o modelo de gestão empresarial adotado por José Renato, que limitava o alcance do Arena ao público que podia pagar o preço do ingresso. Devido às dimensões espaciais da sala onde se apresentavam, que possuía apenas 150 lugares, era difícil baratear o preço do ingresso sem comprometer o lucro que deveria ser obtido nas sessões³⁰¹. Além da criação de uma dramaturgia voltada para os problemas do país, como o Arena havia feito, Vianinha se preocupava com a difusão e a massificação dessa dramaturgia³⁰².

Talvez por esse motivo o grupo de teatro do CPC procurou desenvolver uma prática teatral que, amplamente inspirada pela dramaturgia de Erwin Piscator, se concentrava na

²⁹⁵ SILVEIRA, Ênio. Op. cit.. In: BARCELOS, Jalusa. Op. cit., p. 09.

²⁹⁶ BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: editora Papyrus. 1984, p. 16.

²⁹⁷ RAMOS, Carla Michele. Teatro Político Cepecista: o Auto dos 99% como peça de agitação e propaganda. In *Espaço Plural*. Marechal Cândido Rondon, Ano VII, Nº. 15, 2º semestre 2006, p. 31.

²⁹⁸ SILVEIRA, Ênio. Op. cit.. In: BARCELOS, Jalusa. Op. cit., p.07.

²⁹⁹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 08/04/1962.

³⁰⁰ Em artigo publicado na sua coluna no *Diário de Pernambuco*, Joel Pontes observa a expansão da influência do Teatro de Arena de São Paulo sobre diversos grupos pelo Brasil, por meio dos integrantes que deixaram o Arena para fundar ou trabalhar em outros grupos, como: o Teatro de Equipe de Porto Alegre, o Teatro Oficina de São Paulo, o Teatro da Universidade Mackenzie, o CPC da Guanabara e o Teatro de Cultura Popular do Recife. APEJE. Hemeroteca. *Diário de Pernambuco*. 17/04/1962.

³⁰¹ GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº47, p. 127 – 162, 2004.

³⁰² Idem, p. 133.

produção de peças simples e de esquetes de agitação e propaganda, preparados para serem encenados tanto no meio da rua como em casas de espetáculo³⁰³. Essas encenações curtas, como os escritos por Nelson Xavier para o TCP, abordam assuntos cotidianos ou as experiências vividas pelo CPC, como o *Auto dos cassetetes* que trata da repressão policial que o grupo enfrentava no estado da Guanabara governado por Carlos Lacerda³⁰⁴. Além das três peças que foram encenadas no Teatro do Parque, no dia 13 de abril de 1962, o pessoal do CPC também trouxera ao Recife uma série de autos, sobre vários assuntos, para que os dramaturgos locais pudessem adaptá-los às suas realidades locais e montar espetáculos baseados nesses textos³⁰⁵.

O Recife talvez tenha sido uma das paradas mais tranquilas da excursão da UNE Volante. Enquanto na Guanabara o CPC corria da polícia, na capital pernambucana foram convidados a conhecer o MCP, conseguiram agendar apresentações no Teatro do Parque e ainda se apresentaram no Teatro do Arraial, no Sítio da Trindade – o que significou uma oportunidade para estabelecer contato com a população pobre do Recife.

Embora ambos os grupos perseguissem objetivos similares, não se deve pensar que a aproximação proporcionada por certo nível de convergência de pontos de vista – que, como assinala Pierre Bourdieu, devem ser entendidos como a “vista a partir de um ponto”³⁰⁶ – apagava as diferenças entre o MCP/TCP e o CPC, mesmo no que se refere à forma como cada grupo pensava sua prática teatral.

Nesse aspecto destacamos o artigo publicado por José Marinho, no *Última Hora - Nordeste* em janeiro de 1964, já comentado, e registramos a crítica ao projeto de teatro proposto pelo CPC da UNE:

Na realidade, pelo que temos visto do CPC da UNE, até agora ele não conseguiu fazer um TEATRO REVOLUCIONÁRIO [*sic*] consequente. Conseguiu apenas, apesar de todo o esforço, transferir a agitação do comício para o teatro. Pois teatro é muito mais que política, é também arte. Não negamos aqui a condição do teatro ser político, pelo contrário, defendemos, mas o que não aceitamos é que o teatro sirva apenas [grifo nosso] de agitação e propaganda política.³⁰⁷

³⁰³ RAMOS, Carla Michele. Op. cit., p. 29.

³⁰⁴ BERLINCK, Manoel Tosta. Op. cit., p. 21.

³⁰⁵ MIRANDA, Carlos. Depoimento concedido à Jalusa Barcellos. In: BARCELLOS, Jalusa. Op. cit., p. 116.

³⁰⁶ BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 64.

³⁰⁷ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. Página de Cultura Popular. 05/01/1964.

Enquanto para um membro do TCP/MCP, o CPC da UNE não alcançava o equilíbrio necessário entre a dimensão artística e política do teatro, para muitos membros do CPC, de acordo com Carlos Miranda³⁰⁸, o MCP possuía um arcabouço político ideológico pouco definido ou deficiente³⁰⁹. Nesse aspecto, é imprescindível considerarmos que, o MCP, por combinar em seus quadros membros do Partido Comunista e da esquerda católica, é apontado por Carlos Miranda como dono de uma visão menos sectária, no que se refere às ideologias, do que o CPC, onde os dirigentes eram todos membros do PCB³¹⁰. Esse aspecto também foi destacado pelo cineasta Eduardo Coutinho:

[...] o MCP era mais aberto, com uma visão bem menos sectária do que o CPC, até porque lá havia uma integração entre comunistas e católicos de esquerda na cúpula e na base, com a presença também de muitos setores independentes. [...] Creio que o pensamento do MCP, pelo menos em arte e cultura era mais próximo do real, mas por outro lado, a elaboração teórica era bem mais frouxa.³¹¹

Nessa entrevista, Eduardo Coutinho comenta a atuação dos diversos grupos políticos no MCP e no CPC e como a perspectiva do grupo em Pernambuco na sua avaliação era mais próxima do real. Sobre esse tema, verificamos que para ambos os movimentos, a cultura popular era identificada com a ideia de mudança, de revolução. Entretanto, a perspectiva do CPC continha três acepções diferentes e hierarquizadas sobre o que é a cultura popular³¹².

A primeira delas, e mais baixa na hierarquia, era a de “arte do povo”, entendida como o conjunto de elaborações artísticas primárias, resultante de comunidades economicamente atrasadas onde o artista não se distingue dos consumidores³¹³. O patamar médio da hierarquia era ocupado pela “arte popular”, que seria a arte feita por artistas para o divertimento do público dos centros urbanos desenvolvidos. O público aqui é apenas o receptor da arte³¹⁴.

Ocupando o topo da hierarquia das acepções de cultura popular vinha a “arte popular revolucionária”, feita pelo artista engajado com base em sua análise da realidade do povo. Essa é a arte que conscientiza, e aponta soluções para os problemas do povo. Ela prepara o povo para a ação política. Sob o prisma do CPC, só “há cultura popular onde se produz o

³⁰⁸ Ator e produtor teatral. Integrou a primeira UNE Volante.

³⁰⁹ MIRANDA, Carlos. Depoimento concedido à Jalusa Barcellos. In: BARCELLOS, Jalusa. Op. cit., p. 116.

³¹⁰ Idem, *ibidem*.

³¹¹ COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida à Jalusa Barcelos. Idem, p. 187.

³¹² PÉCAUT, Daniel. Op. cit., p. 156.

³¹³ BERLINCK, Manoel Tosta. Op. cit., p. 33.

³¹⁴ Idem, *ibidem*.

processo que transforma a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política”³¹⁵. A preocupação acentuada com o processo de conscientização/politização fez com que no CPC o processo de difusão da arte fosse privilegiado em detrimento do cuidado com a estética artística, o que, segundo Daniel Pécaut, era a razão de muitas produções do CPC serem marcadas por “um discurso político a serviço da vulgata nacionalista”³¹⁶. Nesse aspecto as críticas de José Marinho e Daniel Pécaut se aproximam.

As diferenças observadas nos fragmentos transcritos não impediram que os grupos trabalhassem em cooperação, como exemplifica a parceria firmada em 1964 entre o MCP e o CPC para a produção de um longa-metragem baseado em episódios da vida do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em Sapé, em 1962. As filmagens foram interrompidas com o golpe de 1964 e o filme foi finalizado décadas depois, no formato de documentário, vindo a ser chamado *Cabra marcado pra morrer*³¹⁷, dirigido por Eduardo Coutinho, membro do CPC³¹⁸. Dessa forma, a rede de contatos entre o MCP/TCP com outros grupos artísticos que compreendiam a arte como uma via para transformar a sociedade, iniciada em 1961 com a vinda do Teatro de Arena de São Paulo ao Recife, foi ampliada com a parceria estabelecida com o CPC do Rio de Janeiro.

No ano de 1963, observamos que a rede de grupos organizados em torno da ideia de cultura popular continuou crescendo e se articulando, até atingir seu ápice no I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, ocorrido de 15 a 21 de setembro, no Recife. Esse encontro fora uma iniciativa do Ministério da Educação e Cultura (MEC)³¹⁹ e a escolha do Recife para sediá-lo está relacionada à importância e influência do Movimento de Cultura Popular.

³¹⁵ Idem, p. 54.

³¹⁶ PÉCAUT, Daniel. Op. cit., p. 157.

³¹⁷ MONTENEGRO, Antonio Torres. *Cabra marcado para morrer: entre a Memória e a História*. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/images/stories/observanordeste/montenegro.22.pdf>. Acesso em: 01/04/2016.

³¹⁸ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Última Hora - Nordeste*. 08/01/1964.

³¹⁹ FÁVERO, Osmar & SOARES, Leôncio (orgs.). *Primeiro Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2009.

Segundo o historiador Wagner Teixeira, representantes do Movimento Popular de Alfabetização³²⁰ entraram em contato com Germano Coelho, Secretário de Educação de Pernambuco, para relatar os entraves que estavam enfrentando para sediar um encontro regional no Rio Grande do Norte para discutir o analfabetismo. A resposta imediata de Germano foi a de sugerir a transferência do evento para o Recife, bem como sua ampliação: em vez de um evento regional, seria organizado um encontro de nível nacional³²¹. Afinal, em janeiro de 1963, Miguel Arraes tomara posse como governador do Estado de Pernambuco, o que tornava este um espaço receptivo para a realização desse evento.

Reunindo movimentos de alfabetização e cultura popular de todo o Brasil, o I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular era uma oportunidade para o intercâmbio de experiências entre grupos de diversos estados do Brasil bem como para iniciar discussões em torno da possibilidade de estabelecer uma coordenação nacional entre os mesmos. Um total de 78 organizações, de 16 estados diferentes enviaram representantes para o Recife³²². Entre elas havia vários CPCs dos diretórios estaduais da UNE, Centros Educativos Operários e Comunitários, bem como iniciativas que eram ligadas a governos estaduais ou municipais, como o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco e o Instituto de Cultura Popular de Goiás³²³. Também o diretório nacional da UNE esteve presente, representado pelo novo presidente da instituição, José Serra³²⁴.

Cada delegação teve a oportunidade de apresentar seus relatórios de atividades e propostas de articulação no nível nacional. Também foi discutida uma formulação geral para o termo “cultura popular”, na tentativa de se chegar a uma definição clara para orientação das atividades educacionais e culturais. Segundo Sebastião Uchoa Leite, que na época trabalhava com Paulo Freire no Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife (SEC/UR) e compareceu ao evento, essa discussão não se aprofundou o suficiente, ficando estabelecido

³²⁰ O Movimento Popular de Alfabetização (MPA) foi a denominação dada a campanha de alfabetização promovida pela UNE, que desde 1962 realizava encontros pelo Brasil para discutir questões relativas à educação. Em 1963, o MPA havia realizado encontros regionais no Centro-Oeste, Sudeste e Sul. Ver: TEIXEIRA, Wagner da Silva. Op. cit., p. 119.

³²¹ Idem, p 120.

³²² Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Guanabara, Goiás, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Paraná, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Ver: FÁVERO, Osmar & SOARES, Leôncio (orgs). Op. cit., p. 321.

³²³ Idem, ibidem.

³²⁴ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Ultima Hora – Nordeste*. 17/09/1963.

apenas que a cultura popular é politicamente progressista e atua em oposição à cultura de elite, reacionária³²⁵.

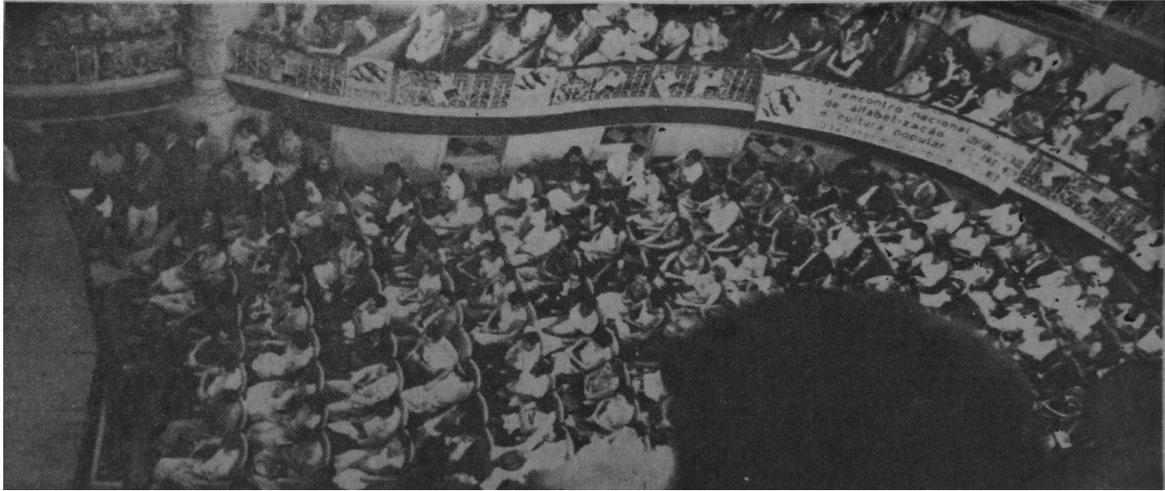


Imagem 3: Teatro de Santa Isabel durante a abertura do I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular. Jornal *Última Hora – Nordeste*. 16/09/1963.

Vale destacar que nesse mesmo período, o Teatro de Arena de São Paulo retornou ao Recife, para encenar seu novo espetáculo *O melhor Juiz, o Rei* uma adaptação da peça do espanhol Lope de Vega, dirigida por Augusto Boal³²⁶. Assim, além de cumprir as datas de sua turnê no Teatro de Santa Isabel e comparecer a um debate na Escola de Belas Artes, o grupo do teatro de Arena tomou parte no referido Encontro oferecendo uma récita de *O melhor Juiz, o Rei* no Teatro do Povo, montado no Arraial do Bom Jesus³²⁷.

Diante do apoio material e humano dado à realização do evento – que além do patrocínio da Secretaria de Educação de Pernambuco e do Movimento de Cultura Popular, também foi custeado pelo Movimento de Educação de Base, pela União Nacional dos Estudantes, pelo Instituto de Cultura Popular de Goiás e pela Divisão de Cultura da Secretaria do Rio Grande do Sul³²⁸ – observamos que o objetivo da organização do I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular de proporcionar uma oportunidade para troca de experiências entre os diversos movimentos foi atingido. Afinal, durante sete dias o evento ocupou os teatros, as ruas e praças do Recife. No entanto, poder-se-ia afirmar que uma das metas mais audaciosas desse Encontro, que era a de estabelecer uma coordenação nacional

³²⁵ LEITE, Sebastião Uchoa. Op. cit., p. 281.

³²⁶ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 14/09/1963.

³²⁷ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Última Hora – Nordeste*. 21/09/1963.

³²⁸ TEIXEIRA, Wagner da Silva. Op. cit., p. 120.

entre os diversos grupos de alfabetização e cultura popular não teve tempo para ser atingida, uma vez que sete meses após o I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, no dia 1 de abril de 1964, as forças armadas puseram fim o regime democrático brasileiro. Em Pernambuco, a sede do MCP foi ocupada por tropas do IV Exército e suas atividades suspensas. Situação semelhante aconteceu com outros movimentos de alfabetização e cultura popular pelo Brasil.

Apesar de seu final abrupto e precoce, podemos afirmar que ao se inserir no campo teatral do Recife, o Teatro de Cultura Popular alterou a dinâmica e o horizonte de possibilidades do campo artístico teatral. Sem ignorar a importância da influência que os pressupostos do Teatro do Estudante de Pernambuco desempenharam sobre os membros do TCP – como o aproveitamento de temas e expressões culturais populares na criação do repertório dramático do grupo e a intenção de levar o teatro para a população dos bairros pobres da cidade – constatamos que os jovens liderados por Luiz Mendonça e Nelson Xavier suscitaram questões e debates dentro do campo teatral local sobre a politização do teatro. Sobre o papel social dessa arte.

Capítulo 3

“Último ato”: dançando no campo minado

“[...] As instituições são os órgãos da representação dos conflitos reconhecidos, e o teatro é uma instituição, o teatro é ‘oficial’, mesmo sendo de vanguarda, mesmo sendo popular”.

Gilles Deleuze³²⁹

José vestiu a casaca azul e esperou sua deixa para entrar em cena. Provavelmente, um par de calças brancas com listras vermelhas e a icônica cartola com estrelas completavam seu figurino para a peça. Naquele dia, em que muitos dos camponeses reunidos no engenho teriam seu primeiro contato com uma encenação teatral, José seria o tio Sam.

Até o momento, tudo seguia como nos comícios anteriores da campanha eleitoral de Miguel Arraes para governador em 1962³³⁰. O pessoal do núcleo de teatro político do Teatro de Cultura Popular chegara junto com o coral falado do MCP e com os encarregados de preparar o palanque onde ocorreria o comício. As grandes atrações da noite – ou seja, os candidatos que iriam discursar – chegariam mais tarde quando as atividades artístico-culturais já tivessem no final. A participação dos integrantes do TCP e do coral ajudava a despertar a atenção do público para os temas que, em seguida, os oradores iriam abordar no palanque³³¹.

O coral falado iniciou o comício, recitando o poema *Operário em construção*, de Vinícius de Moraes. Também poemas de Ascenso Ferreira e Manuel Bandeira faziam parte do repertório para a campanha³³². A seguir, seria a vez do teatro e para aquele comício havia sido preparada a peça *Estória do Formiguinho e sua porta*³³³, de Arnaldo Jabor, que o TCP havia

³²⁹ Considerações sobre o teatro presente no ensaio *Um manifesto de menos*. In DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p 57.

