



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em de Artes Cênicas – PPGAC

Mestrado

Mestrado em Artes Cênicas

Inventários da Pernambucália

Um ensaio-em-dobra sobre o pensamento encenado de Jomard Muniz de Britto

Wellington Fernandes Silva Júnior

Rio de Janeiro, 2023

Inventários da Pernambucália

Um ensaio-em-dobra sobre o pensamento encenado de Jomard Muniz de Britto

Wellington Fernandes Silva Júnior

Orientação: Flora Sussekind

Rio de Janeiro

2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

J95 I Junior, Wellington Fernandes Silva
INVENTÁRIOS DA PERNAMBUCÁLIA - Um ensaio-em-dobra sobre
o pensamento encenado de Jomard Muniz de Britto /
Wellington Fernandes Silva Junior. -- Rio de Janeiro :
UNIRIO, 2023.
173

Orientador: Maria Flora Sússekind .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2023.

1. Jomard Muniz de Britto. 2. teatro brasileiro. 3.
Regionalismo. I. Sússekind , Maria Flora , orient. II.
Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

***INVENTÁRIOS DA PERNAMBUCÁLIA - Um ensaio-em-dobra sobre o pensamento
encenado de Jomard Muniz de Brito***

por

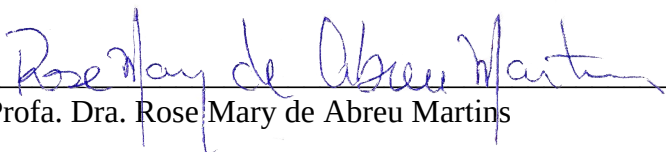
WELLINGTON FERNANDES SILVA JÚNIOR

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Flora Sussekind (orientadora)



Profa. Dra. Rose Mary de Abreu Martins



Prof. Dr. Márcio Freitas (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, RJ, em 31 de agosto de 2023.

Este ensaio-em-dobra é dedicado ao professor, pai e amigo Walder Virgulino.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus amigos, Breno Fittipaldi, Nelson Lafayette, Leidson Ferraz, Gerson Lobo, Luciano Rogério, Rodrigo Dourado, Bruno Siqueira e Roberto Carlos Gomes. Todos esses me fizeram acreditar que eu podia realizar esse sonho: estudar teatro no Rio de Janeiro.

À professora Flora Süssekind, pelos diálogos instigadores sempre, por me fazer ver o que eu nunca imaginaria.

Aos professores de minha graduação e pós-graduação na Unirio; À professora Ângela Materno por me fazer ver o meu encenador-teórico no momento certo. À professora Marina Vianna pela dedicação e pelas palavras sempre de transformação. Às professoras Vanessa Teixeira de Oliveira e Inês Cardoso Martins Moreira por me orientarem na Iniciação Científica e no projeto Artes Cênicas em Extensão, respectivamente. Ao professor Danrlei Freitas pelas instigantes conversas. Ao professor José da Costa por sua dedicação e pelo diálogo constante. Aos professores Leonardo Munk, Marcio Freitas, Maria Helena Werneck, Ana Bulhões, André Gardel, Laura Erber, Daniele Ávila, Ana Berstein, Evelyn Furquim, Adriana Bonfatti, André Paes Leme, Ângela Reis, Angel Palomero, Carolina Bassi, Jane Celeste, Letícia Carvalho, Ana Achcar, Luiz Henrique Sá, Moacir Chaves, Renato Icarahy, Rosyane Trotta, Rubens Lima Júnior, Zeca Ligiéro.

À maravilhosa Kátia Vianna por sua força no momento certo.

A minha grande amiga Milena Fernandes que sempre me incentivou.

Aos meus companheirxs de Coletivo (In)comum: Dan Martins, Leandro Braga e Darlene Silva.

Aos meus amigos que conheci no Rio e na Unirio: Matheus Neves, Diomar Nascimento, Felipe Cortez, Luiza Loroza, Thiago Cinquine, Pablo Cotia, Ricardo Rocha, Bárbara Abi-Rihan, Wellington Fagner, Alexandre Gomes, Natália Moreira, Heder Braga, Francisco Nabor, Fernando Porto, Marjory Leonardo, Isabour Estevão, Natalia Gadiolli, Wan Olissant, Kátia Lacerda, Renato Pereira e muitos outros que pude ir conhecendo nessa experiência no Rio de Janeiro.

Aos funcionários da Unirio: os motoristas dos ônibus da universidade; Maria da Guia, nosso anjo na direção da Escola de Teatro; os funcionários da PRAE; a equipe que cuida da manutenção do prédio do CLA; as funcionárias da Biblioteca da Unirio; aos funcionários do Restaurante da Unirio.

A Alexandre Guimarães, Mariana Mazza e o pequeno Antonio, que foram essa família especial em minha vida. A Cláudia Lewinsohn, uma grande amiga/mãe carioca e grande professora. A Linda Fittipaldi (in memoriam) pelo amor e apoio. A Flávia Moraes e Olivar Bendelak pelo abrigo carioca de amizade e amor. A Francisco Waldemy pelas conversas e acolhimento. A Reinaldo Patrício e Nady Oliveira por me acolherem no início dessa aventura carioca.

Aos professores João Denys Araújo Leite, Ricardo Bigi de Aquino (in memoriam), Roberto Lúcio e Rose Mary Martins por serem inspiração continuada em minha vida. A Fátima Saadi e Antonio Guedes, por me fazerem sonhar com o Rio de Janeiro e seu teatro. A Rudimar Constâncio e José Manoel Sobrinho por serem grandes apoiadores de criações teatrais.

Aos meus alunos e aos atores dos grupos que fiz parte.

A todos e todas que me apoiarem nessa empreitada de formação no Rio de Janeiro.

O Brasil não é meu país: é meu abismo

[...] é meu câncer coletivo

[...] é meu veneno.

Jomard Muniz de Britto

RESUMO

Este trabalho estuda as ideias e as realizações de Jomard Muniz de Britto como artista e pensador teatral. Particularmente, examina o modo como ele, a partir do Recife, distante dos dois principais centros de produção teatral do Brasil - Rio de Janeiro e São Paulo, assumiu uma posição ativa no processo de debate sobre o teatro pernambucano. Apoiando-se sobretudo em documentos produzidos pelo próprio Jomard, especialmente em seus livros, cartas, manifestos, espetáculos e filmes, esta pesquisa discutiu o que define o pensamento e a prática artística de Jomard Muniz e sua relevância no campo teatral – e para além dele. O que a dissertação põe em foco, porém, é o posicionamento de Jomard Muniz Britto em relação às grandes tensões ocorridas na cultura pernambucana a partir de manifestações do seu pensamento teatral dos anos 1970 aos anos 1990. Investiga-se, especialmente, como esse artista e intelectual, situado no Nordeste, reagiu às contradições, ou melhor, aos desafios inerentes à demanda por um teatro que fosse, ao mesmo tempo, vanguarda e retaguarda (de resistência). A ideia de “Pensamento encenado”, aqui, não diz respeito apenas aos escritos teóricos do autor estudado. Essa expressão é empregada, em sentido ampliado, para denominar a atuação artística e performática de Jomard Muniz de Britto nos simultâneos campos da criação e da reflexão. “Pensamento encenado”, portanto, é o termo escolhido para designar, a um só tempo, as interlocuções, as motivações e as ações que deram feição à trajetória desse filósofo-artista na cultura teatral pernambucana. O “método” ensaístico teatral de Jomard pode talvez nos ajudar a compreender procedimentos de enfrentamento a uma ideia de “teatro do Nordeste” e de “cultura Nordestina”. Sobretudo se pensarmos na busca de uma forma nova e de uma linguagem que conseguiria captar as dimensões mais sutis da subjetividade de uma “região” em sua relação com o próprio tempo e com o mundo, e numa obra orientada por uma relação íntima entre escrita, retrato e subjetividade. Então fizemos uma microcartografia possível do pensamento encenado de Jomard Muniz de Britto.

Palavras-chave: Jomard Muniz de Britto; teatro brasileiro; “teatro popular”; Regionalismo; “Teatro do Nordeste”.

ABSTRACT

This work studies the ideas and achievements of Jomard Muniz de Britto as an artist and theatrical thinker. In particular, it examines how he, from Recife, far from the two main centers of theater production in Brazil - Rio de Janeiro and São Paulo, took an active position in the process of debate about Pernambuco theater. Relying mainly on documents produced by Jomard himself, especially in his books, letters, manifestos, shows and films, this research discussed what defines the thought and artistic practice of Jomard Muniz and its relevance in the theatrical field – and beyond it. . What the dissertation brings into focus, however, is Jomard Muniz Britto's position in relation to the great tensions that occurred in Pernambuco culture from manifestations of his theatrical thought from the 1970s to the 1990s. and intellectual, located in the Northeast, reacted to the contradictions, or rather, to the challenges inherent in the demand for a theater that was, at the same time, vanguard and rearguard (resistance). The idea of “Staged Thought”, here, does not concern only the theoretical writings of the studied author. This expression is used, in a broader sense, to describe the artistic and performance activities of Jomard Muniz de Britto in the simultaneous fields of creation and reflection. “Staged thought”, therefore, is the term chosen to designate, at the same time, the interlocutions, motivations and actions that shaped the trajectory of this philosopher-artist in Pernambuco’s theatrical culture. Jomard's theatrical essayistic "method" may perhaps help us to understand procedures for coping with an idea of "Northeast theater" and "Northeastern culture". Especially if we think about the search for a new form and a language that would be able to capture the most subtle dimensions of the subjectivity of a “region” in its relationship with time itself and with the world, and in a work guided by an intimate relationship between writing, portrait and subjectivity. So we made a possible microcartography of the staged thought of Jomard Muniz de Britto.

KEY-WORDS: Jomard Muniz de Britto; Brazilian theatre; “teatro popular”; “Regionalismo”; “Teatro do Nordeste”.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – Tonico Aguiar nos arrecifes

FIGURA 2 – O ator e coreógrafo Fábio Coelho de beca

FIGURA 3 – Fábio Coelho e os atores do Vivencial

FIGURA 4 – Vivecas na Academia Pernambucana de Letras

FIGURA 5 – Guilherme Coelho mascarado e de vestido

FIGURA 6 – Pernalonga

FIGURA 7 – Comunidade ribeirinha

FIGURA 8 – Velório da cultura

FIGURA 9 – Fuzilamento

FIGURA 10 – Palácio do Campo das Princesas

FIGURA 11 – Créditos

FIGURA 12 – espetáculo *Parabéns pra você* (1980)

FIGURA 13 – Programas *Vivenciais* (1981)

FIGURA 14 – Cartaz do espetáculo *All star tapuias*.

FIGURA 15 – Ensaio fotográfico de Gilberto Marcelino realizado com os atores Américo Barreto, Henrique Celibi e Pernalonga.

FIGURA 16 – Ensaio do grupo Vivencial Diversiones.

FIGURA 17 – Henrique Celibi, Fábio Costa e Guilherme Coelho no espetáculo *Parabéns pra você* (1980).

FIGURA 18 – Programa do espetáculo *Notícias tropicais* (1980).

FIGURA 19 - Cena de abertura de *Repúblicas Independente, Darling* no palco do Vivencial Diversiones em Olinda (PE).

FIGURA 20 – Prólogo do espetáculo *All star tapuias*.

FIGURA 21 – o encenador e ator Carlos Bartolomeu interpretando o integralista Plínio Salgado na primeira parte do espetáculo.

FIGURA 22 – o ator e encenador Antonio Cadengue e a atriz Ivonete Melo na cena da escola fazendo o drama integralista *O Veneno dos Cúmes* de Carlos Cavaco.

FIGURA 23 – A personagem “A república” interpretada pelo ator e encenador Guilherme Coelho no epílogo se contrapondo as figuras de Glauber Rocha e Plínio Salgado.

SUMÁRIO

Resumo

INTRODUÇÃO - Devir-ensaio, Devir-região

1ª Parte: CINEMA-TEATRO: O pensamento de Jomard Muniz de Britto e sua relação com a cultura pernambucana.

1. Ensaios de Teatro e Cinema em *Inventário de um feudalismo cultural e Vanguarda e retaguarda*.
2. A cena em abismo entre o inventário e a teatralidade na encenação fílmica e teatral do *Inventário de um Feudalismo Cultural*.

2ª Parte: ALL STAR TAPUIAS - O PENSAMENTO COMO TEATRO - O pensamento teatral de Jomard Muniz e All star tapuias do Grupo Vivencial de Teatro.

1. O Manifesto Qua... Qua ... Qua...
2. Uma dramaturgia-encenação da mi(x)turação – *All star tapuias*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

NOTA PRÉVIA

Durante a escrita dessa dissertação passei por diversos lugares do Nordeste. Morei entre Recife (PE), Teresina (PI), Timon (MA) e Rio de Janeiro (RJ). O caráter andante desta pesquisa se faz presente nos diversos modos de abordagem que se configuram aqui enquanto procedimentos distintos de apreciação e escrita – descritiva, memorialista, analítica.

Meu corpo dentro das estruturas destas cidades foi sendo colocado em jogo como em experiências amorosas. Em cada lugar, pude ver Nordeste diferentes e ver espelhamentos jomardianos seja em Torquato Neto, com seu pensamento elaborado tanto no cinema quanto na literatura (como ocorre no pensamento encenado jomardiano); seja em Aldo Leite, encenador maranhense que repensa (como Jomard) as noções de criação coletiva.

Além de viver em trânsito, a escrita dessa dissertação foi banhada pela elaboração de dois espetáculos nos quais atuei como encenador – *O que te escrevo é puro corpo inteiro* e *Madame G*. O primeiro foi uma criação a partir do texto de Nathan Sousa, com atuação de Vitorino Rodrigues. O segundo espetáculo, que infelizmente nunca chegou a estrear, foi pensado ao longo de um ano de pesquisa sobre a encenação de *As criadas* feita pelo Grupo de Teatro Vivencial.

Os dois trabalhos desejavam estabelecer outras narrativas sobre o Nordeste. *O que te escrevo* traz um memorialismo em negativo, como uma narrativa intencionalmente falsificante. Trata da trajetória de um professor do interior do Piauí que não se sente pertencente ao seu lugar. Assim a cena traz à observação as falhas dessas narrativas, os seus erros, e atua com esses erros e falhas, como uma fragilidade que opera um contradiscurso.

Madame G era um espetáculo que trazia trechos de ensaios de Jomard Muniz Britto, de Gilberto Freyre e realizava uma experiência de Teatro Verbatim a partir de uma entrevista realizada com os atores do Grupo Vivencial sobre a montagem da peça *As criadas*, um espetáculo que foi considerado um fracasso do grupo.

Essas encenações permeiam toda a minha escrita aqui, nessa dissertação, pois trazem o desejo de pensar em cena o teatro do Nordeste a partir da névoa dessa identidade-região, de suas inconstâncias. Em 2023, realizamos uma temporada carioca do espetáculo *O que te escrevo* no Teatro Dulcina, e acabamos descobrindo a presença constante de diversos grupos e criadores nordestinos se apresentando naquele teatro ao longo de décadas. Lá se encontra inclusive uma placa em homenagem ao Teatro de Amadores de Pernambuco.

Esse processo de sair do Nordeste e de se apresentar em teatros sudestinos foi uma constante entre grupos teatrais pernambucanos. O olhar para uma cena fora do eixo Rio-São Paulo é uma luta constante dos teatros periféricos. A possibilidade do trânsito inter-regional sugere uma topografia da ambiguidade, do desviante, até talvez do desviado.

Enquanto produzia os espetáculos, e escrevia trechos dessa dissertação, em trânsito pelos estados nordestinos, também fui lendo algumas das análises recentes talvez mais relevantes sobre a obra de Jomard. A primeira dessas análises do pensamento de Jomard sobre a qual gostaria de chamar a atenção é a do pesquisador Paulo Marcondes em *Vanguarda e Cosmopolitismo: a poética crítica de Jomard Muniz de Britto* (1983). A ideia de uma vanguarda como opção para uma contra-imagem do Nordeste já aparece nessa análise.

A partir dos anos 2000, as pesquisas sobre Jomard vão se espalhar sobretudo nos campos da literatura (*Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivendo aos Atentados poéticos*, de Moisés Monteiro de Melo Neto), do cinema (*Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*, Ricardo César Campos Maia Júnior) e de uma historiografia da cultura no Nordeste e das interpretações do país (*Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*, de Francisco Aristides de Oliveira; *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*, de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito). O ponto em comum nesses diferentes trabalhos é a sinalização para as criações de Jomard como uma contra-invenção do Nordeste.

Esse meu breve ensaio-em-dobra é um encontro de Jomard com o teatro. Lembro-me sempre de uma promessa que ele me fez fazer - a de um dia encenar uma de suas obras, o *Arrecifes do desejo*. Sempre que nos encontrávamos a cobrança reaparecia e ele me perguntava quando eu encenaria seus textículos (como ele gostava de chamar seus escritos). Essa dissertação é também uma encenação e, assim, eu me sinto respondendo à sua demanda e, ao mesmo tempo, criando um pensamento encenado em conversa silenciosa com os pensamentos teatrais de Jomard.

Por tudo isso, essa dissertação busca o rastro do eterno estado de poesia que Jomard sempre soube imprimir à sua ação de escrever – como sublinhou desde 1973 no seu livro de poemas intitulado *Escrevivendo*. Pois estas dimensões – viver e escrever - nunca foram apartadas para ele. Como me disse há algumas semanas o diretor Kleber Mendonça Filho quando contei que estava estudando a obra de Jomard: “*Jomard foi a única pessoa que era poeta 24 horas*”. Essa não é, portanto, exatamente uma dissertação sobre ele, mas sim uma reflexão ensaística escrita e pensada com ele.

INTRODUÇÃO: Devir-ensaio, Devir-região

No livro *Microfísica do poder*, o pensador francês Michel Foucault nos faz refletir sobre as determinações espaciais enquanto estratégias que se misturam a formas discursivas e estão ligadas às relações de poder:

Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos. Existe uma administração do saber, uma política do saber, relações de poder que passam pelo saber e que naturalmente, quando se quer descrevê-las, remetem àquelas formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território. E o termo político-estratégico indica como o militar e o administrativo efetivamente se inscrevem em um solo ou em formas de discurso (FOUCAULT, 1989, p.158)

O conceito moderno de “nação” - que emerge conjuntamente à consolidação do Estado-nação europeu – é uma boa ilustração dessa postura estratégica. O historiador Eric Hobsbawm identificou três critérios práticos, no século XIX, que autorizavam um povo a ser classificado como nação:

O primeiro destes critérios era sua associação histórica com um Estado existente ou com um Estado de passado recente e razoavelmente durável. (...) O segundo critério era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo administrativo e literário escrito. (...) O terceiro critério, que infelizmente precisa ser dito, era dado por uma provada capacidade para a conquista. Não há nada como um povo imperial para tornar uma população consciente de sua existência coletiva como povo, como bem sabia Friedrich List. Além disso, no século XIX, a conquista dava a prova darwiniana do sucesso evolucionista enquanto espécies sociais (HOBSBAWN, 2004, p. 49-50)

É importante considerar aqui que, para além do vocábulo “nação”, todas as suas derivações – nacional, nacionalismo etc. - também ocultaram discursos e representações de poder. Quase como uma complementação deste conceito, o mesmo uso se deu com outras determinações espaciais, como é o caso da noção de “região” (igualmente

acompanhada de suas derivações). A ideia de região se refere a um pensamento fiscal, administrativo, militar (vem de *regere*, comandar). Ela não diz respeito apenas a uma divisão natural do espaço, nem a um recorte do espaço econômico. Tal como ocorre com a “nação”, a “região” se liga diretamente às relações de poder e à sua espacialização.

Sobre isto, o pesquisador Durval Muniz aponta que:

ela (região) remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu esquadramento, ao seu recorte e à sua análise, que produz saber. Ela é uma noção que nos envia a um espaço sob domínio, comandado. Ela remete, em última instância, a *regio* (rei). Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder. Pode-se dizer que ela é um ponto de concentração de relações que procuram traçar uma linha divisória entre elas e o vasto campo do diagrama de forças operantes num dado espaço. Historicamente, as regiões podem ser pensadas como a emergência de diferenças internas à nação, no tocante ao exercício do poder, como recortes espaciais que surgem dos enfrentamentos que se dão entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação. A regionalização das relações de poder pode vir acompanhada de outros processos de regionalização, como o de produção, o das relações de trabalho e o das práticas culturais, mas estas não determinam sua emergência. A região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes. As regiões são aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço. Na luta pela posse do espaço ele se fraciona, se divide em quinhões (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 25-26)

Tal como ocorre com a ideia de “nação”, a concepção de “região” é uma construção abstrata permeada de uma generalização intelectual composta por uma grande variedade de experiências afetivas. Como nos faz pensar o pesquisador Durval Muniz: “Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las” (1999, p.27). Para este autor, ao se tornar um espaço institucionalizado, a região (ou a nação) ganha foro de verdade e esta cristalização da (pretensa) realidade objetiva nos faz falta porque aprendemos a viver por imagens. Segundo ele:

Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas. Por isso, a história se assemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história, só podem criar à condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 27)

Essa cena teatral apontada por Durval Muniz nos faz pensar como as fronteiras e os territórios regionais são criações eminentemente históricas, máscaras cenográficas das representações da cultura. Essa perspectiva histórica nos concede a percepção espacializada de vários aspectos de uma realidade social – aspectos econômicos, políticos, jurídicos, culturais. A ênfase em quaisquer desses aspectos – ou a relação entre eles – são escolhas interessadas ou, em última instância, políticas. Assim, é preciso percebermos as relações espaciais como relações políticas e, mais importante, os discursos sobre o espaço como discursos da política dos espaços, resgatando, para a política e para a história, o que nos é apresentado como natural, como nossas fronteiras espaciais e/ou - mais especificamente, no caso que nos interessa - nossas regiões.

É nessas máscaras da cultura que se insere o pensamento artístico de enfrentamento de Jomard Muniz de Britto (JMB). Jomard José Muniz de Britto ou JMB (ele nunca usa o José, mas ali está, como um toque drummondiano), nascido em 8 de abril de 1937, na Rua Imperial, bairro de São José, Recife, traz consigo a história viva dos que ousam questionar e, ao mesmo tempo, questionar-se. De pai paraibano de Itabaiana e mãe pernambucana: José e Maria Celeste; estudou no Ginásio Pernambucano, depois na Faculdade de Filosofia da Universidade de Recife (hoje UFPE). Quando canibalizou (e foi devorado) na movimentação tropicalista, ou, antes, na sua relação com a pedagogia de Paulo Freire, sempre detectou o medo, o autoritarismo, as classes encarceradas, a dependência antropofágica, o jogo da arrogância e da astúcia, a transgressão da liberdade.

Este trabalho estuda as ideias e as realizações de Jomard Muniz de Britto como artista e pensador teatral. Particularmente, examina o modo como ele, a partir do Recife,

distante dos dois principais centros de produção teatral do Brasil - Rio de Janeiro e São Paulo, assumiu uma posição ativa no processo de debate sobre o teatro pernambucano. Apoiando-se sobretudo em documentos produzidos pelo próprio Jomard, especialmente em seus livros, cartas, manifestos, espetáculos e filmes, esta pesquisa discutirá o que define o pensamento e a prática artística de Jomard Muniz e sua relevância no campo teatral – e para além dele.

O que a dissertação põe em foco, porém, é o posicionamento de Jomard Muniz Britto em relação às grandes tensões ocorridas na cultura pernambucana a partir de manifestações do seu pensamento teatral dos anos 1970 aos anos 1990. Investiga-se, especialmente, como esse artista e intelectual, situado no Nordeste, reagiu às contradições, ou melhor, aos desafios inerentes à demanda por um teatro que fosse, ao mesmo tempo, vanguarda e retaguarda (de resistência).

“Pensamento encenado”, aqui, não diz respeito apenas aos escritos teóricos do autor estudado. Essa expressão é empregada, em sentido ampliado, para denominar a atuação artística e performática de Jomard Muniz de Britto nos simultâneos campos da criação e da reflexão. “Pensamento encenado”, portanto, é o termo escolhido para designar, a um só tempo, as interlocuções, as motivações e as ações que deram feição à trajetória desse filósofo-artista na cultura teatral pernambucana.

Por isso, ao lado de suas publicações, com seus ensaios, estudos e com suas peças e encenações, todos os demais tipos de documentos (cartas, manuscritos, fotos, entrevistas, programas de espetáculos.), gerados por sua intensa atividade, tornaram-se de grande valia, como fontes primárias, para o desenvolvimento deste trabalho. Recorreu-se, ainda, a certos momentos de seus filmes em super-8, quando o cineasta Jomard Muniz constrói narrativas que tratam, direta ou indiretamente, do fazer artístico e teatral. O que parece unir todos esses trabalhos é a dimensão ensaística que os define, entrecruzando, frequentemente, o pensar e o fazer artístico.

Uma dimensão que permeia esta pesquisa é, portanto, a de obra ensaística. O ensaio, desde a sua emergência no pensamento e na escrita de Montaigne, costuma ser categorizado como uma das mais livres, e mais fugidias, formas de reflexão. Não

propõe respostas acabadas, mas a inquietação, a abertura, a dúvida, a indagação continuada. Inclusive sobre o sujeito da escrita e sobre o próprio processo de formalização do que escreve. Em função de características imanescentes que parecem inviabilizar a sua categorização como um gênero filosófico ou literário em sentido estrito, o ensaio costuma ser definido a partir de negativas ou de um entendimento afrouxado de que se trata de uma forma expressiva em que tudo vale ou, principalmente, que carece de rigor. O que, no entanto, merece discussão.

Podemos falar de ensaio a partir da forma híbrida com que Michel de Montaigne elaborou a sua obra. O que realiza é, de um lado, uma observação subjetiva do mundo e das coisas singulares, incluindo-se aí os homens e as culturas, e, de outro lado, há a escolha exigente da especulação filosófica como caminho do discernimento e do conhecimento. Pensar uma obra em seu caráter ensaístico é compreender a estrutura autorreflexiva de obras que criam seus próprios dispositivos e princípios estéticos e fazem deles um uso crítico, produzindo, com esses processos, uma reflexão de teor metalinguístico e especulativo sobre o meio escolhido e sobre seu estatuto artístico. É o que ocorre por exemplo em filmes que interrogam filmes ou se interrogam enquanto filmes, como os de Godard ou Bressane. Podemos entender que parte da força do ensaio estaria, assim, na sua capacidade de questionar ou redefinir pressupostos representacionais e expressivos e abraçar a sua própria condição antinormativa.

Os *Ensaio*s de Montaigne estão fundamentados no “retrato do eu”, porque, de fato, suas raízes mergulham na experiência de vida e no corpo mesmo do autor, no contexto em que viveu, no que leu ou realizou. Em razão disso ele aborda a questão de uma nova pedagogia capaz de formar um ser humano cujo autoquestionamento o torne mais aberto para o mundo.

Erich Auerbach (2007, p.255 e p.261) define que Montaigne apresenta um “método rigoroso” e moderno e descreve-o como o método de auscultar-se a si próprio, da observação dos movimentos internos próprios, como em um retrato. O projeto ensaístico de Montaigne é um estudo sobre si mesmo, trazendo à tona sua subjetividade ao longo de textos que contêm uma observação aguçada de seus pensamentos e

fantasmas. Assim, vai tecendo em seus escritos um pacto investigativo entre a forma e o conteúdo, entre a teoria e a prática, entre autor e leitor e, por esta via, estabelece uma fricção entre si mesmo e o seu livro. É o que podemos perceber nesta seguinte passagem:

Toda uma multidão adota incontinenti a imitação do falar, por sua facilidade; a imitação do julgar, do imaginar [de l'inventer] não é assim tão fácil. A maior parte dos leitores, por terem encontrado uma roupa igual, acreditam muito erroneamente possuir um corpo igual. A força e os nervos não se emprestam; emprestam-se os adornos e o manto. A maior parte dos que me frequentam falam como os Ensaaios, mas não sei se pensam igual.

(I, 26, 258, 172).

É muito recorrente na tradição dos estudos filosóficos pensar o ensaio como uma “mera filosofia da cultura”, em contraponto com uma “filosofia primeira”. Essa distinção refletia, de acordo com Theodor Adorno, o tabu sobre o ensaio como forma de escrita. Isso porque essa escritura debruça-se sobre objetos culturais, e assim foi considerado inferior ao discurso puro sobre o ser. O próprio Adorno, seguindo a trilha de Georg Lukács e Walter Benjamin, elaboraria uma teoria do ensaio na qual confere a ele uma nova dignidade, em contraposição à desqualificação imposta usualmente pela tradição filosófica.

Em *O ensaio como forma* (2008), diferencia as formas de proceder da ciência e do ensaio, colocando este último em um âmbito de competência sem prescrição, que não se enquadraria nem na ciência nem na arte, pois, como afirma, “seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último” (ADORNO, 2008, p. 17). Mesmo atribuindo ao ensaio autonomia estética, o diferencia da arte, precisamente porque seus meios determinantes seriam os conceitos. Adorno situa o ensaio em um contexto de tensão entre arte e ciência, assim afirmando que não se trata de um gênero artístico, mas está próximo, de algum modo:

Com esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por

seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando, na carta de a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas* definiu o ensaio como uma forma artística. No entanto, a máxima positivista segundo a qual os escritos sobre arte jamais devem almejar um modo de apresentação artística, ou seja, uma autonomia da forma, não é melhor que a concepção de Lukács. Também aqui como em todos os outros momentos, a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo. (...) com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade. A restauração dessa consciência, se é que alguma vez existiu, significaria uma recaída no caos. (ADORNO, 2008, p. 18-20)

Assim Adorno pensa essa tensão entre arte e ensaio, elaborando uma fricção entre forma e conteúdo e localizando a elaboração artística e o pensamento em estado de separação ontológico, o que tornaria quase impossível essa sobreposição. Já na década de 1980, o ensaísta Jean Starobinski se perguntou também se seria possível definir o ensaio. E investigou retrospectiva e etimologicamente o próprio termo, reivindicando que esse percurso filológico contribuiria para a compreensão da diferença e da estrutura desse modo expressivo:

Essai [“ensaio”], conhecido em francês desde o século 12, provém do latim tardio *exagium*, “balança”; “ensaiar” deriva de *exagiare*, que significa “pesar”. Nas vizinhanças desse termo encontramos “exame”: agulha, linguetom ea do fiel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de “exame” aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar, depois exigir.

(STAROBINSKI, 2012, p. 43-44.)

Para ele, quando dizemos ensaio falamos, a uma só vez, de “pesagem exigente”, de “exame atento”, mas também de “exame verbal”, da prosa livre daquele que elabora uma escrita e um exame sobre si. Se ensaio é um outro modo de dizer “balança”, esta forma textual pode ser entendida pelo seu poder de instabilizar e de equilíbrio a partir de um outro (texto, teoria, obra artística), ou seja, a referência no ensaio tende a ser apontando simultaneamente para o seu sujeito e para o mundo.

Esse “método” ensaístico pode talvez nos ajudar a compreender procedimentos como os elaborados por Jomard Muniz de Britto em sua obra. Sobretudo se pensamos na busca de uma forma nova e de uma linguagem que consiga captar as dimensões mais sutis da subjetividade em sua relação com o próprio tempo e com o mundo, e numa obra orientada por uma relação íntima entre escrita, retrato e subjetividade.

Montaigne cria artifícios miméticos peculiares para representar a subjetividade. Como o estilo divagante, por vezes tortuoso, vacilante, que demonstra as flutuações interiores, e que é acompanhado de uma sintaxe sem grandes ornamentos retóricos e de um movimento rítmico que, diz Auerbach em seu estudo sobre a *Mímesis*, leva o leitor aos meandros da subjetividade e da condição humana. Procedimentos esses que parecem ecoar em diversos processos característicos de escrita de Jomard Muniz de Britto.

Além disso, a modéstia irônica e o ceticismo, marcas inerentes a Montaigne, possibilitam a ele uma autoinvestigação sem receio. Esses elementos estarão presentes também no trabalho de Jomard, que adentra, para além do discurso do eu, em subjetividades coletivas, em particular, nas subjetividades nordestinas, demonstrando suas flutuações interiores, as mudanças que imprimem a determinados modos de pensar, ideias e procedimentos e, também, à sua própria caracterização. Ou seja, se o ensaísta descreve um espaço interior em que vários processos cognitivos acontecem simultaneamente, trata-se de observar, na produção de Jomard, as simultaneidades, contradições e complexidades que constituem o que chamamos aqui de subjetividades nordestinas. Pois se há traços identitários nessa demarcação, há igualmente o potencial interno de diferenciação, conflito e transformação que a compõem.

Também pensamos o ensaio em diálogo com obras nas quais podem ser identificados pontos em comum e de fricção entre a poética artística e o ensaísmo, estabelecendo uma forma específica de pensamento e de escrita pertinente aos campos da crítica e da filosofia na estruturação de obra literárias, fílmicas, visuais, musicais e cênicas. Podemos identificar um devir-ensaio no cinema desde as suas primeiras décadas e nas Teorias do Cinema pelo menos a partir de 1948, com Alexandre Astruc. Constituem-se em importantes referências para uma análise desta dimensão em Chris Marker, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Agnès Varda, Derek Jarman, Jean-Marie Straub, Eduardo Coutinho, Julio Bressane e Alexander Kluge, entre outros cineastas.

O filme-ensaio poderia ser pensado como uma forma que mobiliza diversas matérias expressivas e traz ao primeiro plano uma voz reconhecível, pessoal. Porém essa autoria, mesmo provavelmente apresentando um tom autobiográfico, não é confessional, uma vez que o ensaio pressupõe a manifestação de um sujeito que se coloca em abertura para o mundo, e uma ação performativa da forma, que reflete sobre si mesma, como afirma Timothy Corrigan:

A meio caminho da ficção e da não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência.

(CORRIGAN, 2015, p. 9-10).

Esse caráter singular também aparece na estruturação de obras de cunho ensaístico em outras linguagens artísticas. No teatro, podemos trazer as discussões contemporâneas para a prática de palestras-performances, de desmontagem e do metateatro. Algumas encenações de Zé Celso (*Cacilda*), Bia Lessa (*Formas Breves*), Enrique Diaz (*Ensaio.Hamlet*) trazem em sua escritura essa dimensão ensaística. Analisando os procedimentos artísticos da obra teatral de Gertrude Stein, a pesquisadora Inês Cardoso Martins Moreira aponta elementos desse caráter ensaístico:

Suas autobiografias possuem características de ensaio, já que nelas a autora expõe reflexões sobre os mais variados temas. Algumas de suas peças também se assemelham a ensaios (é o caso de “Byron. A play” [1933], por exemplo. A própria peça é uma reflexão sobre a escrita de uma peça) ou a biografias (como já foi mencionado com relação a “A seguir. Vida e cartas de Marcel Duchamp”). Por outro lado, seus ensaios são pontuados por informações autobiográficas (para expor suas ideias sobre teatro em “Plays”, Stein traça um histórico de sua própria experiência com peças teatrais e conta até mesmo quais são as lembranças que guarda dos primeiros espetáculos que viu ainda criança). Ao forçar os limites dos gêneros e ao romper fronteiras que os separam uns dos outros, mesclando suas características, Gertrude Stein estaria criando um constante campo de experimentação onde sua escrita atua num movimento permanente, onde sua escrita também se presentifica como paisagem em movimento. (MOREIRA, 2007, p.114)

Então, a partir dessa análise, como não pensar do caráter ensaístico das obras de Anton Tchekhov (*A gaivota*), Thornton Wilder (*Nossa Cidade*), Luigi Pirandello (*Seis Personagens a procura de um autor*)? A obra teatral de Shakespeare se constrói também em diálogo direto com o pensamento de Montaigne. Claro que estou levando aqui esse caráter ensaístico para além da noção de ensaio como etapa da encenação. O ensaísmo teatral é aqui pensado como uma poética de cena.

Hans Thies Lehmann no seu livro *O teatro pós-dramático* analisa o conceito de ensaio cênico:

São sintomáticos para a paisagem do teatro pós-dramático os trabalhos nos quais se oferece, em vez de ações ou cenas, uma reflexão pública sobre determinados temas. Textos “teóricos”, filosóficos ou de estética teatral são tirados de seu ambiente na sala de estudos ou na escola de teatro e representados no palco – com a absoluta consciência de que o público pode muito bem achar que os atores deveriam se dedicar a tal ocupação antes da representação (...) no gênero ensaio cênico pode-se pensar nas obras teatrais de Bazon Brock, na montagem *Memória de Shakespeare* (*Shakespeare’Memory*), do Schaubühne, ou na peça *Elvire Jouvét*, de Giorgio Strehler (...) A filosofia foi trabalhada cenicamente em montagens do Schaubühne como *O Banquete* e *Fedro*. Essas encenações de textos de Platão, a composição ensaística de Hans-Jürgen Syberberg e Edith Clever a partir de uma colagem de citações em *A noite* (*Die Nacht*), a realização de

projetos teatrais com textos de Freud ou Nietzsche – tudo isso evidencia o estabelecimento de um gênero de ensaio cênico ao final do em cujo início Edward Gordon Craig já planejava (sem ter executado) a encenação de todos os diálogos de Platão. (LEHMANN, 2007, p. 190-191)

Lehmann traz a ideia da produção de materiais cênicos que tem origem na filosofia ou em estudos diversos e que são levados para a cena. Talvez Lehmann não perceba a dimensão de ensaísmo dentro também de alguns textos teatrais, fixando essa ideia de ensaio no teatro o pesquisador alemão não dimensiona o caráter ensaístico em outras possibilidades de observação sobre o mundo.

Hans-Thies Lehmann e seu pensamento hegeliano principalmente em seu escrito sobre o teatro pós-dramático configura uma separação entre forma e conteúdo – assim se espraia nessa cisão entre texto e espetáculo. Penso que a própria dramaturgia é em si uma encenação. Quando lemos os textos de Gertrude Stein temos uma encenação de palavras (pensando aqui a encenação/espetáculo como uma escritura de pensamentos). Quando vejo certos escritos filosóficos temos uma cena, uma espetacularidade. Constatamos em diversas encenações essa força quando as próprias palavras precisam aparecer ou a materialidade do texto se torna mais sensível.

Pensar o ensaísmo como possibilidade entre arte, pensamento e experiência pode ser também dimensionado a partir de alguns ensaístas do Nordeste (seleciono aqui especificamente ensaístas de Pernambuco) – entre os quais cito aqui três nomes: Gilberto Freyre, Hermilo Borba Filho e Túlio Carella. É importante sabermos que Freyre iniciou seus estudos sobre o ensaísmo, em Waco, 1918, num curso de Literatura. Assim se dedicou a uma linha de reflexão em que o afastamento de uma objetividade “científica”, que procura estabelecer uma verdade única e a aproximação de um caráter plástico e emotivo, ou, como dizia o próprio Freyre, “místico”, faz com que sua escrita ensaística permeei entre as fronteiras do discurso científico e da narrativa literária. Dessa forma, na concepção do ensaísta, os fatos narrados tornam-se mais grandiosos e envolventes. No caso de *Casa-Grande & Senzala* ou *Sobrados e Mucambos*, a experiência individual do autor é somada ao discurso científico para interpretar a

formação da sociedade brasileira. Portanto, o autor interpreta a formação da sociedade brasileira através do pensamento científico, mas sem deixar de dialogar com a sua vivência, com a sua história de vida, construindo, assim, um texto de fronteiras.

Publicado em 1994, *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30* de Ricardo Benzaquen de Araújo não se entrega facilmente ao leitor que busca encontrar linearidade na explicação sobre Gilberto Freyre e sua concepção da sociedade brasileira. Benzaquen reconstrói o caminho de vai e vem na procura da explicação desse autor sobre a singularidade do país. Demonstrando tratar-se de visão híbrida, e mesmo ambígua, elege passagens importantes da obra freyriana que carregam duplo sentido, sentidos muitas vezes contraditórios.

Mais para o fim de seu livro, Benzaquen aponta a dimensão do ensaísmo na estruturação da obra de Freyre:

Não creio, porém, que esse recurso à “introspecção proustiana” tenha condições de esgotar os procedimentos empregados por Gilberto para validar, para assegurar a legitimidade dos seus dados. O próprio artigo de Da Matta, tão atento ao caráter confessional do trabalho do nosso autor, não deixa de ressaltar que a “posição ensaística, auto-reflexiva e decididamente de dentro que tipifica a Sociologia de Gilberto Freyre [... serve] para equilibrar o norte-americanismo e o europeísmo que, paradoxal e dialeticamente, foram tão importantes para a [sua] formação”, fazendo com que seja precisamente “essa relação difícil e complexa entre o intelectual e o sensível, o de dentro e o de fora, o vivido e o conceitualizado, o local e o universal, o que requer tradução e aquilo que faz parte do ar que se respira que Gilberto Freyre que[ira] estudar e, eventualmente equilibrar, em sua obra” (BENZAQUEM, 1994, p.190).

E mais adiante Benzaquen nos faz ver como esse ensaísmo revelava, ao lado da confissão, certo inacabamento na escrita própria ao pensamento freyriano:

O que está em questão aqui, vale a pena frisar, não é a simples ausência de um desfecho, de uma síntese final capaz de alinhar e resumir o que foi discutido anteriormente. Ao contrário, trata-se de uma espécie de inacabamento essencial, que se instala na

argumentação desde o seu princípio, como o seu princípio, impedindo que o ensaio possa aceitar uma forma definida, estável (BENZAQUEM, 1994, p.203)

Benzaquen nos revela a ambiguidade como própria ao exercício de escrita ensaística de Freyre. Temos uma escrita permeada pela oralidade e pela experiência de Freyre no processo de sociabilidade da casa grande. Assim o sociólogo arma um raciocínio francamente paradoxal por meio de seu tom de conversa, fazendo com que o leitor tenha uma experiência em ziguezague que acaba por dar um caráter antinômico à sua argumentação.

Ao lado de Freyre chamo a atenção para Hermilo Borba Filho, cuja obra literária e teatral é permeada pelas possibilidades do ensaio, seja pelas misturas de suas vivências na escrita, seja pelo caráter de análise do próprio fazer artístico, seja pela mistura de formas. Não é à toa que Hermilo Borba Filho irá realizar uma adaptação da obra freyriana intitulada *Sobrados e mucambos – uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas*. Nela pode experimentar esse caráter ensaístico na escrita desta adaptação teatral.

Como se gosta de dizer, Hermilo aprendeu teatro de fio a pavio – sendo inclusive ponto de teatro no início de sua trajetória nas artes cênicas. O trabalho de Hermilo Borba Filho, nos grupos que funda, é o de criar um caminho para buscar um espetáculo nordestino, com uma estética épica, baseada nos folguedos populares. Em conferências, artigos e nos diversos livros que publicou, relê as teorias universais do teatro a partir da ótica das manifestações festivas do Nordeste. Depois de duas palestras publicadas em 1947, *Teatro, Arte do Povo* e *Reflexões sobre a Mise en scène*, escreve o primeiro manual de história do teatro editado no Brasil, *História do Teatro*, em 1950. Nos anos 1960, publica, entre outros: *Teoria e Prática do Teatro*, 1960, *Diálogo do Encenador*, 1964, *Espetáculos Populares do Nordeste* e *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, ambos em 1966, *Apresentação do Bumba-Meu-Boi*, 1967, e a nova edição da *História do Teatro*, com o título de *História do Espetáculo*, 1968. Seus estudos sobre a cultura nordestina se aprofundam no período do TPN (*Teatro Popular do Nordeste*), onde ele coloca em prática a fricção entre o popular e o erudito.

A dramaturgia hermiliana é constituída de 10 obras, que listo a seguir pois não se encontram devidamente difundidas atualmente: 1) *Soldados da retaguarda*, em 1945, escrita em parceria com Valdemar de Oliveira, vencedora do Concurso de Comédia e Romance do Ministério do Trabalho; 2) *O auto da mula do padre* (1948); 3) *A cabra-cabriola*, em 1949, publicada pela Revista Nordeste; 4) *Electra no circo* (1944); 5) *João sem terra* (1947); 6) *A barca de ouro* (1949), estas três reunidas no volume Teatro, publicado em 1952 pela Edições Teatro do Estudante de Pernambuco; 7) *Um paroquiano inevitável* (1965); 8) *A donzela Joana* (1966); 9) *Sobrados e mocambos*, em 1972, publicada pela Editora Civilização Brasileira; e, finalmente, 10) *O bom samaritano* (1965), renomeada como “Quem é rico morre inchado”, em 1976, dentro da novela *Os ambulantes de Deus*.

Quando lemos essa obra dramatúrgica, constatamos o desejo pulsante de Hermilo Borba Filho de pensar o homem brasileiro posto no palco com toda a sua luta, o sofrimento, a derrota, a insistência, as vitórias – mesmo as menores. Um teatro de intensidade emocional e com forte dimensão crítica, um teatro vivo, aberto, sem a ilusão da quarta parede, permitindo ao público uma compreensão de perto - de dentro - de sua própria história. O teatro é concebido aí como um ato político e quase religioso a um só tempo. Esta era a busca de Hermilo.

Em 1972 o dramaturgo lançaria a sua derradeira obra teatral: *Sobrados e mocambos – uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*. Este é o único texto teatral que ele vai criar após ter dado início à elaboração da tetralogia romanesca intitulada *Um cavalheiro da segunda decadência*. Sintomaticamente, entre todas as suas outras peças, *Sobrados e mocambos* parece ser a que apresenta maior identidade com o estilo que, à época, já o distinguia como romancista.

Nem tanto pelo aspecto autobiográfico se aproximam aí romance e dramaturgia. Muito embora a história de sua família provavelmente não diferisse tanto das descrições que Gilberto Freyre oferece, em seu estudo, sobre o declínio da sociedade patriarcal brasileira. O estreitamento de laços expressivos entre romance e teatro se daria

especialmente por meio da ênfase em duas características definidoras de sua marca autoral como escritor: 1) a fragmentação a partir da multiplicidade de diálogos simultâneos que sua linguagem literária propõe, diálogos com outros autores, com outras obras e com outros tipos de textos; e 2) o recorrente interesse pelo erotismo, lançando um olhar despudorado sobre a sexualidade humana. Esses traços já aparecem em algumas de suas peças anteriores; mas somente em *Sobrados e mocambos* parecem assumir um peso semelhante ao que têm em seus romances.

Por si só, a própria ideia de teatralizar um clássico dos estudos sociológicos brasileiros já expressa o caráter dialogístico da peça. Porém, como nos romances que estava criando nessa época, especialmente em *Agá* (LIMA, 1993), Hermilo vai estabelecer conexões, não somente com Gilberto Freyre, mas com diversas outras fontes. Explicando a estrutura de *Sobrados e mocambos*, Sônia Maria van Dijck Lima sublinha essa feição transtextual da obra:

Para a composição, Hermilo Borba Filho, além de ter partido de Gilberto Freyre, incorporou ao discurso das personagens textos de fontes heterogêneas, que vão do popular à História do Brasil, passando pelo reaproveitamento discurso hermiliano anteriormente elaborado (LIMA, 1986, p.30).

Ariano Suassuna também aponta essa mistura de discursos na obra de Hermilo:

Tem momentos de *Sobrados e mocambos* que são feitos em sete sílabas, que é o tipo de verso chamado redondilha maior, que é a mesma do cantador. Em vários livros de Hermilo, tanto no romance como no teatro, ele se vale disso, da tradição da cultura popular, para expressar o que ele quer dizer. Ele já me pediu versos que eu sabia decorado de cantador. Um verso aliás muito obsceno de Lourival Batista e usava isso também na peça. Ao lado disso, processos que são do mamulengo, do teatro de bonecos, do bumba-meu-boi e várias outras manifestações da

cultura popular, das quais ele se apropriava para revelar o seu mundo pessoal, particular e dizer o que lhe era necessário dizer no momento da obra, da qual estava cuidando (SUASSUNA, 1998, p.26).

João Denys ressalta, em um breve ensaio a liberdade formal, isto é, a sobreposição de técnicas e de gêneros teatrais operada por Hermilo na teatralização do ensaio de Gilberto Freyre. Em outras palavras, ele destaca o diálogo, metalinguístico, que *Sobrados e mocambos* propõe entre possibilidades de expressão teatral que em geral são compreendidas como coisas que não se misturam:

Hermilo lança mão de mais de setenta personagens, ou figuras, para contar a história da formação social do nosso Brasil / Nordeste. Divide a estrutura do drama em cinco grandes cenas, intercaladas com quatro interlúdios. Utiliza-se dos mais variados recursos cênicos, onde se percebe nitidamente as influências do teatro épico de Bertolt Brecht: uso de cartazes, projeção de slides, a figura do narrador, a mescla dos gêneros: elementos do trágico e do cômico, do burlesco, do musical, da opereta, do quadro-a-quadro, como num Mistério Medieval, além de elementos diversos dos folguedos populares do Nordeste (LEITE, 1994, p.30-31).

No prefácio que escreveu para a peça, Gilberto Freyre não trata abertamente de suas discordâncias políticas com Hermilo. A representação da sexualidade é eleita como o tema que melhor poderia exprimir as diferenças entre os dois autores. Nesse âmbito, Freyre afirma não se ver refletido na maneira “por vezes antilírica” (FREYRE, 2007, p.204) como a peça tratou o erotismo. A versão hermiliana de *Sobrados e mocambos* seria, portanto, libertina como um pastoril profano, como uma apresentação de mamulengo, ou uma brincadeira de bumba-meu-boi? Essa liberdade da sexualidade é também uma liberdade das formas, das possibilidades de fragmentação e sobreposição.

Notamos essa operação de cortes e sobreposições no próprio título de Hermilo – ele troca o U do Mucambo de Gilberto Freyre pelo O, virando então Mocambo.

Acrescenta ainda um subtítulo *uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*. Essas mudanças já revelam seu desejo de estabelecer fricções com a obra original.

Talvez a experiência mais radical com o ensaísmo esteja na obra *Orgia* de Túlio Carella. Este cenógrafo, escritor e encenador argentino esteve morando em Recife nos anos 60 do século passado e elaborou seu livro *Orgia: os diários de Tulio Carella, Recife, 1960* como uma experiência de flâneur que reflete sobre seu estado de delírio e como, por meio dele, pode atingir a essência do humano por meio de uma ascese espiritual. Este projeto coloca o corpo como lugar da experiência mundano-mística. Este procedimento ensaístico ligado à experiência mística de Carella em Recife, movidos por desejos sexuais, teatrais e marginais, se colocam sob a perspectiva de um viajante. E o ensaio se mescla a relatos testemunhais de viagem:

Los hombres enfermos perciben la esencia de la vida en las raíces del espíritu. Pues bien: ¿dónde está el espíritu? ¿dónde están las raíces? ¿No es el universo un gigantesco delírio? (...) También Cristóbal Colón tuvo fiebre por los caminos de Europa, antes de embarcarse para cruzar la Mar Océano. (CARELLA, 1959, p.16)

O ensaísmo como procedimento reflexivo-testemunhal nos escritos teatrais de Jomard Muniz de Britto transitará em diálogo constante com esses escritos de Freyre, Borba Filho e Carella. Um exemplo nítido das influências do três na obra de Jomard (que iremos desdobrar na dissertação) é o ensaio como experiência na cidade. Observemos esse trecho do livro *Arrecifes do desejo* (1994), onde vamos percorrendo a cidade em noites de carnaval:

Outrora colônia de pescadores sobreviventes
em putas meninas e portuários d'OS NAVIOS
técnicos e empresários, desesperados
triunfantes burocratas,
eficazes restauradores,

Ó cidade noturna de gregos de passagem,
 baianos, japoneses, coreanos, apátridas e
 sempre mais pernambucanos de paragem.
 Quanta gente esquecida e abandonada
 entre-lugares
 vômitos da Rua do Bom Jesus e
 vontades do Cais do Porto ao Corpo
 Destroços da Cruz do Patrão.
 Favela do Rato. (BRITTO, 1994, p.7)

A cidade traz para Jomard a mistura entre o estrangeiro e o nativo (deslocado, fragmentado). Assim o ensaísmo jomardiano vai colocando a descrição da territorialidade como uma cena de ensaio. Assim também observamos em seu filme *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial* (1978) que falaremos mais adiante e é objeto de análise dessa dissertação. Neste filme, o grupo Vivencial é colocado no meio dos monumentos da cidade do Recife, vemos cenas do espetáculo *Sobrados e Mocambos* agora ensaiando na cidade. Assim tanto Jomard, quanto Freyre, Carelli e Hermilo entendem o ensaio como experimento de habitar o mundo, no nosso caso, uma cidade, uma região, uma topografia cênico-poética. Lembrando que há diferentes modos de pensar a noção mesma de região definidos nessas obras – no caso de Jomard uma verdadeira arqueologia crítica dessas diferenças.