³³⁰ O episódio narrado ocorreu, segundo entrevista da integrante do MCP Liana Aureliano, no período da campanha eleitoral de 1962. Dessa maneira, podemos situá-lo entre os meses de agosto e outubro daquele ano. Ver: AURELIANO, Liana. Depoimento concedido ao projeto “História Oral do Movimento Político Militar de 1964 no Nordeste”, em 17/10/1986. CEHIBRA, Fundação Joaquim Nabuco, p. 11.

³³¹ Idem, p. 12.

³³² Idem, ibidem.

³³³ Também conhecida como *A estória do Formiguinho* ou *Deus ajuda os bão*.

conhecido quando da vinda do pessoal do CPC da UNE volante, em abril de 1962. É possível que esta peça tenha sido escolhida em razão das referências que faz à reforma agrária.

Formiguinho, – “um indivíduo esquelético, curvadinho, semelhante ao animal que lhe dá nome”³³⁴ – ao resolver construir uma porta para o seu barraco descobre que antes de colocá-la no lugar precisava de uma licença do Governo do Rio de Janeiro. Para tanto, se dirige ao serviço de assistência aos favelados, onde encontra o Doutor que dirige o serviço. Este lhe explica que, com vistas a frear o crescimento das favelas ocasionado pela migração de nordestinos e camponeses para o Rio de Janeiro, o governo não mais expedia as licenças para construção ou reforma dos barracos nas favelas, e construir sem licença poderia significar uma ação de despejo. O governo do Rio de Janeiro, explica o Doutor, talvez volte a emitir as licenças se a chegada de imigrantes pobres à cidade cessar.

Decidido a encontrar uma solução para a migração e, enfim, poder colocar a porta no seu barraco, o Formiguinho consulta dois intelectuais detentores de todo o conhecimento existente – chamados de Monstro I e Monstro II³³⁵. Estes conseguem identificar o problema a que se refere o Formiguinho – o êxodo rural –, a solução, no entanto, é dada pelo Cérebro Eletrônico, um tipo de robô que os intelectuais possuem. Segundo o Cérebro Eletrônico, a forma de acabar com o êxodo rural para o Rio de Janeiro é realizar a reforma agrária no Nordeste. Diante da solução proposta, os intelectuais avisam que o Formiguinho deve falar com o governador, único capaz de fazer a reforma.

O Formiguinho encontra o governador num programa de televisão fazendo campanha eleitoral. Ao ouvir as reivindicações por reforma agrária do morador da favela, o governador responde-lhe que aqueles ideais são comunistas, que não poderia tirar as terras de seus donos “legítimos” e que apenas estes poderiam doá-las aos camponeses. Determinado, o Formiguinho caminha até o Nordeste, para tentar convencer os donos da terra sobre a importância da reforma agrária.

Ao chegar é bem recebido por um camponês esquelético que tocava uma viola. O violeiro lhe explica que o homem que procura é alto, gordo e atende pelo nome de Coronel³³⁶. Por coincidência, o Coronel, acompanhado pelo Bispo, passa pelo lugar onde o Formiguinho

³³⁴ PEIXOTO, Fernando (org.). *O Melhor do Teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

³³⁵ Idem, p. 82.

³³⁶ Idem, p. 91.

e o Camponês estão conversando e se detém a ouvir o que aquele viajante tem a dizer. Depois que o Formiguinho lhe explica todo o problema, o coronel responde que não poderia dividir a terra com os camponeses porque estes são “tudo burros, analfabérgicos [*sic*]”³³⁷ e que a terra tem que pertencer a quem é “inteligentil [*sic*]”³³⁸ como o Coronel. Este, junto com o Bispo, oferece outra solução ao Formiguinho: se ele convencer os norteamericanos a pagarem mais caro pelo açúcar do Nordeste, o Coronel poderia investir em melhorias para a vida dos camponeses. “Promessa é dívida”, ao menos para o Formiguinho, que sem se importar com a distância, segue para o norte como lhe ensina o Bispo: “de posto Esso, em posto Esso”, até chegar aos Estados Unidos da América.

Como afirmamos anteriormente, Luiz Mendonça fizera adaptações ao texto de Jabor, entretanto, não podemos precisar quais porque não encontramos nenhum escrito do diretor especificando as mudanças que introduzira. Considerando que iriam se apresentar num comício realizado em um engenho – ou seja, sem as possibilidades técnicas oferecidas por uma casa de espetáculos – é presumível que as alterações tenham recaído sobre as cenas que demandavam recursos mais elaborados – tanto de cenário quanto de efeitos sonoros e de luz – como a cena dos intelectuais e do cérebro eletrônico ou a do governador, que encontra com o Formiguinho num programa de televisão. Algumas cenas podem também ter sido retiradas completamente em razão do tempo para as falas dos oradores. Em todo caso, a cena do encontro do Formiguinho com o tio Sam foi mantida e, finalmente, chegara a hora de José entrar em cena.

É possível que nesse ponto da encenação alguns camponeses tenham se identificado com a tenacidade do personagem “Formiguinho” e até se manifestado contrários aos embustes que o personagem havia sofrido até aquele momento da encenação e que ocasionaram sua longa jornada até a América do Norte. O Formiguinho encontra o tio Sam – que na peça era o presidente dos EUA – sentado de maneira displicente, com os pés em cima da mesa e despachando dinheiro para uma série de ações de seu país pelo mundo, como a invasão de Cuba³³⁹. Ao negar o pedido do Formiguinho, o tio Sam explica, com o dedo em riste, que:

Já há dinheiro determinado para tudo. A gente mora no mundo livre, mas este mundo não é tão livre assim. Não poderei comprar o açúcar do Nordeste mais caro. Temos acordos, tratados, convênios, pactos, manifestos, bate-papos, etc. com os

³³⁷ Idem, p. 93

³³⁸ Idem, *ibidem*.

³³⁹ PEIXOTO, Fernando (org.). Op. cit., p. 94.

outros produtores de cana, para comprar a preço justo [grifo nosso]. Se comprarmos mais caro o seu açúcar, teremos de comprar mais caro de todos os outros. As finanças entram todas em crise. Será mais um passo para o fim. Não podemos. Em hipótese alguma poderemos [...].³⁴⁰

A resposta do tio Sam aliada a interpretação do José, segundo Liana Aureliano, transformou o personagem representante do imperialismo em uma “figura abominável que só faltava comer criancinhas”³⁴¹. Foi demais para alguns dos camponeses ali reunidos. Não sabemos se a peça ainda se prolongou ou foi interrompida durante a referida cena, mas podemos afirmar que em algum momento após a fala de seu personagem, o tio Sam, José precisou correr em direção ao caminhão que levava o pessoal do MCP até o engenho e se trancar na cabine do motorista – que, por sorte ou displicência, fora deixada destrancada. Do lado de fora, seus companheiros de TCP tentavam acalmar um grupo de camponeses que, indignados com o tio Sam, haviam se juntado para dar-lhe uma surra. Demorou mas, por fim, conseguiram explicar àqueles camponeses que José era apenas um ator.

...

O Teatro Nacional de Comédias – hoje chamado Teatro Glauce Rocha – no Rio de Janeiro, é um prédio de oito pavimentos, que abriga também o Serviço Nacional de Teatro (SNT)³⁴². Entre os dias 9 e 13 de fevereiro de 1963, ele foi também a casa do Teatro de Cultura Popular do MCP no Rio de Janeiro.

Esta temporada começara a ser desenhada a partir do convite para que o TCP se exibisse em Brasília, na primeira semana de fevereiro³⁴³. A apresentação em Brasília facilitara os contatos que viabilizaram a realização da temporada no Rio de Janeiro, onde o TCP iria participar do II Festival de Cultura Popular. Além do TCP, a diretoria do Movimento de Cultura Popular do Recife organizara uma comitiva que incluía o coral e um grupo de dança do MCP. Ao todo viajaram 60 pessoas³⁴⁴ em dois aviões da Força Aérea Brasileira (FAB)³⁴⁵.

³⁴⁰ Idem, p. 95.

³⁴¹ AURELIANO, Liana. Depoimento concedido ao projeto “História Oral do Movimento Político Militar de 1964 no Nordeste”, em 17/10/1986. CEHIBRA, Fundação Joaquim Nabuco, p. 12.

³⁴² <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=175&cdP=5>. Acesso em 13/05/2016.

³⁴³ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora* – Rio. 12/02/1963.

³⁴⁴ Segundo o cronista de teatro Adeth Leite, entre os integrantes da comitiva estavam: Germano Coelho, Norma Coelho, Luiz Mendonça, Nelson Xavier, Ded Bourbonnais, Elayne Soares, Ilva Niño, Conceição Pinheiro, Diná Gomes, Lael Tavares, Marco Porto Carrero, Ardigan Almeida, Joacir Castro, Leandro Filho, José Marinho, Moema Cavalcanti, Orlando Vieira, Dinaldo Coutinho, Teresinha Calazans, Nadja Pereira, Carlos Alberto, Mario Ferreira, Fernando Soares, Evandro Campelo, Ivanildo Oliveira, Genaro Wanderley, Auzany de França,

A comitiva do MCP aterrissou na Capital Federal no dia primeiro de fevereiro. O TCP levava em sua bagagem três espetáculos com os quais já havia excursionado por cidades como Caruaru³⁴⁶ e João Pessoa³⁴⁷: *Julgamento em Novo Sol*, *A Incelença* e a peça infantil, *A volta do Camaleão Alface*, de Maria Clara Machado. Foi com esta última que o grupo estreou em Brasília, no dia 2 de fevereiro de 1963, numa récita realizada às 16 horas, no Palácio da Alvorada, seguida de um coquetel oferecido aos integrantes do MCP. A primeira dama, Maria Thereza Goulart representou seu marido no evento, junto com seu filho pequeno, João Vicente³⁴⁸.

João levava consigo um filhote de jaguatirica, que carregava em um carrinho de bebê. Enquanto torcia pelo Camaleão Alface – o vilão da peça – o menino aticava o animal contra os atores³⁴⁹. Segundo Moema Cavalcanti – figurinista e atriz do TCP – “nós quase não conseguimos terminar [a peça] porque a onça tinha uma corrente grande e quando ela entrava no palco, a gente saía, lógico, porque morríamos de medo”³⁵⁰. Um desses momentos de João Vicente colocando a jaguatirica em direção ao ator/personagem Camaleão Alface (José Wilker) foi registrado pelo fotógrafo do jornal *Última Hora - Nordeste*:



Imagem 4: Peça *A volta do Camaleão Alface*, encenada no Palácio da Alvorada. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 05/02/1963.

Olegário Lira, Vladimir Miranda, Clébio Correia, Zacarias Filho, Erivaldo Rosa, Cláudio Cavalcanti, Paulo Rocha, Ivan Loureiro, Silda Dantas, Suely Niño, Geraldo Wanderley,. Além destes, sabemos que Luís Marinho também fez parte da comitiva, embora não tenha sido relacionado no referido artigo. Ver: APEJE. Hemeroteca. Jornal *Diario de Pernambuco*. 22/01/1963.

³⁴⁵ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 01/02/1963.

³⁴⁶ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 13/02/1963.

³⁴⁷ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 10/07/1962.

³⁴⁸ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 05/02/1963.

³⁴⁹ CAVALCANTI, Moema. Depoimento concedido à Paula Autran, Paulo Fávori e Sérgio de Carvalho em Julho de 2015. In XAVIER, Nelson. Op. cit., p. 151.

³⁵⁰ Idem, *ibidem*.

À noite, no Teatro da Escola Parque, ocorreu o lançamento do livro *Meninos do Recife*, de Abelardo da Hora, e do disco *Hino do MCP* de autoria de Audálio Alves e Nelson Ferreira. *Julgamento em Novo Sol* fechou a programação daquele dia³⁵¹. Nos dias 3 e 4 de fevereiro, o TCP repetiu suas sessões no Teatro da Escola Parque; no dia 5 apresentou-se no Núcleo Bandeirantes e no dia 6, na Televisão Brasília³⁵².

Importante destacar, que a apresentação do dia 3 foi reservada para convidados especiais do Governo Federal. Entre os presentes estavam o Almirante Pedro Paulo Suzano, Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro, membros do clero local e, mais uma vez, Maria Thereza Goulart, que teria aplaudido de pé *Julgamento em Novo Sol*³⁵³. Após a encenação, o ator Fernando Soares fez um breve discurso no qual explicou a relação da peça com o movimento camponês da cidade de Jales – que lhe servira de inspiração – e dirigiu um apelo para que o líder do movimento, Jofre Correia Neto fosse libertado³⁵⁴.

Após uma semana de apresentações com sessões lotadas na Capital Federal e de compromissos sociais, como um almoço em uma colônia de caruaruenses residentes em Brasília, a comitiva do MCP decolou em direção ao Rio de Janeiro, onde foram hospedados no Regina Hotel e no Hotel Santa Teresa³⁵⁵. O TCP foi bem recebido por parte da crítica carioca e suas apresentações se tornaram bastante disputadas³⁵⁶. Um jornalista do *Última Hora - Rio*, registrou que,

O poeta e crítico de artes Ferreira Gular disse que bateu palmas ‘até inchar as mãos’ e o médico Noel Nutela que viu uma ‘nova mensagem de revolução’ no Teatro de Cultura Popular do Recife, que estreou ontem, e se despede hoje com ‘Julgamento em Novo Sol’ e ‘Incelença’ [*sic*] no Teatro Nacional de Comédias. Apresenta também parte do seu coral.³⁵⁷

O bom resultado da excursão do TCP contribuiu para que a peça de Luiz Marinho Falcão – *A Incelença* – fosse cotada pelo Itamaraty para representar o Brasil no Festival das Nações, a ser realizado em Paris, no mês de junho de 1963. Só não se tinha certeza sobre que

³⁵¹ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 01/02/1963.

³⁵² APEJE. Hemeroteca. Jornal *Diário de Pernambuco*. 22/01/1963.

³⁵³ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 12/02/1963.

³⁵⁴ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 05/02/1963.

³⁵⁵ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Rio*. 12/02/1963.

³⁵⁶ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 22/02/1963.

³⁵⁷ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Rio*. 13/02/1963.

elenco levaria a peça caso fosse escolhida, o do Teatro Nacional de Comédias ou o do Teatro de Cultura Popular³⁵⁸.

As encenações do TCP em sua excursão pelo Rio de Janeiro foram seguidas por debates. Numa das noites, no Rio de Janeiro, após *A Incelença*, um dos espectadores levantou a mão e se dirigiu a Luiz Marinho Falcão – que a essa altura aceitara, como membro da comitiva, ser alçado à posição de principal teatrólogo do TCP. Segundo recordou, um dos presentes na plateia teria dito acerca da peça: “Eu não vou lhe perdoar nunca ter feito dessa peça uma comédia, isso é um trabalho muito sério, e você não levou a sério!”³⁵⁹. Em reposta, Luiz Marinho Falcão pediu ao espectador que viesse ao teatro na noite seguinte.

Na sessão posterior de *A incelença*, espectador e teatrólogo sentaram-se lado a lado. Luiz Marinho Falcão então teria dito com sua voz calma: “Você vai observar a plateia”³⁶⁰. Enquanto ocorria a encenação o teatrólogo ajudou o espectador a perceber que,

[...] começa o cidadão doente, morre, começam os cânticos que são os verdadeiros, os originais, as rezas, vem a primeira incelença, o povo está curioso olhando, vem a segunda o povo ainda olha um pouco, na terceira e na quarta é que a peça está séria, as pessoas começam a olhar de lado, começam a olhar o cenário, começam as vezes a conversar sobre tal incelença, isso aí foi que eu observei e vi que de imediato teria que ser uma comédia, senão ninguém ia ficar até o fim só pra ouvir incelença.³⁶¹

Ao final do espetáculo, o espectador agradeceu a explicação do teatrólogo e aquiesceu. De volta ao Recife, o Teatro de Cultura Popular preparou para o mês de março uma nova turnê, agora em direção a cidade de Natal e, entre os meses de abril e junho de 1963 se dedicou a realizar encenações em Centros Educativos Operários de diferentes bairros do Recife – como Água Fria, Cordeiro, Dois Unidos, Engenho do Meio, Pina, Mustardinha e Santo Amaro³⁶².

...

Não é possível saber se “B-2” era homem ou mulher. Não conhecemos seu nome, data ou local de nascimento. Nem a sua altura, a cor da pele, ou o tamanho dos calçados que usava.

³⁵⁸ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Última Hora - Nordeste*. 09/03/1963.

³⁵⁹ MARINHO, Luís. Entrevista cedida à Cristina Inojosa em 16/02/1982. In *Pernambuco 50 anos de teatro*. FUNDAJ, p. 11.

³⁶⁰ Idem, *ibidem*

³⁶¹ Idem, *ibidem*.

³⁶² APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 26/05/1963.

Igualmente, seu percurso diário, os lugares que frequentava nos fins de semana ou as pessoas com que se relacionava permanecem para nós um mistério. Ele – ou ela – pode ter constituído uma família, que levava nos fins de semana para passear na praia ou no sítio. Ou pode ter optado por uma vida solitária e discreta. Pelo pouco que a documentação nos revela, “B-2” poderia ainda estar vivo. Os silêncios presentes na documentação sobre esse personagem não são acidentais: “B-2” era um integrante ativo da comunidade de informações, criada e aprimorada a partir da quebra do regime democrático brasileiro, promovida pelos militares – apoiados por setores civis – em abril de 1964³⁶³.

Com o objetivo de avaliar a qualidade de suas fontes (informantes) e dos informes recebidos – bem como de preservar a real identidade dos informantes –, o Serviço Nacional de Informações (SNI) empregava uma escala na qual os informantes eram relacionados às seis primeiras letras do alfabeto – A, B, C, D, E, F – no qual A era a letra utilizada para designar os informantes mais confiáveis enquanto F os pouco confiáveis³⁶⁴. De forma semelhante, as informações eram classificadas numa escala numérica – 1, 2, 3, 4, 5, 6 – onde o número 1 representava o mais alto grau de veracidade da informação³⁶⁵. Logo, ser chamado de “B-2” significava que este informante não só era tido como uma fonte confiável, como sua informação foi considerada com grande probabilidade de estar correta. Mas, a que informação nos referimos?