Pois, como observa Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região*:

Se o regionalismo é o conjunto das práticas discursivas e não discursivas que funda uma região, o historiador do regional deve engajar suas práticas de escritura, de ensino, de militância política em torno do afundamento da região, de seu questionamento enquanto identidade cristalizada, fazendo-a habitar o tempo, fazendo-a aparecer em seu caráter contingente, acontecimental, eventual, causal. Ele deve tomar a região como elaboração material e linguística, como construção imagético-discursiva, como resultado de práticas múltiplas. Tomar a região como uma elaboração fruto de uma pragmática e de uma semiótica. (ALBUQUERQUE, 2008, p. 64)

O trabalho de Jomard dialoga com esses pensadores pernambucanos, inclusive com seus métodos de escrita, mas sobretudo com a construção imagético-discursiva do Nordeste, de Pernambuco, que neles se empreende. Mas também assimilando o ensaísmo freiriano e o recorte cênico de Hermilo. Sem colar-se a eles, mas alimentando-se simultaneamente das práticas do ensaio e da cena, transformando-os em seu “pensamento encenado”, que será a noção-guia deste breve estudo.

Quando decidi investigar o trabalho de Jomard Muniz de Britto, procurei, em perspectiva diacrônica, situá-lo (nessa introdução) em relação aos ensaístas pernambucanos citados acima, assim como, em perspectiva relacional, manter em mente (surdamente) o contraste e a sua interação com Glauber Rocha, e, tendo em vista a extensão de sua obra, optei tanto pela análise de filmes e espetáculos teatrais, e de sua recepção crítica, quanto pelo levantamento dos registros mistos (entre ensaio, cinema, teatro, literatura) dos processos de criação dos trabalhos pesquisados – o que me permitiu desdobrar – para além de vinculação genérica exclusiva - uma microcartografia possível do pensamento encenado de Jomard Muniz de Britto.

Dividi, então, a minha reflexão nos seguintes segmentos: em primeiro lugar. o cinema-teatro de Jomard Muniz de Britto; e em segundo lugar, *All star tapuias* – inventários do pensamento como teatro e a relação desse pensamento teatral com o Grupo Vivencial de Teatro. Essa divisão busca colocar em fricção campos diversos desse “pensamento encenado” seja no cinema, seja nos espetáculos teatrais, seja nos arquivos. Pois é de uma situação de interrelação que se trata, e se há distintos lugares de criação, é sua simultânea confluência e diferenciação que distingue esse pensamento.

Como primeira etapa, identificamos o pensamento encenado de Jomard Muniz no filme *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial* (1978). Jomard inciou sua formação cinematográfica no período do Cinema Novo e no surgimento do chamado Cinema Marginal ou Marginalizado ou Independente ou de Invenção, e dialogou com cinemas estrangeiros como o cinema construtivo russo, o underground americano, o cinema de autor francês e o neorrealismo italiano. A

produção fílmica jomardiana é muito extensa, mas em sua maioria está localizada nos anos 1970¹.

O filme *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial* (1978) é um ensaio crítico sobre a cultura oficial pernambucana, a partir da interação da câmera com a performance do Grupo de Teatro Vivencial, numa adaptação livre de peça teatral *Sobrados e Mucambos*, de Hermilo Borba Filho, a partir da obra original de Gilberto Freyre. Temos aí uma cartografia sentimental das ruas e monumentos de Recife em imagens. Pensando sobre o cinema super 8, movimento cinematográfico dos anos 1970 em Pernambuco, JMB em seu texto *Do cordel ao super 8: é o mesmo carnaval ideológico* vai apontado possibilidades desse modo de produção:

Do cordel ao super 8 vem acontecendo quase tudo. O que não deixa de ser ótimo estimulante, orgiástico. O cinema superoitista é uma peça fundamental em nosso carnaval ideológico, com todo seu porre e desmascaramento. Festas das classes médias ascendentes ou degoladas, o filme super 8 pode servir para tudo: lazer doméstico e crítica cultural, pretexto para conquista sexual ou masturbação demagógica, realismo documental ou experimentalismo formal, “fricção” histórico existencial ou brinquedo fetichista, perfeccionismo hollywoodiano ou vanguarda pobre (mas não de ideias por favor). (BRITTO, 1978, p.06)

O comentário de Jomard nos faz ver como eram as possibilidades poéticas do super 8 e será assim que seus filmes vão se apresentar - intensificando riscos formais incorporados a partir da experiência superoitista. A escritura artística jomardiana vai realizando conexões com o pensamento de diversos artistas pernambucanos – fazendo

¹Listamos alguns de seus principais filmes, muitos deles finalizados no mesmo ano: *Babalorixá* Mário Miranda, *Maria Aparecida no Carnaval* (1974), *Ensaio de Androginia* (1974), *Uma experiência didática - o corpo humano* (1974), *Infernolento* (1974), *Lixo ou Lixo Cultural* (1974), *Mito e Contramito da Família Pernambucanobaiana* (1974), *Vivencial I* (1974), *Esses Moços, Pobres Moços* (1975), *Folionas ou Paixões de Carnaval* (1975), *Recinfernália* (1975), *Toques* (1975), *Copo Vazio* (1976), *Palavras* (1976), *Alto Nível Baixo* (1977), *Discurso Classe Média* (1977), *O Palhaço Degolado* (1977), *Cheiro de Povo* (1978), *Imitação da Vida* (1978), *Inventário de um feudalismo cultural nordestino* (1978), *Jogos frugais frutais* (1979), *Jogos Labiais Libidinais* (1979), *Exercícios* (1980), *Amanhecendo* (1981), *1a Exposição Internacional de Art-Door* (1981), *A Lua Luta por Lula* (1981), *Noturno em Ré(cife)Maior* (1981), *Olho Neles* (1982), *Outras Cenas da Vida Brasileira* (1982), *Tieta do Litoral* (1982), *Esperando João* (1982), *Cidade dos Homens* (1982), *Paraíba Masculina Femina Neutra* (1982).

os fios do cordel virarem um atlas de escrevivências, para empregar, no contexto experimental dos anos 1970-80, a expressão de Conceição Evaristo, antes dela empregada, a seu modo na escrita jomardiana. O trabalho fílmico *Inventário de um feudalismo cultural* (1978) elabora uma ampla análise crítica do personalismo tropicológico-armorial (diretamente relacionado com a obra de Ariano Suassuna e Gilberto Freyre).

Esta percepção já estava contida em *O palhaço degolado* (1977) onde as instituições oficiais da cultura em Pernambuco foram desmascaradas a partir da crise do papel destes espaços nas relações de poder constituídas nas artes e na cultura nordestina. O *Inventário* viraria no ano seguinte um livro com as ilustrações do artista plástico Sérgio Lemos. No filme *Recifernália* (1975), JMB optaria por um ensaísmo flâneur e para isso nele insere o personagem de Gilberto Freyre. Temos lá um velho bem fragilizado circulando de carro pelas ruas do Recife: cinemas, pontes, pessoas. As tensões da cidade moderna aparecem nesse atentado melancólico (jogando Freyre nas esquinas de uma Recife infernal).

Esses três filmes (*Inventário, o palhaço degolado e Recifernália*) vão jogar o pensamento de Jomard na cidade anfíbia do Recife, explorando o super-8 como uma ferramenta que rasura arquivos desta localidade cultural e poética, traçando então rasgões no tecido afetivo da cidade. A presença da teatralidade está em todos os filmes de alguma maneira – seja com um grupo de teatro ou artista da cena teatral pernambucana; seja na possibilidade de fazer um teatro dos pensamentos.

A história do cinema é contada, por alguns críticos, como a história de sua emancipação dos modelos teatrais. É o que afirma Susan Sontag em *Film and Theatre*, ensaio escrito em 1966. A ensaísta norte-americana descreve bem, aí, parte da história dessa relação, pontuando que, na busca por escapar das 'impurezas da teatralidade', o cinema se esforçaria para sair da “frontalidade teatral”, dos “cenários teatrais” e da “atuação teatral”, teoricamente composta por gestos estilizados e exagerados (SONTAG, 2015, p. 24). Sontag considera, entretanto, esse tipo de visão muito simplista. Esta perspectiva aparentemente continuaria – e continua - operando como

uma espécie de vasto lugar comum, e gerando dicotomias diversas que opõem continuamente o teatro ao cinema.

Pensando a obra de Jomard, podemos nos perguntar: por que, quando relacionado ao cinema, o teatro, de modo genérico, foi e é tantas vezes visto como um elemento a ser evitado? Ou melhor: perante que cinema(s) o teatro assume um caráter de impureza? Sob quais perspectivas o teatro é visto como o lugar das convenções, das interpretações exageradas, do ponto de vista fixo, do confinamento na caixa cênica, da centralidade e/ou do excesso de palavra? Será o teatro uma forma de expressão necessariamente exagerada (over), convencional, verborrágica e confinada em uma caixa? É possível atribuir essas características ao teatro como quem afirma a essência de uma forma de expressão?

A análise de *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial* (1978) vai procurar discutir os modos como o cinema e o teatro se afirmaram e se opuseram a partir das imagens do real nessa obra jomardiana. Refletindo, assim, como a impressão de realidade e a ‘impressão de teatralidade’ foram vistas como efeitos causados pelo cinema e/ou pelo teatro do grupo Vivencial Diversiones. O conceito de performance bem como o modo de pensar os teatros do real serão trazidos à discussão, não como instrumentos acrílicos, mas como recursos a mais para apresentar a problemática dicotomia simplista que opõe e separa realidade e ficção, e realidade e teatralidade. Nesse sentido, vamos expor, também, a relação de espelhamento que há entre esse filme e o ensaio do mesmo nome elaborado por Jomard Muniz de Britto.

Na segunda etapa deste estudo, o centro da análise será o grupo Vivencial Diversiones e sua íntima conexão com o pensamento encenado de Jomard. O ano de 1964 ficou marcado na história do Brasil pelo golpe de Estado, que deu início às duas décadas da ditadura militar no país. Nesse período, como se sabe, houve perseguições ferrenhas aos opositores do regime. A classe artística, de modo geral, foi alvo constante dos militares, de tal forma que muitos artistas e intelectuais foram obrigados a deixar o país exclusivamente pelo potencial crítico de seus trabalhos. Pois a história do Grupo de Teatro Vivencial se inicia nesse contexto político. Um grupo que ficou conhecido por

sua cena transgressora e subversiva, e conseguiu fazer história no cenário teatral pernambucano exatamente por isso.

O grupo surge no primeiro semestre de 1974, quando, na cidade de Olinda, jovens envolvidos com a Pastoral e um grupo de seminaristas resolveram se unir e produzir um espetáculo. Este teve sua primeira apresentação dentro do Colégio de São Bento, escola que até hoje é administrada por monges beneditinos. O espetáculo se chamava *Vivencial I*. À frente da apresentação estava o jovem missionário Guilherme Coelho, que, a partir de colagens de diversos textos, tais como crônicas da época, notícias de jornais, anúncios publicitários etc. construiu a dramaturgia.

Sobre a apresentação, Coelho relataria: “O sucesso foi enorme, havia muita gente para assistir. Houve uma mobilização da comunidade para que se fizesse de novo, mas o abade não permitiu.” (DOURADO, 2003, p.7). Jomard assistiu, no entanto, ao espetáculo e deixou registradas em Super-8 algumas cenas desse trabalho. Aos poucos, os integrantes desse trabalho foram se envolvendo cada vez mais com a ideia de grupo teatral e com a aceitação do público. E, ainda sem ter nome definido, apenas conhecido como “Vivencial” (graças ao nome do espetáculo), o grupo foi se firmando e ficando cada vez mais conhecido e comentado. Seguiram montando espetáculos à luz da estética tropicalista, daí a afirmação de Jomard Muniz de Britto de que o Vivencial foi “a maior explosão do tropicalismo no Nordeste.” (Apud BEZERRA, 2011, p. 37).

O Grupo de Teatro Vivencial acabou, mas sua experiência como comunidade - principalmente a partir da construção de sua sede - ainda permanece. É exatamente na transição para a construção do “Diversiones” que esse modo de lidar com a comunidade mais aparece em cena. Temos então o espetáculo *All star tapuias* (1980). Surgem depoimentos, notícias, pequenas cenas sobre esse estranho desejo de uma vida comunitária, uma comunidade incomum, e o espetáculo emergiria como uma espécie de manifesto cênico orquestrado pelo conceito de mi(x)turação para a dramaturgia de Jomard Muniz de Britto.

Ao mesmo tempo o grupo Vivencial lança o Manifesto Qua..Qua... Qua... que serviu a exposição cênica de princípios estéticos e ideológicos que o acompanhariam até o seu desaparecimento em 1983. Tanto no espetáculo quanto no manifesto somos apresentados a "Pernambucália" como uma "contraimagem da Pernambucanidade", sem intenção de "salvar" nada.

Lendo esse manifesto, e observando o espetáculo, a ideia de comunidade aparece fortemente. comunidade enquanto outro virtual. No texto *A comunidade que vem* de Giorgio Agamben, é possível visualizar, portanto, um vitalismo da comunidade enquanto expressão do múltiplo. Embora o objetivo dele, nesse estudo, seja restabelecer a ontologia originária da comunidade no horizonte do pensamento atual, verifica-se que isso não poderá ser atingido sem, antes, uma crítica às formas de apropriação do comum pelas formas de pensamento moderno, demasiadamente centradas no sujeito. Agamben deseja explicitar o fato de que a tradição política moderna nada mais fez do que essencializar o “supostamente” comum, já expropriado. Foi justamente esse desejo de reparação que legitimou, ao longo da história, a apropriação de territórios, línguas, tradições num Uno, numa Ordem, numa Ideia. Por outro lado, e seguindo a trilha desse filósofo contemporâneo da comunidade, Ser/Estar em comunidade não é a busca pelo ressarcimento, mas o aprofundamento ainda maior da falta. E aí podemos voltar à dimensão comunitária do teatro do grupo Vivencial.

Essa comunidade do Nordeste por vir que falamos anteriormente pode ser retraçada no pensamento de Jomard Muniz. Daí dedicarmos uma seção deste estudo à análise das noções de comunidade na construção do discurso sobre o Nordeste presentes na dramaturgia-manifesto desta montagem teatral. Vamos procurar registrar as mudanças e permanências perceptíveis nesses dois momentos da escrita encenada jomardiana.

É a partir desta constelação de materiais que apresento e reflito aqui sobre o pensamento encenado de Jomard Muniz de Britto. Procuro enfatizar, assim, a percepção da presença e da atualidade dessa obra, sublinhando como se transforma e se desloca entre paisagens cênicas cheias de mi(x)turação - seja no cinema, seja no próprio teatro.

Em seu artigo *Das Crianças, do Teatro, do Não-Compreender*, o estudioso alemão recentemente falecido Hans-Thies Lehmann (2011) nos desloca entre os pensamentos aristotélicos sobre a noção de *anagnorisis*, re-conhecimento². O teórico do Teatro Pós-dramático desvela os desdobramentos desse importante operador conceitual para pensarmos as relações dentro da dramaturgia (no caso do pensamento da *Poética* de Aristóteles) e na recepção teatral (quando olhamos a cena contemporânea).

Em seu texto, Lehmann (2011) cita uma encenação de Tim Etchell com a presença de crianças em cena e eles nos faz perceber um compreendermos não-compreender. Pois podemos ver a impossibilidade da comunicação entre adultos e crianças e assim nos apercebemos dessa fragilidade que pode mascarar a criança como pessoa. Quando pensamos em uma cena que a noções de identidade e reconhecimento habitam sua poética, então essa fricção entre compreender, não-compreender e reconhecimento são fundantes em seu debate.

Essa aproximação de Lehmann e Jomard Muniz Britto é para criar uma encruzilhada de saberes, como nos propõe Luiz Rufino em sua *Pedagogia das encruzilhadas*:

A encruzilhada aponta para múltiplos caminhos, afinal, a noção de caminho assentada no signo Exu se compreende enquanto possibilidade, e não como certeza. Dessa forma, a encruza compreende a coexistência de diferentes rumos, é logo uma perspectiva pluriversalista. Em sua potência, diferentemente do que é praticado pela lógica ocidental, um caminho não se torna credível em detrimento de outros. A encruzilhada esculhamba a linearidade e a pureza dos cursos únicos, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas pluriversais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber. (JÚNIOR, 2018, p.78)

² Este texto de Hans-Thies Lehmann me foi apresentado na disciplina ATAT – Análise de Temas e Autores Teatrais do curso de Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro da Unirio. Essa disciplina foi ministrada pela Professora Dra. Inês Cardoso Martins Moreira no primeiro semestre de 2022. O tema escolhido para ser trabalho ao longo da disciplina foi *anagnórisis* (reconhecimento), então foram lindos e discutidos textos teatrais de alguns autores gregos, Shakespeare, Nelson Rodrigues. Fiz essa disciplina como ouvinte e foi fundamental para perceber esse mecanismo teatral como um operador estético na noção de identidade nas obras dramatúrgicas do Nordeste.

Esse gesto crítico pluriversalista/invetariante da encruzilhada nos possibilita notar esse saber da comunidade (da cidade, da região) como uma potência de não-compreender, *anagnorisis* proposto por Lehmann. Assim entendemos a comunidade das identidades como espaços de um reconhecimento tensionado no ensaísmo cênico de Jomard Muniz de Britto.

1ª Parte:**O CINEMA-TEATRO DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO**

Ensaio-fotobiografemas de Teatro e Cinema

*E restam poucas roupas,
sobrepelez de pároco
a vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.
Macia flor de olvido
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.
Toda história é remorso.*

Carlos Drummond de Andrade³

Nesta primeira seção, Roland Barthes a invade como uma iluminação profana com sua ideia de um texto *escrivível*. Assim o leitor vai reescrevendo ou reescrevivendo, diria Jomard, e assim conquistando o espaço desejante de produtor de textualidades. E aqui tudo espelha outros pensamentos nos quais este capítulo beija de modo fantasmal, como ideia, talvez delirante, de que este estudo tenha sido construído à maneira de uma montagem de atrações entre textos, epígrafes, mapas de uma cidade perdida. Este caminhar, esta procissão em marcha ré se faz, refaz e desfaz a despeito do autor - aqui são reflexos estilhaçados como as imagens em super 8, cortes, suspensões,

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Museu da inconfidência. In: _____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p.277.

interrupções. Aqui, espelhos que refletem espelhos: labirintos de uma cidade sob o mangue, vamos *amanguezar* pensamentos outros.

Então desejamos enfrentar a obra de Jomard nos colocando algumas perguntas: por que, quando relacionado ao cinema, o teatro, de modo genérico, foi e é tantas vezes visto como um elemento a ser evitado e por que Jomard não evitou o teatro? Ou melhor: perante o filme *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial* (1978) o teatro assume um caráter de impureza? Sob quais perspectivas o teatro é visto como o lugar das convenções, das interpretações exageradas, do ponto de vista fixo, do confinamento na caixa cênica, da centralidade e/ou do excesso de palavra e como Jomard reescreve essas possibilidades outras da teatralidade? Como o teatro é pensamento encenado neste filme?

A análise de *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial* (1978) feita nestes cortes que discutem os modos como o cinema e o teatro se afirmaram e se opuseram a partir das imagens do real de uma cidade fincada no Nordeste brasileiro. Somos colocados em jogo nas impressões de realidade e nas ‘impressões de teatralidade’ vistas como efeitos causados pelo cinema e/ou pelo teatro do grupo Vivencial Diversiones. O conceito de performance bem como o modo de pensar os teatros do real tem suas irrupções neste pensamento nas bordas ou melhor nas margens do curso desse rio, como pedaços que ora emergem ora são afundados nesta “psicanálise cultural” de uma região do país.

Estes escritos quase epistolares neste capítulo constituem um biografema de uma cidade. Em *A câmara clara*, Barthes apresenta os biografemas em íntima relação com a fotografia: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam, tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p.15). A partir dessa correlação este estudo coloca a imagem fotográfica apresentada neste capítulo como “fotobiografema”. Assim este estudo vai se apresentando como sinais de ausência, do não-dito, do não-expresso,

podendo se constituir, inclusive, em momentos privilegiados de um inventário ideológico pleno de insondáveis sentidos sobre a cidade do Recife através da ótica teatral-tropicalista de Jomard Muniz Britto.

Jomard lança dois manifestos elaborados com outros artistas do Nordeste ligados ao movimento Tropicalista. Nestes textos, são organizados pensamentos que atingem os limites da província pernambucana e seus coronéis da cultura.

Enquanto o segundo texto focou nos alicerces das formas ditatoriais, o primeiro manifesto intitulado *Porque somos e porque não somos tropicalistas* - escrito em parceria com o músico Aristides Monteiro e o jornalista Celso Marconi, ambos pernambucanos - foi lançado em abril de 1968, o que carrega um simbolismo forte, pois foi um mês antes da intensa onda revolucionária que sacudiu a França em maio de 1968.

Já o segundo texto assinado por Caetano Veloso e Gilberto Gil - intitulado *Inventário do nosso feudalismo cultural* - dialoga diretamente com o título desse audiovisual de JMB: o Inventário de um feudalismo cultural nordestino ou uma fricção histórico-existencial – sendo elaborado dez anos depois da publicação do manifesto original. O texto manteve a parceria do primeiro - com Celso Marconi e Aristides Guimarães – e participaram outros artistas e intelectuais nordestinos (os paraibanos Marcus Vinícius de Andrade, Carlos Antônio Aranha e Raul Córdula Filho, e os potiguares Dailor Varela, Aléxis Gurgel, Falves da Silva, Anchieta Fernandes e Moacyr Cirne). Esse texto vai espraiando o pensamento de Jomard pelo Nordeste criando redes e trânsitos entre as cidades/estados PARAIBARROCA e TER-E-SINA.

Cabe assinalar que essas denominações aparecem nos ensaios Paraibarroca e Abecedário em Ter-e-sina publicados no livro *Bordel Brasilírico Bordel* (1992). Nestes ensaios, o autor elabora suas escritivências⁴ nessas localidades, recolocando as tensões

⁴ Lembrando que a expressão, que ganharia notoriedade com o seu emprego pela escritora Conceição Evaristo, foi usada como título de um dos seus livros por Jomard ainda nos anos 1970. Trata-se do livro *ESCREVIVENDO* (Recife, Ed. do Autor, 1973). Ricardo Campos Maia, em dissertação apresentada na Universidade Federal de Pernambuco, em 2009, sobre a poética audiovisual de Jomard, chama a tenção para esta obra.

da cultura nordestina a partir dos imaginários artísticos com seus criadores em diálogo e enfrentamento.

No primeiro ensaio temos as iluminações de uma Paraíba cindida:

“PARAIBARUANDA singular, plural. Mito e contramito da nordestinidade. Para amarrar, tecer e desmascarar as cruéis marcas de subdesenvolvimento, a câmara puxa e repuxa o audiovisual estourando as percepções (...) como nos assassinatos das ligas camponesas. Explosão violenta da paisagem, implosão violentadora da sobrevivência nordestina” (BRITTO, 1992, p. 105).

Assim Jomard vai criando seus redemoinhos no Nordeste. O que também faz quando, no segundo ensaio, nos mostra Teresina:

“O romanceiro poético-piauiense, de Mário Faustino e Torquato Neto, se destina, ó cajuína, às festas da agonia. Núpcias estranhas (...) Vida toda linguagem: tudo é viagem nessa verdura como paisagem. Situação-limite entre impressionismos e expressionismos, toda paisagem como ritual de passagem entre vida/morte via agonia? (...) Teresina, João Pessoa, mas também esse OUTRO Recife: reciFEDE, ReciFRESTA, reciFERIDO (...) NOSFERATU NO BRASIL: ONDE SE VÊ DIA, VEJA-SE NOITE, LEIA-SE AGONIA: cartazes de cinema”. (BRITTO, 1992, p. 105).

Essa caminhada entre cidades é também um pensamento caminhante. Essa geografia do pensamento é o desejo imanente de borrar fronteiras e certezas sobre a cultura nordestina e ao mesmo tempo produzir um outro inventário de pensamentos sobre um lugar que é espaço de desmandos e poderes instituídos.

Em 1979, um ano depois do filme, foi publicado (em formato de revista) o livro *Inventário de um feudalismo cultural* em que Jomard divide a autoria com o artista plástico Sérgio Dileteri Lemos. Neste livro, temos um desdobramento dos manifestos, pois somos colocados diante de uma crítica que arrombe a festa de uma cidade roubada

de suas outras possibilidades. O livro se constitui de poemas-ensaio de uma poeti/cidade que traga sentidos outros, múltiplos e dissonantes.

As referências ao teatro nesses textos (manifestos e livro) pipocam em esparsos instantes seja com a citação a José Celso Martinez Correa ou em uma contra-referência ao armorial de Ariano Suassuna. Mas, como afirma Sebastião Uchôa Leite analisando a escrita de Octávio Paz, podemos perceber a história da humanidade como uma história da linguagem, pois tudo está povoado de signos, assim a criação poética “transcende as afirmações históricas pela afirmação de um momento único (...) o poema afirma e nega a história a um só tempo” (LEITE apud PAZ, 1996, p. 291). Essa pulsão histórica presente em todos esses escritos é uma análise crítica sobre os alicerces da cultura teatral do Nordeste. Mesmo não aparecendo como referência direta, o teatro está sendo *amanguizado* nestes textos-ensaios como parte de uma cultura oficial e como possibilidade de contradição.

É no filme que analisaremos a seguir que a teatralidade ganha centralidade com a presença do grupo Vivencial Diversiones. O teatro sai da margem para as ruas da cidade, como nos textos de Jomard a teatralidade sai da implosão dos nomes da cena teatral para a explosão do olho de teatro nas imagens fílmicas.

A cena em abismo

*O que é o tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora
diante da realidade brasileira hoje: vanguarda cultural como sinônimo de
militância, da instauração de novos processos criativos,
da utilização da “cultura de massa” (rádio, tv, etc.) como finalidade de
desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento
através da explosão de suas contradições mais agudas: “ver” com olhos
“livres”.*

*Inventário de nosso feudalismo cultural*⁵

1. Arrecifes da cena – entre o rio e o mar

O filme começa com o músico Tonico Aguiar (FIG. 1) como um recitante, em cima dos arrecifes na divisa entre as cidades de Recife e Olinda, interpretando uma música – composta e gravada por ele, num estúdio; a letra é de autoria de Jomard.

O primeiro verso, repetido duas vezes na introdução da canção, é bem existencial e provocativo ligados diretamente com a labuta da produção artística: “É preciso e urgentíssimo que alguém escreva para não salvar nada nem mesmo a alegria”. Logo em seguida são lançadas as hipóteses poéticas, também cantadas duas vezes: “Como se fosse. Como se estivesse. Como se desejasse”, que depois vai tomando um corpo de censura política no final da canção: “Como se fosse possível. Como se estivesse perto, próximo, parente próximo. Como se desejasse a intimidade do futuro mais próximo. Como se fosse possível falar”.

⁵ BRITTO, Jomard Muniz. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Editora Comunicarte. PE:1992;



FIGURA 1 – Tônico Aguiar nos arrecifes

Já nesta imagem percebemos a construção de um palco arrecife – lugar emaranhando de mar e rio. Jomard cria uma espacialidade heterotópica. Voltemos a Foucault, agora em seu ensaio intitulado *Outros Espaços* (2003) – escrito em 1967 e publicado pela primeira vez em 1984 –, no qual destaca a importância do espaço para a história contemporânea.

Todo espaço elaboraria “um “conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos” (FOUCAULT, 2003, p. 414). Haveria, por exemplo: posicionamentos de passagem – a rua, o trem, os carros; posicionamentos de repouso – casa, quarto, leito; posicionamentos de parada provisória – cafés, cinemas, praias. Quando Jomard coloca Tônico Aguiar nesse palco – arrecife nos apresenta um lugar de repouso em ação dentro

da teia urbana de Recife-Olinda. Essa heterotopia como um pensamento-imagem em “interdição” faz aparecer um possível teatro na cidade através do questionamento – como se fosse possível falar.

2. Alegorias da colonização – uma cena dos sobrados

*Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e de erva de passarinho
Algo da estagnação das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucas
por onde se veio arrastando
João Cabral de Melo Neto⁶*

Depois dessa quase panorama de teatro de revista como abertura, Fábio Coelho (FIG. 2) - irmão de Guilherme Coelho, diretor do grupo Vivencial – usando uma beca de bacharel proclama um texto, ao lado de uma construção imponente e antiga que representa bem essa crítica às arquiteturas das entidades culturais, imponentes – lugares de uma cidade ainda feudalizada. São mostradas imagens das fachadas dos prédios da Faculdade de Direito do Recife, do Teatro Santa Isabel, do Diário de Pernambuco, da Academia Pernambucana de Letras – que vamos percorrendo com cortes.

⁶ MELLO NETO, João Cabral de. O cão sem pluma. In: _____. *Obras completas*: volume único. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.p.107.



FIGURA 2 – o ator e coreógrafo Fábio Coelho de beca

Situado ainda no limite entre as cidades do Recife e Olinda, o ator Fábio Coelho procura, em seu discurso, contextualizar – numa fricção histórico-existencial proposta pelo filme - a relação citadina centrada no poder simbólico das instituições culturais. Ele vai destrinchando, a partir de Olinda, o olhar crítico sobre a cidade do Recife:

“Desta Olinda cidade, ontem, incendiada pelos holandeses, hoje, em artes renascidas contempla o Recife e seus arrecifes. Recife de todas as antecipações e primazias, de bacharelismos, do humanismo, do cosmopolitismo”.

E vai mais fundo, em tom irônico, na história e nas perspectivas dos intelectuais recifenses:

“De Tobias Barreto a cosmovisão tropical gilbertiniana, Recife de todos os ecletismos e pluralidades. Do passadismo reconfortado ao burocratismo modernizado. Desde agora. Desde ontem”.

A beca acaba funcionando também como objeto crítico para Jomard expandir seu inventário sobre o intitulado feudalismo cultural, pois, simboliza as representações oficiais da sociedade nordestina - mais especificamente da cultura pernambucana, centrada nas mãos da elite da capital Recife. Dessa forma, Fábio Coelho vai revelando, em seu discurso, as tendências e os modismos dos acadêmicos pernambucanos, do começo da colonização ao contexto de 1978 – o sentido ainda ressoa bastante na atualidade:

“Os bacharéis e doutores iam chegando de Coimbra, de Paris, da Alemanha, de Montpellier e de Londres. Depois saindo de Olinda, de São Paulo, da Bahia. Todos os sofisticados. Trazendo com seu verdor as idéias dos ingleses e as modas dos franceses”.

Como revelou Jomard, foram usados nessa cena alguns trechos da adaptação de Hermilo Borba Filho para o livro de Gilberto Freyre: *Sobrados e Mocambos*⁷. A peça foi levada aos palcos da Biblioteca Pública Castelo Branco, no centro do Recife, pelo

⁷ Hermilo Borba Filho (1917-1976) desempenhou diversas funções no teatro – sendo ator, tradutor, encenador, crítico, pesquisador e professor -, nenhum outro aspecto tanto, lhe encantou tanto, quanto o trabalho dramático. Foi autor de mais de 20 textos teatrais. Em 1972 publica *Sobrados e Mocambos* que é uma adaptação da obra de Gilberto Freyre. O nome completo dessa obra de Hermilo vai revelar suas intenções - *Sobrados e mocambos – uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*; explicando a estrutura de *Sobrados e mocambos*, Sônia Maria van Dijck Lima sublinha essa feição transtextual da obra: “Para a composição, Hermilo Borba Filho, além de ter partido de Gilberto Freyre, incorporou ao discurso das personagens textos de fontes heterogêneas, que vão do popular à História do Brasil, passando pelo reaproveitamento no discurso hermiliano anteriormente elaborado” (LIMA 1986: 30). Hermilo Borba Filho não teve a oportunidade de levar ao palco *Sobrados e mocambos*. Em 1976, o grupo Vivencial, liderado por Guilherme Coelho, é responsável pela primeira encenação desta peça. Esse encontro bombástico entre pensamentos sobre a cultura pernambucana (Freyre-Hermilo-Vivencial) é captado no filme de Jomard.

Vivencial de Olinda. E Muniz de Britto adaptou uma canção usada nessa encenação também para complementar essa crítica aos universitários, de forma mais esdrachada - como eram descritas as encenações do grupo teatral.

A relação específica de alegorização da cena fílmica na obra de Jomard se torna muito evidente neste momento, pois vemos a implosão de imagens em confronto entre os textos de Hermilo/Freyre com as ações do ator Fábio Coelho que o tempo inteiro elabora gestos que se congelam/interrompem como contraponto ao dito do texto. Essa operação teatral de multiplicação de alegorias dentro do filme tensiona nosso olho entre diversas temporalidades. E aponta, ao mesmo tempo, para a sintonia jomardiana com o imaginário da tropicália e de Glauber Rocha. Mas cabe especificar a função da alegoria para Jomard.

A alegoria teatral, no mundo histórico, revela subjetividade como princípio fundamental de constituição de sentido, refere-se também expressamente a historicidade do mundo, pois mostra ao observador a faces hipócritas da história como uma protopaisagem petrificada. Esse gesto crítico do ator Fábio Coelho é essa protopaisagem diante da historiografia de uma cidade⁸. A história de uma cidade/região vai se revelando como um cortejo fúnebre decantado pelos homens da justiça, os bacharéis.

Essa personagem do bacharel roubada da peça de Hermilo é uma figura, uma silhueta, sem nenhuma harmonia clássica da forma de uma personagem. Vamos sendo apresentados a ela como um enigma. Suas dobras são camadas sobre camadas que como seu figurino é pura máscara.

A cena se revela como uma exposição intencionalmente barroquizante, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio (há um percurso no filme que vamos observando de descida saindo da “acrópole” de Olinda até a cidade anfíbia de Recife). A alegoria de Jomard fixa o movimento da história, nela a historicidade aparece como forma.

⁸ É bom lembrar as escolhas espaciais de Jomard Muniz de Britto. Essa cena acontece em Olinda – cidade “origem” do processo de colonização em Pernambuco.

Em consequência, a alegoria apenas conhece a história como história do declínio, como movimento direcionado ao passado, não ao futuro. Baseia-se a alegoria no duplo princípio de subjetividade e historicidade reciprocamente implicados, pois ambos são explicados como resultantes da queda e relacionados com o mal. A alegorização teatral neste filme acontece essencialmente como fragmentação, como interrupção. Temos esse gesto de protopaisagem de uma Região – o Nordeste entre suas teatralidades de morte sob coronéis e bacheleiros.

3. Uma cena de origem

*Retomemos pela raiz os dois
obstáculos do começo sem
fins:*

- 1. de um lado
temos a tendência de fixarmos
e enfeixarmos a modernidade nos limites
ou molduras da
Semana de arte de 22,
o que recusamos por excesso de
fácil didatismo;*
- 1. De outro lado, essa dama-atonal-dissidente
- a modernidade – nos persegue
transfigurada como
entidade metafísica,
atemporal e trans-espacial,
em namoro, casamento e divórcio permanentes*

*com a Revolução sonhada
por todos.
Pelo sim e pelo não,
Continuamos a berrar pelo aterro
das províncias:
Modernidade JÁ!
Jomard Muniz de Britto⁹*



FIGURA 3 – Fábio Coelho e os atores do Vivencial

⁹ BRITTO, Jomard Muniz. O não-Saber da modernidade ou Modernidade: Mitos e Contra-mitos ou Paixões segundo a modernidade. *Marca de Fantasia*, Recife, Edições Escrevivendo, n.1, p. 87, 1984.

Fábio Coelho acompanhado dos atores do Vivencial (FIG. 3) saem interpretando a música da peça de Hermilo no meio de uma paisagem composta por edifícios tradicionais e palmeiras imperiais, no mosteiro de São Bento, em Olinda – cantando com alta carga de ironia: “Bacharéis dos anéis. Bacharéis boas modas. Bacharéis de idéias. Bacharéis da Europa. Bacharéis do Brasil. Bacharéis mais de mil. Bacharéis de ação cidadão formando revoluções – sons, sons, sons”.

Esta cena acontece na frente de uma igreja onde existia o Colégio de Olinda que segundo o historiador Francisco Augusto Pereira da Costa (1985) aconteceu uma primeira representação teatral no processo de colonização. Em 1575 neste local se apresenta por alunos internos *Auto do rico avarento e do lázaro pobre* que foi um espetáculo constituído de dois dramas. Quem escreveu esse texto provavelmente esse foi o cristão novo estabelecido na Capitania de Pernambuco, Bento Teixeira, autor do poema épico *Prosopopéia*.

Essa escolha de situar essa cena inaugural neste local que foi um espaço da possível primeira apresentação de teatro em Pernambuco não é á toa. Jomard vão revelando a partir dessa sua escolha uma procura incessante de pensar as relações da cidade/da região pelo âmbito do teatro. Assim ele coloca a ideia de uma cidade-teatro (anfíbia nessas duas possibilidades).

4. O buraco somos nós – uma vertigem de máscaras

*Quem vai caminhando ao acaso,
Pode voltar mesmo prossequindo
Pode voltar de muitas maneiras:
Seguir volver o meio do caminho*

Ou tornar ao tempo primeiro

Joaquim Cardozo¹⁰

Temos, então, um corte de lugares, uma ‘contradição’ espacial. De um bacharel do direito para outro bacharel da cultura. De Olinda para a Academia Pernambucana de Letras, no Recife, as chamadas vivecas (FIG. 4) - atores do Vivencial vestidos de mulher - aparecem como membros da Academia, dando a entender que estão fofocando sobre os bastidores da instituição.

Segundo Muniz de Britto - em entrevista registrada sobre o grupo de teatro Vivencial para o livro *Memórias da cena pernambucana*, organizado por Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior, - a cena foi filmada na base da guerrilha, sem qualquer autorização, num dia sem movimento.

¹⁰ CARDOZO, Joaquim. Poemas ao acaso. In: _____. *Joaquim Cardozo: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Fundaj/Editora Massangana, 2008. p. 390.



FIGURA 4 – Vivecas na Academia Pernambucana de Letras

Cito o depoimento que nos deu Jomard:

Em todos os lugares que nós filmamos a gente não tinha autorização. Escolhíamos locais nos finais de semana e fazíamos teatro mesmo. Em Inventário de um feudalismo cultural, cheguei na Academia Pernambucana de Letras e disse para o porteiro: “Olha, eu sou muito amigo do Mauro Motta e estamos fazendo uma homenagem à Academia”. O camarada liberou. Havia uma certa guerrilha cultural (2005, p. 109)

Na sequência, uma dessas mulheres - que é Guilherme Coelho mascarado e de vestido - conclama (FIG. 5): “Nós, as condessas do Leão do Norte, atingimos a imortalidade antes, muito antes, de Raquel de Queiroz”. A escritora cearense foi, como

se sabe, a primeira mulher brasileira a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1977, um ano antes da realização do audiovisual.



FIGURA 5 – Guilherme Coelho mascarado e de vestido

O texto enunciado por Guilherme Coelho faz referência ao pioneirismo de outra mulher e de outra academia. Refere-se aí a Edwiges Sá Pereira, líder feminista, professora, fundadora da Federação pernambucana para o Progresso Feminino, em 1931. Pois ela foi a primeira mulher brasileira a tornar-se imortal, ao ser recebida em 13 de maio de 1920 na Academia Pernambucana de Letras.

A ocupação/invasão de espaços é o filme-teatro colocando o olho onde não deve – revisando a cidade e suas instituições. A fofoca aqui é o comentário irônico e paródico. Metendo o bedelho onde não pode. Aqui vai se revelando mais essa encenação em abismo. Essa *mise-en-abyme* coloca o olho do teatro nas instituições produzindo uma cena como vertigem de máscaras.

As máscaras/figuras da cena se confrontam como as máscaras que institucionalizaram esse olhar abismal sobre uma região, no caso, o Nordeste. Uma máscara presa em nossos rostos e gestos que para descolar precisamos atingir a morte como opção de grito. Essas mulheres são máscaras que podem inclusive lembrar as máscaras corporais presentes nas manifestações do cavalo-marinho na Região Nordeste.

Assim em Jomard, toda a encenação se torna máscara. Porém sua verdade não se encontra por trás da máscara, mas nela própria. Temos então uma retomada dos mitos de origem de uma região, de uma cidade.

5. Em cena, a dúvida das máscaras do Nordeste

O Recife, como certas cidades, não se entrega à primeira vista. Seu encanto está oculto e talvez por isto se torne mais penetrante quando encontrado.

Túlio Carella¹¹

Após misturar Ceará com Pernambuco, outro ponto significativo da obra é a cena seguinte do audiovisual, em que há uma preocupação de JMB em mesclar a baianidade e a pernambucanidade. Uma das figuras lendárias do Vivencial, o ator Pernalonga (FIG. 6) aparece como vendedora baiana de acarajé e recita o texto, que procura aproximar os estados nordestinos no aspecto cultural:

“Esse é o melhor quitute da cozinha pernambucano-baiana. Coma, Gabriela Amado Flores. Prove este delicioso quindim, reitor-governador de todos os Santos”.

¹¹ CARELLA, Tulio. *Orgia: Os Diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. Trad. Hermilo Borba Filho. Introdução e notas: Alvaro Machado. São Paulo: Opera Prima, 2011.



FIGURA 6 – Pernalonga

Há várias referências nesse fragmento. Uma delas é ao escritor baiano Jorge Amado e uma de suas obras *Gabriela, Cravo e Canela*. E a outra é a Edgar Santos, reitor da Universidade Federal da Bahia, responsável por estimular na época o florescer do cinema novo com Glauber Rocha e dos músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Graças à sua visão e capacidade de realização, Edgard abriu várias escolas superiores de artes e importantes órgãos acadêmicos, como o Museu de Arte Sacra - reconhecida como vanguarda nacional, a Universidade da Bahia na gestão de Edgar Santos contribuiu para instalar em Salvador, entre 1946 e 1961, uma rica cena cultural e artística.

A cena prossegue e a câmera faz um movimento de encontro a um grupo de seguidores do candomblé que dançam ao som da música de Gil e Caetano, *Bat*

Macumba, incluída em “Tropicália ou Panis et Circensis”. Depois há um corte e a baiana aparece junto aos atores do Vivencial. Agora nos jardins de entrada do Museu do Homem do Nordeste, na capital pernambucana, o que podemos ler como mais uma tentativa de aproximar as duas culturas nordestinas numa mistura de simbologias – pois os dois Estados são considerados, de certa forma, os detentores das fundações culturais nordestinas e nacionais. Isso sempre acarretou uma disputa por legitimações e pelo poder em vários níveis no Nordeste.

Vemos aí o princípio de devoração das culturas. As máscaras do popular aqui passam por uma deglutição – como as comidas da baiana da cena. A vida social impõe ao indivíduo uma máscara. O fluxo da existência precisa dessa forma-máscara fixa que tenta não se dissolver no caos. Essa fuga de um nordeste em caos, em redemoinho é ‘espinafrada’ nesse ritual elétrico.

6. A voz-olho do teatro entre aforismos e ambiguidades

O viajante que chega ao Recife por mar, ou de trem, não é recebido por uma cidade escancarada à sua admiração, à espera dos primeiros olhos gulosos de pitoresco ou de côr [sic]. Nenhum porto de mar do Brasil se oferece menos ao turista [...]. Com o recato quase mourisco do Recife, cidade acanhada, escondendo-se por trás dos coqueiros; e angulosa, as igrejas magras, os sobrados estreitos, [...]. Outra impressão, bem mais alegre, é a do viajante que chega de avião e a quem o Recife se oferece um pouco mais. Só as grandes manchas de água verde e azul dão para alegrar a vista. A nenhum, porém, a cidade se entrega imediatamente: seu melhor encanto consiste mesmo em deixar-se conquistar aos poucos. É uma cidade que prefere namorados sentimentais a admiradores imediatos

Gilberto Freyre¹²

A música para e o cenário muda para a Praça da República, onde ficam situados o Palácio do Governo de Pernambuco, o Teatro de Santa Isabel e o Tribunal de Justiça do Estado. A câmera fica rodeando uma estátua e, em off, um texto auto-reflexivo sobre o fazer cinematográfico é recitado:

“Afinal de contas, para que serve o super-8? Para renegar o milagre econômico do cinema brasileiro? Para salvar a consciência cultural das jornadas?”.

E quando o narrador profere essa última frase: “Como dever do populismo ou prazer do anarquismo?”, a imagem dá um salto no momento da pronúncia da palavra populismo para um casebre, onde uma dona-de-casa está estendendo roupas.

Essa voz de Jomard é uma presença fantasmal que funciona como uma interrupção. O teatro aparece na estátua da praça da república como seu gesto de musa imobilizado e sempre em confronto com um outro – nesse caso a voz de um fantasma que surge no comentário que fica em ecoando na sua profecia de outras pernabucálias.

A preocupação de Jomard com a dificuldade em ouvir outros nordestes leva-nos a procurar em Barthes um pouco mais sobre o ato de escutar (BARTHES, 1990), ensaio com esse título em que o autor descreve o ouvir como fenômeno fisiológico, e o de escutar como ação psicológica, diferenciando-os, portanto, entre si.

O autor também indica três formas de escuta. A primeira forma seria a escuta objetiva, referida aos índices de audição, capacidade que os animais também têm, e que pode ser observada quando adivinhamos quem se aproxima pelo som dos passos, ou quando percebemos certo ruído como um alerta. A segunda forma seria uma escuta de decifração, em que estão em jogo signos, que ouvimos e deciframos. Para Barthes, aqui começa a diferenciação entre homem e animal. A terceira forma de escuta estaria

¹² FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

relacionada à criação de um espaço intersubjetivo, não vinculado necessariamente a signos predeterminados: neste caso, o que interessa não é aquilo que é dito, e sim quem fala, em meio a um “jogo de transferência” (BARTHES, 1990, p. 243). Esse jogo é o que se estabelece nessa voz de Jomard e nessa estátua-máscara fixa e em tensão.

O recuo dessa voz frente o imediato cria um espaço de visão: o terceiro olho ou talvez melhor o olho do teatro que, vendo o mundo através dos outros dois olhos, mantém uma distância do acontecimento. Enquanto esses dois olhos sonham, o terceiro olho sabe que sonha. Essa voz-olho de teatro nos faz colocar o ser humano em um se “pôr em cena” diante de si mesmo, diante dos restos de um feudalismo da cultura nordestina. É esse olho do teatro em fricção com o teatro do Nordeste – na fala específica de Jomard diante de um cinema feito naquele momento na região.

7. Mocambos sob a sombra da cena



FIGURA 7 – Comunidade ribeirinha

O corte para o casebre pode ser interpretado como uma alusão aos antagonismos sociais da urbanidade pernambucana – da praça onde se situam os poderes constituídos do estado a uma moradia visivelmente pobre. Juntando imagens antagônicas num mesmo discurso - que se inicia com uma autocrítica ácida, partindo para uma ironia profissional, num ambiente burocrático do poder constituído - o autor finaliza com um corte que dá uma forte guinada no sentido do texto audiovisual, pois apresenta uma nova interrogação e uma nova imagem, mais condizentes com a práxis audiovisual e com o motivo de realização do autor.

E, ainda no casebre, há um corte e na mesma locação aparece uma atriz do Vivencial, com uma platéia de curiosos olhando a cena, interpretando o texto: “Quem gosta de miséria é intelectual. O povo mesmo quer luxo e brilho no carnaval”. E no final da narração, há mais um salto na edição para mostrar imagens do Carnaval de rua do Recife, ao som de uma batucada característica da festa de Momo - que prossegue com outro corte que traz o espectador de volta ao casebre. E em um movimento de zoom de afastamento feito por Rucker Vieira, o casebre acaba nos revelando uma comunidade ribeirinha - tipo de favela característica da capital pernambucana, pois a cidade do Recife é cortada pelos rios Capibaribe e Beberibe (FIG. 7).

A pobreza e o carnaval como se Jomard revelasse o ser humano que fica com as máscaras do Carnaval. As festas populares e suas misérias ancestrais são os dois lados de um teatro da morte. A morte pela fome presente nos mucambos das regiões de mangue no Recife e outra morte do Carnaval como uma festa-rito de morte que a explosão de uma teatralidade nas ruas da cidade.

A imagem do casebre nos remete diretamente às nossas mortes e vidas severinas com seus casebres nas beiras dos rios, dos mangues. Esse teatro severino se mistura na farra cênica da cidade do Carnaval e do canavial. São mortes severinas.

Uma morte carrega a outra, um teatro enterra o outro. O pó da dança do frevo nas ruas do Recife é o pó que encobre as miserabilidades de uma cidade/região marcada por cabeças degoladas por seus coronéis da política e da cultura.

8. O Pensamento andante como Pensamento encenado

O sonho que permite, sustenta, mantém, coloca em plena luz uma extrema sutileza de sentimentos morais, por vezes mesmo metafísicos, o sentido mais sutil das relações humanas, das diferenças refinadas, um saber da mais alta civilização, em suma, uma lógica consciente, articulada, com uma delicadeza inaudita, que só um trabalho de vigília intensa deveria estar capacitada a obter. Em suma, o sonho fez falar tudo o que em mim não é estranho, estrangeiro: é uma anedota indelicada feita com sentimentos muito civilizados (o sonho seria civilizador).

Roland Barthes¹³

Com esse processo de montagem, Jomard vai desenvolvendo sua crítica tropicalista. Mostrando por meio das imagens, uma sociedade desigual e provinciana, ao mesmo que vai tecendo com seu texto os discursos dos outros modificados e rearranjados por sua voz singular de artista crítico-criativo. Depois do confronto entre as realidades e as desigualdades presentes de forma geral nas capitais nordestinas – instituições em prédios tradicionais e imponentes, favelas com casas de estruturas frágeis e Carnaval - a cena que se segue volta à crítica transgressora aos imperialismos da cultura institucionalizada.

¹³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.77.



FIGURA 8 – Velório da cultura

O fotograma acima (FIG. 8) mostra o momento em que os atores vestindo preto saem pelas ruas gritando e chorando desesperados, fazendo o anúncio da morte da cultura brasileira, simbolizada por uma boneca de pano carregada pelos atores numa armadura de madeira e pano. A visualidade da cena nos remete aos enterros de um tempo distante e arcaico.

Eles abrem a cena proclamando o texto: “As subvenções estão enterrando a cultura nacional. Onde está a Cultura? A cultura morreu”. A cultura morta pelas instituições oficiais que não permitem a renovação da mesma. O que simboliza bem essa proposta tropicalista “descomprometida com a política cultural dominante” (BRITTO, 1992, p. 82). JMB procura representar, audiovisualmente, o desgaste dessas instituições culturais e artísticas nacionais, com seus atores, agentes e modos produtivos

que acabam engessando e restringindo mais do que democratizando as produções. E também serve como contribuição crítica para se desenvolver e se pensar diferentemente essas instituições.

A partir da leitura do segundo manifesto tropicalista foi lançada a questão: “Será que os críticos preferem ser ‘guardiões dos cemitérios’ – ou apenas não estão capacitados metodologicamente para julgar o novo?”. O que dialoga, fortemente, com a expressividade audiovisual proposta pela cena do velório da cultura, pois os críticos contribuem para a gestão dessas instituições públicas, quando não são eles mesmos os gestores de projetos e programas dos aparelhos institucionais.