No dia 18 de maio de 1965, “B-2” se dirigiu à 2ª Seção do quartel general da 2ª Zona Aérea, no Recife. Nesse dia, seja por algum tipo de senso de dever, seja por razões de ordem pessoal, “B-2” forneceu àquele órgão das forças armadas a localização de um cidadão que – a

³⁶³ Para melhor coordenar os diversos órgãos e atividades de inteligência, foi criado – ainda nos primeiros meses do regime militar e sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional – o Serviço Nacional de Informações (SNI). Este mantinha constante comunicação com os órgãos de informação das forças armadas e as Secretarias de Segurança Públicas dos estados, responsáveis por acionar os órgãos de atuação local da rede, como as Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS), e as polícias Civil e Militar. As proporções atingidas por essa rede de informações bem como a eficiência demonstrada por seus membros teria levado seu principal articulador, o general Golbery do Couto e Silva, a afirmar que havia criado um “monstro”. Ver: FICO, Carlos. Espionagem, política censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In Ferreira, Jorge & Delgado, Lucilia de Almeida Neves (org.) *O Brasil Republicano* Vol. 4: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012; BORGES, Nilson. *A Doutrina de segurança Nacional e os governos militares*. In Ferreira, Jorge & Delgado, Lucilia de Almeida Neves (org.). Op Cit. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012; SILVA, Marcília Gama da. *Informação, repressão e memória: a construção do estado de exceção no Brasil da perspectiva do DOPS-PE (1964-1985)*. Recife: Editora UFPE, 2014.

³⁶⁴ D’ARAÚJO Maria Celina; SOARES, Glaucio Ary Dillon; CASTRO Celso. *Os anos de chumbo: A Memória Militar sobre a Repressão*. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1994, p. 47.

³⁶⁵ Idem, *ibidem*.

exemplo de tantos outros – havia saído do Recife ainda nos primeiros momentos após a deposição e prisão de Miguel Arraes, em abril de 1964.

As informações entregues por “B-2” geraram o informe NP 082/ZONAER que além de ser qualificado pelos agentes da aeronáutica como secreto, possuía a recomendação de que fosse difundido para a Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco (SSP-PE), sendo registrado seu recebimento em 20 de maio de 1965, protocolado sob o número 320. No informe, encontra-se a seguinte informação:

O Sr. Luiz Mendonça, ex-diretor da divisão de Teatro do extinto Movimento de Cultura Popular e seguaz [*sic*] da linha Pequim, encontra-se trabalhando em emissora de TV carioca, aparecendo em vídeo-tape em programas da T.V. Rádio Clube desta capital. Integra o grupo Decisão (teatro) no Rio de Janeiro.³⁶⁶

Assim, pouco mais de um ano após deixarem Pernambuco, sob novas identidades e por estradas vicinais, evitando as rodovias e estradas mais vigiadas pelo exército e pela polícia³⁶⁷, em direção ao anonimato que acreditavam que uma cidade do tamanho do Rio de Janeiro lhes proporcionaria, os ex-integrantes do Teatro de Cultura Popular, Luiz Mendonça e Ilva Niño (sua esposa) haviam sido localizados pelo Serviço Nacional de Informações (SNI).

...

Os eventos narrados nessa dissertação nos permitem visualizar o TCP em momentos distintos: no primeiro, o trabalho de seu núcleo político e as dificuldades que poderiam advir da iniciativa de levar o teatro para o povo. No segundo, a circulação e repercussão nacional que o grupo obteve – o que permite questionar publicações que afirmam que as experiências no campo da dramaturgia realizadas pelo MCP/TCP foram de reduzida importância³⁶⁸. Já o último episódio revela um pequeno indicio das graves consequências que se seguiram ao golpe de 1964 para muitos dos membros do TCP, do MCP ou para as pessoas que atuaram ou mantiveram relações com as forças progressistas e de esquerda em Pernambuco: a fuga e a clandestinidade como alternativa à prisão.

Em face do que foi narrado acreditamos que, antes de cerrar o pano, é preciso nos debruçarmos sobre um aspecto da trajetória do Teatro de Cultura Popular, que apenas

³⁶⁶ Fundo: SSP-PE nº 23865. Prontuário individual nº 17800 – Luiz Mendonça.

³⁶⁷ NIÑO, Ilva. Entrevista concedida à Paula Autran e Sara Melo Neiva em julho de 2015. In: XAVIER, Nelson. Op. cit., p. 162.

³⁶⁸ Ver: PÉCAUT, Daniel. Op. cit., p. 165.

tangenciamos na introdução de nosso primeiro ato, ao comentarmos a crítica de Medeiros Cavalcanti: a recepção que o TCP obteve no período em que esteve ativo e as representações construídas a respeito de seu projeto teatral.

Após oferecermos uma leitura acerca das contribuições que o Teatro de Cultura Popular trouxe para o campo teatral do Recife, analisaremos as reações de alguns integrantes desse campo que no período ocupavam lugares de poder. Em seguida, consideraremos também o papel da imprensa – uma vez que a crítica teatral também é parte do campo – na construção de significados acerca da prática teatral do TCP.

Finalizando, não poderíamos deixar de considerar, em se tratando de um grupo de teatro ligado a forças políticas em um momento de crescente polarização ideológica – como foi o início dos anos 1960 –, os documentos gerados pelos órgãos de segurança sobre os integrantes do TCP/MCP. Incluiremos ainda, relatórios de observadores do governo dos Estados Unidos acerca das atividades do TCP/MCP.

Assim, podemos afirmar que o fio condutor de nosso último ato se origina na seguinte pergunta: “quais as formas de recepção que o projeto teatral do TCP encontrou no início dos anos 1960?”. Esse ponto de partida nos orienta numa tentativa de elucidar a relação de uma parcela do público com o TCP. Ou seja, trataremos dos significados construídos sobre o TCP a partir do consumo de seus espetáculos, sobretudo, tendo como referência as representações que circulavam na imprensa.

O consumo pode ser pensado – como analisou Michel de Certeau – como um tipo de produção silenciosa, dispersa, onipresente e quase invisível “pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos [...]”³⁶⁹. Assim, ao investigarmos a construção de sentidos em torno das apresentações do TCP não consideraremos como opostas as etapas de produção e consumo dos espetáculos – onde apenas a primeira possuiria a capacidade de gerar o sentido da obra, conferindo à segunda fase um caráter exclusivamente passivo³⁷⁰.

Entendemos que o significado das práticas teatrais do grupo foi construído não apenas pelos sentidos conferidos pelos integrantes do TCP, mas pela pluralidade de leituras dos

³⁶⁹ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: 1 – Artes de fazer*. 19ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 39.

³⁷⁰ CHARTIER, Roger. Op. cit., p. 58.

espectadores acerca dessa obra³⁷¹. Afinal, assistir a uma encenação teatral é também uma ação, na qual o espectador correlaciona “[...] o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira [...]”³⁷².

Consideramos, então, que o TCP foi entendido de diferentes maneiras entre os diversos setores sociais e que essas formas de entendimento foram condicionadas não apenas pelas concepções e disputas sobre o fazer artístico que configuravam a cena teatral daquele período, mas também pela interação entre o campo teatral com outros campos sociais, como o da política e o dos movimentos sociais. Logo, evitaremos indagar se o TCP teria sido “mau interpretado” por seus contemporâneos. O que se procura é o entendimento das relações, disputas e negociações que condicionaram a existência e a circulação de diferentes representações sobre aquele grupo.

3.1 Disputas em torno da “arte de fazer” teatro popular

Um fator que concorreu para que o TCP conseguisse se firmar no campo teatral foi o apoio oficial, já que além da verba captada pelo MCP junto a empresas particulares, o Movimento contava com subvenções da Prefeitura do Recife. Além destas, a partir de 1963, parte do dinheiro para as atividades do MCP passou a provir do Governo do Estado, pelo menos é o que se constata no Plano de Ação do MCP para o ano de 1963.

No que se refere ao projeto de teatro do Movimento de Cultura Popular, os recursos disponíveis até aquele momento somavam um total de Cr\$ 3.600.000,00. Desses, Cr\$ 1.600.000,00 provinham do Governo do Estado, via convênio entre o MCP e o Serviço Social Contra o Mocambo (SSCM) e mais Cr\$ 1.000.000,00 eram angariados pelo convênio entre o MCP e as Unidades Sanitárias do Estado³⁷³. O restante do orçamento era completado pelo

³⁷¹ Idem, p. 59.

³⁷² RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

³⁷³ Plano de Ação do Movimento de Cultura Popular para o ano de 1963. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/book/export/html/1710>>, p. 26. Acesso em 04/04/2013.

convênio com a Prefeitura do Recife – Cr\$ 500.000,00 – e pela venda de ingressos para as apresentações – Cr\$ 500.000,00.³⁷⁴

O detalhamento do orçamento do MCP permite constatar que o Teatro de Cultura Popular possuía certa independência do mercado teatral, uma vez que apenas uma pequena parte do orçamento provinha da venda de ingressos; o que por sua vez, permitia aos membros do TCP ter maior liberdade em relação às demandas do público ao criarem suas montagens: não havia a obrigação de conseguir grandes plateias para manter o Teatro de Cultura Popular funcionando. Embora o grupo buscasse atrair o maior número de pessoas possível para seus espetáculos, esse objetivo era perseguido fundamentalmente tendo em vista a popularização do teatro e a difusão da mensagem que acreditavam transmitir pelas encenações.

Por outro lado, a influência e o prestígio dos intelectuais do MCP nos órgãos culturais da Prefeitura do Recife foram importantes para que o Teatro de Cultura Popular conseguisse espaço no campo teatral local. Por exemplo, em outubro de 1960, Germano Coelho, um dos articuladores do então nascente Movimento de Cultura Popular, foi nomeado para o cargo de diretor do Departamento de Documentação e Cultura (DDC) da Prefeitura do Recife³⁷⁵, que era o departamento responsável pela administração dos arquivos, bibliotecas, teatros e parques do município, bem como pela promoção turística da cidade e de atividades culturais³⁷⁶.

Logo, além de facilitar a coordenação entre o DDC (Prefeitura) e o MCP³⁷⁷, a nomeação de Germano Coelho como diretor do DDC significava que o Movimento de Cultura Popular tinha facilitado o acesso ao aparato cultural mantido pela Prefeitura do Recife, ou seja, não havia maiores empecilhos para conseguir datas para estrear seus espetáculos no principal palco do Recife – O Teatro de Santa Isabel. Igualmente, a administração dos teatros municipais mantido por membros do MCP rendeu críticas e referências a possíveis “dificuldades” criadas pelo DDC e pela Comissão Municipal de Teatro para que alguns grupos do campo teatral local, que discordavam da forma como o MCP conduzia seu programa cultural, conseguissem datas no Teatro de Santa Isabel ou no Teatro

³⁷⁴ A título de referência, o salário mínimo pago no Recife em 01/01/1963 – lembremos que no período em tela o valor do salário mínimo variava de acordo com a região do Brasil – era de Cr\$ 16.500,00. Fonte: Anuário estatístico do Brasil 1963. Rio de Janeiro: IBGE, v.24, 1963.

³⁷⁵ Decreto Nº 04019, de 10 de outubro de 1960. Disponível em <<http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/decreto/04019/original/1/>>. Acesso em 03/11/2015.

³⁷⁶ Lei Nº 02198 de 1953. Disponível em: <<http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/lei/02198/original/10/>>. Acesso em 03/11/2015.

³⁷⁷ DE SOUZA, Fábio. Op. cit., p. 84.

do Parque. Nesse aspecto, torna-se muito explícito como o campo artístico é também um território de relações de poder, um campo de batalha onde os integrantes estão interessados em subverter ou preservar os princípios de legitimação desse campo³⁷⁸.

Um artigo publicado pelo *Diário de Pernambuco*, no mês de janeiro de 1962, pode servir como referencial inicial para nos movermos nesse campo de batalha enquanto observamos as disputas internas ao campo teatral engendradas com a posição tomada pelo TCP, bem como pela crescente interação do campo teatral com o campo do poder nesse período. No referido artigo – que não é assinado e não foi publicado nas colunas dos cronistas teatrais habituais daquele jornal, aparecendo na última página – é noticiado que o Teatro Popular do Nordeste teria desistido de realizar uma temporada no Teatro de Santa Isabel da peça de Ariano Suassuna *O inocente e os comunistas*, devido aos empecilhos criados pela Comissão Municipal de Teatro e pelo DDC. Em seguida, informa que:

Segundo se comenta, há uma séria “política teatral” entre a Comissão Municipal de Teatro, que como o nome indica, pertence à Prefeitura do Recife e a Promoção Social, mantida pelo Estado. Sabido que o TPN está vinculado àquela autarquia por força de um convênio, a Comissão Municipal de Teatro tem negado pão e água ao conjunto fundado e dirigido por Hermilo Borba Filho e isso não é segredo para mais ninguém.³⁷⁹

Apesar do tom especulativo do fragmento da matéria jornalística transcrita acima, temos a indicação de um possível antagonismo surgido entre os representantes da política cultural da Prefeitura do Recife (a Comissão Municipal de Teatro) e o TPN. O artigo sinaliza ainda o rompimento político entre as forças alojadas na Prefeitura do Recife e as do Governo do Estado. Isso porque, mesmo eleito com o apoio da Frente do Recife (PTB, PSB, PCB) no pleito eleitoral de 1958, o governador Cid Sampaio, que era membro da União Democrática Nacional (UDN), após assumir o cargo se distanciou de seus aliados, priorizando políticos da UDN nos cargos chave do governo, até o rompimento definitivo entre a UDN e as forças políticas agrupadas na Frente do Recife³⁸⁰. Já o prefeito Miguel Arraes se preocupava em montar na Prefeitura do Recife uma administração que congregava as diferentes forças políticas – sobretudo de esquerda – que lhe haviam servido de base para vencer as eleições. A composição do MCP, ao reunir católicos e comunistas, de certa forma reflete essa postura agregadora de forças.

³⁷⁸ WACQUANT, Loic. Mapear o Campo artístico. *Sociologia: problemas e práticas*, nº 48, 2005, p. 117-123.

³⁷⁹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 06/01/1962.

³⁸⁰ Ver: SANTOS, Taciana Mendonça. Op. cit., p. 24.

O TPN, como dito anteriormente, tinha entre seus fundadores vários membros do Teatro do Estudante de Pernambuco, sob a direção de Hermilo Borba Filho. Este, junto ao parceiro de TPN, e amigo de longa data, Ariano Suassuna, integrara o grupo de intelectuais responsáveis pela formação do MCP. Na época em que foi instituído o Movimento de Cultura Popular, Hermilo Borba Filho ocupava o cargo de Diretor da Divisão de Cultura e Recreação do Departamento de Documentação e Cultura (DDC) da Prefeitura do Recife, e foi também indicado para ser o representante do curso de Teatro da EBAPE na Comissão Municipal de Teatro; enquanto Ariano Suassuna fora eleito para dirigir a Divisão de Teatro do MCP, em janeiro de 1961³⁸¹.

Entretanto, após um curto período, ambos se desligaram de suas atividades na Prefeitura do Recife. No caso de Hermilo Borba Filho, seu pedido de exoneração foi assinado pelo prefeito Miguel Arraes no dia 10 de março de 1961³⁸². Já Ariano Suassuna, não deve ter se demorado muito mais tempo que o amigo no MCP, considerando que em agosto do mesmo ano, Luiz Mendonça já estava à frente da Divisão de Teatro do MCP. O que teria acontecido para esse rompimento?

Em entrevista ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), Hermilo Borba Filho menciona que teria ocorrido “uma desavença pessoal” com Germano Coelho, enquanto ainda trabalhava na Prefeitura do Recife³⁸³. As “razões particulares” do desligamento de Hermilo Borba Filho são mencionadas também em uma reunião do Departamento de Teatro da EBAP, em 21 de março de 1961. Em pauta estava a necessidade de eleger um novo representante daquele Departamento para a Comissão Municipal de Teatro, uma vez que Hermilo Borba Filho também abdicara deste cargo. O nome eleito foi o de Graça Melo³⁸⁴.

Mais do que uma discordância de ordem pessoal, nos parece que no cerne desse rompimento existiam desacordos em relação à forma que o projeto teatral do MCP tomava em seus primeiros momentos, principalmente no que concerne à concepção de teatro e cultura

³⁸¹ Reprodução realizada por agentes da DOPS da lista da diretoria do Movimento de Cultura Popular publicada no *Diário de Pernambuco* em 24/01/1961. APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário funcional do Movimento de Cultura Popular, nº 1501-D, fundo: 29.841.

³⁸² Decreto nº 04271, de 10/03/1961. Disponível em <<http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/decreto/04271/?keyword=hermilo%20borba%20filho>>. Acesso em 12/12/2015.

³⁸³ BORBA FILHO, Hermilo. Entrevista concedida a Celso Marcone, Carlos Reis e Marcos Siqueira. In *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC - SEC /SNT, 1980, p. 93 – 109.

³⁸⁴ Memorial Denis Bernardes. Livro Ata das reuniões do Departamento de Teatro 1961-1963, p. 12.

popular que defendiam. Esse choque torna-se perceptível em diversos escritos dos membros do TPN, como no Manifesto do Teatro Popular do Nordeste.

Escrito por Ariano Suassuna e lançado em outubro de 1961³⁸⁵, portanto cerca de um ano e dez meses após a criação do TPN – em fevereiro de 1960 – mas apenas alguns meses depois do desligamento de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna do TCP/MCP, o Manifesto do TPN possui diversas passagens que permitem perceber a preocupação de tornar claras as distinções entre o projeto de teatro popular do TPN e do TCP³⁸⁶. De início, após criticar a concepção da “arte pela arte” presente no teatro contemporâneo, ou seja, o ideal de arte desconectada da realidade, o Manifesto aponta que,

[...] repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada por motivos políticos, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita, nem alistada: ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade do homem [...].³⁸⁷

Ao falarem em “arte alistada” que resultaria em “uma arte deturpada por motivos políticos” os membros do TPN se referiam aos laços entre o MCP e as forças políticas que apoiavam Miguel Arraes e à influência – empobrecedora do ponto de vista artístico – que essa relação poderia exercer no projeto de teatro popular que começava a ser desenvolvido pelo Movimento³⁸⁸. Expressava ainda, as reservas tanto de Hermilo Borba Filho quanto de Ariano Suassuna à presença de membros do Partido Comunista no núcleo teatral do MCP. Segundo rememorou a atriz do TCP Ilva Niño, não havia um controle rigoroso sobre quem poderia participar do projeto teatral do Movimento de Cultura Popular, e Hermilo Borba Filho “queria que decidíssemos quem entrava e quem saía do Movimento. Não gostava que houvesse gente do Partido Comunista lá dentro”³⁸⁹.