A cena coral em cortejo dessa sequência imprime novos modelos de observação da cidade. Jomard revisita as ruínas de uma Recife colonial que ainda permanecia nos momumentos e vestígios feudais. A cena-cortejo revisa a forma medieval de teatro que chega ao território brasileiro com sua invasão por Portugal. O centro simbólico da cidade medieval era a catedral e nenhum outro lugar da cidade era tão rico em concentrar valiosos referenciais simbólicos. Assim Jomard coloca o seu princípio da igreja de Olinda e coloca seu fim como veremos brevemente nas catacumbas do teatro.

O drama de luto de Jomard cresce no interior da igreja e ocupa uma posição que oscila de alguma maneira entre o ritual religioso, o rico enquadramento da arquitetura, da escultura e dos vitrais dessa cidade nordestinamente mergulhada na cultural colonial. As cidades medievais ofereciam uma variedade de locações ricamente significantes para a encenação do drama religioso. Em uma escala maior, a cidade como um espaço sagrado poderia ser também utilizada como um espaço teatral. A chave para compreender a cidade medieval, para Munford, estaria no cortejo ou na procissão:

Acima de tudo nas grandes procissões religiosas que perpassavam pelas cidades e lugares antes de finalmente adentrarem a igreja ou a catedral para a grande cerimônia. Estas grandes procissões uniam, assim como as cerimônias nas igrejas, espectadores, comunicadores e participantes. Até as curvas tortuosas das ruas medievais contribuíam para este efeito, permitindo àqueles que

estavam na procissão, olhares sobre os outros participantes da cidade de tal forma que também se tornavam espectadores, visto que nunca poderiam estar em uma parada formal em uma rua reta (MUNFORD, 1961, p.22).

Essas grandes procissões e os cortejos dramáticos que, como as procissões, desfilavam pela cidade medieval reivindicando a cidade inteira como cenário, também representavam um apelo para que cada cidadão se envolvesse para além dos grandes espetáculos na praça do mercado. A encenação medieval é a forma processional que esta cena de Jomard nos apresenta para que possamos entender esse desejo de encorajar a participação ativa de nosso olho teatral, apagando regularmente qualquer barreira possível entre a encenação e o espaço público. Essa paixão medieval tropicalista é a cena em travessia - como se Jomard desejasse ter um teatro da morte que cruzasse a cidade, querendo deixar o cheiro das carnes estragadas de uma cultura oficial – expondo suas vísceras. Esse teatro medieval é fragmento de um drama lutuoso, onde as viúvas da cultura choram o seu cadáver sempre morto, mas ainda vivo.

9. A morte do teatro

Foi farda me cago. Foi bala, me cago. Foi faca, me cago. Tenho um profundo respeito pela eletricidade, já que ela me dá desde o gelo para um Martini bem seco às queimaduras na minha querida glande nestes tempos onde não se deve pensar quanto mais escrever ou falar. Mas de repente me convenço que, à minha maneira, sou um Agá como foi meu bisavô e cago para todos os ditadores. Na hora, veremos. Não será pior a traição da mulher a quem se ama do que um choque elétrico? Muito pior a traição ao semelhante do que o pau-de-arara? Muito pior ainda a sufocação do pensamento, em palavras orais e escritas, em atos, do que o mergulho num barril de óleo de automóvel? Ninguém sabe quando tem ou não vocação para mártir. Nunca se faz um mártir por antecipação.

Hermilo Borba Filho¹⁴

¹⁴ BORBA FILHO, Hermilo. Agá. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.p. 19.



FIGURA 9 – Fuzilamento

A seqüência das últimas cenas do audiovisual começa com os atores do Vivencial enfileirados numa parede - como se estivessem numa batida policial, ao som de sirenes.

A câmera passa da direita para esquerda. E, um a um, os atores vão caindo no chão, simbolizando um ritual de fuzilamento coletivo (FIG. 9). Dá a impressão de ser uma crítica à censura das expressões artísticas. Assim como à experiência de viver na ditadura militar. E à ampliação de cerceamento e da tortura pós-AI-5, pós 1968.

Depois da morte da cultura, o próximo passo seria matar os atores, pois, eles perderiam o sentido de existir na sociedade. O grupo Vivencial se torna nessa cena a tradução de uma cultura pernambucana que, como a cultura oficial do Nordeste, agoniza, morre. No caso do grupo de teatro, os integrantes são fuzilados. Essa experiência de comunidade que Jomard observa nas vivecas (diretamente associadas aí à resistência à ditadura e ao cerceamento da cultura) será um definidor da compreensão de um inventário teatral do pensamento.

A escrevivência (termo que diversas vezes Jomard usa em seus poemas) é um colocar em jogo, em experiência, em comum. O Grupo de Teatro Vivencial se coloca em jogo. Seus gestos estão nas fricções e contradições da morte e da vida. A partir da morte do Grupo de Teatro Vivencial é que Jomard vai nos fazer ver os enigmas dessa

cidade que é uma encenação em abismo. Temos um drama lutuoso de um grupo de teatro, de um ser artista no Nordeste, de um país nos anos de autoritarismo.



FIGURA 10 – Palácio do Campo das Princesas

Encaminhando para o final, após o fuzilamento, há um corte brusco para uma imagem do Palácio do Campo das Princesas – prédio do governo do estado de Pernambuco – onde Rucker Vieira faz um movimento de zoom de aproximação para as janelas do prédio (FIG. 10), ao som da canção do início, tocada pelo violão por Tonico Aguiar, que retorna de forma cíclica.

Nesse trecho, o audiovisual de Jomard retorna ao símbolo do poder como forma de indagar e perguntar o que vai acontecer agora ou também procurando mostrar quais são os responsáveis pela catástrofe da morte da cultura e do sufocamento político da sociedade civil.

O movimento de aproximação do zoom dá a entender que o olhar cinematográfico quer penetrar na arquitetura, mas não consegue passar de suas paredes nem ver o que se passa pelas janelas. A cidade-palco e seus enigmas não se mostram mesmo diante da morte de um artista popular – um grupo de teatro.

10. Uma fricção histórica como filme-teatro



FIGURA 11 – Créditos

Nos créditos do audiovisual, os atores do Vivencial reaparecem de pé – assim que Tonico começa a cantar a letra da música, estando todos na mesma locação do fuzilamento. Só que dessa vez, eles estão segurando um cartaz com os créditos do audiovisual (FIG. 11). Isso pode ser interpretado como uma maneira de dizer que, apesar de tudo mostrado no filme, os artistas ainda estão vivos e continuam na luta cultural.

Essa encenação em abismo de Jomard se caracteriza pelo aspecto auto-reflexivo, onde a cultura pernambucana é exergada pelo olho do teatro – é um filme para os olhos do teatro, que vão recortando e inventando esses pedaços da pernambucália, um lugar fora do lugar. O teatro invade a cidade e é assassinado. E foi exatamente isso que o Grupo de Teatro Vivencial fez. Invadiram a cultura pernambucana e como um cometa passaram, mas seus rabos permancecem como pegadas na poeira dos cemitérios.

A cidade museal com seus momumentos não soube e não quis vivenciar essa outra possibilidade de cultura nordestina. Jomard pensa o Nordeste nessa máscara em vertigem. Teatro de Máscaras. Corpo-máscara. O filme-teatro de Jomard é uma fricção histórica que vai colocando para jogo as ruínas de uma cultura em um teatro cortejo com seus pedaços perdidos no rebutálio do colonialismo presente no processo de morte de uma região do Brasil.

2ª PARTE:

ALL STAR TAPUIAS - O PENSAMENTO COMO TEATRO

- O pensamento teatral de Jomard Muniz e *All star tapuias* do Grupo Vivencial de Teatro -

Retomo aqui, na segunda seção deste estudo, uma ideia presente em meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Estética e Teoria do Teatro. E mudo propositadamente de dicção. Coloco-me num lugar entre o ensaísmo e a memória, entre a crítica e o afeto, numa situação de fricção – como em Jomard, mas distinta daquela.

Morei durante anos em Olinda, cidade do Grupo de Teatro Vivencial. Eu começo meu encontro com teatro aos 5 anos de idade fazendo teatro na escola em Olinda, fui o príncipe de Cinderela. (Mas meu sonho mesmo era fazer a Cuca do Sítio do Pica-Pau Amarelo – nunca fiz). Eu morava em Olinda (vizinha ao Recife/PE) no bairro periférico de Rio Doce. Gostava demais de ver as apresentações circenses nos circos sem lona que vinham para meu bairro na década de 80 do século passado. Em 1988, minha mãe falece, foi uma reviravolta em minha vida. Ela era apaixonada pelo circo e pelas novelas como eu também o era. Então me vi sozinho, pois a relação com meu pai sempre foi bem complicada. Meu pai era ex-jogador de futebol, o típico nordestino macho. Era minha mãe quem conseguia fazer com que eu e ele dialogássemos.

Alguns dias após a morte de minha mãe, meu pai me presenteou com um ingresso para assistir a *O mistério de Irma Vap*. Fui sozinho. Foi um encanto. Eu via em cena homens interpretando personagens femininos e construindo paródias. Eu não imaginava que ali estava a dramaturgia de Charles Ludlam – integrante do Theatre of the Ridiculous, grupo americano fundamental para entender a cena gay mundial. Eu sentia ali a liberdade de performatizar minha sexualidade que estava pulsando pelos meus poros.

Houve para mim, desde sempre, uma relação intrínseca entre o teatro e a minha sexualidade, que eu nem elaborava se tratar de uma (homo)sexualidade, mas que já entendia trata-se de um “desvio” aos olhos dos outros, por todas as injúrias que ouvi ao longo da vida. Esse cruzamento entre o teatro e a minha homossexualidade foi brutalmente reforçado em anos posteriores e, rapidamente, entendi que ser eu e fazer teatro eram coisas tidas como “erradas”, mas fazer teatro era uma forma de ser eu sendo

esses “outros” que eu fantasiava e que, agora, entendo terem sido determinantes na construção da minha identidade.

Logo que entro no mercado profissional de teatro, descubro o nome do carioca Beto Diniz – principalmente ligado a ter sido um dos primeiros a assumir viver com vírus HIV e por ser um integrante do Grupo de Teatro Vivencial. E muito rapidamente descubro o seu falecimento. Quando comecei meu mergulho no teatro pernambucano e na cena gay recifense – meu encanto por Beto Diniz amplifica. Pois ele viveu nos grupos de periferia, criava cenografias com materiais do lixo. Além de ser assumidamente gay e escandalizar a sociedade nordestina nos anos 1970 e 1980.



FIGURA 12 – espetáculo *Parabéns pra você* (1980)

É a partir de Beto Diniz que chego ao universo das vivecas. Em 2005, organizo o livro *Memórias da cena pernambucana* – volume 1 juntamente com dois pesquisadores

Leidson Ferraz e Rodrigo Dourado. A imagem de abertura do livro é o espetáculo *República independentes, Darling* do Vivencial e dentro consta uma entrevista com alguns integrantes e tem a participação de Jomard Muniz de Britto dando seu depoimento. Ao mesmo tempo, nessa publicação pude ver o lugar da contracultura assumido pela cidade em que eu morava – Olinda, cidade vivencial e cidade sonâmbula dormitório. Esse lugar vizinho ao Recife já armorial dos anos 1970 do século passado abrigará a fúria vivencialesca enlameada da ilha do Maruim na tão conhecida Marim dos Caetés.

VIVENCIAL DIVERSIONES

LIVROS



O oitavo livro de Chico Buarque, *Estado de graça*, foi lançado no Recife no último dia 25, na Sumaria Livro Seis. Custa 100 cruzeiros e é uma produção independente. Também como músico Chico trabalha assim e está satisfeito.

O poeta nasceu no Ceará, morou em Florianópolis e em São Paulo onde vive até hoje. Mas vive rondando o Brasil, observando e sentindo tudo. Fala muito das crianças "que são parte do universo" e para elas dedica muitos dos seus poemas e músicas.

TEATRO



Ultima esperienza
di Bolzano



Aniversário de Calipson
[Teatro do Derby - vizinho ao Quarteirão da FM]. Teatro de Antônio Gonçalves com direçãoção com participação do grupo. Direção de Carlos Alberto de Silva com o elenco de: Luiz Carlos - Napoleão Macêdo, José Eduardo, Elias Melo, Ademir Nunes e outros. A história é a mesma, porém a abordagem é a mesma e o grupo destaca que "Teatro é uma arte que deve ser usada para ensinar e não para se formar, pois a vida não é uma forma planejada, que, com a ideia de simulação, arte, só faz mesmo destruir". O último espetáculo do "Aniversário do Calipson" é neste domingo (10 de agosto) de manhã.

EXPOSIÇÃO



Fotos do Brasil



Brasil em folio (Galeria Montparnasse, Fundação Joaquim Nabuco, Av. 17 de agosto - Casa Forte). Trabalhos de fotógrafo Moderno Severo Wleńkiw, que tenta reproduzir o mais fielmente possível a realidade. - O ambiente nua e preparado. Se for exterior nada de livros coloridos. Se for interior, a iluminação será as lâmpadas, lâmpadas comuns ou reflexo. Também cinema, Moderno é permanente, 35 anos e dedica-se a fotografia e ao cinema há 8 anos. **Brasil em folio**, com 12 painéis, ficará aberta ao público até o dia 11 (quarta-feira) das 8 às 5 da tarde.

Quando subiram que tem
abrir uma casa de espetáculos onde
de bichas poderiam lutar ou
cantaço preferido, deuses de
transformação, converso, por
vários ou homossexual, simples
mente, reconvertem ao "violên-
cias" - que naquela época era
um espetáculo na companhia do
"Inventário" para a construção
do teatro. Então, em sua
maneira, empresas domésticas,
cozinheiros e consumidores, quando
pessoas que vivem de bico

Calçada? Das mais variadas. Existem hoje, no Vencidão, grandes esquemas que lutam para fazer um arruamento que lhes dê o direito de ser mulher, entre as que são feministas apenas no palco. Visto pelo político do mundo? Também. E se o ato de abstenção do show dá muito bem o que elas pensam de tudo.

— Não somos de CH, aqui. Mas, de um passado incómodo. Ainda, foi incómodo ser de Oposição, nesse país. Pois, a Oposição no nosso país está tão oficial que

Mac, dentro desse contexto é direita quanto de esquerda, é bofriser que para que a nossa esquerda tivesse uma posição mais feliz e coerente, deveria substituir a esquerda velha, dogmática e apertada, por uma posição mais aberta e atualizada. Que compreendesse que o sonho é o projeto do prazer e que está nas origens das revoluções culturais. Que direito de lutar pela felicidade a fim de que a única aventura que vale a pena ser vivida".

Texto de Almir Gylberstein



Em Cartaz



21 h - All Star Tapuiz - Uma visão integralista do mundo. O texto mostra claramente que "só o amor a Pátria poderá nos salvar das orgias democráticas e das bacanais comunistas. Criação coletiva.

dando-lhe revestido de fragilidade e submisso.

60 h - *Rolla Skate* — Dublagens e imitações das "queridas" da MPB. A cega Aparecida da Luz ou Lidormita da Light (uma homenagem ao Anjo da

23 h - Nôsmulheres - Coordenação de textos de Américo Barreto baseado em reportagens de revistas femininas. Questionam a posição da mulher na sociedade e a

João Andrade, em "Nido mulheres"

Fazem quase 20 minutos para começar "Roda Suave". Apesar do pequeno público que aguarda ansioso lá fora, nos bastidores, as bichas se apertam com a mesma euforia de cada noite. O começo corre à intervalos. "Sofista Gordinho!" em pressa, sem se imacurar nos bombons. Depois do espírito "Vai tua Luciana", só falta se proferir o nome de Carlos. Pode dizer que é "Renezinho" ou qualquer outro grampo a qualquer hora. Mas não se esqueça, "Paulete Goudini" para ser de um lado para o outro e se bindo seu toloite negro! Pressemos estas explicações neste note. Ah, não, tem gente do Rio na planta e uma fotografia do jornal. A música entra, abrem-se as cortinas e "Lara", sobre gravação, destaca

É o surtigismo anódico, as letras e os aplausos do público heterossexual, encetado com as "dancinhas", "Gretchen" e "Venus" tão bem interpretadas por eles. Esse mesmo público, depois da espetáculo, discretamente convide alguns indivíduos ao "cariótipo".

Gyltherma Coats, director

me tudo isso que prende 20 homossexuais do Viva-Verdes? Seria apenas a falta de ser notado, apalpa simplesmente a falta de espaço onde eles poderiam ter que são stores? G. Grelio, diretor do grupo, diz que "muita gente tem teatro Valdemar de Oliveira Israel e Pique. Sobre aquela época (198, 790 ou, dizem clínico era criar-me de forma punitiva-rio, eles estavam de pl-paeris mostrando uma-que-mova."

Hoje, dois anos depois, ficado, em Salvador, o Vice-rei D. Salvador de Sá apenas uma casa de colúes e tornou-se uma colúe. Um lugar onde se bota banhos de noite e dormem cozinhando para a contabilidade, levagens de roubo. Por enquanto nem todos seus próprios quantos. A gente que vai, em breve o V. termina a construção do superior e terá dependência todos.



32N. Jovynka Guaranapés, tone 35). Vanessa Cennura, 18 anos. Sesões 11h, 15h, 15h, 17h, 19h, e 21h. **33N.** Jovynka Contas Barreto, 13º andar, Jovem 21). O Casamento de Maria Braun. 14h 15N10m, 15h40m e 21N10m. Cens. 5 anos.

PALÁCIO (Rua da Palma, tone 32). A Fibra de Brinquella. Sesões 90m, 15h30m, 17h30m e 21h30m. Países de 18 anos.

ALBATROZ (Rua Padre Lemos, Casa Amarela, fone 224-0027). O Incestral Massara Trepelão. Sessões às 18h30m e 20h30m. Censura livre, com "Os Trapalhões".

ELDORADO (Largo da Paz, Algodões, fone 227-4556). Também exibe O Incestral Massara Trepelão. às 18h30m e 20h30m.

MODERNO (Praça Joaquim Nabuco, fone 224-4763). **Copo Derivado** Censura, 14 anos. Sessões às 18h00m, 19h30m, 21h00m e 23h30m.

SAD LUIZ (Rua da Aurora, fone 224-4763). **Apertem os cintos!** O Pilão, assim, "O Co-

VENÉZA (Rua do Hospício, fone 221-3180)
Gisele. Sessões às 19h00m, 15h30m,
17h30m e 21h30m. Censura, 18 anos.

ASTOR (Rua Visconde de Souza, fone
222-6615). **Clube das Mulheres**. Censura
18 anos. Sessões às 15h40m, 19h30m e 21h.
RITZ (Rua Visconde de Souza, fone
222-6615). **Cineclube Trópicos**. Também
com "Os Trapalhões". Censura livre. Ses-
sões às 15h30m, 17h30m, 19h30m e
21h30m.

TRAIKIN, 908 MARBOM (Rua do Marabom, fone

222-5253). Cinema Marginal Brasileira
Sessão às 20h:
A SEGUIR:
No PARQUE: Matos e Família e Nô do Ci-
nema (Dia 9) e Abismo (Dia 10)
No A.P.: O País de São Salvador (Dia 10)
No MOONING: Arlequia (Dia 11)
No SÃO LUÍS: Ranzinho do Mar (Dia 18)
No VENEZA: Xanadu (Dia 27)
No ASTOR: Perdidos na Noite (Dia 11)
No RITZ: A 1ª Noite de um Homem (Dia 11)
No MODERNO: Boateiros mas Oprimidos (Dia 11)

Esta segunda parte do meu ensaio-em-dobra sobre Jomard Muniz de Britto é o encontro entre a doença de um corpo – misturo meu corpo, com Beto Diniz e sua doença – e o conceito de mi(x)turação de Jomard empregado por ele nessa escritura cênico-dramatúrgica de *All Star Tapuias*.

As reflexões que compõem esta parte da dissertação são uma dissecação inspirada também nas minhas leituras dos livros de Susan Sontag, em particular *A Doença como metáfora* (1984) e *A AIDS como metáfora* (1989). O sofrimento degradante dos sujeitos discutida nos ensaios de Sontag é não apenas resultado do diagnóstico de uma doença, mas também uma metáfora das relações históricas, sociais e culturais das sociedades que o utilizam como forma de reforçar exclusões já determinadas.

A doença como castigo. A exemplo da tuberculose, no século XIX, resultado de uma vida leviana; e do câncer, no século XX, reflexo de contenções individuais, visto quase como uma derrota do próprio paciente, a AIDS também foi vista sobretudo como decorrência de suposta promiscuidade homossexual, o que é discutido e tensionado por Sontag. O questionamento da ensaísta norte-americana contribui para um caminho reflexivo na minha abordagem de Jomard e da relação com a região Nordeste, onde a doença se faz presente através das experiências da morte de diversos integrantes do Grupo Vivencial ou por meio de textos de Joaquim Cardozo, Hermilo Borba Filho, Luiz Marinho, Tulio Carella.

Outro ponto relevante que cabe ressaltar nas leituras de Sontag diz respeito à criação de um imaginário coletivo sobre a origem de muitas doenças devastadoras, muitas delas vindas “de fora”, de um lugar outro, estrangeiro. Exemplificando por meio da peste bubônica, a autora afirma que a doença era considerada uma espécie de invasão (Susan SONTAG, 1989, p. 58), como um reforço (ao avesso) da imagem secular do continente europeu como culturalmente privilegiado, ou seja, não produtor de doenças. A doença vem sempre de fora. A doença é coisa do OUTRO. A COVID vem da China, o EBOLA vem da África e assim por diante. É esse o imaginário que faz da doença outra forma de reafirmação imperial, patriarcal, branca.

Se aproximarmos, por outro lado, essa imagem da doença daquela de um Nordeste intocado, puro, ameaçado pela invasão da cultura estrangeira, tal como o visualiza Ariano Suassuna, mais uma vez a doença é o OUTRO. Lembremos, desse ponto de vista, que Sontag ressalta a indiferença das comunidades europeias frente às inúmeras devastações que elas mesmas produziram nesses outros lugares, introduzindo ali suas doenças – desde as grandes navegações até os processos de colonização nos séculos XIX e XX, matando diversas populações originárias. É curioso pensarmos que Suassuna empregará o mesmo imaginário da impureza para defender a sua visão de Nordeste. Voltemos brevemente, então, a Durval Muniz de Albuquerque e à sua inteligente discussão da ideia de região, pois “a história do regional não pode ser uma história celebrativa, monumentalizadora, veiculadora de mitos e reafirmadora de identidades”:

Ela deve ser capaz de introduzir o estranho em nosso próprio ser, ela deve ser capaz de produzir o afastamento do que se vê, se diz e se sente como próximo. Ela deve ser capaz de abordar a região com o tropo da ironia, deixando à mostra sua face alegórica, a face arlequinal, carnavalesca, o rosto frankestiano do regional. Uma historiografia do regional é aquela que elabora a história da região como sátira, como paródia dos relatos, das metanarrativas que construíram a dizibilidade e a visibilidade da região, como paródia dos discursos regionalistas: empolados, grandiloquentes, tecnocráticos, competentes, politiqueiros, mas também, muitas vezes, crédulos, militantes, fascinados e fascinantes, engajados e românticos. (ALBUQUERQUE, 2008, p.56)

Ao sublinhar a importância de uma visão não celebrativa da região, Durval afirma ao mesmo tempo a potência da alteridade, e de uma ruptura com modelos reflexivos contruídos a partir da dualidade puro x impuro, saúde x doença, na qual se exclui a potência transformadora do que não é homogêneo, e de “identidades marginais” (para citar diretamente o *Vivencial Diversiones*).

É impossível não voltar também a Jomard, ao seu *Inventário de um feudalismo cultural*, e à sua revisão crítica de intelectuais como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna no que neles há de idealização petrificadora de um Nordeste pré-definido por eles, assim como de um arraigado tradicionalismo regionalista, de um feudalismo cultural que parecia-parece sitiar a prática artística:

No sítio do recife, a cidade sitiada/ com as radicalizações amordaçadas em conciliações/ a exemplo do/ regionalismo ao mesmo tempo modernista e tradicionalista/ tradicionalismo regionalista e ao mesmo tempo modernista/ modernismo ao mesmo tradicionalista tempo regionalista e/ desde ontem/ a exemplo da/ província à região/ do regional à interregionalidade/ da pernambucanidade à nordestinidade à brasilidade/ é tudo a mesma dança na sala de jantar da tropicalidade/ - o que não é dos trópicos, foi colonial ou pressente tropicologia.../ mas onde como quando (des) encontrar/ uma elite a serviço de um povo ou/ os problemas tropicais de interesse largamente humano?/ recife de todas as primazias/ desde ontem/ do bacharelismo do humanismo do cosmopolitismo/ recife de todas as pluralidades/ do fascismo reconfortado ao burocratismo modernizado/ desde agora ou/ desde ontem/ recife de todas as sofríveis promessas/ dos novos complexos portuários aos/ seculares desejos des-reprimidos/ ontem casa de detenção: exposta em seu cruel miserabilismo/ hoje casa da cultura: transposta no mais dócil folclorismo/ ontem e hoje: casa de detenção da cultura.

(BRITTO & LEMOS, 1979, p.17)

Na contramão dessa feudalização e da “tirania estética” de um arraigado tradicionalismo estariam experiências como a do Vivencial *Diversiones*, tematizado no poema-ensaio jomardiano “*vivencial, vivecas, diversiones, devassidões*”, grupo que Muniz de Britto contrapõe diretamente aí – pelo seu “fôlego fogo” - tanto ao Teatro de Amadores de Pernambuco quanto a Ariano Suassuna:

numa cidade como recife
onde o tap (teatro de amadores de pernambuco) continua
exercendo a mais doce tirania estética de seu

descompromisso sociopolítico, além do fantasma de ariano suassuna como o maior dramaturgo de todos os tempos da região para o mundo, o grupo de teatro vivencial vem demonstrando o fôlego da novíssima geração. fôlego às vezes curto ou cortado pelos mecanismos da repressão, ainda persistentes. mas sempre um fôlego fogoso
(BRITTO, 1982, p.63)

Daí a sua associação mais estreita, em novembro de 1975, ao grupo, com a encenação de seu texto *Nos Abismos da Pernambucália* no Auditório do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac). Um texto que, divulgado originalmente em 1973, seria adotado pelo Vivencial Diversiones como uma espécie de manifesto estético-ideológico (anterior ao seu Manifesto Quá Quá Quá) no qual se opõe aos regionalismos tradicionalistas uma "contraimagem da Pernambucanidade". E por meio do qual se afirmaria em relação “ao teatro estabelecido” situação semelhante àquela da lixeratura ou da poesia de mimeógrafo” com relação à literatura, ou do “superoito mais crítico” com relação ao cinemão. Como indica Jomard em “Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror, com acessos líricos, sob o trópico de pernambucâncer”, o que destacou o Vivencial de outros grupos da época foi exatamente essa marginalidade intencional, esse lugar fora do centro no qual se fazia da cena “uma discussão permanente”, uma “dialética entre o erótico e o político, sem pedir permissão nem a platão nem a marx-engels para revolucionar a palavra no corpo”¹⁵. Como fazia o próprio Jomard em seu pensamento encenado.