As preocupações de Hermilo Borba Filho com a interferência de interesses ideológicos e partidários sobre os objetivos artísticos do projeto teatral do MCP devem ter crescido à medida em que se estruturava já que, segundo Ilva Niño, a maior parte das pessoas – cerca de

³⁸⁵ CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. Op. cit., p. 61.

³⁸⁶ REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Op. cit., 265.

³⁸⁷ CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. Op. cit., 64.

³⁸⁸ REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Op. cit., 265.

³⁸⁹ NIÑO, Ilva. Op. cit., p. 161.

90% – que procuraram o núcleo teatral do MCP eram membros do Partido Comunista³⁹⁰. Esse interesse dos comunistas estava relacionado à possibilidade de ampliar a penetração do partido e consolidar sua hegemonia entre os “setores subalternos”³⁹¹.

Sem desconsiderar as mencionadas “desavenças pessoais” entre Hermilo Borba Filho e Germano Coelho, esse desconforto de Hermilo com a política do projeto teatral do MCP – evidenciada pela presença de membros do Partido Comunista – concorreu para seu afastamento do Movimento. Por isso, quando em seu Manifesto o TPN se põe contrário à visão que avaliam estreita e limitada do teatro do “grupo de arte alistada” estavam, como aponta Luiz Carvalheira, criticando o grupo de teatro do MCP³⁹².

O rompimento de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna com o MCP, em 1961, foi a oportunidade para a Fundação de Promoção Social (FPS) se aproximar do TPN. Inspirada em projetos da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO) e do Movimento das Assistentes Sociais do Brasil³⁹³, a FPS fora criada pelo governo de Cid Sampaio após este romper com a Frente do Recife, para concorrer com o Movimento de Cultura Popular na promoção de ações educacionais. Diante da penetração e aceitação do MCP entre os setores populares do Recife, o governador do Estado, Cid Sampaio, relata Silke Weber, se dera conta de que a educação poderia ser uma importante ferramenta política que lhe possibilitaria tanto refrear as iniciativas da Prefeitura nesse campo, quanto construir uma base popular para a UDN³⁹⁴.

Diante do exposto, é necessário frisar que embora atuassem no mesmo campo, MCP e FPS divergiam quanto ao projeto de sociedade que defendiam para o Brasil. De acordo com Batista Neto, o “primeiro, se pretende como movimento de organização popular. O segundo, se pretende como organismo para modernização nos marcos do capitalismo”³⁹⁵. Apesar das diferentes concepções de sociedade que defendiam, a FPS organizou suas atividades tendo por

³⁹⁰ Idem, p. 159.

³⁹¹ BRAYNER, Flávio Henrique Albert. Op cit., p 147.

³⁹² CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. Op. cit., p. 67.

³⁹³ NETO, José Batista. MCP: o povo como categoria histórica. In REZENDE, Antonio Paulo (org.) *Recife: que história é essa?* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife. 1987, p. 231 – 251.

³⁹⁴ WEBER, Silke. Política e educação: o Movimento de Cultura Popular no Recife. *Dados – Revista de Ciências Sociais* v. 27 n. 2, 1984, p. 233-262.

³⁹⁵ NETO, José Batista. Op. cit., p. 242.

modelo o roteiro de iniciativas culturais e mecanismos de legitimação utilizados pelo MCP³⁹⁶. Entre esses mecanismos estava o incentivo às atividades teatrais. De maneira que, no lugar de montar um novo grupo de teatro, a Fundação estabeleceu uma parceria com o Teatro Popular do Nordeste, grupo relativamente novo, mas que contava com intelectuais e artistas consagrados, como Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e o músico Capiba.

Vemos configurada uma complexa rede de poder em que disputas no campo teatral produziram realinhamentos e reconfigurações que se projetaram no campo político. Dimensão importante de ser analisada haja vista que, apesar da autonomia que um campo como o teatral possa dispor em determinada configuração social, o sucesso ou o fracasso das estratégias postas em jogo nas disputas internas – de subversão ou conservação das normas – depende também dos reforços encontrados em forças externas a esse campo³⁹⁷. O convênio firmado pelo TPN com a FPS era bastante vantajoso financeiramente. Segundo Joel Pontes:

As condições eram excelentes, propondo-se a Fundação a subvencionar as montagens e assegurar um apurado mínimo para cada récita, complementando qualquer possível déficit de bilheteria. Não teria nenhuma influência sobre o lado artístico da sociedade [o TPN], nem mesmo o direito ao veto de peças e atores, ficando o TPN obrigado apenas a um certo número de espetáculos nos Centros Operários e mais quatro lançamentos por ano. Isso tudo foi acertado e mais a construção de uma casa de espetáculos onde o conjunto se pudesse estabelecer.³⁹⁸

Apoio financeiro livre de qualquer interferência sobre o processo criativo, sob essas condições, o governo de Cid Sampaio deve ter parecido o melhor dos mecenas. Não surpreende, portanto, que o TPN tenha aceitado a proposta. Principalmente levando-se em consideração as dificuldades financeiras que costumam atingir as atividades teatrais – como vivenciaram os participantes do Teatro Popular do Nordeste que haviam, na década de 1940, do criado o Teatro do Estudante de Pernambuco.

A assinatura do convênio com a FPS não significava, necessariamente, a adesão do Teatro Popular do Nordeste ao projeto político da UDN de Cid Sampaio. Até porque, principalmente Hermilo Borba Filho, era conhecido por ter concepções políticas que o aproximavam das forças de esquerda da época, como a crítica que fazia ao capitalismo³⁹⁹. Entretanto, como já mencionamos, vivia-se um momento de polarização política em que não

³⁹⁶ Idem, *ibidem*.

³⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 264.

³⁹⁸ PONTES, Joel. Op. cit., p. 115.

³⁹⁹ REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Op. cit., p. 134.

havia espaço para uma “terceira via” e as práticas e discursos eram julgados de forma maniqueísta: quem não apoiava as forças progressistas e de esquerda estava contra elas. Logo, ao receberem o financiamento do governo de Cid Sampaio – que se opunha de maneira clara às forças políticas reunidas em torno do prefeito Miguel Arraes – Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna passaram a ser lidos como artistas de direita. Essa classificação talvez fique mais clara ao acompanharmos a curta trajetória da peça *A bomba da paz*.

Os primeiros anúncios da nova peça escrita e dirigida por Hermilo Borba Filho a ser levada pelo TPN começaram a circular nos jornais do Recife no dia 15 de abril de 1962. Sua estreia estava marcada para o dia 25 daquele mês e seu título pode ter gerado curiosidade: *A bomba da paz*⁴⁰⁰. O espetáculo contara com as subvenções do convênio do TPN com a FPS e seria levada ao palco do Teatro de Arena do Recife. Não o Santa Isabel nem o Teatro do Parque, ambos pertencentes à Prefeitura, mas no pequeno teatro de propriedade de Hermilo Borba Filho e Alfredo de Oliveira.

Segundo Carlos Reis, ator do TPN, o objetivo de Hermilo ao escrever e montar *A bomba da paz* era ridicularizar tanto os setores da direita quanto da esquerda política⁴⁰¹. Por isso os personagens faziam referências a líderes reais, como os personagens Plínio Sarmiento – inspirado em Plínio Salgado, líder integralista brasileiro – e Luiz Carlos, numa clara referência ao líder máximo do PCB Luís Carlos Prestes. Carlos Reis, que na peça interpretou Luiz Carlos, ao rememorar seu personagem afirmou:

A figura em si do Luiz Carlos não era nada parecida com a figura do Luís Carlos Prestes, e sim parecido com Fidel Castro, que era uma figura internacional reconhecidamente comunista [...] Então a figura do Luiz Carlos usava, como Fidel, uma farda, usava barba grande e um boné militar e era extremamente revolucionário de esquerda.⁴⁰²

Também os grupos políticos de centro, católicos e instituições como a SUDENE eram criticados. Embora não tenhamos encontrado o texto montado por Hermilo, o que impede de uma análise detalhada da trama, a coluna *Periscópio* do jornal *Diário de Pernambuco*, no dia 21 de abril de 1962 apresentou a seguinte sinopse: “Essa comédia fala da criação de um combustível nacionalista à base de excrementos. O combustível foi conseguido, mediante processos químicos, com a ajuda da SUPENE [*sic*] (Superintendência da Recuperação do

⁴⁰⁰ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 15/04/1962.

⁴⁰¹ REIS, Carlos. Entrevista a nós concedida em 11/04/2015.

⁴⁰² Idem, *ibidem*.

Nordeste). O combustível é chamado de cocolina⁴⁰³. A cocolina seria utilizada como combustível de um novo tipo de automóvel que é descrito pelo personagem Camarada como revolucionário⁴⁰⁴. A partir daí são feitas críticas aos acordos entre diferentes setores políticos visando às vantagens trazidas pela revolução desencadeada com a cocolina. A aliança entre católicos e comunistas, que como vimos era um dos fundamentos do MCP, é criticada na peça com a criação da Liga de Compreensão Católico-Comunista cujo presidente era um professor católico – a exemplo de Germano Coelho – que acabara de voltar de Cuba e se preparava para visitar a Rússia, a China e a Alemanha Ocidental⁴⁰⁵.

A peça não repercutiu bem na época e o próprio Hermilo Borba Filho não a encenou novamente além desta primeira temporada em 1962, chegando a mencionar seu arrependimento de tê-la montado⁴⁰⁶. Ainda assim, *A bomba da paz* serve como um marco do quanto a disputa em torno do ideal de teatro popular adquiriu contornos político-ideológico nesses primeiros anos da década de 1960 no Recife. O crítico e cronista Medeiros Cavalcanti ao escrever acerca do final simultâneo das temporadas de *A bomba da paz* e *Julgamento em Novo Sol* – em junho de 1962 – deu como título a seu texto no jornal: *Trégua*. Esse artigo é também importante por apontar que, ao menos nesse momento inicial, o espetáculo do TCP fora melhor recebido do que o do TPN:

Por mais que alguém, hipócrita ou mal informado, queira negar vivemos estes dias um singular clima de guerra fria poucas vezes dantes observado no nosso teatro [...]

O espectador, aturdido, estonteado, chamado frequentemente a tomar partido; o crítico teatral, cansado, exausto de separar o joio do trigo, perguntam-se agora: – o que virá? Que estará tramando a Direita contra a Esquerda e a Esquerda contra a Direita? O que é incontestável porém, esportivamente falando, é que o primeiro ‘round’ pertence inteiramente à Esquerda – e não é a de Éder Joffre.⁴⁰⁷

Posteriormente, no período de expurgos decorrente do golpe civil-militar de abril de 1964, esse antagonismo entre TCP e TPN foi deixado de lado e, em diversos momentos alguns ex-integrantes do Teatro de Cultura Popular dispuseram da proteção e do apoio de Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e do TPN. É o caso, por exemplo, da situação de Luiz

⁴⁰³ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 21/04/1962.

⁴⁰⁴ Idem, ibidem.

⁴⁰⁵ Idem, ibidem.

⁴⁰⁶ Sobre *A bomba da paz* Hermilo declarou: “Bem, esta peça era de circunstância, anticaridosa, não levava a lado nenhum politicamente, nasce de uma raiva pessoal minha, que cometi o pecado de, além de escrevê-la, produzi-la”. Ver: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC - SEC /SNT).

⁴⁰⁷ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 02/06/1962.

Mendonça e Ilva Niño nos primeiros dias após aquele 31 de março de 1964. Segundo rememorou Luiz Mendonça sobre o destino dos integrantes do TCP,

Acho que o primeiro que foi preso dos nossos foi o Joacir Castro, que era diretor do Santa Isabel. Leandro Filho foi preso também, mas o Leandro conseguiu... me parece que ele não era um nome muito procurado e ele conseguiu dar uma gorjeta a um policial e saiu. Procuravam a gente, diziam que ia ter prisão preventiva, mandar a intimação, mas não chegou intimação porque a gente estava escondido. Quando os jornais noticiaram, nós já estávamos escondidos. Eu e Ilva, por exemplo, já estávamos com a proteção do Comandante da 7ª Região Militar, através de Ariano Suassuna e do então diretor do DOPS Álvaro Costa Lima.⁴⁰⁸

Posto em liberdade, o ator Joacir Castro junto com outros colegas do Teatro de Cultura Popular como Moema Cavalcanti, Ida Korossy e Evandro Campelo, foram recebidos por Hermilo Borba Filho no TPN – ainda que fosse um risco à segurança do grupo incorporar atores que foram ligados ao MCP – onde puderam continuar a atuar na dramaturgia de Pernambuco⁴⁰⁹.

3.2 O papel da crítica

O crítico teatral, segundo Bárbara Heliodora, tem uma função dupla: fornecer ao artista uma análise de sua obra feita por alguém que é um estudioso do campo e que lhe serve como um *feedback* da recepção do seu trabalho junto ao público, ao mesmo tempo em que informa ao público sobre o espetáculo⁴¹⁰. Ao tratarmos da recepção da crítica ao Teatro de Cultura Popular não podemos deixar de levar em conta duas outras considerações sobre os escritos dos críticos teatrais do período.

A primeira é que os anos de 1960 e 70 foram um período em que muitos críticos não apenas proclamavam suas posições ideológicas, como as utilizavam como parâmetro de avaliação dos espetáculos⁴¹¹. A segunda é o fato de haver na crítica brasileira forte influência de valores do “teatro antipolítico”, de matriz franco-americana, que fora largamente difundido

⁴⁰⁸ BACCARELLI, Milton. Op. cit., p. 20.

⁴⁰⁹ REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Op. cit., 107.

⁴¹⁰ HELIODORA, Bárbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. *A função da crítica*. 1ªed. São Paulo: Giostri, 2014, p. 19.

⁴¹¹ Idem, p. 23.

no período da Guerra Fria⁴¹². Começamos, então, por algumas críticas publicadas quando da estreia do Teatro de Cultura Popular, com *Julgamento em Novo Sol*, em maio de 1962.

Na terça-feira, dia 8, o crítico Joel Pontes publicou na coluna *Diário artístico* o primeiro da série de três artigos que dedicou à *Julgamento em Novo Sol*. Neste artigo, o crítico comenta da satisfação e simpatia pela nova iniciativa – o Teatro de Cultura Popular – que vinha para movimentar a cena teatral do Recife, não apenas com espetáculos, mas com reuniões de estudos e seminários sobre teatro⁴¹³. Menciona ainda a felicidade pela dedicação demonstrada por aqueles jovens ao teatro e, por fim, aponta as falhas e os acertos do espetáculo. Bem menos acolhedor foi o crítico e colega de redação de Joel Pontes, Adeth Leite, que também mantinha uma coluna diária de crítica. Sob o título de “Julgamento em Novo Sol, espetáculo plástico com muita bulha para nada”, Adeth Leite escreve que

Como espetáculo plástico, não se pode desejar muito. A representação convence. Como teatro, falha e destrói toda dialética defendida pelos autores, com o aparecimento do “candidato” e, pior ainda, com o “discurso” proferido pelo personagem Roque no final do julgamento [...]

O texto não traz nada de novo. Apega-se ao bicho papão dos dias que correm: a reforma agrária. Os autores tiveram a preocupação de traçar o rumo ao gosto das esquerdas, explorando batidos chavões, aproveitados pela claque organizada para “os bravos” nas deixas estabelecidas. Fiéis a velho ponto de vista sustentamos que não é e jamais será teatro. É comício e como “meeting” deve ser encarado [...].⁴¹⁴

A crítica acima se destaca pelo deslocamento realizado por Adeth Leite. Primeiro, o crítico procura esvaziar o espetáculo *Julgamento em Novo Sol* realizado pelo TCP de qualquer conteúdo artístico válido, atacando tanto o texto quanto a encenação – reprova inclusive um dos aspectos do espetáculo mais elogiados por Joel Pontes: a estética do conjunto no palco⁴¹⁵. Ao fim, o crítico reduz a peça a um comício. Ou seja, a crítica de Adeth Leite procura desvalorizar artisticamente a montagem de *Julgamento em Novo Sol*. Ainda sobre esse espetáculo, o crítico Medeiros Cavalcanti o classificou como uma “peça social”⁴¹⁶. Ou seja,

⁴¹² Segundo Iná Camargo Costa, o teatro antipolítico seguia uma fórmula para chegar ao que chama de “peça bem-feita”: “[...] fica combinado que o texto teatral não pode tratar de assuntos políticos, uma vez que esses tendem a tornar a peça muito arrastada, porque o diálogo, nesse caso, fica muito pouco ágil, uma vez que ele deixa de estar a serviço da ação dramática”. Ver: COSTA, Iná Camargo. *Teatro Político no Brasil. Trans/Form/Ação*. São Paulo, 24: 113-120, 2001.

⁴¹³ Joel Pontes aponta também alguns nomes de escritores locais que estariam frequentando esses seminários, como Aguinaldo Silva, Gastão de Holanda e Aristóteles Soares. APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 08/05/1962.

⁴¹⁴ APEJE. Hemeroteca. *Diário de Pernambuco*. 09/05/1962.

⁴¹⁵ Ver capítulo 2, nota 255.

⁴¹⁶ APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 22/05/1962.

avalia as características sociais/políticas da montagem sem retirá-la do âmbito teatral, como fizera Adeth Leite.

No dia 12 de maio, Adeth Leite retoma o tema em sua coluna ao transcrever uma crítica escrita por Geraldo Queiroz, e publicada no jornal *O Globo*. Ao observar por dois dias a movimentação artística do Recife, Queiroz escreveu que “No lado do MCP, existe o teatro politizado, buscando fórmulas para impressionar o homem do campo, o operariado e todos aqueles que o movimento procura seduzir na sua pregação vermelha”⁴¹⁷. Logo há o reforço da representação que Adeth constrói sobre o TCP: o teatro como meio de propaganda comunista.

O crítico se mostra determinado em sua oposição ao que chama de politização do teatro, promovida pelos jovens do MCP⁴¹⁸, retomando periodicamente o tema em sua coluna. Sempre se posicionando contrário ao grupo, em setembro de 1962, um novo artigo foi publicado. Desta vez, Adeth avalia que desde maio daquele ano o Recife estava dominado por uma “mania” de difundir o teatro politizado como principal forma de salvação das massas⁴¹⁹.

Afirma que o que se conseguira até então fora o efeito contrário: no lugar de atrair as massas para o teatro, a politização da cena conseguira afastar a massa das casas de espetáculo. Apesar de criticar tanto o espetáculo do TPN (*A bomba da paz*) quanto o do TCP (*Julgamento em Novo Sol*), o crítico mostra-se mais incisivo ao tratar do segundo grupo, afirmando mais uma vez que o TCP fazia comícios, não arte:

Num, Hermilo Borba atingiu seus objetivos porque fez uma gozação em regra (desabafo) com o que há por aí afora tão ao gosto de certos grupos. No outro, cinco autores sulinos (Nelson Xavier, Hamilton Trevisan, Augusto Boal, Modesto Carone e Benedito Araújo) trouxeram para o palco um autêntico comício, podendo, se muito, ser encarado como um espetáculo plástico, nada possuindo de seu que se pudesse classificá-lo de teatro. A claqué adredamente preparada aplaudiu a função e não podia ser de outra forma.⁴²⁰

Na conclusão do referido artigo, Adeth declara que a Comissão Municipal de Teatro fora criada para favorecer a destinação de verbas para o Teatro de Cultura Popular. É relevante observarmos que a escalada das críticas ao TCP/MCP acompanhou a polarização das disputas do cenário político relacionadas às eleições para governador de Pernambuco em outubro de 1962. Enquanto Miguel Arraes era apontado como um candidato comunista que

⁴¹⁷ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 12/05/1962.

⁴¹⁸ Nesse período, começou a circular pelo Recife um trocadilho com as iniciais do Movimento. No lugar de significar Movimento de Cultura Popular, MCP, dizia-se, significava “Meninos de Carlos Prestes”. APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 01/05/1962.

⁴¹⁹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 13/09/1962.

⁴²⁰ Idem, *ibidem*.

estava disposto à “cubanizar” Pernambuco⁴²¹, o Movimento de Cultura Popular também era acusado de promover uma “orgia de gastos” com o dinheiro público para promover o comunismo⁴²².

Esse foi o tom também da matéria publicada na revista *O Cruzeiro*⁴²³, em Julho de 1962 – antes mesmo do lançamento oficial da candidatura de Miguel Arraes ao governo do Estado⁴²⁴. Assinada pelo jornalista Glauco Carneiro, a matéria é aberta por uma foto de página inteira na qual Miguel Arraes aparece sério, de perfil. No canto superior esquerdo estava escrito “Nordeste, SINAL VERMELHO” e na página ao lado, em letras capitais, aparecia o título da matéria: “Pernambuco, DEMOCRACIA EM PÂNICO”⁴²⁵. No parágrafo inicial, Glauco Carneiro escreveu que devido à miséria da região, Pernambuco sempre fora um lugar fértil para a propagação de ideias marxistas-leninistas feita pela extrema esquerda.

Ainda em seu parágrafo introdutório, o jornalista sentencia: “[...] A 7 de outubro, o PC, provavelmente, encerrará a luta de 40 anos contra a democracia: Miguel Arrais deverá se tornar governador do Estado, passando aos vermelhos o controle do bastião mais importante da defesa do Atlântico Sul e cubanizando o Nordeste”⁴²⁶. As oito páginas da matéria são recheadas de fotografias de comícios de Miguel Arraes, Francisco Julião, David Capistrano e de materiais do MCP. O tom alarmante demonstrado no parágrafo inicial perpassa todo o artigo, chegando inclusive a ser apontada a necessidade de reforçar a presença das forças armadas no Nordeste para fazer face à ameaça.

No tocante ao Teatro de Cultura Popular, vemos reproduzido na revista um dos programas distribuídos nas encenações de *Julgamento em Novo Sol* ao lado de uma reprodução em tamanho reduzido de um dos cartazes da peça. Abaixo das imagens está escrita

⁴²¹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diário de Pernambuco*. 21/10/1962.

⁴²² APEJE. Hemeroteca *Jornal Diário de Pernambuco*. 21/09/1962.

⁴²³ Lançada em 10 de dezembro de 1928 pela rede de *Diários Associados* de Assis Chateaubriand – a qual também pertencia o *Diário de Pernambuco* –, a revista ilustrada *O Cruzeiro* circulou até meados da década de 1970. Durante muitos anos foi a principal revista ilustrada publicada no Brasil, chegando a uma tiragem semanal que variava de 50 a 80 mil exemplares. Ver: Secretaria Especial de Comunicação Social. *Cadernos da comunicação: série memória*. Rio de Janeiro – O Cruzeiro – A maior e melhor revista da América Latina. Junho de 2002. Disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101414/memoria3.pdf>>. Acesso em 15/03/2016.

⁴²⁴ O exemplar ao qual nos referimos da revista *O Cruzeiro* foi lançado em 7 de julho de 1962, enquanto a candidatura de Arraes foi confirmada a partir do apoio do PTB, oficializado publicamente em 20 de julho de 1962. Ver: APEJE. Hemeroteca. *Jornal do Commercio*. 20/07/1962.

⁴²⁵ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca digital. *O Cruzeiro*. 07/07/1962. Acesso em 09/04/2014.

⁴²⁶ Idem, p 35.

a seguinte legenda: “ATRAVÉS do teatro dirigido, o PC alcança todas as classes, variando os temas subversivos de acordo com a capacidade intelectual das plateias”⁴²⁷. Ou seja, apesar de Luiz Mendonça haver externado a preocupação dentro do TCP de que este não fosse taxado como um grupo de teatro radical, encenando peças em grandes teatros e também em Centros Educativos Operários⁴²⁸, o TCP é sucessivamente representado por uma parte da imprensa, local e nacional, como um grupo cujo único propósito é o proselitismo político. Com a leitura de *O Cruzeiro*, observamos também que a necessidade de realizar uma reforma agrária – discutida na peça *Julgamento em Novo Sol* – era tratada como tema subversivo.

Em *A incelença*, o foco da peça é o cotidiano dos moradores da zona rural de Pernambuco, embora a pobreza e a exploração a que eram submetidos apareçam como elementos secundários da trama. Sobre a montagem do TCP para a referida peça de Luiz Marinho Falcão, Adeth Leite escreveu que:

Desde sua chamada fase experimental até alcançar o crisma com o atual nome de Teatro de Cultura Popular, somente agora o conjunto cênico do Movimento de Cultura Popular do Recife conseguiu apresentar algo que se pode qualificar de teatro, não obstante a deturpação da récita com um prólogo à guisa de primeiro ato, com o comício relâmpago de José Wilker, sob o título de “Auto do indivíduo analfabeto de pai e mãe”.

[...]

Qualquer pessoa de meridiano entendimento poderá discernir entre “A incelença” e o “Auto” e chegará à conclusão de que nem tudo está perdido. Teatro é uma coisa muito difícil. Seja ele desempenhado por bons ou maus intérpretes, terminada a função sempre ficará algo. Comício a única coisa que faz é irritar ou simplesmente contentar a uns poucos que rezam pela mesma cartilha. E só.⁴²⁹

Ao mudar o foco principal das questões sociais e políticas contemporâneas para as situações pitorescas de um velório no interior, o Teatro de Cultura Popular obtém de Adeth Leite uma crítica moderada e em certa medida elogiosa. Já as reprovações do crítico como pudemos perceber recaem mais uma vez sobre a parte do espetáculo em que questões políticas são abordadas de maneira mais explícita – nesse caso o prólogo sobre o analfabetismo, classificado novamente de comício.

É importante pensarmos também que o ato de conferir a um grupo de teatro o epíteto de “político” ou “engajado” é parte das disputas pelo poder que se manifestam e se explicitam no campo teatral. Esse parece ser o caso de um artigo escrito por Valdemar de Oliveira para a

⁴²⁷ Idem, p. 40.

⁴²⁸ Em entrevista a Narciso Telles, Luiz Mendonça afirmou sobre sua época de TCP que “[...] a gente fazia teatro para a pobreza e para a burguesia, pra gente não se colocar num lugar só, o que seria radicalismo”. In TELLES, Narciso. Op. cit., p. 29.

⁴²⁹ APEJE. Hemeroteca. *Jornal Diario de Pernambuco*. 03/01/1963.

revista *Dionysos*, do Serviço Nacional de Teatro. Ao tratar do antagonismo entre TCP e TPN, quando da assinatura do convênio do segundo com a FPS, faz a seguinte previsão:

O ano de 1962 verá, por motivos eleitorais, acirrar-se a competição entre o Movimento de Cultura Popular (Prefeitura do Recife) e a Fundação de Promoção Social (Governo do Estado), o primeiro pondo em ação, através da Comissão de Teatro e do Movimento de Cultura Popular, um largo programa de difusão do teatro junto às massas populares, que inclui contratação de conjuntos e artistas de “esquerda”; e o segundo intensificando a atuação do Teatro Popular do Nordeste, de tendências opostas, católicas, tornado igualmente instrumento de propaganda doutrinária. Apesar disso, é de se esperar que o teatro sobreviva a esses embates ideológicos e que, particularmente falando, o teatro pernambucano acabe lucrando, mesmo porque outros conjuntos se mantêm alheios à disputa e continuam equidistantes das duas posições de teatro “dirigido”.⁴³⁰

Inicialmente, a citação acima torna perceptível que Valdemar de Oliveira, nesse momento, está nitidamente fora do apoio oficial, quer da Prefeitura quer do Estado. A partir dessa posição, o tetrólogo emprega a estratégia de nomear os grupos que vinham ganhando destaque na cena teatral do Recife como engajados, enquanto reserva para si e para o TAP a confortável posição de neutralidade e o status de um grupo de teatro interessado apenas na arte. Entretanto, como afirma a pesquisadora Iná Camargo Costa, o teatro nunca é mais político do que “quando se declara apolítico ou contra o teatro político”⁴³¹, e a posição supostamente neutra de Valdemar de Oliveira e do TAP, além de agradar ao público alvo do TAP – as elites locais – também aclarava seu distanciamento ideológico das forças políticas reunidas por Miguel Arraes na Prefeitura. Distanciamento que ficou evidente após o desenlace dos eventos de abril de 1964, quando Valdemar de Oliveira não apenas apoiou a censura estabelecida no meio artístico, como dedicou artigos elogiosos aos militares que, sob sua ótica, salvaram o país da “comunização” empreendida por governantes como Miguel Arraes⁴³².

Enquanto a maior parte das críticas negativas ao TCP são encontradas no *Diário de Pernambuco*, principalmente na coluna de Adeth Leite, podemos afirmar que o *Última Hora - Nordeste* (UH-N) toma uma posição diametralmente oposta àquele jornal. Seu posicionamento em favor do Teatro de Cultura Popular – bem como do governo de Miguel Arraes – é perceptível na divulgação das ações do TCP, inclusive na primeira página do jornal. No UH-N, encontramos não apenas críticas que exaltam as qualidades das

⁴³⁰ OLIVEIRA, Valdemar de. O teatro em Pernambuco. In *Dionysos: estudos teatrais*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, ano X, dezembro de 1961, nº11, p. 26-33.

⁴³¹ COSTA, Iná Camargo. Op. cit., p. 113.

⁴³² CADENGUE, Antonio Edson. Op. cit., p. 383.

experimentações realizadas nas montagens do grupo e seu posicionamento frente ao papel social do teatro, como em diversos momentos são publicadas sucessivas defesas do TCP perante críticas negativas divulgadas em outros jornais.

Para que se tenha uma noção da diferença de abordagem dada na coluna teatral do UH-N à relação entre o teatro e a política, Eduardo Guennes, terceiro crítico a ocupar a coluna teatral daquele jornal⁴³³, afirmou, em outubro de 1963, não entender as razões da separação estrita que alguns críticos tentavam impor entre a arte e a política, já que ambas resultam da “criação cultural do homem”⁴³⁴. O crítico insiste que

[...] A arte, de qualquer espécie que seja, que volta as costas para o mundo, é uma arte incivilizada, no preciso e único sentido da palavra.
O teatro e a política são indivisíveis. A literatura teatral de propaganda, política ou religiosa, é tão velha como a própria literatura, e foi boa algumas vezes e má em outras. Arte é compromisso. [...].⁴³⁵

Portanto, para Eduardo Guennes e o UH-N a sobreposição entre política e teatro não necessariamente significaria uma produção artística ruim apenas por tratar de um tema político, defender a tomada de uma determinada posição ou adotar uma postura didática no palco.

Temos, dessa maneira, duas posições antagônicas visíveis na crítica teatral do período sobre o Teatro de Cultura Popular e a relação entre o teatro e a política. O anúncio do prêmio “Os melhores do Teatro”, oferecido anualmente pela Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP), para 1962 serviu para acirrar os ânimos entre esses dois grupos da crítica teatral em Recife.

Votado em janeiro de 1963, ainda em dezembro de 1962 Adeth Leite ao anunciar as categorias⁴³⁶ e os indicados para concorrer aos “samuéis”⁴³⁷ noticia que de acordo com o regulamento da ACTP nem *Julgamento em Novo Sol* nem *A incelença* poderiam concorrer por não se adequarem à exigência de possuir pelo menos dois atos. No caso da primeira peça, para

⁴³³ Anteriormente, haviam escrito para a coluna teatral do jornal *Última Hora - Nordeste*, Nelson Xavier e Samuel Kreimer.

⁴³⁴ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 17/10/1963.

⁴³⁵ Idem, *ibidem*.

⁴³⁶ As categorias votadas para a premiação de 1962 eram: Melhor diretor, melhor atriz, melhor ator, melhor cenógrafo, melhor espetáculo local, melhor espetáculo itinerante, melhor revelação de ator e atriz. APEJE. Hemeroteca. Jornal *Diário de Pernambuco*. 22/12/1962.

⁴³⁷ Em reconhecimento ao pioneirismo de Samuel Campelo no campo teatral pernambucano, a ACTP nomeou os prêmios que distribuía anualmente de Samuel.

o crítico, era ainda mais evidente sua inadequação por se tratar de um comício, como expressara em artigo na imprensa⁴³⁸.

Próximo ao dia do anúncio, em 11 de janeiro de 1963, Adeth Leite denuncia um suposto complô para permitir a entrada de *Julgamento em Novo Sol* no certame a fim de lhe conceder o prêmio de melhor espetáculo teatral local. O crítico manifesta sua indignação com a possibilidade de que tal acordo estivesse sendo urdido nos bastidores da ACTP. Ao fim, Adeth Leite lança uma pergunta cuja intenção é desqualificar novamente o espetáculo do TCP:

Por que a pretendida ascensão de “Julgamento em Novo Sol” a tal culminância artística, quando, a rigor, a récita nem poderia figurar como espetáculo, porque se trata de um comício em um ato, com cenário funcional, entremeado de uma toada do “arranca capim” o tempo todo?⁴³⁹

A documentação disponível não permitiu apurar a veracidade da denúncia de Adeth Leite. O que pudemos constatar foi que houve na coluna *TV & Teatro*, do UH-N – na época assinada por Samuel Kreimer, membro do MCP –, entre o período de indicação dos concorrentes ao prêmio da ACTP (Dezembro de 1962) e o dia da votação (Janeiro de 1963), uma campanha que alertava para a necessidade de uma mudança nos valores e conceitos sobre o teatro dos membros da ACTP. O argumento utilizado por Samuel Kreimer era o de que alguns preconceitos arraigados naquela instituição poderiam levar a votação a um resultado que considerava injusto, negando o reconhecimento a novas iniciativas do campo teatral local.

Foi exatamente o que aconteceu, sob a ótica de Kreimer, já que o TAP não apenas levou o prêmio de melhor espetáculo local por uma remontagem de *A casa de Bernarda Alba*, como Diná da Rosa Borges, atriz do TAP, ganhou o prêmio de melhor atriz. É verdade que Nelson Xavier foi premiado como melhor diretor por *Julgamento em Novo Sol*, mas essa glória foi repartida com Valdemar de Oliveira, que dirigiu a remontagem de *A casa de Bernarda Alba* com o TAP⁴⁴⁰. Diante da distribuição dos “samuéis” da edição de 1962 do prêmio da ACTP, podemos perceber que apesar de haver uma abertura para os valores artísticos defendidos pelo TCP – indicada pela premiação a Nelson Xavier – prevalecia a valorização da posição supostamente neutra da arte teatral, defendida por Valdemar de Oliveira e o seu Teatro de Amadores de Pernambuco, os grandes vencedores daquela noite.

⁴³⁸ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Diario de Pernambuco*. 22/12/1962.

⁴³⁹ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Diario de Pernambuco*. 11/01/1963.

⁴⁴⁰ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 16/01/1963.

Diante do resultado, o crítico do UH-N apontou que:

Pelo resultado da escolha dos “samuéis” pudemos ver o quanto precisam trabalhar os componentes da ACTP e o quanto precisam se ventilar para tirar o mofo de certos conceitos que já não funcionam mais em teatro e tirem da cabeça certas ideias entranhadas sobre as escalas de valores que consagraram. Recife está evoluindo, nossa sociedade está evoluindo, o pensamento está evoluindo, nossa sociedade está em constantes mutações. Que o pessoal da ACTP compreenda isto e não recorra à sua associação apenas para votar, mas se integre mesmo na nossa vida teatral para tirar as viseiras e contemplar a realidade.⁴⁴¹

Com base nos escritos de Kreimer e Leite, é possível inferir que a entrega dos prêmios da ACTP para o ano de 1962 foi permeada pela disputa entre diferentes pontos de vista sobre as artes cênicas, ocasionada pelo choque entre os que defendiam um determinado tipo de mudança – que implicava num teatro mais participativo política e socialmente – e os que se postaram à favor da permanência dos critérios de legitimidade anteriormente instituídos.

Do choque entre TCP e TPN é notável que o Teatro de Cultura Popular ficara marcado como um grupo cujo interesse fundamental era defender uma determinada posição política. Ou, como escreveu Ariano Suassuna em um artigo publicado em dezembro de 1963, tratava-se de um grupo que, animado pela perspectiva de popularizar a arte, teria se desviado da pergunta que considerava basilar para a “arte (está realmente belo?) para fazer a dos educadores (Será que o povo compreenderá) ou ainda a dos políticos (Estará bastante claro e eficaz para ajudar a libertação do povo?)”⁴⁴².

Essa representação do TCP como um grupo de teatro político-panfletário, ideologicamente ligado às forças de esquerda do Recife – embora o Teatro de Cultura Popular tenha explorado diversas linguagens teatrais e possuíse outras motivações em sua formação além da político-ideológica⁴⁴³ – foi reforçada constantemente por parte da crítica teatral e veículos da imprensa do período. Embora essa não fosse a única representação acerca daquele grupo a circular na imprensa, foi essa a visão sobre o TCP que se tornou hegemônica. A força desse discurso é comprovada pelas constantes referências encontradas em pesquisas sobre o

⁴⁴¹ APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 19/01/1963

⁴⁴² APEJE. Hemeroteca. Jornal *Última Hora - Nordeste*. 01/12/1963.