¹⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror, com acessos líricos, sob o trópico de pernambucâncer*. Recife, 1982.

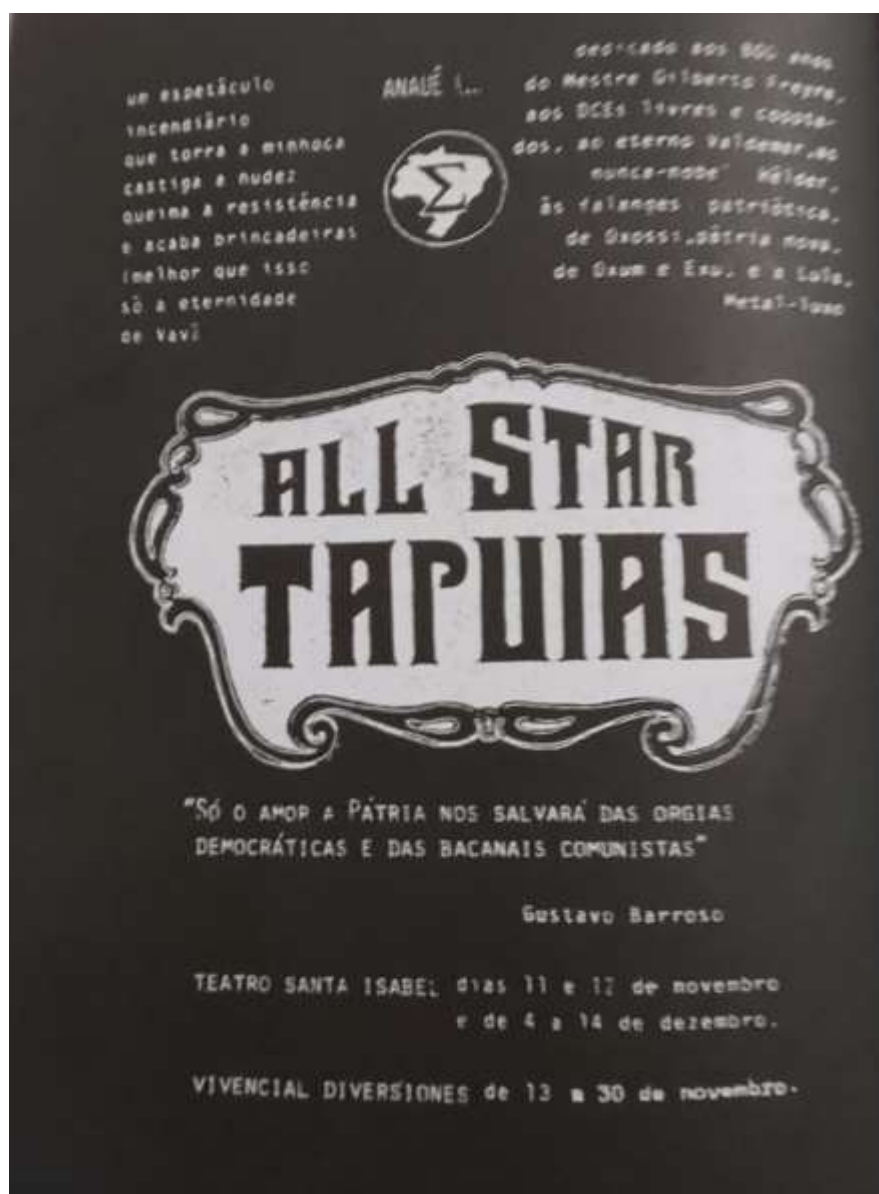


FIGURA 14 – Cartaz do espetáculo *All star tapuias*

O Manifesto Qua... Qua ...Qua...

O que foi o Vivencial? Fomos subversivos, anárquicos, mas fomos sérios. Transformamos e acontecemos. A gente trabalhou! Fomos pedreiros, cozinheiros, atrizes, atores, fomos mulheres.

Roberto de França [Pernalonga]

O ano de 1964 ficou marcado na história do Brasil pelo golpe de Estado que deu início às duas décadas da ditadura militar no país. Nesse período, como se sabe, havia perseguições ferrenhas aos cidadãos que se opusessem ao regime. Assim, a classe artística era alvo constante dos militares, de tal forma que muitos artistas foram obrigados a deixar o país por exporem, por meio de sua arte, uma opinião contrária ao poder.

A história do Grupo de Teatro Vivencial se inicia no contexto dessa situação política. Um grupo, que ficou conhecido por seu ativismo transgressor e subversivo, conseguir fazer história no cenário teatral pernambucano, diante de tal realidade, é no mínimo curioso.



FIGURA 15 – Ensaio fotográfico de Gilberto Marcelino realizado com os atores Américo Barreto, Henrique Celibi e Pernalonga.

O grupo surge no primeiro semestre de 1974, quando, na cidade de Olinda, jovens envolvidos com a Pastoral e seminaristas resolveram se unir e produzir um espetáculo, que teve sua primeira apresentação dentro do Colégio de São Bento, escola que até hoje é administrada por monges beneditinos.

O primeiro espetáculo se chamava *Vivencial I*. À frente da apresentação estava o jovem missionário Guilherme Coelho, que se recolhera ao Mosteiro de São Bento em 1968, passando quatro anos em clausura completa. Liberado da clausura por dom Hélder Camara, foi morar em residências localizadas na Igreja da Boa Hora e passou a atuar no trabalho comunitário de base, auxiliando famílias carentes, prostitutas, e a população de rua de modo geral. Nesse contexto atuou junto à Arma (Associação de Rapazes e Moças do Amparo), onde se dava forte atuação cultural da Igreja Católica à época.



FIGURA 16 – Ensaio do grupo Vivencial Diversiones

Coube a Guilherme Coelho dirigir o grupo e construir a dramaturgia a partir de colagens de diversos textos, tais como crônicas da época, notícias de jornais, anúncios publicitários etc. O roteiro era estruturado em quadros com um telão em papel-jornal ao fundo. Sobre a apresentação, Coelho relata: “O sucesso foi enorme, havia muita gente para assistir. Houve uma mobilização da comunidade para que se fizesse de novo, mas o abade não permitiu.” (Apud DOURADO, 2003, p.7).

A repercussão da apresentação surpreenderia o próprio grupo. Eles não esperavam tamanha aceitação do público, a ponto de pedirem mais apresentações de tal espetáculo. Porém, por estar dentro de uma instituição católica, o conteúdo do Vivencial I não foi bem recebido pelos monges que a administravam. Pois o texto era bastante contestatório e continha cenas que abordavam homossexualidade, drogas, política, etc. Além disso, continha críticas à própria Igreja. No entanto, observaria Coelho: “Não houve rompimento. Criticávamos a Igreja, mesmo participando dela. Isso só acontecia porque dom Hélder dava essa liberdade”.

Dessa forma, o espetáculo não pôde ser mais apresentado nas dependências do colégio, fazendo com que o grupo migrasse para o que hoje é conhecido como o Teatro do Bonsucesso, também em Olinda. Lá, fizeram apresentações nos finais de semana, gratuitamente, para se livrarem da censura federal. Aos poucos, os integrantes foram se envolvendo cada vez mais com aquela realidade de grupo e com a aceitação do público; e sem ter nome definido, apenas conhecido como Vivencial (graças ao nome do espetáculo), o grupo foi se firmando e foi ficando cada vez mais conhecido e comentado. Seguiram montando espetáculos à luz da estética tropicalista, pois, como afirma Jomard Muniz de Britto, o Vivencial foi “a maior explosão do tropicalismo no Nordeste.” (Apud BEZERRA, 2011, p. 37).

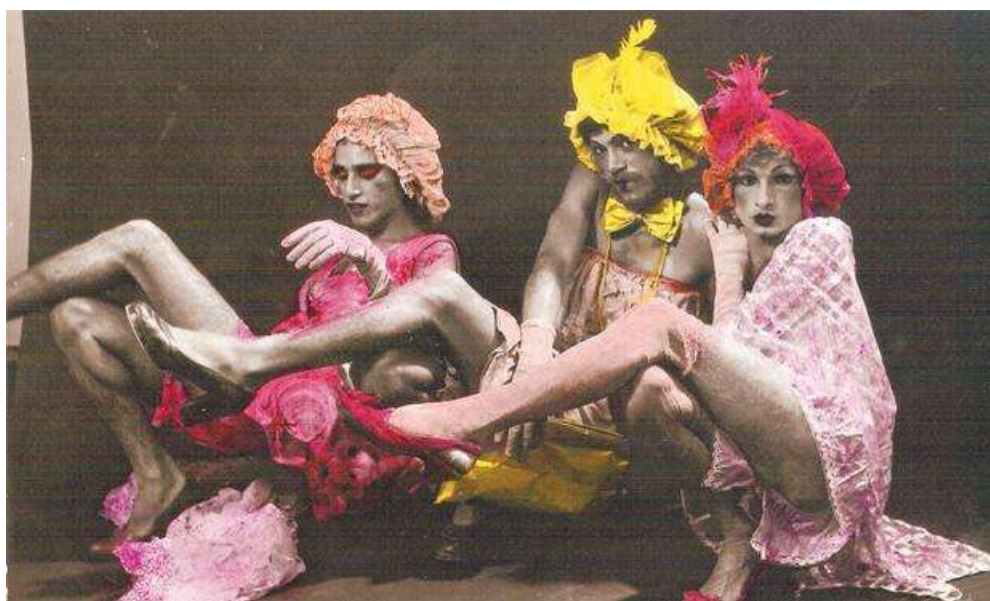


FIGURA 17 – Henrique Celibi, Fábio Costa e Guilherme Coelho no espetáculo *Parabéns pra você* (1980)

Entre os espetáculos ¹⁶que se seguiram destacam-se: *Genesíaco* (1974); *Auto de Natal* (1974); *O Pássaro Encantado da Gruta do Ubajara* (1975); *Nos Abismos da Pernambucália* (1975); *Vivencial II* (1976); *7 Fôlegos* (1976); entre outras performances e happenings produzidos pelo grupo. Destes últimos trabalhos se possui menos material de arquivo e há também um número restrito de matérias de jornal, mesmo consultando-se o próprio acervo do grupo, isso talvez pela dificuldade de obtenção de verbas para registrar e divulgar as apresentações. Além disso a intenção do grupo era direcionar todo o valor arrecadado com as apresentações para a aquisição de um terreno que se tornaria sede do grupo.

¹⁶ Listo aqui o conjunto de espetáculos do grupo (constituído por Guilherme Coelho, Américo Barreto, Alfredo Neto, Miguel Ângelo, Fábio Coelho, Suzana Costa, Ivonete Melo, Auricéia Fraga, Fábio Costa e Beto Diniz) entre 1974 e 1982:

1974: *Vivencial I* - Colagem de textos de Brecht, Genet, Platão e jornais. Direção: Guilherme Coelho, *Genesíaco* - Livro do Gênesis. Roteiro: Roberto Campos. Direção: Guilherme Coelho, *Madalena em Linha Reta* Direção: Guilherme Coelho, *João Andrade em Conversa de Botequim* - Direção: Guilherme Coelho, *Auto de Natal*; **1975:** *O Pássaro Encantando da Gruta do Ubajara* - Direção: G. C., *Nos Abismos da Pernambucália* - Direção: Guilherme Coelho; **1976:** *Vivencial II* - Direção: Guilherme Coelho, *7 Fôlegos* - Direção: Guilherme Coelho; **1977:** *Sobrados e Mocambos*, texto: Hermilo Borba Filho, Direção: Guilherme Coelho; *Viúva, Porém Honesta* - Direção: Antonio Cadengue; **1978:** *Repúblicas Independentes, Darling* - Direção: Guilherme Coelho; **1979:** *As Criadas* - Texto: Jean Genet. Direção: Fábio Costa, *Bonecas Falando para o Mundo* - Direção: Guilherme Coelho, *Ensaio Espontâneo* - Direção: Beto Diniz, *A Loja da Democracia* - Direção: Guilherme Coelho, *Perna, pra que te Quero?* - Texto: Jomard Muniz de Brito, Direção: Guilherme Coelho; **1980:** *Parabéns pra Você* - Direção: G. C. , *Notícias Tropicais* - Direção: G.C., *All Star Tapuias* - Texto: Vários autores. Direção de Antonio Cadengue, Carlos Bartolomeu e Guilherme Coelho; **1981:** *Rolla Skate* - Dir: Henrique Celibi, *Nós Mulheres* - Adaptação e direção de Américo Barreto, *Em Cartaz, o Povo* - Adaptação e direção: Guilherme Coelho, *The Brazilian Tropical Super Star* - Direção: Beto Diniz, *Utilidade Pública* - Texto: Carlos Eduardo Novaes, Direção: Beto Diniz; **1982:** *Guerra das Estrelas* - Roteiro, direção, cenário, figurino, sonoplastia, iluminação: Beto Diniz, *Os Filhos de Maria Sociedade* - Textos: Carlos Eduardo Novaes, Carlos Drummond de Andrade, Luís Fernando Veríssimo - Adaptação e direção: Américo Barreto, *Ôba Nana... Fruta do Meio* - Roteiro e direção: Fábio Costa e Américo Barreto, *O Pastoral Cultural das Meninas do Brasil* - Roteiro e direção: Américo Barreto, *Assim é Peia* - Roteiro e direção: Fábio Costa e Américo Barreto, *Mar e Cais* - Roteiro e direção: Fábio Costa e Américo Barreto.



FIGURA 18 – Programa do espetáculo *Notícias tropicais* (1980)

E assim aconteceu, após as montagens de *Sobrados e Mocambos* (1976) de Hermilo Borba Filho, e de *Viúva, porém honesta* (1977) de Nelson Rodrigues, ambas contempladas com o apoio financeiro do extinto Serviço Nacional do Teatro (SNT), o que também facilitou um melhor registro das peças. A maior parte do dinheiro recebido para essas montagens foi redirecionado, também, para a construção do espaço fixo do grupo, como relata em depoimento Antônio Cadengue, que fez o projeto e dirigiu o espetáculo rodriguiano da trupe:

Eu fiz todo o projeto com “Viúva, porém Honesta”, aí Guilherme disse: “Vamos fazer sem gastar nenhum tostão, porque com esse dinheiro a gente compra um terreno pra poder construir o Vivencial”. Então, eu e Beto (Beto Diniz, artista e colaborador do Vivencial) assinamos recibo, como se já tivéssemos recebido esse dinheiro, e

com esse dinheiro compraram um terreno que veio a ser construído o Vivencial Diversiones. Foi com esses recibos e com os molambos. (Apud BACARELLI, 1994, p. 94.).

Esse repasse proporcionou ao grupo o prazer de, finalmente, poder adquirir o terreno, na periferia de Olinda, em 1977, e assim passar a ter uma sede fixa para seus trabalhos. Porém, o espaço só ficou pronto no ano seguinte, 1978, quando o grupo estreava o espetáculo *Repúblicas Independentes, Darling* (Fig. 03), que os levou ao sudeste do país, onde fizeram apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo. *Repúblicas...* também cumpriu temporada no espaço recém-inaugurado, o café-teatro chamado de Vivencial Diversiones.



FIGURA 19 - Cena de abertura de *Repúblicas Independente, Darling* no palco do Vivencial Diversiones em Olinda (PE).

Com o *Diversiones* inaugurado, o grupo possuía agora uma sede fixa para apresentar seus espetáculos. Ainda seguindo uma linha transgressora, as atividades do espaço passaram a atrair a atenção de muita gente. O lugar ficava às margens do mangue, na periferia de Olinda, quase divisa com a cidade do Recife, e mesmo assim passou a ser lugar de encontro de artistas, intelectuais e admiradores oriundos da região metropolitana do Recife. Como relata Claudio Bezerra (2011, p. 73.):

Sua sede, no Complexo de Salgadinho, frequentada pela classe artística, a comunidade pobre do local, por intelectuais e gente da classe média do Recife e Olinda, tornou-se um território livre para a diversidade e a convivência democrática, numa época em que a repressão da ditadura militar ainda se fazia sentir.

Ao adquirirem o cadastro de pessoa jurídica, os artistas passaram a ser menos perseguidos pela ditadura e pela censura, que naquela época selecionava o que podia ou não ir para a cena. Pois, enquanto eles se apresentavam nos teatros e espaços públicos da cidade, havia perseguição, interrogatórios na Polícia Federal, suspensão de apresentações, etc. Após a aquisição do espaço, a censura agiu de forma mais liberal e o grupo passou, inclusive, a ter apoio da polícia, como relata Guilherme Coelho:

“Toda noite lá, tinham dois camburões pra reforçar, pra dar segurança ao nosso trabalho. Lá era um território livre onde se podia apresentar qualquer coisa.” (Apud DOURADO, 2003, p. 13.)

Porém, tal atitude da censura era resultado da repercussão que o grupo ganhara, pois segundo Coelho, “(...) ignorá-lo era uma maneira de abafar o seu trabalho. Uma vez erigidos à condição de conjunto de pressão, a única maneira de fazê-lo calar seria dando-lhe carta livre dentro de seu território.” (Apud DOURADO, 2003, p. 13.). Em resumo, eles tinham liberdade de produzir o que quisessem desde que ficassem dentro de seu espaço.

Mesmo assim, por vezes, tinham que despistar a censura, quando esta aparecia no espaço, como relata Auricéia Fraga em depoimento:

“Deixávamos uma pessoa na portaria: ‘Olha, hoje o cara de censura não está aí. Bota a menina de peito de fora, diz palavrão, pega aqui, pega acolá’. Quando o censor chegava, cortava-se tudo. Achava um barato aquela transgressão.” (Apud FERRAZ et al, 2005, p. 102.)

Já estruturado, o Diversiones passa a ter uma programação que se estendia até a madrugada. A programação se iniciava às 21 horas, com um espetáculo de teatro; às 23 horas, era a vez dos números musicais; à meia-noite era o horário aberto a novos artistas, nele se apresentavam cantores, dubladores, esquetes, etc. O último horário da casa, que começava por volta de 1h30 da madrugada, e era conhecido por ser um show de variedades da trupe chamado *Bonecas Falando para o Mundo*, que passa a ser sucesso absoluto e a garantir casa cheia até mais tarde, pelo deleite do público em assistir ao espetáculo.

Jomard Muniz de Britto escreve uma análise muito apurada dessa trajetória do Vivencial em um pequeno ensaio, ao qual já me referi brevemente, e no qual situa o grupo em nível local e em seus múltiplos diálogos estéticos, políticos e sociais:

(...) recusando na maioria das vezes, textos escritos diretamente para o teatro, literatura teatral, o grupo vivencial tem realizado um trabalho de colagem, cada vez mais consequente, não a colagem por modismo, por oportunismo circunstancial, como no teatro mais amplo da vida, tudo pode sugerir e significar um pré-texto para suas encenações um anúncio de cartomante, a crônica de um poeta, a poesia de uma reportagem, uma piada já bastante manjada, comerciais de tv, fragmentos de ensaios, depoimentos de atores, improvisos, misturando vários estilos de escritura cênica, stanislavski e caetano veloso, carlos machado e jose celso martinez correa, boal e artaud, rita lee e nelson rodrigues, tudo em busca de uma síntese que não poderia deixar de ser precária – mais uma vez como na vida, vivenciada, mixturada, degradada, o grupo de teatro vivencial nunca pretendeu despistar sua condição de marginalidade em face da maioria das produções teatrais. está

para o teatro estabelecido assim como a lixeratura ou a poesia do mimeógrafo para a literatura, está para as superproduções, que, também se cometem na província em seu mimetismo metropolitano, tanto quando o super 8 anárquico pode contestar de antemão o projeto megalomaniaco de filmar os 800 anos de gilberto Freyre através de casa grande e senzala (BRITTO, 1982, p.63-65)

Jomard, neste ensaio, nos revela a intervenção estético-política do Vivencial na cultura pernambucana e mostra como era a dramaturgia de mixturação que ele observava como uma força de contestação. Essa forma de mistura, de angu de colagens apareceu também em um manifesto lançado pelo grupo. Em 17 de Novembro de 1980, por conta da estreia do espetáculo *All star Tapuias*, que analisaremos brevemente, Carlos Bartolomeu, Antonio Cadengue, Guilherme Coelho e Sergio Sardou lançaram o *Manifesto Qua.. Qua... Qua....*

O manifesto começa com referências a D. Burliuk, A. Kruchenik, V. Maiakóvski e V. Khlenikov. O desejo de ruptura já era anterior à tomada do poder pelo proletariado, quando por exemplo, os cubofuturistas afirmavam em seu manifesto *Bofetada no Gosto Público* (1912) que “Somente nós somos o rosto do nosso tempo. A corneta do tempo ressoa na nossa arte verbal (...)”. E mais adiante apresentam o caráter programático de uma nova literatura:

(...) Ordenamos que se respeite o direito dos poetas: 1- a ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas(neologismos); 2- a odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós; 3- a repelir com horror da própria fronte altaneira a coroa daquela glória barata que fabricastes com as escovas de banho; 4- a estar fortes sobre o escolho da palavra “ nós “ num mar de assobios e indignações (...).

Neste barulhento texto, afirma-se uma vontade revolucionária perante a tradição literária: numa Rússia predominantemente rural, marcada pela tirania do czarismo, esta violência futurista era um perigo para a cultura dominante. A vontade transformadora aproximava os jovens poetas rebeldes da Revolução.

Partindo dessa ideia de revolução, o manifesto segue com a fala em colagens de seus quatro autores - Carlos Bartolomeu, Antonio Cadengue, Guilherme Coelho e Sergio Sardou. Esses textos mostram seu caráter de contestação e ironia para ler a cultura pernambucana e brasileira. A sonoridade *Qua* vai em cada texto elaborando um comentário auditivo e visual sobre as fantasmagorias das frases:

O mistério do Irresponsável – Qua fez-nos Sábios-Quá

O Qua-Qua Eu Nós dentro do anormal da norma é um retrocesso doutamente inteligente e um avanço sabiamente insensato

O Quá que está em cima é igual ao Quá que está em baixo

Só o autoritarismo nos UNE

(BARTOLOMEU, COELHO, SARDOU, CADENGUE, 2009, p. 356)

Esse ruído é já apresentado como uma estrutura do texto que vai o tempo inteiro criando paradas. O Quá é uma ação de riso, de gargalhada. Logo de início somos apresentados a essas personae-autores do texto. À maneira dos manifestos de Tadeusz Kantor sobre seus espetáculos, aqui esses encenadores constituem uma dramaturgia do espetáculo a partir desse manifestação-cena.

O texto é dividido em três movimentos, tal como a peça *All star Tapuias*. No primeiro movimento (em diálogo nítido com o pensamento de Muniz de Britto) está em jogo a herança teatral discutida a partir das “tensões misturadas” do Nordeste (representadas em grupos-símbolos):

OCUPEMOS/TRANSFORMENOS vaga-velha-lodo

DESPREZEMOS

Ideários TAP/TPN

MÃO/PULSO

direita/esquerda

ACIMA DELES

A IRONIA NÓS

é rir quá... quá ...

boca língua e dentes

cérebro coração

que sabe onde mete

a boca-QUÁ

(BARTOLOMEU, COELHO, SARDOU,
CADENGUE, 2009, p. 356)

O TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco) e o TPN (Teatro Popular do Nordeste) são apontados como essa direita e esquerda do teatro pernambucano. São a mão e o pulso (coração). Em livro intitulado *Vanguarda e Retaguarda da Cultura Brasileira* (1967), Muniz faz um estudo - até hoje muito relevante - de algumas ‘gerações’ da cultura do Nordeste – tendo como polo irradiador Pernambuco.

O ensaio é dividido também em três grandes partes. Na primeira, ele identifica a geração gilbertiana, na segunda temos Hermilo Borba Filho e o TPN; e, por fim, Jomard traz as repostas a essas gerações com a presença de Joaquim Cardozo e de João Cabral de Melo Neto.

Se compararmos a primeira parte do ensaio do Jomard e o manifesto Qua Qua Qua, poderemos ver como se desenha fortíssima conexão. A herança é trazida à reflexão por meio dos grupos que responderam de formas diferentes ao Manifesto Regionalista de 1926. Essa geração gilbertofreiriana se caracteriza pelo embevecimento por um humanismo literário, pelo fascínio pelas belas artes, ela é visualizada como extasiada místico-poeticamente pela beleza do passado. Em seguida se tem, então, o pacto entre o ‘modernismo’ e o ‘tradicionalismo’. Esse encontro se materializa na cena característica

das montagens do TAP, com seu desejo de limpeza social para extirpar a doença social da falta de cultura do Nordeste - e não é à toa que esta é uma cena feita por uma família de médicos. Valdemar de Oliveira, diretor desse grupo, queria uma higienização da cena do Nordeste.

Ainda seguindo Jomard, ele nos mostra, pós-TAP, a geração ‘tepenística’ e nos apresenta como seu diálogo ainda é fortemente derivado do ideário de Gilberto Freyre e do manifesto regionalista:

As “criações populares” (trata-se da literatura de cordel, do bumba meu boi ou do mamulengo, das gravuras dos folhetos, da obra de nossos ceramistas, etc) continuam sendo vistas através de uma cultura humanístico-literária. Assim, o povo oferece matéria e material para os artistas eruditos que, por princípio, não estão preocupados em lhe fazer uma devolução crítica, conscientizadora, problemática. O povo permanece como objeto de curiosidade para intelectuais (...). Quem poderia negar, por exemplo, o contentamento intelectual, a fruição estética de um Hermilo Borba Filho, ao rever e reconstituir em torno do bumba meu boi toda a história do teatro?