⁴⁴³ Segundo aponta o historiador Rudimar Constâncio, além de motivações político-ideológicas, o TCP também possuía em sua gênese fortes preocupações estéticas e pedagógicas. SILVA, José Rudimar Constâncio da. *Teatro de Cultura Popular: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964)*. Funchal: Universidade da Madeira, 2015, 193 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação – Inovação Pedagógica). 2015.

teatro em Pernambuco cuja ênfase recai apenas nos aspectos políticos do Teatro de Cultura Popular.

A seguir, veremos que trazer à cena temas considerados reformistas ou revolucionários na década de 1960 – como a reforma agrária – foi transformado em sinal de subversão da ordem e passivo de prisão, entre outras medidas praticadas, pelo aparato policial militar que assume a repressão política após o golpe de 1964.

3.3 Teatro popular sob vigilância

Em 1935, sob a égide de ideais que pregavam a modernização do Estado brasileiro – baseada no fortalecimento do governo central, a partir da atuação de tecnocratas e pela criação de novos órgãos governamentais de controle, nos quais se baseou o governo instituído a partir de 1930 – foi criada a Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS - PE)⁴⁴⁴. Subordinada à Secretaria de Segurança Pública do Estado (SSP-PE), a DOPS - PE tinha como principal propósito se dedicar à vigilância e repressão de grupos e movimentos considerados perigosos para o regime político do país. Ou, como coloca Marcília Silva, interessava a essa delegacia a “produção, coleta, manipulação e processamento da informação”. Entre os fatores que concorreram para sua institucionalização estava o medo do avanço de ideias consideradas totalitárias tanto de esquerda (comunismo, marxismo, trotskismo), quanto de direita (fascismo, integralismo, nazismo)⁴⁴⁵.

Cedo as atividades do Movimento de Cultura Popular foram incluídas na teia da polícia e transformadas em informações urdidas diariamente pelos agentes da DOPS-PE. Sob o número 1501-D, em 1960, foi criado um prontuário funcional⁴⁴⁶ destinado a abrigar as informações sobre o MCP, bem como alguns materiais criados pelo Movimento e apreendidos pelos agentes de segurança, como páginas do “Livro de leitura para adultos”, alguns programas de peças teatrais e listas com os nomes de membros e funcionários. A quantidade de recortes de jornais também chama a atenção e demonstra o acompanhamento feito pelos

⁴⁴⁴ SILVA, Marcília Gama da. *DOPS-PE: Estrutura e funcionamento da máquina de violações de 1935-1985*. In: XXVIII Simpósio Nacional de História. 2013. Anais. Natal: ANPUH Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais>. Acessado em: 20/02/2015.

⁴⁴⁵ Idem, p 5.

⁴⁴⁶ No acervo da DOPS-PE, encontramos dois tipos de prontuários: os funcionais, que tratam de instituições, e os individuais, que abrigam documentos de investigações voltadas para pessoas.

agentes acerca das iniciativas do Movimento. O referido prontuário foi alimentado com novas informações até 1984, ou seja, vinte anos após o fim do MCP.

As ligações do TCP com o governo municipal – e depois estadual – comandado por forças de esquerda, as frequentes representações que circulavam na imprensa caracterizando-o como um teatro de agitação política e a presença de membros do PCB devem ter atraído a atenção dos investigadores para o grupo. Aliás, no que se refere aos integrantes do TCP, é importante registrar que alguns já possuíam um prontuário aberto na DOPS-PE antes de se juntarem ao teatro devido às atividades políticas que desempenharam previamente, como Joacir Castro⁴⁴⁷ e Fernando Soares da Silva⁴⁴⁸. Outros passaram a existir no microcosmo composto pelos prontuários daquela delegacia em decorrência de suas atividades junto ao Teatro de Cultura Popular – caso de Luiz Mendonça⁴⁴⁹. Tomemos, então, os prontuários de Joacir Castro e Fernando Soares da Silva como exemplos ilustrativos do minucioso trabalho de coleta e produção de informações do DOPS-PE.

Ambos os prontuários começam relacionando as informações pessoais dos investigados – como filiação, profissão, endereço, data de nascimento – e possíveis pseudônimos, como “Mário” atribuído a Joacir Castro. Provavelmente, o apelido fora adquirido quando Joacir se juntou, ainda que por um período breve, à União da Juventude Comunista, em 1954⁴⁵⁰. Ele estava entre os primeiros membros do MCP/TCP e durante a administração de Miguel Arraes exerceu cargos na Prefeitura do Recife⁴⁵¹. No dia 2 de abril de 1963, Joacir Castro chegou ao auge de sua carreira no serviço público ao ser nomeado chefe da Sessão de Teatro e Cinema da Secretária de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife⁴⁵². Os agentes nos anotam ainda que Joacir Castro estava no Rio de Janeiro em março de 1964 e compareceu ao comício do dia 13, na Central do Brasil⁴⁵³.

No dia 4 de maio de 1964, pouco mais de um mês após o golpe civil-militar, Joacir foi preso para averiguação de supostas atividades subversivas. Posto em liberdade no dia 18 de

⁴⁴⁷ APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário individual. Nº 13.297, fundo SSP: 19692.

⁴⁴⁸ APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário individual. Nº 13.841, fundo SSP: 20233.

⁴⁴⁹ APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário individual. Nº 17.800, fundo SSP: 23865.

⁴⁵⁰ APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário individual. Nº 13.297, fundo SSP: 19692.

⁴⁵¹ Idem, *ibidem*.

⁴⁵² Decreto Nº 5.666, de 02 de abril de 1963. Disponível em <<http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/decreto/05666/?keyword=joacir%20castro>>. Acessado em 01/02/2016.

⁴⁵³ APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário individual. Nº 13297, fundo SSP: 19692.

maio e preso novamente no dia 21 de maio. Dessa vez ficou detido até o dia 7 de junho daquele ano, quando passou a ser alvo de um processo administrativo da Prefeitura do Recife. Em 6 de junho, um dia antes de ser libertado de seu segundo encarceramento, Joacir Castro prestou depoimento ao delegado da DOPS-PE Álvaro Gonçalves da Costa Lima e ao escrivão Luiz Martim de Miranda Filho⁴⁵⁴.

No referido interrogatório é feita uma devassa sobre a vida de Joacir Castro, desde sua militância no movimento estudantil até sua carreira de funcionário público. Como não poderia deixar de ser, já que os agentes sabiam de seu envolvimento com o MCP/TCP, são abordadas as atividades dos integrantes do Teatro de Cultura Popular que participavam do núcleo político. Sobre o assunto, segundo registrou o escrivão, Joacir Castro teria afirmado que:

[...] quando da campanha eleitoral em favor dos senhores Miguel Arraes de Alencar e Paulo Guerra, aos cargos de Governador e Vice-dito, respectivamente, o depoente muito trabalhou como ator, em esquetes teatrais em palanques onde se processavam os comícios; que nessa campanha, o depoente recebia uma ajuda financeira para o desempenho da citada função teatral.⁴⁵⁵

Ao final do depoimento, o ator declara ser um democrata pacífico e que acredita que a “revolução” empreendida pelos militares havia chegado em boa hora devido a perda de controle das autoridades sobre os problemas sociais do país⁴⁵⁶. Essa fala final revela uma tática, em certa medida desesperada, empregada por Joacir Castro para escapar da perseguição desencadeada pelo regime ditatorial. Parcialmente bem sucedido, evitou a condenação à uma pena de reclusão, mas, além de ficar marcado como comunista, precisou enfrentar a Comissão Geral de Investigação Sumária da Prefeitura do Recife⁴⁵⁷. A acusação de que fora alvo nessa investigação: ser comunista – lançada pelo Comando do IV Exército, pelo Sr. Mário Lyra e pela Sra. Maria da Conceição Bandeira. Com base nessa acusação e nos envoltimentos prévios em movimentos sociais acusados de possuir cunho conspiratório comunista, foi recomendada e executada a demissão do mesmo de suas funções na Prefeitura em agosto de 1964⁴⁵⁸. Joacir Castro fora enquadrado no Artigo 7º do Ato Institucional Nº1⁴⁵⁹.

⁴⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁷ Criada pelo Decreto Municipal nº 6.964 de 04 de maio de 1964. Disponível em <http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/decreto/06964/>. Acessado em 02/02/2016.

⁴⁵⁸ Antes de sair a decisão definitiva sobre o desligamento de Joacir Castro na Prefeitura Municipal do Recife, em agosto, este já havia sido demitido da chefia do Serviço de Teatro e Cinema da PMR, pelo novo prefeito do Recife (indicado pelo regime ditatorial) Augusto Lucena, no dia 07 de abril de 1964. Para o lugar de Joacir,

Antes de passarmos ao caso de Fernando Soares da Silva é relevante apontarmos que a demissão de Joacir Castro, a exemplo do que ocorreu com outros funcionários da PMR, foi feita com base em justificativas frágeis, uma vez que a real dimensão das supostas atividades subversivas que desenvolviam nunca foi comprovada. Ao menos é o que podemos inferir a partir da leitura do ofício nº 210, presente na pasta da Comissão Geral de Investigação Sumária, referente ao processo movido contra Joacir Castro. Nele podemos ler:

No que diz respeito, porém, aos funcionários Abelardo Germano da Hora, Gabriel Veloso da Silveira, Joacir da Silva Castro, Santino Cavalcanti Menezes, Francisco das Chagas Costa e José Laurênio de Melo, em que pese desconhecemos [grifo nosso] a ação subversiva desenvolvida pelos mesmos, não resta dúvida [grifo nosso] de que são devotados propugnadores dos ideais soviéticos, ou seja, dos postulados e princípios comunistas, obviamente, portanto, descrentes da Democracia, e assim, inimigos [grifo nosso] da ordem constitucional, das instituições que nos regem e da própria filosofia cristã, que são uma tradição da nacionalidade brasileira [...].⁴⁶⁰

Acusações vagas e genéricas, mas que – a despeito das enormes dificuldades de vida e trabalho que criavam para os indiciados – foram consideradas suficientes pelos analistas da Comissão Geral de Investigação Sumária para recomendarem o desligamento dos referidos funcionários.

Fernando Soares era natural de Caruaru, no Agreste pernambucano. No dia 6 de julho de 1964, Fernando foi levado à DOPS-PE para ser fichado sob a justificativa de que exercia atividades subversivas. Além das informações pessoais que cedeu, foi fotografado, teve as impressões digitais colhidas e registradas sob o número 35.490⁴⁶¹. Na época tinha 32 anos e exercia a profissão de dentista. Enquanto cursava Odontologia na Faculdade de Pernambuco, no Recife, Fernando trabalhou no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas (IAPETEC), onde exercia a função de zelador. Foi ainda enquanto universitário que conheceu o MCP, via Luiz Mendonça.

Lucena indicou Alfredo de Oliveira, que ocupara o mesmo cargo antes de Joacir Castro. Ver Decreto Municipal Nº 6851, de 07 de abril de 1964. Disponível em: <http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/decreto/06851/?keyword=joacir%20castro>.

⁴⁵⁹ Suspendia por seis meses as garantias de estabilidade e vitaliciedade de servidores públicos que tivessem “atentado contra a segurança do País, o regime democrático e a probidade administrativa”, enquanto estes eram investigados. Constatada a veracidade das acusações, as penas prevista no AI - 1, estipulavam a demissão, transferência ou aposentadoria do servidor. Ver: Ato Institucional Nº 1 de 09 de abril de 1964. Diário oficial da República Federativa do Brasil. Rio de Janeiro-GB, 9 de abril de 1964. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm. Acesso em 04/03/2016.

⁴⁶⁰ APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário individual. Nº 13297, fundo SSP: 19692.

⁴⁶¹ APEJE. Acervo DOPS-PE, prontuário individual. Nº 13841, fundo SSP: 20233.

No TCP se destacou como intérprete do personagem Baiano em *Julgamento em Novo Sol*, marcando presença nos espetáculos subsequentes do grupo. Participou das turnês do TCP e, após se graduar, também entrou para o Serviço de Assistência Itinerante (SAI) – criado pelo governo de Miguel Arraes em 1963 – na função de dentista⁴⁶². A primeira prisão de Fernando Soares aconteceu no dia 10 de abril de 1964, na cidade de Caruaru, para onde retornara após a prisão de Miguel Arraes. Trazido à sede da DOPS-PE e questionado, negou ter exercido qualquer atividade subversiva ou insuflar a luta de classes⁴⁶³.

Similar ao que acontecera com Joacir Castro, Fernando Soares também sofreu uma sequência de prisões intercaladas por sua libertação enquanto o processo movido contra si era elaborado. Porém, diferentemente do processo de Joacir Castro, Fernando foi processado pela Justiça Militar. É possível que as ligações que mantinha com figuras célebres da esquerda caruaruense, como Manuel Messias e Arsênio Martins Gomes tenham sido tomadas como agravantes do seu caso⁴⁶⁴.

Apenas em agosto de 1968, Fernando Soares foi absolvido das acusações pelo Conselho Permanente de Justiça do Exército e foi feito o pedido para o cancelamento de seu registro no DOPS-PE. Mesmo deferido pelo Secretário de Segurança Pública de Pernambuco à época, o registro de Fernando Soares não só foi mantido, como continuou sendo acrescido de informações. Situação que se repetiu com outros ex-membros do TCP que foram identificados e registrados por aquela delegacia. Mesmo os que não chegaram a ser processados, como Joacir Castro, continuaram a ser monitorados. Fernando Soares, por exemplo, foi monitorado até 1978, quando já havia se tornado vereador em Caruaru.

Nos outros prontuários da DOPS-PE relativos a membros do MCP/TCP predominam os registros desses grupos como movimentos subversivos empreendidos por comunistas. Inclusive é importante salientar que, durante os interrogatórios conduzidos pelo tenente coronel Hélio Ibiapina – responsável pelo Inquérito Policial Militar (IPM) instaurado em Pernambuco após o golpe de 1964 – identificamos a prática de interpelar o depoente sobre sua opinião em relação ao Movimento de Cultura Popular ou se frequentara os espetáculos do TCP e o que achava das peças.

⁴⁶² Idem, *ibidem*.

⁴⁶³ Idem, *ibidem*.

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*.

O registro do MCP/TCP como movimento subversivo está presente também em relatórios enviados ao *Bureau of Inter-American Affairs* do Departamento de Estado dos Estados Unidos da América. Como menciona Joseph Page, o interesse dos EUA sobre o Nordeste brasileiro cresceu devido às preocupações da Casa Branca com a possibilidade de deflagração de uma revolução comunista naquela região. Um dos desdobramentos dessa preocupação foi o aumento do número de funcionários do governo dos Estados Unidos no Consulado Americano do Recife, inclusive, agentes da Agência Central de Inteligência (CIA), disfarçados de funcionários consulares⁴⁶⁵.

Semanalmente, eram enviados relatórios escritos por funcionários do Consulado Americano do Recife para o Departamento de Estado. Classificados como confidenciais esses relatórios eram compostos por resumos detalhados de assuntos relacionados à política, economia e aos movimentos sociais locais e nacionais. Temos, dessa forma, a ótica dos funcionários dos EUA sobre o momento que vivia a sociedade brasileira no início da década de 1960. Nem o MCP ou o TCP escaparam às lentes desses funcionários.

À medida que as atividades do MCP foram ampliadas – ou seja, a partir da chegada de Miguel Arraes ao governo do Estado, em 1963, este passou a figurar com maior frequência nesses relatórios – e a preocupar mais os Estados Unidos. O relatório datado de 13 de março de 1963 discorria sobre um total de oito temas. Classificado como segundo tema encontrava-se o seguinte título: “Organização cultural do front comunista se movimenta para o interior”⁴⁶⁶. A organização cultural classificada como comunista é o Movimento de Cultura Popular e o motivo deste figurar naquele relatório é o projeto de expansão da alfabetização para o restante do estado e a participação daquele movimento no programa de concessão de crédito para trabalhadores rurais, via Banco do Brasil. No comentário escrito pelo Cônsul-geral Eugene Delgado-Arias, lemos:

Embora o MCP tenha sido sempre conhecido como uma organização política que opera sob o disfarce de uma instituição cultural, esse é um dos raros casos no qual o movimento entrou em um campo no qual, nem com muito esforço de imaginação, pode-se chamar de cultural. O papel do MCP torna-se ainda mais estranho ao considerarmos que o MCP não tem um status de instituição oficial, mas é registrado como uma organização independente e sem fins lucrativos.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ PAGE, Joseph. Op. Cit., p. 57.

⁴⁶⁶ No original: “*Communist-front Cultural Organization moves into interior*”. Ver: *Opening the Archives: Documenting U.S.-Brazil Relations, 1960s-80s*. Brown Digital Repository. Department of State, Airgram Nº A-90. Disponível em: https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_644/. Acessado em 12/06/2014.

⁴⁶⁷ No original: “*Although the MCP has always been known to be a political organization operating under the guise of a cultural institution, this is one of the rare instances in which the movement has stepped into a field*

Ao fim de seu comentário, o Cônsul-geral conclui que a inclusão do MCP em uma atividade totalmente fora do campo cultural – como a concessão de empréstimos à trabalhadores rurais – indica uma manobra do governo de Miguel Arraes para que o MCP estabeleça contatos com pequenos proprietários de todo Pernambuco e ganhe-lhes a confiança. Contatos “que no futuro podem ser utilizados para outros propósitos”⁴⁶⁸. Vemos assim, que não apenas grupos sociais locais e nacionais desconfiavam do MCP/TCP e das relações que estes estabeleciam com os trabalhadores.

A continuidade da vigilância estado-unidense pode ser verificada em outro relatório, de novembro de 1963, assinado pelo Cônsul-geral Edward J. Rowell. Este relata uma denúncia feita pelo deputado estadual Olímpio Mendonça. Segundo o deputado o curso de formação de operadores de rádio de ondas curtas, empreendido pelo MCP, visava, na realidade, criar uma rede de comunicação para facilitar a “cubanização” do Estado comandada pelo governo de Miguel Arraes⁴⁶⁹. Não obstante o embaixador evite confirmar as conclusões do deputado Olímpio Mendonça, ele afirma que os argumentos que este utiliza são plausíveis e classifica como “curiosa” – explicitando, dessa forma, sua desconfiança – a opção feita por um movimento que supostamente deveria tratar de assuntos relacionados à cultura popular de criar um curso cujo objetivo é explicar a tecnologia da transmissão de rádio em ondas curtas⁴⁷⁰.