(BRITTO, 1967)

Jomard apresenta, então, essa herança tal qual o manifesto Qua.. Qua.. - como uma cena de fuga irreconciliável. E é assim também quando ele aborda as peças teatrais desse momento histórico do TPN:

Inegavelmente, o Auto da Compadecida representa para essa geração de 45 o que Casa Grande e Senzala significou para a geração que antecedeu. Mas como a história não se repete, a força cumulativa das gerações também não. Entre esse Auto, que se tornou patrimônio cultural mundial, e A bomba da Paz, de Hermilo Borba Filho, essa geração abre e fecha o ciclo de suas contradições ou o círculo vicioso de seu projeto cultural entre a retaguarda e a vanguarda. Entre a moralidade cristã e o reacionarismo político. Entre o popular e o popularesco. Entre a crítica de costumes e o quixotismo pessoal (...) E saliente-se enquanto Ariano Suassuna redescobria o cordel com a maior

fidelidade tradicionalista, Josué de Castro debatia universalmente o problema da fome. Como admitir, em nossos artistas, uma total falta de realismo político? Talvez, por isso, o processo criador de nosso maior dramaturgo tenha encontrado muito cedo a sua exaustão (BRITTO, 1967).

Essa cena ambígua entre vanguarda e retaguarda é uma resposta ao ensaísmo freyriano. Dialoga com ele, mas com um gesto de deslocamento (ou como uma montagem crítica). A ambiguidade de Freyre está imersa nesse memorialismo que vai salvaguardar tudo e todos. Como bem aponta Benzaquen (1994), a análise de Freyre qualifica a noção de mestiçagem, que figura no livro de 1933, e se mostra aí como justaposição de traços e qualidades (jamais como “mistura” ou “fusão”), revelando, para surpresa de muitos, que o mestiço que sai dessas páginas é o português, ser híbrido por excelência, “equilibrado entre antagonismos”. Essa imagem do português é um vestígio do memorialismo.

Retomando, agora, o Manifesto Qua ... Qua ... Qua., a sua segunda parte é o riso, a gargalhada como prova dos nove. Quanto à terceira e última parte, aponta para um futuro a forma teatral do cabaré. É nessa parte que Jomard é citado diretamente com a epígrafe que abre essa dissertação. Todos os movimentos desse manifesto querem discutir esse equilibrado antagonismo. Tanto em Jomard (em seu ensaio *Vanguarda e Retaguarda da Cultura Brasileira*), quanto nesse manifesto, o teatro é uma cena, um take. Como é a parada dentro da leitura do manifesto por causa da expressão *Qua*.

A cena reflexiva proposta por Jomard e o manifesto do grupo vivencial são, como elabora Rancière, em contexto diverso, um outro modo de pensamento - o estético - capaz de recusar a lógica representativa e sua política. Essa forma de cena-pensamento poderia ser capaz de colocar em movimento “a lógica dos estados sensíveis coexistentes” (RANCIÈRE, 2017, p. 37), a partir da qual se define a potência da escrita de configurar o sensível, de construir pontes entre o mundo da causalidade e o mundo da igualdade da experiência. Como a escrita enquanto “partilha do sensível”, assim também as rubricas de cena presentes no ensaísmo de Jomard e no manifesto teatral querem interromper causalidades e identidades estruturais, querem ser cenas

inoperativas, aquelas nas quais cenas são desfeitas. Talvez até como o próprio conceito de Nordeste apontado por Durval Muniz.

O inoperativo é a doença. Essa escrita em doença, que se abre como o gesto de intervenção (seja cirúrgica, seja estética) nos escombros da história de uma região montada pelo coronelismo. E com essa máscara já em vertigem. A cena política visualizada em ensaístas de Freyre a Durval Muniz – e passando por Jomard – apresenta o páthos de uma escrita entre o ir e o ficar, mas recorrentemente funcionando como um exílio sempre vivo.

Uma dramaturgia-encenação da mi(x)turação – All star tapuias.

All star tapuias representou o momento especial de criação conjunta de três encenadores pernambucanos - Antonio Cadengue, Carlos Bartolomeu e Guilherme Coelho. Eles escrevem o texto, dirigem e atuam como atores, realizando um espetáculo que suscita muitas discussões no meio teatral recifense. Entre acordos – de ruptura e transgressão - eles criam uma cena que produz uma parada no ar do tempo histórico do teatro pernambucano.

Jomard Muniz de Britto atenta para esse take da história teatral pernambucana. Entrevistado por Fernanda D'Oliveira, tece considerações sobre as oligarquias culturais que dominavam e ainda dominam a cultura da região e lê o teatro a partir dos encenadores citados acima:

O que João Cabral de Melo Neto dizia - 'as famílias espirituais' do Nordeste - ainda existe. Mais do que isso, persiste, como no exercício de um monopólio. No entanto, embora essas oligarquias nunca permitam o surgimento do novo (maneira de se consolidarem-se ad infinitum), segundo Jomard, além delas "surgiram novos valores independentes, (...) No teatro, com Carlos Bartolomeu, Antonio Cadengue e Guilherme Coelho. Nas Artes Plásticas, com Paulo Bruscky (...) Estes são os atrevidos, querendo minar as oligarquias."¹⁷

All star tapuias foi essa conjugação de fatores em uma cena que faz uma (re)visão do teatro pernambucano. Essa museologia da cena do Nordeste começava pela dramaturgia, onde a tônica era "a mistura", ou melhor, " a mixturação" no sentido próprio jomardiano - de criar tensões, problemas, juntando os mais diversos elementos estéticos e ideológicos: mistura de gêneros, melhor dizendo, de pretextos, roteiros. A escrita roteirizada parecia, no cinema de Jomard, ser uma ação performativa do

¹⁷ BRITTO, Jomard Muniz de. Apud: D'Oliveira. A cultura e a Nova República. À espera de novos rumos, artistas e intelectuais traçam projetos. Diário de Pernambuco, Recife, 11 mar. 1985. Viver, p. B-1.

pensamento. Aqui, no espetáculo esse roteiro, foi ato de viagem, de percurso. A peça estruturava-se em uma narrativa cênico-dramatúrgica a partir de três instituições: a escola o circo e o cabaré, sob a direção de Antonio Cadengue, Carlos Bartolomeu e Guilherme Coelho, respectivamente.

Na escola, uma grande festa de final de ano, verdadeiro panegírico verde-amarelo, uma espécie de Brasil debruçado sobre si mesmo, autossuficiente, insulado do mundo, contente da vida; essa experiência do Brasil fechado sobre si mesmo, dando possibilidade de fundar-se uma originalidade brasileira. No contexto, aparecia na cena o ufanismo via Integralismo, através de uma personagem fundamental, a professora que era a fonte inesgotável do saber, de qualidades morais, dando um caráter ‘racional’ à festa, espécie de ‘estado integral’, como se definido pelos integralistas de 1932, o que, aliás, surgia no espetáculo através do ectoplasma de Plínio Salgado vivido por Carlos Bartolomeu.

No circo, as representações ideológicas de um certo popular: desde o palhaço, demitido por seu lirismo caduco até sua raiva incontida, sua violência interior a estourar bolas como se fossem suas vísceras, e até a sua resignação ao Poder (o palhaço pede para voltar ao circo). Metateatralidade e mise en abyme conduzindo essa dimensão da montagem. No circo, tínhamos a representação de uma peça como um drama circense - *O Veneno dos Ciúmes*, de Carlos Cavaco (um militante integralista): a cena era uma síntese do processo circense-educacional que tudo dessexualiza. Na peça dentro da peça, tínhamos a história de um amor não realizado por causa de uma falsa carta de amor, e assim a personagem principal Carmen era abandonada por seu noivo Mauro. A história era muito similar ao drama circense *A louca do jardim*, representado regularmente em diversos circos do Nordeste, no qual tínhamos também a figura feminina como uma pária da sociedade.

Já na terceira parte temos o cabaré. Assim os bastidores do teatro revestem-se de uma verdade de que o palco raramente trata (a exemplo de Pirandello). A quintessência do lugar-comum, dos clichês, dos estereótipos homossexuais, à luz de um distensionado erotismo. Dobrados militares, hinos nacionais, jazz, canções escolares, Villa-Lobos,

hinos sacros, o Papa, o papagaio, anjos, Golbery, Glauber invadem a cena. Um conjunto de faits-divers cujo resultado era um mapeamento do imaginário do país. Um prólogo e um epílogo, denominados mixturações, atuavam como um conceito jomardiano de dramaturgia. No prólogo, enquanto Castro Alves declama *O Navio Negreiro*, Plínio Salgado discursa. No epílogo, enquanto uma personagem alegórica, “A República”, declama trechos de uma palestra feita por Golbery na Escola Superior de Guerra, outro personagem – Glauber – diz um texto sobre criação artística.



FIGURA 20 – Prólogo do espetáculo *All star tapuias*

A encenação e a dramaturgia traziam a mixturação como procedimento dominante. Como o procedimento jomardiano de um pensamento-cena. Pensando nas

complexas teias de tensão entre teatro e cinema, o encenador pernambucano Carlos Bartolomeu de *All star tapuias* nos revela:

O cinema não me agredia, ele me chamava para dentro da cena, estava lá, entende? Eu via, participava mentalmente, emocionalmente, mas não precisava me expor. E isso é uma coisa que eu acho, refletiu durante anos no meu teatro: esse meu medo de me expor, de expor os meus sentimentos mais íntimos.

(BARTOLOMEU apud MACHADO, 2009, p.259)

Bartolomeu vê no cinema essa exposição das intimidades da imagem. A presença do cinema e da ideia de imagem como elemento constante no processo de encenação, é objeto constante de reflexão da pesquisadora Beatrice Piccon-Vallin, como sabemos. Observemos o que diz no ensaio “A encenação: visão e imagens”:

A integração do cinema ao ato teatral se fez pelo modo pelo qual suas técnicas e imagens alimentaram e ainda alimentam a arte da encenação. Esta é trabalhada pelas noções de montagem, de enquadramento e, mais recentemente, pela noção de movimentos de aparelhos. Tendo entrado muito cedo na cena teatral, o filme, precedido pela projeção fixa, pôde servir ao palco abrindo-o amplamente ao mundo (Meyerhold, Piscator), ou fazendo-o tender ao onírico, como desejava Artaud. Josef Svoboda, nos anos 1960, redescobre na cena, intensificada por seu pensamento de cenógrafo-técnico-experimentador, a combinação da imagem fixa ou cinematográfica e da ação dramática.

(PICCON-VALLIN, 2013, p. 122)

A ideia de roteiro chega ao teatro nessa situação de um escrever por imagens, de escrever através das rubricas do texto, da presença do didáskalos grego, do sutradara indiano, proto-encenadores que traziam nas indicações cênicas seu roteiro de encenação.

É com o cinema que essa forma de roteirização dramatúrgica se estabelece. Assim se objetiva escrever por pedaços, fragmentos, elementos díspares que se confrontam.

O espetáculo *All star tapuias* seguia essa ideia de Jomard, vinda dos seus filmes de Super 8, que era a de escrever por pedaços, de uma encenação em palimpsesto. O encenador argentino Tulio Carella, que morou em Recife nos anos 1960, traz também uma compreensão da escrita confessional como roteiro em seu livro *Orgia*, de que cito, a seguir, pequeno trecho:

Voltam ao centro, sentam-se no Deserto. O Alemão está com vários amigos e finge não ver Lúcio, que vai ao mictório, onde um jovem mulato exhibe o membro duro, dizendo-lhe algumas palavras que não entende. Ao sair, entra um terceiro que se esfrega nele. Relações espermáticas, pensa Lúcio. [...] São oito, uma espécie de meia-noite portenha. Não há muito por onde andar, mas é sempre detido por indivíduos que não têm escrúpulos em pedir-lhe cigarros como meio de entabular conversa. Um mulato procura excitá-lo de onde está, do ponto de ônibus, apalpando o sexo. Um negro tenta levá-lo, e como Lúcio recusa ele se afasta e fica a conversar com outro, apontando o estrangeiro. Um loiro aparece e desaparece diante dos olhos e Lúcio compreende que é tímido. [...] Descobre alarmado que essas perseguições o agradam. Voltou-lhe uma espécie de loucura erótica que o assaltou em sua adolescência e juventude (CARELLA, 2011, p. 84-85).

Nesse trecho se observa como a narrativa vai roteirizando imagens, como se Carella quisesse, no romance, encenar seu pensamento. Ao mesmo tempo, o roteiro é essa viagem testemunhal, erótica, de Carella e sua experiência em uma cidade do Nordeste. Uma região sob a encenação do pensamento. A mixturação jomardiana era como a psicanálise selvagem de uma região em escrutínio cênico.



FIGURA 21 – o encenador e ator Carlos Bartolomeu interpretando o integralista Plínio Salgado na primeira parte do espetáculo.

Na época do lançamento da peça *All star tapuias*, os encenadores distribuíram um panfleto, numa vigília cívica da classe teatral pernambucana diante dos escombros do recém-incendiado Teatro Valdemar de Oliveira. Em silêncio, faz-se um coral, canta-se a Canção do Expedicionário, depois, como se fossem corifeus do apocalipse, os atores declamam com vozes tumulares o texto do panfleto:

“Um espetáculo incendiário, que torra a minhoca/castiga a nudez/queima a resistência/ e acaba em brincadeiras (melhor que isso só a eternidade de Vavá!). Dedicado aos 80 anos do Mestre Gilberto Freyre, aos DCEs livres e cooptados, ao eterno Valdemar, ao nunca nobel Helder, às falanges: patriótica, de Oxossi, pátria nova, de Oxum e Exu; e a Lula, Metal-Luxo”.

Finalizavam o panfleto ironicamente com uma citação direitista de Gustavo Barroso: “Só o amor à pátria nos salvará das orgias democráticas e dos bacanais comunistas”. A orgia aí citada propositalmente autodefine a manifestação que antecede a estreia do espetáculo. E sinaliza para um teatro do pensamento que atua como roteiro de mixturações eróticas sobre a cidade. Como se fez nessa vigília cívica.

No *Diário de Pernambuco*, o crítico Valdi Coutinho, anunciando o final da temporada no Teatro de Santa Isabel, reproduz algumas considerações de Antonio Cadengue:

Uma peça que traz à luz o Integralismo enquanto proposta por um Estado Integral, estado como instrumento de realização plena do Homem (...) Diz Plínio Salgado que o estado integral não teria o direito de absorver o indivíduo considerando intangível na sua espiritualidade, enquanto o Estado Fascista, pelo contrário, determina o indivíduo (Mussolini – “tudo no Estado nada fora dele). Este é mais ou menos o discurso da Professora, uma das personagens da peça, onde de uma maneira forte e incisiva conclama-nos a “descobrir o Brasil” em sua originalidade. Outras ideias que percorrem a peça são as do nosso lirismo espartano que o circo apresenta; e nossas úlceras expostas no cabaré (...) Destoando do quadro tradicional do teatro pernambucano que

busca atualmente um gênero de espetáculo onde tudo tem uma precisão de computador, *All star tapuias* se realiza sobre erros: pela não mecanização nem do público, nem de atores e espetáculo.¹⁸



FIGURA 22 – o ator e encenador Antonio Cadengue e a atriz Ivonete Melo na cena da escola fazendo o drama integralista *O Veneno dos Cíumes* de Carlos Cavaco.

Cadengue apresenta a possibilidade do texto-roteiro como uma escrita por erros, por inacabamentos, por plágio-combinações intencionais ou improvisadas. Esse

¹⁸ CADENGUE, Antonio. Apud: COUTINHO, Valdi. Uma peça realizada sobre o próprio erro. Diário de Pernambuco, Recife, 13 dez. 1980, Viver, p. B-10.

exercício de inoperância é a possibilidade de roteirizar o Nordeste e seu imaginário. Reportando-se ao espetáculo, Carlos Bartolomeu, por sua vez, considera-o interessante e o roteiro, muito bonito, com algumas coisas bem equacionadas. Na verdade, reafirma ele, *All star tapuias* tinha:

Uma grandiosidade, uma força muito grande, porque tocava em diversos segmentos, nas feridas nacionais. Tinha os mitos modernos: Golbery, Glauber, ao lado das travestis, de leaders, das figuras da moda. Era um espetáculo instigante. Ele era tão ferino que foi retirado de cartaz por pessoas que fazem teatro aqui (...) O final da peça, ao som da marselhesa, o discurso de Golbery, Getúlio namorando com Carmem Miranda, Glauber filmando, metamorfoseado de Tarcísio Meira, dizendo o discurso dele e de Golbery ao mesmo tempo, uma orquestração operística muito bonita. E isso feriu demais os valores que as pessoas acham que são intocáveis aqui nessa cidade, os valores do teatro. (BARTOLOMEU apud MACHADO, 2009, p.354)



FIGURA 23 – A personagem “A república” interpretada pelo ator e encenador Guilherme Coelho no epílogo se contrapondo as figuras de Glauber Rocha e Plínio Salgado.

No entanto, não deixa de apontar para alguns problemas que percebe na montagem. Carlos Bartolomeu pensa na possibilidade do roteiro como sendo esse erro, esse pensamento doente que está em cena, mas inoperante:

Pessoalmente, acho que equacionei muito bem o circo, mas muita coisa ficou a dever no restante, principalmente as coisas do Cabaré, que Guilherme dirigiu. Inclusive, feriu a estrutura do espetáculo, que tinha pretensões dialéticas. A trama da peça seguia este roteiro: começava uma historinha no circo, e não terminava; começava uma historinha na escola e não terminava; começava uma historinha no cabaré, e também não terminaria. Guilherme Coelho não entendeu a minha proposta e a de Antonio, e terminava sempre. Então ficou um verso de pé manco. O espetáculo ficou capenga, além do mais com os cortes brutais da Censura Federal.

(BARTOLOMEU apud MACHADO, 2009, p.354)

O inacabamento do roteiro era o cerne da questão. O Nordeste era esse roteiro doente, de pé manco. Tal como Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico, assim também, neste texto, se misturavam literatura, artes, história, antropologia, política, abordando diversos temas e personagens da vida cultural brasileira de diferentes épocas, atizando o leitor a perseguir-lhes as pegadas, os rastros. E se Oswald estava, como ele mesmo diz, criando roteiros, roteiros, roteiros, isso é o que se vê também em *All star tapuias*, e no seu conjunto de roteiros e “historinhas” (citando Bartolomeu) cuja inoperância permite abordar, de modo irônico, a região, e o que se acha cristalizado sobre ela, a versão celebrativa, monumentalizadora, de sua história e de suas expressões culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu vi o mundo... ele começava no Recife”.

Cícero Dias

Jomard Muniz de Britto foi um dos protagonistas do processo de contra-imagem do teatro do Nordeste, seja por meio de seu cinema, seja por meio de sua intensa influência na cena teatral pernambucana. Pela intensidade e pela amplitude de seu pensamento encenado, ele estabeleceu um gesto artístico de desequilíbrio contra a inércia do conformismo dos que preferiam trazer uma cena artística nordestina congelada nas estruturas coloniais reafirmadas em um regionalismo memorialista e tradicionalista.

Como outros agentes da contracultura, Jomard também foi interpelado pela contraditória percepção de que o fortalecimento de uma cena nordestina continuava, ao mesmo tempo, a demandar – e talvez mais do que nunca – um olhar atento sobre as fricções que eram produzidas fora de Pernambuco, criando assim olhares, perspectivas, estilhaçados aqui e lá (dentro e fora). Porém, diversamente do que acontecia até então, agora esse olhar para fora deveria assumir perspectiva de maior voltagem crítica, procurando se livrar da passividade subserviente, legada pela colonização, inclusive a colonização regional, que por muito tempo fez os brasileiros receberem qualquer produto cultural europeu ou europeizado como algo, a priori, de maior valor.

O pensamento encenado de Jomard estabeleceu uma dobra/uma torção nessa construção de uma identidade das artes do Nordeste. Pois, se decolonial, é também contra regionalismos e nacionalismos tradicionalistas. Ele apresenta uma resposta “teatral” decidida, por exemplo, ao projeto elaborado por Ariano Suassuna logo após a estréia de *Auto da Compadecida* (1955). A cena de contra-regionalismo traçada na escrita cênica, poética e fílmica de Jomard estabelece o teatro como um campo de diálogo necessário para realizar o seu projeto de enfrentamento ao discurso armorial e tradicionalista do regionalismo seja ele o de Suassuna, seja o de Gilberto Freyre.

A julgar pelo que se deu com o chamado teatro do Nordeste, a nacionalização de uma obra ou um artista ou uma poética teatral de origem regional no Brasil é fruto de uma combinação de diferentes fatores, como Jomard vai sinalizando em sua obra ensaística fílmica e literária. O mais importante deles consiste em atender, interna e externamente, a uma espécie de expectativa prévia sobre essa imagem do Nordeste. Pois a visibilidade e a dizibilidade nordestinas, afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 307), não seriam gestadas apenas fora da região, mas, também, por seu próprio povo. Com isso, qualquer traço que fuja do facilmente vinculado a uma ideia padrão de Nordeste precisaria ser muito bem trabalhado para ser aceito. Jomard foi elaborando essa tensão a partir de uma teatralidade inoperante, cujos procedimentos de apagamento e fratura se realizavam por meio de suas fissuras miméticas dessa imagem “regionalizada”.

A filmografia de Jomard já se interessava pelo teatro como essa contra-imagem do Nordeste. Em 1974, no filme *Infernolento*, temos o registro do espetáculo teatral *Prometeu acorrentado*, que tinha a direção de José Francisco Filho. Falando sobre seu processo de filmagem do espetáculo, Jomard nos revela: “Não estava interessado em mostrar o espetáculo na íntegra, mas captar o clima de angústia do texto do Prometeu” (Apud FIGUEROA, 1994, p.47). Esse espetáculo do grupo Tucap (Teatro da Universidade Católica de Pernambuco) teve sua estreia em 1973 e era realizado dentro da Igreja matriz de Olinda. Foi esse mesmo grupo que em 1972 afrontou Ariano Suassuna com a montagem ‘tropicalista’ de *Torturas de um coração*. É interessante perceber que logo depois ocorreria a filmagem de *Vivencial I*, primeira parceira entre Jomard e o grupo Vivencial Diversiones.

Observamos, assim, que Jomard queria deslocar essa máscara do teatro pernambucano e que fazia essa operação quando colocava as filmagens dos espetáculos em outros lugares. Em *Infernolento* (1974), por exemplo, o registro da encenação do Tucap levaria a montagem da Igreja matriz de Olinda para o interior do espaço fílmico, assim como o filme levaria, em seguida, o grupo e sua encenação para o pátio frontal da Igreja do parque da Jaqueira.

É também essa operação de deslocamento que acontece no filme *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial* (1978). O Grupo de Teatro Vivencial montara em 1976 o texto *Sobrados e Mucambos*, de Hermilo Borba Filho, a partir da obra original de Gilberto Freyre. O filme de Jomard vai trabalhar com essa montagem vivencialista como uma cartografia metateatral sobre as ruas e monumentos de Recife, refigurada, agora, em imagens fílmicas. O ensaísmo fílmico realizado nessa obra assumiu a forma de um olhar em mise-en-abyme para a cultura da cidade pernambucana.

De certa forma, este teatro-cinema do *Inventário de um feudalismo cultural* amplia a análise voltada para as linhas mestras da produção cultural brasileira, especificamente a do Nordeste, suas concepções, usos e desusos. Um conjunto de concepções e práticas que, na visão de Jomard Muniz de Britto, são em si mesmas máscaras sobrepostas. Buscando uma imagem cênica que escape de uma compreensão do Nordeste restrita à cultura tradicional e ao teatro calcado nas matrizes populares, como fez o performer/brincante Antonio Nóbrega – discípulo de Ariano Suassuna; Jomard e o grupo Vivencial de Teatro neste filme concebem o teatro e a cultura como uma máscara, ou melhor, por meio de uma contra-imagem das máscaras.

Era exatamente no jogo paródico e crítico de sobreposições e trocas de máscaras/teatralidades que, para Muniz de Britto, se mostrava possível compreender e visualizar a cultura brasileira e, por extensão, o teatro do Nordeste que se praticava naquele momento. Sua verdade encontrava-se na metáfora da máscara, na própria representação, num jogo sinuoso que levava à vertigem. Como no metateatro, justapõem-se realidade e ilusão, o que garante não a mimese absoluta, mas aquela mais próxima de sua etimologia latina (*in-lusum*), que expressa - sem maior ostentação - a situação daquele que (ou do que) está em jogo. A “ilusão” como uma maneira de vermos pelo avesso outros sentidos das palavras e das imagens. Uma ação por meio da qual nos é mostrado o que está “através”, o que parece não ser e, no entanto, “é”.

Assim opera Jomard por meio da teatralidade como fator fundamental em seu ensaísmo fílmico, situando-se cinematograficamente entre a memória e a invenção.

Aliás, são justamente os seus elementos mnemônicos, autobiográficos e literais que conferem ao seu ensaísmo (em prisma multiartístico) também um viés performativo. Entre a teatralidade e a performatividade, a metateatralidade parece trafegar de acordo com as peculiaridades de cada poética teatral, sobretudo quando estas tomam sua autorreflexividade e a realidade do palco em si mesmos como ponto de partida e chegada. A cena barroca do mundo como representação e da vida como sonho e ilusão parece ressoar fortemente nos recursos de cortejo cênico (percurso), na vertigem das máscaras, no olho do teatro e da morte do próprio teatro - como observamos anteriormente ao examinar o ensaísmo e a fri(c)ção histórica que dimensionam o filme *Inventário de um feudalismo cultural ou uma fricção histórico-existencial*, de Jomard.

Como pensa Josette Féral sobre a teoria, enquanto “jogo de revelações e de máscaras onde os sistemas escolhidos dependem tanto dos modelos teóricos aplicados quanto da subjetividade do pesquisador”, podemos visualizar também em Jomard algo semelhante a esse encadeamento de revelações e máscaras, método e subjetividade. Pois se imprime em seu pensamento encenado – como procuramos assinalar aqui - esse jogo vertiginoso de máscaras sobre o Nordeste, criando sempre contra-discursos sobre a região.