No dia 4 de março de 1964, o Cônsul-geral Edward J. Rowell enviou um novo relatório, dessa vez, discorrendo apenas sobre as ações do Movimento de Cultura Popular⁴⁷¹. De início, afirma que há entre os membros do MCP pessoas que não pertencem a esquerda radical, mas que a diretoria do grupo e os cargos de comando pertencem à membros do Partido Comunista Brasileiro, o que lhe leva a classificar o Movimento como um “veículo

which by no stretch of imagination can be termed cultural. The MCP role becomes stranger still as the MCP has no official status but is registered as an independent, non-profit organization”. Ver: Idem, *ibidem*.

⁴⁶⁸ No original: “[...] *contacts that can later be utilized for other purposes*”. Idem, *ibidem*.

⁴⁶⁹ *Opening the Archives: Documenting U.S.-Brazil Relations, 1960s-80s. Brown Digital Repository. Department of State, Airgram N° A-44. Disponível em: https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_644/. Acessado em 12/06/2014.*

⁴⁷⁰ No original: “*Whether Mendonça’s conclusions are correct or not, it is certain that his facts are. And it is somewhat curious that the MCP should choose radio technology as a course designed to meet the needs of popular culture*”. Ver: Idem, *Ibidem*.

⁴⁷¹ Ver Anexo B, p. 140.

para expansão da influência do PCB⁴⁷². Continuando, Rowell conclui que a missão do Movimento é politizar as massas para sustentar uma futura revolução na estrutura política de Pernambuco. Para o Cônsul-geral,

O MCP planeja cumprir essa missão por meio das aulas de alfabetização de adultos e por uma variedade de outras atividades culturais e folclóricas. Entre as mais recentes está o teatro do povo [grifo nosso], que possui em seu novo repertório uma peça intitulada “A Estória do Formiguinho e sua porta” ou “Deus ajuda os bão”. Escrita no vernáculo do camponês do Nordeste, a peça prega de forma simples um sermão a favor da revolta popular contra as classes mais altas do Brasil e sua estrutura política e econômica. (Tio Sam e Superman são dois dos personagens menores da peça, cujo papel é explicar por que o Brasil não pode esperar uma ajuda real dos EUA e confirmar a influência dominante do capital estrangeiro no Brasil).⁴⁷³

Vale destacar que este relatório foi escrito menos de um mês antes do golpe civil-militar de 1964, quando a polarização política nacional atingia níveis cada vez maiores e transmite ao leitor a sensação de que um programa cultural comunista se espalhava livremente por Pernambuco. Na vanguarda desse programa, cujo objetivo seria estimular a luta de classes e o fim dos valores da sociedade brasileira, estava o Teatro de Cultura Popular, que aparece na citação acima transcrita, nomeado como “teatro do povo” – que, como referido no primeiro capítulo, era o nome do teatro ao ar livre construído na sede do MCP.

Ao acompanharmos a construção de sentidos realizada e difundida por alguns consumidores sobre a prática teatral do Teatro de Cultura Popular é oportuno lembrarmos de que embora busquem uma neutralidade – baseada na razão – e um status de valor universal, as representações de uma realidade num dado momento estão fundamentadas também nos interesses dos grupos que as criam⁴⁷⁴. A disputa que aí se origina entre os diferentes grupos sociais pela preponderância de afirmar o que “de fato” aconteceu ajuda a entender as diferentes linhas interpretativas ou as diferentes formas de recepção – elogiado e ovacionado por uns, criticado ou criminalizado por outros – que o Teatro de Cultura Popular encontrou não apenas no campo teatral, como nas esferas judicial e política.

⁴⁷² No original: “[...] vehicle for the expansion of PCB influence”. Ver: *Opening the Archives: Documenting U.S.-Brazil Relations, 1960s-80s*. Brown Digital Repository. Department of State, Airgram N° A-100. Disponível em: https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_644/. Acessado em 12/06/2014.

⁴⁷³ No original: “The MCP undertakes to accomplish this mission through its adult literacy classes and through a variety of other cultural and folkloric activities. In the latter category, is the *teatro do povo*, which has in its new repertory a play entitled “A estória do Formiguinho e sua porta” [sic] or “Deus ajuda os bão” [sic]. Written in the vernacular of the Northeast peasant, the play preaches in simple fashion a sermon of popular revolt against Brazil’s upper classes and its political and social structure. (uncle Sam and Superman are two of the play’s minor characters, whose role is to explain why Brazil can expect no real assistance from the U.S. and to affirm the dominating influence of foreign capital in Brazil”. Idem, *ibidem*.

⁴⁷⁴ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e Representações*. Miraflores. Difel, 1987, p. 17.

Nesse sentido, é válido considerar que, se o golpe civil-militar de 1964 não tivesse tomado de assalto o palco da sociedade brasileira, implicando na hegemonia das forças diametralmente opostas aos valores defendidos pelo MCP/TCP, é provável que o Teatro de Cultura Popular não fosse lembrado quase exclusivamente por sua faceta de agitação política, já que esta era apenas uma das diferentes representações que o grupo levou à cena.

Considerações finais

O esforço em abordar a trajetória do Teatro de Cultura Popular, do Movimento de Cultura Popular, do Recife teve como norte a tentativa de desnudar uma das formas que a relação entre o teatro e a política assumiu em Pernambuco, no início da década de 1960, quando Miguel Arraes tornou-se prefeito do Recife. Para tanto, procuramos mapear as articulações estabelecidas entre os ideais de grupos políticos progressistas e de esquerda da época com os de artistas e intelectuais em torno de um conjunto de valores – como a educação e a conscientização da população – para a construção de uma nova sociedade, culminando inicialmente, na formação do Movimento de Cultura Popular. O MCP, apesar de ser uma instituição privada e sem fins lucrativos, foi encarregado de desenvolver uma política cultural ampla para a cidade do Recife e que abrangia diversas áreas além da alfabetização de crianças.

Entre as áreas de atuação do movimento estava inclusa a área teatral, que cedo sentiu a influência da nova política voltada para a cultura da PMR, com a construção de novos espaços para o teatro – Teatro do Arraial e o Teatro do Povo – e a criação de uma Comissão Municipal de Teatro. Outra medida do MCP foi formar um grupo de teatro, que após os primeiros ensaios e uma bem sucedida participação no I Festival de Teatro do Recife, veio a se chamar Teatro de Cultura Popular (TCP). Ao criar um novo grupo de teatro, a política cultural desenvolvida pelo MCP interferiu mais diretamente na estrutura do campo teatral local.

O TCP paulatinamente moldou sua prática teatral considerando experiências anteriores do campo teatral do Recife – como o Teatro de Amadores de Pernambuco e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Além destes, foi influenciado ainda por grupos que se propunham a levar à cena peças que abordavam aspectos da realidade vivenciada no Brasil daquele período com o intuito de suscitar o debate e a conscientização sobre temas como a concentração fundiária, a reforma agrária, o analfabetismo e a exploração do trabalhador pelo capital estrangeiro, como o Teatro de Arena de São Paulo. Este, como vimos, foi bastante influente sobre o TCP, vide as duas excursões que fizeram ao Recife e a contratação de ex-membros do grupo paulista para trabalharem no Teatro de Cultura Popular, como Ded Bourbonnais e Nelson Xavier.

Ao adotar o ideal de teatro popular, o grupo teatral do MCP tomou para si algumas missões que permitiram identificar a circularidade de questões e práticas artísticas que

perpassavam as discussões do TCP e de teóricos e grupos do teatro popular europeus. Entre as características que nos permitem esclarecer essa circularidade identificamos a concepção do teatro como um veículo de educação/informação para o povo, capaz de operar mudanças políticas e sociais – portanto, uma arte com potencial revolucionário – e a importância de sua institucionalização como um serviço público, de modo que as subvenções governamentais permitam a venda de ingressos a preços baixos.

Com o intuito de cumprir seu objetivo e de criar um teatro capaz de tratar de temas políticos e sociais daquele presente e que fosse, ao mesmo tempo, atrativo para o público nordestino, o TCP elabora seu repertório calcado em peças que punham em cena trabalhadores rurais e latifundiários e que operavam com o universo da cultura nordestina, por meio das particularidades léxicas, das danças, da religiosidade, da musicalidade e da poesia. A ausência de uma dramaturgia que atendesse aos aspectos relacionados, incentivou no TCP à busca por novos autores para a produção de seu repertório. Essa postura que mesclava a crítica à realidade com o enaltecimento da cultura popular se constata também no material que produziram para os espetáculos – como os programas das peças – que nos ajudam a entender a maneira como o grupo interpretava e representava, ou seja, significava, o momento vivido no Brasil do início da década de 1960, bem como algumas práticas culturais populares, como os velórios de áreas rurais em que eram entoadas incelenças.

É oportuno destacarmos ainda a preocupação dos dirigentes do TCP com a formação artística dos seus integrantes, traduzida não apenas no incentivo para que esses frequentassem o curso de formação de atores da Universidade do Recife, mas também na promoção de eventos de formação na própria sede do MCP, no Arraial do Bom Jesus, como seminários, leituras dramáticas de peças e cursos de teatro de mamulengo. Logo, o TCP foi também um polo dinamizador do âmbito cultural do Recife, uma vez que os eventos de formação que promoviam eram abertos ao público. A chegada das forças políticas progressistas e de esquerda ao governo do Estado de Pernambuco, em 1963, significou a expansão das atividades do MCP/TCP e a intensificação das articulações com outros grupos de educação e cultura popular no nível nacional e com grupos presentes no Governo Federal, como evidencia a realização no Recife do I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular e a excursão do TCP a Brasília e ao Rio de Janeiro.

Ao demarcar seu lugar no campo teatral, o TCP alterou a dinâmica de posições e tomadas de posição disponíveis, ou seja, o horizonte de possibilidades do campo – verificável,

por exemplo, na intensificação dos debates sobre a politização/perda do valor artístico do teatro – o que acarretou reações de outros profissionais e grupos pertencentes àquele microcosmo de produtores.

A disputa em torno da arte de fazer teatro popular, apesar de interna ao campo teatral, contou com reforços externos ao campo: a Prefeitura Municipal do Recife que apoiava o TCP, enquanto o governo do Estado de Pernambuco financiava o TPN. Além de demonstrar o constante contato entre diferentes campos, essas disputas também possibilitaram constatar as formas de recepção que a prática teatral do TCP encontrou no período em tela – que oscilavam do elogio e da classificação como vanguarda à rotulação de grupo panfletário, sem legitimidade artística. Nossa intenção foi narrar como no lugar de significar interpretações “erradas” do trabalho desenvolvido pelo TCP, a multiplicidade – antagonismo até – verificada nas diferentes representações acerca do Teatro de Cultura Popular, apesar de aspirarem a um status de neutralidade, indicam também os interesses dos grupos que as criaram⁴⁷⁵.

Por fim, constatamos que os laços entre o TCP e as forças políticas de esquerda, bem como sua prática teatral de levar à cena temas políticos e sociais – seja em espetáculos complexos, seja por meio de esquetes – concorreram para que o grupo caísse na teia de informações urdida por órgãos de segurança nacional, como a Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS – PE), e pelos relatórios escritos por funcionários do governo dos Estados Unidos. Em ambas as redes, prevalecia a representação do TCP como um grupo de ativistas comunistas encarregados da disseminação de valores cujo objetivo último era dar suporte à subversão social. O mapeamento e a classificação das atividades e dos membros do MCP/TCP feita pelos agentes dos órgãos policiais e militares mostraram-se decisivos nos eventos pós-golpe civil-militar de 1964, quando foi desencadeada a reação contra aqueles que defendiam posições opostas às dos que agora controlavam a cena política brasileira. O desenlace imposto aos membros do Teatro de Cultura Popular incluiu a suspensão de direitos, a fuga, a prisão e o estigma de “indivíduo subversivo”.

(Cerra o pano)

⁴⁷⁵ Idem, *ibidem*.

FONTES

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano - APEJE

Jornais

Diário de Pernambuco: 1960 - 1964

Jornal do Commercio (Pernambuco): 1960 – 1964.

Última Hora - Nordeste: 1962 – 1964

Acervo DOPS-PE

Prontuário funcional do Movimento de Cultura Popular, nº 1501-D, fundo SSP: 29.841

Prontuário individual de Luiz Mendonça nº 17800, fundo SSP nº 23865.

Prontuário individual de Joacir Castro, nº 13.297, fundo SSP: 19692

Prontuário individual de Fernando Soares. Nº 13.841, fundo SSP: 20233.

Fundação Joaquim Nabuco – CEHIBRA

Periódicos

Revista *O Cruzeiro*

Depoimentos orais fornecidos ao projeto História Oral do Movimento político militar de 1964 no Nordeste, coordenado por Eliane Moury Fernandes:

Cid Feijó Sampaio

Hango Trench

Liana Maria Aureliano da Silva

Naíde Regueira Teodósio

Pelópidas da Silveira

Depoimentos orais fornecidos ao projeto Pernambuco 50 Anos de teatro, sob coordenação de Cristina Inojosa:

Luiz Marinho Falcão

Memorial Denis Bernardes

Livro ata das reuniões do Departamento de Teatro (1961 – 1963).

Livro ata de colação de grau do curso de Formação de Ator (1960 – 1964)

Livro ata do Concurso de Peças Teatrais (1961-1964)

Livro ata de Habilitação de exames (1960-1964)

Acervo particular de Luís Reis

Material biográfico de Luiz Mendonça

Acervo particular de Leidson Ferraz

Acervo projeto Teatro tem Programa!

Entrevistas realizadas

Silke Weber em 14/05/2014

Carlos Reis em 11/04/2015

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura Popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha & SOHIET, Rachel. *Ensino de História: Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um povo?. In AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)*. São Paulo: Intermeio, 2013.
- ANDRADE, Manuel Correia. *A terra e o Homem no Nordeste: contribuição ao Estudo da Questão Agrária no Nordeste*. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; BARRETO, Túlio Velho (orgs.). *1964: o golpe passado a limpo*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007.
- BACCARELLI, Milton. *Tirando a máscara: Teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Recife: FUNDARPE, 1994.
- BARBOSA, Leticia Rameh. *Movimento de Cultura Popular: impactos na sociedade pernambucana*. Recife. Editora do autor, 2009.
- BARCELOS, Jalusa. CPC da UNE: uma história de paixão e consciência/ (depoimentos a) Jalusa Barcelos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre Teatro/ textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERLINCK, Manoel Tosta. O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas: editora Papyrus. 1984.
- BERNARDIS, Denis. *Recife, o caranguejo e o viaduto*. 2 ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*. Prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; Tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poética políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAS, Rafael Litvin Villas. Teatro Político e questão agrária: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas – UNB. 2009. Tese (Doutorado). 233 pags.

BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda: razões e significados de uma distinção política*. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. 3ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

_____. *Política e Cultura*. Organização: Franco Sbarberi; tradução Jaime A. Clasen. 1ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. 11ª ed. Campinas: Papyrus, 2011.

BRAYNER, Flávio Henrique Albert. . (...) *Aí nós Istôra Dotô!* (Mudança e Conservação na Atividade do Partido Comunista Brasileiro em Pernambuco – 1956 1964). Recife: UFPE, 1985, 191 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1985.

BRITO NETO, José Bezerra de. *“Educar para o Belo”: arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929 – 1945*. Recife, 2011. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2011.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*. Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena e sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941 – 1991)*. Recife: Cepe/SESC Pernambuco, 2011.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. A imprensa periódica como fonte para a História do Brasil. In PAULA, Eurípides Simões de (org). *Anais do V Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História*. São Paulo: Seção Gráfica da FFLCH/USP, 1971, V II.

CARELLA, Túlio. *Orgia: os diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. Tradução: Hermilo Borba Filho. Introdução e notas: Álvaro Machado. São Paulo: Opera Prima, 2011.

CARVALHEIRA, Luís Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. 2ª ed revista. Recife: CEPE, 2011.

CASTRO, Josué de. *Sete Palmos de Terra e um Caixão*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi: da coluna Prestes à queda de Arraes: Memórias políticas*. 4 ed. Revista e ampliada. Recife: CEPE, 2008.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol. 15, nº02, abril/junho 2001, p. 28-35. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000200005%20&script=sci_arttext.

CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique.; REVEL, Jacques. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In REVEL, Jacques. *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: DIFEL, 1989, p. 49 – 75.

_____. *A Invenção do cotidiano: I – Artes de fazer*. 19ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e Representações*. Miraflores. DIFEL, 1987.

_____. *O passado no presente: Ficção, história e memória*. In ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). Roger Chartier – *A força das representações: história e ficção*. Chapecó: ARGOS, 2011.

_____. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). Roger Chartier – *A força das representações: história e ficção*. Chapecó: ARGOS, 2011. p. 21 – 54.

_____. *Do palco à página: publicar e ler romances na época moderna (séculos XVI – XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.

_____. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995, p. 179-192.

COELHO, Germano. *MCP: História do Movimento de Cultura Popular*. Recife: Ed. Do Autor, 2012.

COSTA, Iná Camargo. Teatro Político no Brasil. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, 24: 113-120, 2001.

D’ARAÚJO Maria Celina; SOARES, Glaucio Ary Dillon; CASTRO Celso. *Os anos de chumbo: A Memória Militar sobre a Repressão*. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos*. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DE SOUZA, Fábio. *O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)*. 2014. 123 páginas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DORT, Bernard. Teatro Popular: participação ou crítica? In *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, nº. 68, p. 01-08, 1976. Disponível em <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro>.

_____. *O teatro e sua realidade*. Tradução: Fernando Peixoto; revisão de texto J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EKSTEINS. Modris. *A sacração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ELIAS, Norbert. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução: Álvaro Cabral; revisão técnica Adréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FÁVERO, Osmar & SOARES, Leôncio (orgs). *Primeiro Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2009.

FERRAZ, Leidson (org.). *Memória da Cena Pernambucana*, 02. Recife, 2006.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. (org.). *As repúblicas do Brasil: política, sociedade e cultura*. Niterói: Editora da UFF, 2010.

_____. *O populismo e sua história: debate e crítica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.

_____ & Delgado, Lucília de Almeida Neves (orgs.) *O Brasil Republicano Vol. 4: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. Tradução: Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº47, p. 127 – 162, 2004.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paul, 1990.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso. Tradução dos poemas: José Paulo Paes. Revisão técnica: Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Tradução: Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUINSBURG, Jacó. PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideia de uma história*. 1ªed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HELIODORA, Bárbara. *O Teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. *A função da crítica*. 1ªed. São Paulo: Giostri, 2014.

HERMETO, Miriam. O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; Motta, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 203 – 215.

JUDT. Tony. *Reflexões sobre um século esquecido, 1901 – 2000*. Tradução: Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. In *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 269-289. Setembro, 1965.

LIMA, Maria do Socorro Abreu e. *Construindo o Sindicalismo rural: lutas, partidos, projetos*. 2ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MATTA, Giuliana de Cássia Pinto da. *Os modos de fabricação das campanhas eleitorais: Pernambuco (1950-1958)*. 100 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

MENDONÇA, Luiz. Teatro é Festa para o Povo. *Revista Civilização Brasileira – Caderno Especial n.º 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano IV, p. 149-159, jul. 1968. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/depluiz.pdf>>. Acesso em 04/04/2013.

MORAES, Denis de. *A esquerda e o golpe de 64*. 3ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *Cabra marcado para morrer: entre a Memória e a História*. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/images/stories/observanordeste/montenegro.22.pdf>.

_____. *História, Metodologia e Memória*. São Paulo. Ed. Contexto. 2010.

_____. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6ªed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NETO, José Batista. MCP: o povo como categoria histórica. In REZENDE, Antonio Paulo (org.) *Recife: que história é essa?* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife. 1987, p. 231 – 251.

OLIVEIRA, Valdemar de. O teatro em Pernambuco. In *Dionysos: estudos teatrais*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, ano X, dezembro de 1961, n.º11, p. 26-33.

ORTEGA Y GASSET, José. A ideia do teatro. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ORTIZ, Renato. *Notas históricas sobre o conceito de Cultura Popular*. Kellogg Institute. Working paper #80, p.13. Disponível em: <http://kellogg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/080.pdf>.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão 2006.

_____. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

PAGE, Joseph. *A Revolução que nunca houve*. Rio de Janeiro. Editora Record, 1972.

PANDOLFI, Dulce. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Massangana, 1984.

PARANHOS, Kátia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*. In RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando & Patriota, Rosângela (orgs.). São Paulo: Editora Hucitec. 2008, p. 26-58.

_____. *História e Teatro: Discussões para o tempo presente*. São Paulo: Verona, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando (org.). *O Melhor do Teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.

PONTUAL, Virgínia. *A Utopia de um novo tempo: reformas sociais e planejamento*. In: IV Seminário de História da Cidade e Urbanismo. 1996. Anais. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 235-252.

PORFÍRIO, Pablo. *Medo, Comunismo e Revolução: Pernambuco (1959 – 1964)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

RAMOS, Carla Michele. *Teatro Político Cepecista: o Auto dos 99% como peça de agitação e propaganda*. In Espaço Plural. Marechal Cândido Rondon, Ano VII, Nº. 15, 2º semestre 2006.

RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

RECIFE: Fundação de Cultura da Cidade do Recife. *Memorial do MCP*. Recife: 1986.

REIS, Carlos & REIS, Luís Augusto. *Luiz Mendonça: Teatro é festa para o povo*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005. (Coleção Malungo).

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC À era da TV*. 2ª ed. rev. ampl. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *A linguagem da encenação teatral, 1880 – 1980*. Tradução e apresentação: Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTOS, Taciana Mendonça. *Alianças Políticas em Pernambuco: a(s) frente(s) do Recife (1955-1964)*. Recife, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco.

SCHWARTZ, Eugene G. *American Students Organize, Founding the National Student organization after the World War II*. American Council on Education/Praeger Publishers. 2006.

SILVA, José Rudimar Constâncio da. *Teatro de Cultura Popular: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964)*. Funchal: Universidade da Madeira, 2015, 193 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação – Inovação Pedagógica). 2015.

SILVA, Marcília Gama da. *Informação, repressão e memória: a construção do estado de exceção no Brasil da perspectiva do DOPS-PE (1964-1985)*. Recife: Editora UFPE, 2014.

_____. *DOPS-PE: Estrutura e funcionamento da máquina de violações de 1935-1985*. In: XXVIII Simpósio Nacional de História. 2013. Anais. Natal: ANPUH Brasil, 2013.

SOARES, José Arlindo. *A Frente do Recife e o governo do Arraes: Nacionalismo em crise 1955-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O Movimento e a Linha. Presença do teatro do estudante e do gráfico amador no Recife (1946 – 1964)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

TEIXEIRA, Wagner da Silva. *Educação em tempos de luta: história dos movimentos de educação e cultura popular (1960-1964)*. Programa de pós-graduação em História Social – UFRJ. 2008. Tese (Doutorado). 229 pags.

TELLES, Narciso. *Teatro é festa para o povo - um estudo sobre o Teatro de Cultura Popular (1960-1964)*. Rio de Janeiro, 1996. Monografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco*. In Artcultura. Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 33, julho 1999.

VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: a revista Estudos Universitários (1962/1964)*. Recife: Editora universitária da UFPE, 2012.

VEINSTEIN, André. Teatro Popular e Estética. In *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, nº. 69, p. 01-08, 1976. Disponível em <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro>.

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

WACQUANT, Loic. Mapear o Campo artístico. *Sociologia: problemas e práticas*, nº 48, 2005, p. 117-123.

WEBER, Silke. A educação como foco de projetos político-sociais em Pernambuco. In ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de, & BARRETO, Tulio Velho (orgs). 1964: O golpe passado a limpo. Recife: Ed. Massangana, 2007, p. 115 – 135.

_____. Política e educação: o Movimento de Cultura Popular no Recife. Dados – Revista de Ciências Sociais v. 27 n. 2, 1984, p. 233-262.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Política do Modernismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

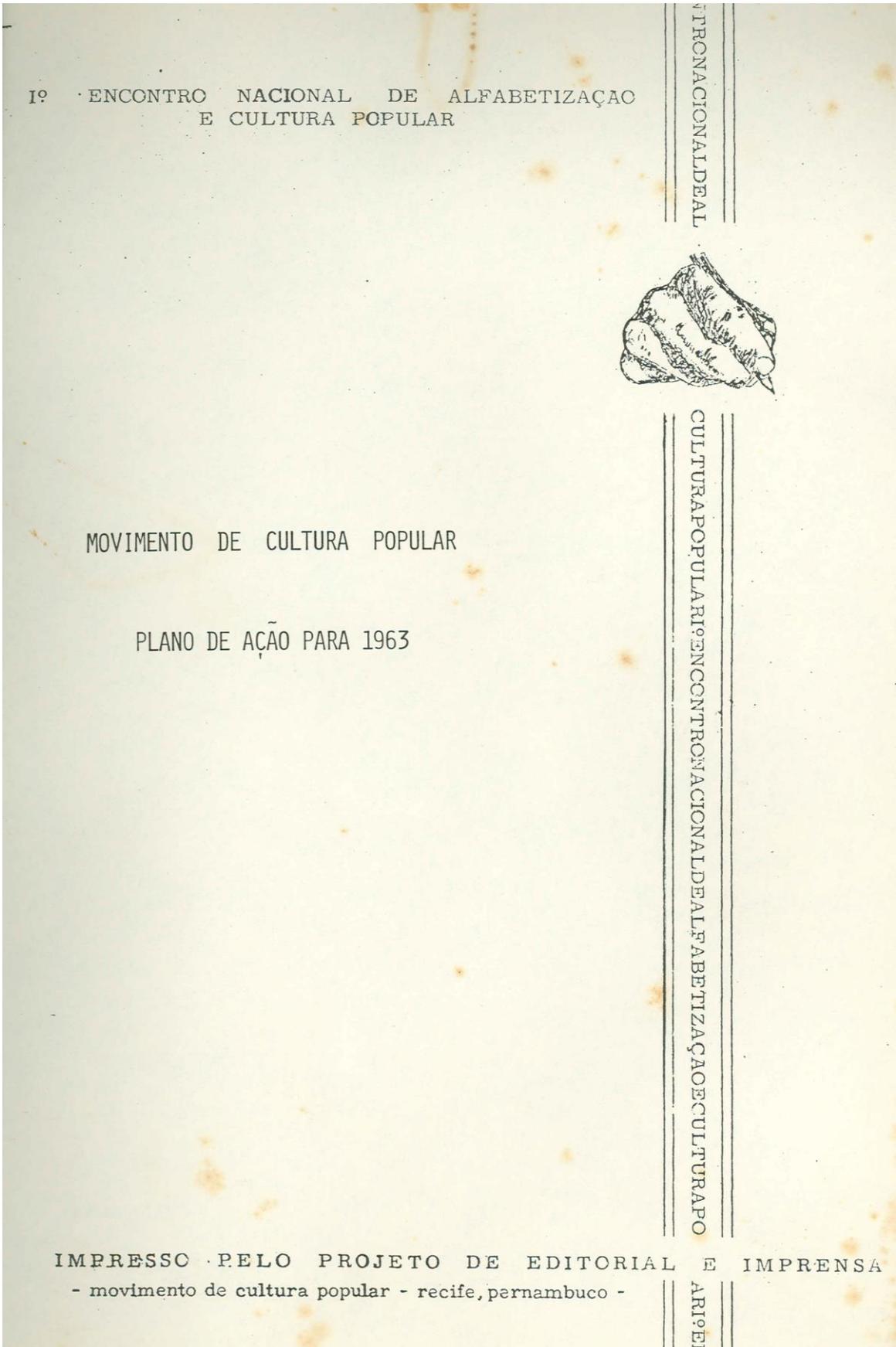
_____. *Drama em cena*. Tradução Rogério Betoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. 1ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

_____. *Meus anos dourados foram no MCP*. In COELHO, Germano. *MCP: História do Movimento de Cultura Popular*. Recife: Ed. Do Autor, 2012.

ANEXOS

ANEXO A - Plano de Ação do MCP para o ano de 1963 (projeto do teatro)



6. Projeto de Teatro

6.1. Objetivos:

- a) Elaborar novas formas teatrais de expressão da problemática popular, contribuindo para a elaboração de uma cultura capaz de ser apropriada e desenvolvida pelo povo;
- b) Elevar, por meio de teatro, o nível de consciência política das massas, de modo a que as próprias massas assumam seu papel histórico social.

6.2. Meios e Procedimentos:

- a) Cursos de formação teatral;
- b) Encenação de textos;
- c) Pesquisas culturais para elaboração de textos e formação de quadros;
- d) Fundação e supervisão de clubes de teatro nas organizações populares;
- e) Promoção de festivais de teatro e participação nos promovidos por outras entidades;
- f) Preferência por bolsistas a profissionais, sem excluir contratação de profissionais de alta qualificação para fins de formação artística;
- g) Simplificação das montagens, fundada na acentuação dos elementos ideológicos em contraposição aos elementos de espetáculo;
- h) Elaboração da nova dramaturgia a partir de um processo criador de que o povo participe integralmente;
- i) Atribuição de um caráter experimental às atividades;
- j) Precedência temporal das atividades de pesquisa sobre as atividades difusoras da cultura;
- k) Estabelecimento de convênios com entidades, públicas ou privadas, interessadas em representação teatral ou formação de grupos de teatro.

6.3. Instrumentos de Ação:

- a) Setor de formação cultural do Projeto;
- b) Setor de difusão cultural do Projeto;

6.4. Diretrizes para 1963:

- 1) Organizar e realizar um curso de teatro de fantoche, com a duração de um mês, para formação dos membros do projeto e de outros grupos interessados;
- 2) Organizar e realizar um curso de história do teatro universal, com a duração de seis meses para os membros da divisão de teatro e outros grupos interessados;
- 3) Organizar e realizar tres seminários de dramaturgia com base nos textos produzidos pelos membros do projeto de teatro e abertos ao público;
- 4) Organizar e realizar pelo menos cinco laboratórios de interpretação para incrementar o desenvolvimento artístico dos membros do projeto e de outros grupos teatrais interessados;
- 5) Organizar e realizar, juntamente com a Secretaria de Educação e Cultura, o II Festival de Teatro do Recife, do qual de verão participar conjuntos de teatro desta cidade e do Nordeste, durante as duas primeiras semanas de Setembro;
- 6) Organizar e realizar o I Festival de Teatro de Mamulengo, no Recife, com a participação dos Grupos nordestinos de teatro de mamulengo, durante a primeira quinzena de novembro;
- 7) Criar e supervisionar, em convênio com o Serviço Social Contra o Mocambo, Clubes de Teatro nos Centros Educativos Operários do Recife, nos quais o Projeto de Teatro desenvolverá as seguintes atividades: recrutamento, seleção de textos, formação de equipes, montagem e encenação de textos. Nestas atividades o Projeto participará em caráter de assessoria às direções autônomas dos Clubes de Teatro.
- 8) Celebrar convênio com o Serviço Social Contra o Mocambo para apresentação de espetáculos teatrais nos Centros Educativos Operários;
- 9) Montar e realizar cinco apresentações da peça "A Via Sacra", de Henry Cheon;
- 10) Remontar e realizar pelo menos 15 apresentações da peça "Julgamento em Novo Sol" de Nelson Xavier;
- 11) Montar e realizar pelo menos 50 apresentações da peça "Uma História do Mato" de Luiz Marinho;
- 12) Redigir e montar pelo menos dez autos, em forma de enquete, sobre assuntos políticos da atualidade, apresentando esses espetáculos pelo menos três vezes por semana;
- 13) Montar e realizar pelo menos 20 apresentações de um dos três seguintes textos: "Revolução dos Beatos", "Aí vem o Cabeleira" e "Frei Caneca";
14. Participar da II Semana de Teatro da Paraíba com a peça "Uma

História do Mato", durante a segunda quinzena de agosto;

- 15) Contratar um diretor de teatro de capacidade técnica e artística comprovada, a fim de dirigir os seguintes trabalhos: seminários de dramaturgia, laboratórios de interpretação, montagem de uma peça, além da realização de conferência e debates;
- 16) Montar e apresentar um Auto de Natal durante a IV Festa de Natal do Recife;
- 17) Vender espetáculos e ingressos a preços populares sempre que for cabível essa iniciativa;
- 18) Firmar convênio com as Unidades Sanitárias Itinerantes do Governo do Estado no sentido de deslocar, para excursão no interior, uma equipe de seis membros, que fará apresentações de esquetes e de teatro de Mamulengo sobre os problemas sanitários de cada área;
- 19) Redigir e montar cinco peças de teatro de Mamulengo para realizar pelo menos 20 apresentações em sindicatos e associações de bairro do Recife.

6.5. Despesas:

Pessoal		7.380.000,00
Material		1.290.000,00
Realizações		1.850.000,00
Montagens	1.500.000,00	
Eventuais e Viagens	350.000,00	
DESPESA TOTAL		10.520.000,00

6.6. Recursos:

a) Governo do Estado		
Convênio com SSM		1.600.000,00
Convênios com Unidades Sanitárias		1.000.000,00
b) Prefeitura Municipal		
Convênios		500.000,00
c) Venda de Ingressos e de espetáculos		500.000,00
Total		3.600.000,00

ANEXO B – Relatório do Cônsul-geral dos Estados Unidos no Recife, Edward J. Rowell, sobre o MCP/TCP. *Brown Digital Repository*. Acessado em 12/06/2014.

ORIGIN/ACTION ARA-5			DEPARTMENT OF STATE AIRGRAM			POL 18 BRAZ XR POL 14 BRAZ FOR BU USE ONLY		
RM/R	REP	AP	20					
ARA	EUR	FE	2-100			CONFIDENTIAL		
NEA	EU	HR	NO.			Air Touch		
E	P	IO	TO : DEPARTMENT OF STATE			HANDLING INDICATOR		
L	FBO	NO	INFO : RIO DE JANEIRO			Jm		
ADR	COM	FRB	FROM : A ConsGen RECIFE			DATE: March 1, 1964		
INT	LAB	TAR	SUBJECT : Movimento de Cultura Popular (MCP)					
TR	AND	AIR	REF : ConsGen A-22; Dept A-9					
ARMY	CIA	NAVY						
6	10	5						
6	8	2						
Kathryn L...			<p>The Consulate General continues to regard the MCP as a vehicle for expansion of FCB influence. Although the MCP has within its ranks many non-communist members of the radical left, MCP leadership remains in the hands of the FCB. Current MCP president, Newton Arraes, is a cousin of Governor Arraes and a member of the FCB.</p> <p>The MCP is charged with the mission of politicizing Pernambuco's masses, thus furthering a revolutionary change in Pernambuco's political structure. The MCP undertakes to accomplish this mission through its adult literacy classes and through a variety of other cultural and folkloric activities. In the latter category is the <u>teatro do povo</u>, which has in its new repertoire a play entitled "A Ladeira do Forquimbo e Sua Forta" or "Dona Ajuda em São." Written in the vernacular of the Northeast peasant, the play preaches in simple fashion a sermon of popular revolt against Brazil's upper classes and its political and social structure. (Wells Sam and Superman are two of the play's minor characters, whose role is to explain why Brazil can expect no real assistance from the U.S. and to affirm the dominating influence of foreign capital in Brazil.)</p> <p>Another current major cultural effort of the MCP is the filming of a movie on peasant uprisings. The movie, entitled "Cabeça Maracada para morrer," is a joint undertaking of the MCP and the National Students Union (UNE). Scenes are being</p>					
FORM 8-52 05-323			CONFIDENTIAL			FOR DEPT. USE ONLY		
Dated at Recife			Contents and Classification Approved by:					
Classified			UNRID/consrab (draft)					
<p>DECLASSIFIED Authority NND959000</p>								

CONFIDENTIALPage 2
A-100
AmConGen REGIME

filmed in Vitória de Santo Antão, Pernambuco, and São, Paraíba. Elizabeth Teixeira, widow of a Paraíba peasant leader slain two years ago, reportedly has a leading role in the film.

The Consulate General continues to regard the adult literacy program of the MCF as the program with the greatest potential for mass politicization. Until now, however, the MCF has done little to implement this program on a statewide basis, despite frequent announcements that a crash literacy project would be started in the near future, the next thirty days, the next fifteen days, etc. On February 24, however, the MCF held a much publicized inauguration of its new statewide literacy project so it may be that the project will now get off the ground. The MCF is to use the famous Paulo Freire audio-visual method, with materials developed by MCF experts. Without having been able to obtain copies of the material, the ConGen has reason to believe that the course is designed to teach class separation, further class antagonisms, and elicit support for a "popular" government. An MCF teacher, for example, recently told a ConGen officer that Pernambuco will never have another "reactionary" government because of the MCF literacy campaign; those who complete the forty-hour literacy course will be awarded a voter's certificate and will vote against "reaction."

Besides handling the adult literacy program for the state government, the MCF cooperates with the state government on a contractual basis in holding handicraft classes for the public (contract with state Retail and Colonization Company--CRC), and administering part of the state's mobile health service (contract with the state health department). The MCF has also been mentioned as the organization likely to teach the principles of cooperativism to producer and consumer cooperatives being formed by the state department of agriculture.

Edward J. Rowell
Edward J. Rowell
Minister Consul General

CONFIDENTIAL

DECLASSIFIED
Authority NND959000