O diálogo com o teatro no pensamento jomardiano se revela fundamental quando se trata da roteirização da cena no Grupo Vivencial. Pois se trata de uma cena feita por takes, pedaços, fragmentos. A montagem de *All star tapuias* nos faz ver como os três encenadores Carlos Bartolomeu, Antonio Cadengue e Guilherme Coelho, junto com o mesmo Grupo Vivencial de Teatro, puderam produzir contra-imagens do teatro pernambucano por meio da ideia e da prática da mi(x)turação na dramaturgia e encenação. Esse procedimento está no Manifesto Qua...Qua...Qua... E é a partir de uma cena reflexiva (seguindo definição de Rancière) que se ergue *Inventário de um feudalismo cultural* (e posteriormente *All star tapuias*). A partir de cenas que desejam interromper causalidades e identidades estruturais, operando como quadros inoperativos – isto é: aqueles nos quais as cenas são desfeitas.

O teatro se torna inoperativo tanto no manifesto quanto no espetáculo pela sua impossibilidade de roteirizar uma estrutura colonizante sobre a imagem do Nordeste. Então esse roteirizar é uma operação de desmontagem de legibilidades hegemônicas e hierárquicas. De interrupção do fluxo explicativo, incluindo as grandes interpretações do Brasil e do Nordeste. Rancière afirma que o que interessa a ele, em seu método cênico, é justamente reorganizar, redefinir e alterar “a topografia do perceptível, do pensável e do possível” (RANCIÈRE, 2020, p. 830). A cena, para Rancière - e, a seu modo, também para Jomard - assume, assim, a forma de uma estrutura de racionalidade sensível, produzindo um modo de apresentação de diferentes objetos, situações e acontecimentos no qual eles se tornam inteligíveis, desviando-os de consensos já estabelecidos. Em *Inventário de um feudalismo cultural*, e na escrita cênico-dramatúrgica de *All star tapuias*, o roteiro expõe essa cena de pequenos quadros, de fragmentos que não se completam. Uma imagem do Nordeste em derrisão.

Uma das dimensões de dissenso dessa escrita cênico-dramatúrgica é que ela mostra acontecimentos, imagens, objetos, textos, vestígios do teatro pernambucano, mas tensionados ou de muito perto. E isso não para produzir explicações causais e lógicas, mas sim para elaborar combinações inusitadas, contra-imagens. Para que se pudessem alterar, assim, padrões de julgamento e valorização, expondo-se a divisão e as desigualdades que fraturam o discurso comum sobre o teatro do Nordeste.

É importante, então, ressaltar a aproximação que Rancière faz entre a cena de dissenso e a cena teatral. Para ele, ambas podem tematizar a relação assimétrica entre a instituição material do teatro e a questão do espaço no qual o povo pode se manifestar, e estar presente. O teatro é o lugar, material e simbólico, no qual os papéis e as identidades se misturam e a fabulação permite uma redistribuição das temporalidades e capacidades. A cena de dissenso, da mesma forma que a cena dramatúrgica, possibilita “dilatando os momentos singulares em uma temporalidade não hierárquica, impregnando-os da beleza e da potência de acontecimentos sensíveis”, permite “a coexistência de singularidades” (RANCIÈRE, 2020, p. 840).

A montagem *All star tapuias* e o manifesto Qua...Qua...Qua... elaboram essa roteirização da imagem do Nordeste pelo inacabamento, pela mistura, por uma cena da impureza. Assim o teatro pernambucano vai, através do pensamento encenado de Jomard, criando fraturas nos discursos oficiais sobre uma imagem regionalista e tradicionalista unívoca.

Como duas figuras fantasmais, operara nessa dissertação a presença-ausência de Gluber Rocha e Paulo Freire. Esses dois personagens-figuras do pensamento-ação de Jomard são um encontro entre pedagogia, poesia e política – os três “p” da poética jomardiana. Jomard e Glauber foram muito amigos e trocaram cartas durante muitos anos. Essas cartas discutem o país, a arte e o Nordeste nos anos 1960 e 1970. A escrita epistolar desses dois artistas nordestinos nos aproxima, ainda, das ideias de inventário presentes no trabalho jomardiano. E lendo esse material podemos observar como essa interlocução afetou o pensamento encenado de Jomard com uma outra possibilidade de pensar as potências de uma cena artística nordestina.

Falando desse espírito jomardiano, Glauber, no prefácio do livro *Do modernismo à bossa nova*, nos apresenta essa figura - “o Jomard”:

Prefiro falar de Jomard Muniz de Britto, pernambucano de muitas artes escondidas atrás de uma fascinante timidez. Fascinante porque, se recolhendo continuamente, Jomard sempre deixa prever um bote, e quando larga é golpe certo, no ponto vital. O que me fez amigo de Jomard foi nossa comum paixão pelo cinema, isto já faz dez anos, na decente Recife. Depois, nosso desencontro de temperamentos criou compensações: Jomard veio escrever crítica de poesia numa revista literária que eu dirigia em Salvador, depois veio mesmo para Bahia, onde agiu com brilhantismo e polêmica nas rodas jovens das artes e letras locais. E assim foi, se revelando palmo a palmo: o crítico de cinema era professor de filosofia, o teórico da poesia era entendido de teatro, o esteta

rigoroso era jornalista, o jornalista era professor e o professor sambista, outra vez no teatro! (Apud BRITTO, 2009, p. 07)

Esse ir e vir de Jomard entre linguagens e pensamentos sempre encantou Glauber e ao mesmo tempo enxergava na escrita jomardiana o teatro como um foco permanente. A possibilidade de roteirizar tudo aparece em uma carta do diretor baiano para nosso pensador-artista pernambucano:

Quero ter ver o mais breve possível, para conversarmos, a distância não dilui a amizade, pelo contrário, quero fazer um filme sobre maurpicio de nassau e calabar, em duas fases, a primeira calabar, a segunda nassau, no mesmo filme, mas sua reconstituição moderna=, estilizada (...) a terra é história da morte de um poeta que, enquanto morre, faz um poema, o filme é esse poema, o país que se chama eldorado, para isto fui forçado a escrever poemas para o filme, não sei a qualidade, o que marca este poeta:

não anuncio cantos de paz

nem me interessam as flores do estilo

como por um dia mil notícias amargas

que definem o mundo em que vivo

e, por assim a fora, já pensou em filme recitado? (Apud BRITTO, 1992, p. 64-65)

Essa escrita em mi(x)turação era compartilhada por ambos criadores nordestinos. Neles temos um nordeste impuro, antropofágico. Analisando *Terra em*

Transe, o crítico Ismail Xavier identifica os procedimentos teatrais no cinema de Glauber:

Na convivência desses impulsos contraditórios, as próprias reações históricas do poeta acabam como pretextos para um exagero gestual que teatraliza e torna claro o jogo político. Desde a primeira cena, Paulo afirma o duplo caráter de sua presença em cena: ator e comentador. Duplicidade expressa de modo patente não apenas na voz over mediadora, mas também na própria natureza de seu comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a platéia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo o teatro). (XAVIER, 1993, p. 46).

Podemos então perceber semelhanças de procedimentos entre os dois artistas, mas as diferenças me chamam a atenção. Glauber trazia o teatro como procedimento de linguagem e Jomard trazia os próprios espetáculos dos grupos teatrais pernambucanos para a cena fílmica. Analisando as escolhas de Muniz de Britto, observo que interessava para ele observar a dobra teatro-cinema em uma via de mão dupla (ver a teatralização do cinema e uma cineficação do teatro) como processos de um pensamento encenado que se voltava para um contradiscurso regionalista.

Ao lado de Glauber, temos Paulo Freire como outro interlocutor essencial de Jomard. Com ele partilha (e aprende) uma ação poética e política transformadora, produtora de um lugar de dúvida e mudança. Falando sobre seu aprendizado com o educador pernambucano, Jomard nos revela:

Continuo considerando a grande contribuição de Paulo Freire: antes da experiência com as palavras geradoras, a discussão sobre a natureza versus cultura ... A compreensão antropológica no cotidiano dos alfabetizados. A leitura do mundo antecipando a

tarefa das decifrações verbais, da oralidade para as escritas possíveis. Que horas são no Brasil? Ontem? Agora? Se este foi o mérito excepcional da pedagogia paulofreiriana, a educação em perspectiva antropológica, histórico-fenomenológica, isso foi esquecido diante da mitologia necessária para uma alfabetização problematizadora e conscientizadora em quarenta horas, em poucas semanas (Apud CORTEZ, 2008, p.55)

Jomard traz a educação freiriana para uma dimensão de poeticidade – uma poesia da cidade. Era assim que ele também observava a ação de Guilherme Coelho dentro do Grupo Vivencial Diversiones, como uma ação poética-política:

Guilherme é uma liderança incontestada, mas eu acho que o grande charme, carisma e mistificação, também vem de ele ser um líder que, aparentemente, compartilha com todos, porque descobre a necessidade de cada um ser estrela e, ao mesmo tempo, a constatação das celebridades. Ele procurava valorizar tudo e todos, contra tudo e contra todos. É uma coisa psicológica, psicanalítica e pedagógica, sobretudo como Paulo Freire. (Apud FERRAZ et al, 2005, p. 110.)

Freire e Glauber são vozes fantasmais nos escritos de Jomard - seja no cinema, seja no teatro. Entendendo essa dobra poesia-pedagogia como um caminhar definidor de seu pensamento encenado enquanto possibilidade de uma desorientação intencional dos discursos hegemônicos da e sobre a região Nordeste.

Então percebemos esse ensaísmo de Jomard como poesia-pedagogia atuante em suas ambiguidades. O objetivo era, pelo que observamos, mostrar, na base do instantâneo fotográfico de uma época e de certas circunstâncias pessoais, que se tratava

de um projeto que ultrapassava as fronteiras de uma região, ao passo que, paradoxalmente, também firmava seu compromisso em discutir o elemento “regional” de forma coletiva.

Sob certo ângulo, sua prática ensaística é a de uma nova montagem no texto, de uma roteirização do pensamento. Não há dúvida que Jomard em seus filmes e escritos literários/teóricos está ensaiando também uma escritura de interpretação da região Nordeste, que passa pelo nosso romantismo e pela revolução do Tropicalismo. Jomard normalmente entrecorta, todavia, a análise para posicionar personagens do mundo da cultura brasileira e pernambucana, como se fossem peças de um tabuleiro cênico. Para produzir contraimagens. E vê-los com outro olhar.

Pois, para ele, não vale ressaltar a história individual destes homens e mulheres, mas sim submetê-los à história coletiva de uma região do Brasil. Seu pensamento encenado é o encontro das ambiguidades e da morte de certa percepção de uma região. Como acontece na estrutura de uma manifestação popular nordestina como o Cavalo-marinho, com a imagem da personagem O Morto carregando o vivo, essa pode ser pensada como figuração oximoresca o suficiente para visualizarmos a relação entre o pensando jomardiano e a noção mesma de região.

As considerações sobre o pensamento encenado de Jomard Muniz de Britto aqui apresentadas, em vez de esgotarem o debate, são preliminares que esperam atrair os leitores para a densa e infindável discussão que envolve suas abordagens do Nordeste, do Brasil, dos meios artísticos, da construção do pensamento e do poema. O que se fez aqui, quem sabe, talvez esteja mais próximo de uma encenação sobre o pensamento encenado do que de alguma tentativa de resposta acabada - o que não estaria ao alcance nem de seu autor, nem de qualquer um que sobre o tema se debruçar. Pois, exposta a novos contextos, a obra de Muniz de Britto exigirá novas leituras, novas abordagens.



FIGURA 24 – A personagem “Morto carregando o vivo” fazendo seu cortejo dentro de um cemitério.

Na encruzilhada entre similaridade e diferença, e no desvio dessas polaridades, tornou-se possível, articulando os procedimentos ensaísticos de Jomard identificar aqui um traço comum de contra-imagem, de inoperância do discurso sobre o Nordeste. E perceber, assim, como o teatro foi um operador pulsante de suas escolhas e, além disso, como seu pensamento trouxe uma roteirização dos procedimentos cênicos na cena pernambucana, especificamente no espetáculo *All star tapuias*, para o qual chamou-se a atenção aqui.

A obra de Jomard é como o personagem anfíbio do “Morto carregando o vivo” (ver figura 24, acima). Nesta figura é como se não pudéssemos separar inteiramente o que é vida e o que é morte. No personagem do Cavalo Marinho as duas estão coladas. Mas elas se distinguem aí também. Ou melhor: voltando à obra de Jomard, nela estão contrastados Freyre e Freire, Suassuna e Glauber, nela, se há a morte como discurso único de uma região que foi palco das mais diversas lutas de poder com seus coronéis, há mais. E o morto carregando o vivo, no pensamento encenado jomardiano, se traz o

Cavalo Marinho, traz também a imagem do homem de costas ao vento do progresso, ou ao vento do discurso regionalizante, máscara que deseja o tempo todo colar em uma face livre e pulsante de humanidades plurais.

Referências Bibliográficas

Obra literária e ensaística de Jomard Muniz de Britto:

BRITTO, Jomard Muniz de; GOMES, João Carlos Teixeira; PERES, Fernando da Rocha. *O livro dos três*. Editora Bagaço. PE: 2007.

BRITTO, Jomard Muniz de. *A retomada de Pernambuco no cinema: avanço do underground*. Jornal da Tarde. Fevereiro, 1975: Recife-PE;

_____. *Escrevivendo*. Recife: Edição do autor, 1973.

_____; e LEMOS, Sérgio. *Inventário de um feudalismo cultural*. Recife: Nordeste Gráfica, 1979.

_____. *Arrecife de Desejo*. Editora Leviatã. RJ: 1994.;

_____. *Atentados Poéticos*. Editora Bagaço. PE: 2002;

_____. *Bordel brasílicor bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Editora Comunicarte. PE:1992;

BRITTO, Jomard Muniz de. vivencial, vivecas, diversiones, devassidões. In: _____. *Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror, com acessos líricos, sob o trópico de pernambucâncer*. Recife, 1982.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

_____. *Crueldades & confraternizações: breve ensaio de psicanálise selvagem*. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002.

_____. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Filmografia:

AQUARELAS DO BRASIL. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 2005, 20 min. son. color.

INVENTÁRIO DE UM FEUDALISMO CULTURAL NORDESTINO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min., cor., son.

JMB, O FAMIGERADO – VERSÃO DESAUTORIZADA. Direção: Jomard Muniz de Britto. Atentados Poéticos, 2010.

JMB, O FAMIGERADO. Direção: Luci Alcântara. 2010. 105 min. son. color.

O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min22s, son. color.

RECIFERNÁLIA. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1975. 15min.25s. son. color.

Estudos sobre Jomard Muniz de Britto:

BRITO. Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. 2016. 300 p. Tese (Doutorado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

_____. O CORPO EM TRANSE: descentramentos de gênero no filme *Esperando João*, de Jomard Muniz de Britto (João Pessoa, 1981). *Outros Tempos* (Online) , v. 17, p. 355-372, 2020.

_____. O Brasil não é o meu país, é o meu abismo': percursos literários de Jomard Muniz de Britto pelas contradições do Brasil contemporâneo (1982-2002). *Contraponto* , v. 09, p. 481-503, 2020.

_____. Lutar com o super-8 é a luta mais vã: o Palhaço Degolado (1977) ou a maquiagem sorridente de um corpo sem cabeça. *Fato & Versões*, v. 11, p. 04-27, 2019.

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. 2009. 148 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivendo aos Atentados poéticos*. 2011. 330 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MORAES, Fabiana; OLIVEIRA, Aristides. *Jomard Muniz de Britto - Professor em Transe*. 1. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), 2017.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*. 2012. 302p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina;

_____. *O palhaço degolado afrontando as veredas da tradição: o super-8 jomardiano como instrumento de transgressão e crítica da noção de “cultura brasileira” nas décadas de 60/70*. 2009. Monografia (Licenciatura em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

SOARES, Paulo Marcondes. *Vanguarda e Cosmopolitismo: a poética crítica de Jomard Muniz de Britto*. 1983. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

_____. Por um conceito de vanguarda: escrevivendo. *Revista Marca de Fantasia*, Recife, 1984.

Referências gerais

ADORNO, Theodor W. *Notas De Literatura* (I). São Paulo: Editora 34, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 3ªed. Recife: FJN. Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

_____. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. IN: *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 10, n. 17, p. 55-67, jan./jun. 2008.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Editora Civilização Brasileira s.a . RJ: 1972.

ARAÚJO, Matheus. Uma casa para o Vivencial Diversione, 2015. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/178/uma-casa-para-o-vivencial-diversiones>> Acesso em: 19 de Jan. 2023.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: 34, 2007.

BACCARELLI, Milton. *O teatro em Pernambuco: trocando a máscara*. Recife: FUNDARPE, 1994.

BARROS, Isabelle. Imagens afetivas do Vivencial são publicadas em livro nesta quinta, 2016. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/11/vivencial.html>> Acesso em: 19 de Jan. 2023.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Editora Nova Fronteira s/a, RJ: 1990.

BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARELLA, Tulio. *Cuaderno del delírio*. Buenos Aires: Goyanarte, 1959.

CARELLA, Tulio. *Orgia: os diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima, 2011.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio*. Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anaes Pernambucanos*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1985.

DOURADO, Rodrigo. *Vivencial Diversiones: por uma cena transgressora*. Monografia (Graduação em comunicação social, habilitação em Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, UFPE, Recife, 2003. 126f. il.

FARACHE, Ana. *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*. Recife: Ed. Massangana, 2016.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JUNIOR, Wellington (org.). *Memórias da cena pernambucana*. Volume 1. Edição dos autores. Recife, 2005.

FERRAZ, Leidson. *O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história*. 01. ed. Recife: SESC Pernambuco, 2021

FIGUERÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Coleção malungo v.2; Fundação de Cultura Cidade do Recife, PE: 2000;

_____. *O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Fundarpe/ Companhia editora de Pernambuco, PE: 1994;

CUNHA FILHO, Paulo . Relembrando o cinema pernambucano. Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco, PE: 2006.

FOUCAULT, Michael. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III* - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GRUPO de Teatro Vivencial. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>> Acesso em: 12 de Jan. 2023. Verbetes da Enciclopédia.

LEHMANN, Hans- Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naifi, 2007

LUKACS, G. “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper”. In. *Revista Serrote*. IMS. No 18, novembro de 2014

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaíos*. Livros 1, 2 E 3. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUNFORD, Lewis. *The City in History*. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects. New York: Harcourt, Brace and World, Inc, 1961.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. *Aqui há uma margem: teatro e exílio em Gertrude Stein*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

PACHECO, Tania. Repúblicas independentes, darling: um espetáculo sincero que justifica a ida ao teatro. O Globo, Rio de Janeiro, 20 jan. 1979. Segundo Caderno, p. 40.

PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PENTEADO, Darcy. Veredas tropicais. Lampião da Esquina, Rio de Janeiro, p. 3, 1981.

STAROBINSKI, J. “É possível definir o ensaio?”. In. *Revista Serrote*. IMS. No. 10, março de 2012.

SILVA, Girlane Cristina Siqueira. *Atuações e papéis femininos: o corpo a corpo da atriz no teatro pernambucano durante a ditadura militar*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

_____. *Dicionário Atrizes de Pernambuco: Paisagem das décadas de 1930 a 1970*. 1. ed. Recife: Ed. do Autor, 2017.

_____. *Você tem muito jeito pra isso, menina: histórias sobre Diná de Oliveira, a primeira dama do teatro pernambucano*. 1. ed. Recife: Ed. do Autor, 2018.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANEXOS

ANEXO A – DIARIO DE PERNAMBUCO, 22/02/1979

“Vivencial” exhibe hoje duplo show musical em Olinda

O Vivencial Diversiones, primeiro café-concerto do Nordeste e a mais nova casa de espetáculo de Pernambuco, abre suas portas mais uma vez, de hoje até o final da semana, para apresentar os dois shows atualmente em cartaz: “Prato do Dia” e “Bonecas falando para o mundo”.

A casa funciona a partir das 20 horas com serviço de bar e discoteca e os espetáculos são apresentados às 23 horas e 01h30m. “Prato do Dia” é o show musical com Ricardo, Edvaldo, Givaldo Repolho — que desenvolve um bom trabalho como percussionista — e Tony.

Porém o ponto do Diversiones é, sem dúvida, o show de variedades “Bonecas falando para o mundo” com elenco de bailarinos, comediantes, travestis e uma strip-girl. Com direção de Guilherme Coelho, que também participa do espetáculo, o “Bonecas” consa-

gue manter o ritmo até o final com bastante dinamismo e humor.

A estréia destas apresentações, na última sexta-feira, constituiu um sucesso, com a casa lotada. No final, o público se mostrava entusiasmado. Mesmo os que não apreciam o gênero da linha dos “tropicalistas”, gostaram de ter conhecido o trabalho do grupo de teatro e comentavam que, embora não apreciassem o conteúdo do show, ele estava bem cuidado.

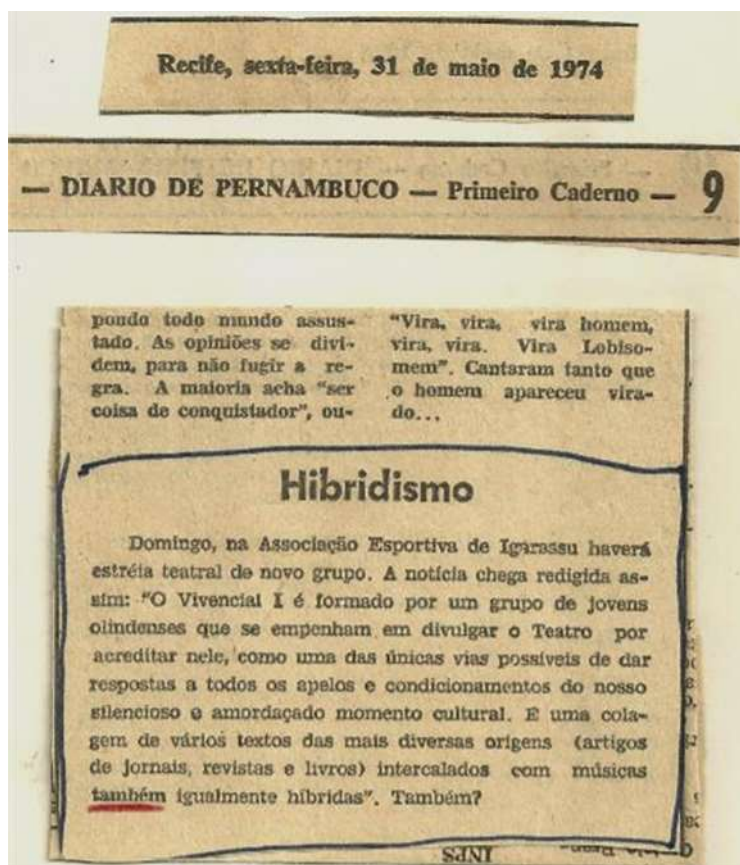
O grupo de teatro Vivencial se encontrava até pouco tempo atrás fazendo uma tournée pelo sul do País apresentando a peça “Repúblicas Independentes, Darling” pelo Projeto Mambembão. O grupo pretende levar esta peça no Diversiones brevemente.

O Vivencial Diversiones se localiza no Complexo Salgadinho e os ingressos dos shows têm preço único de Cr\$ 50,00



“As Tigresas” transam o “Diversiones” em Olinda

ANEXO B – DIARIO DE PERNAMBUCO, 31/05/1974



ANEXO C - PROGRAMA DO ESPETÁCULO VIVENCIAL I, 1974

VIVENCIAL I

Do esforço conjunto e amador surgiu o VIVENCIAL I para iniciar e dar continuidade a um processo de vivencia grupal onde se tenta todos os aspectos existenciais e consequentemente o religioso.

O teatro é um dos frutos da vivencia do grupo que agora é composto por mais ou menos vinte e um membros, e que se empenha em divulgar o teatro por acreditar nele/ como uma das únicas vias possíveis de dar respostas a todos os / apelos e condicionamentos do nosso silencioso e amordaçado momento cultural.

VIVENCIAL I é a colagem de vários / textos das mais diversas origens, (artigos de jornais, revistas, livros, etc.) intercalados com músicas também igualmente híbridas.

ELENCO: Américo, Alfredo, Fernando, Gil, Gorete, Graça, Guilherme, Hermes, Iranise, João, Joaquim, Lucia, Miguel, Madalena, Marcus Valério, Petrónio, Pelé, Roberto, Rejane, Toinho, Tota.

FIGHA TECNICA: Direção - Guilherme Coêlho.
Assist. Dir. Gil Grangeiro.
Dir. musical - Pedro Celso.
Sonoplastia - Maldinho.
Cenário - Gil Grangeiro e equipe.
Iluminação - Joaquim e Miguel.
Maquilagem - João Andrade e Lúcia.
Guarda-roupa - Américo e Guilherme.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS aos apoios recebidos por parte de:-

- Iara Barreto.
- Sr. e Sra. Alfredo d'Albuquerque, (responsável pelo abrigo de menores N.S. do Amparo)
- Eugénio - pela iluminação.
- Edris Pamela.

OBs: Os fundos angariados serão reinvertidos em prol do Abrigo de Menores N. S. do Amparo.

ANEXO D – PROGRAMA DE REABERTURA DO CAFÉ-CONCERTO
 DIVERSIONES: A COBRA ATACA NOVAMENTE

★★ VIVENCIAL DIVERSIONES ★★

A COBRA ATACA NOVAMENTE EM OLINDA

A confecção das pedras, lixos, areias, fezes, escombros, marginalias, etc. tudo isso se misturando, com a vontade de re-criar, re-surgir, re-trans-surgir, re-transgredir, para fazer mais cabeças, mais pintas, mais maquilagens, mais luzes, mais glórias, mais vida!

O Vivencial vem de estrelas cadentes relativamente apagadas, para brilhar novamente no cenário mundial do transformismo. Essa vontade/consistência de reaparecer ao público, de manter acesa a chama do vivencialismo.

É necessário e urgentíssimo que esta casa re-abra e ré-loque pra frente todos os brilhos do mundo e das imaginações!

Vamos torcer, aplaudir, vivenciar, sex-assistir...

GIL GRANGEIRO

Olinda - Agosto - 82

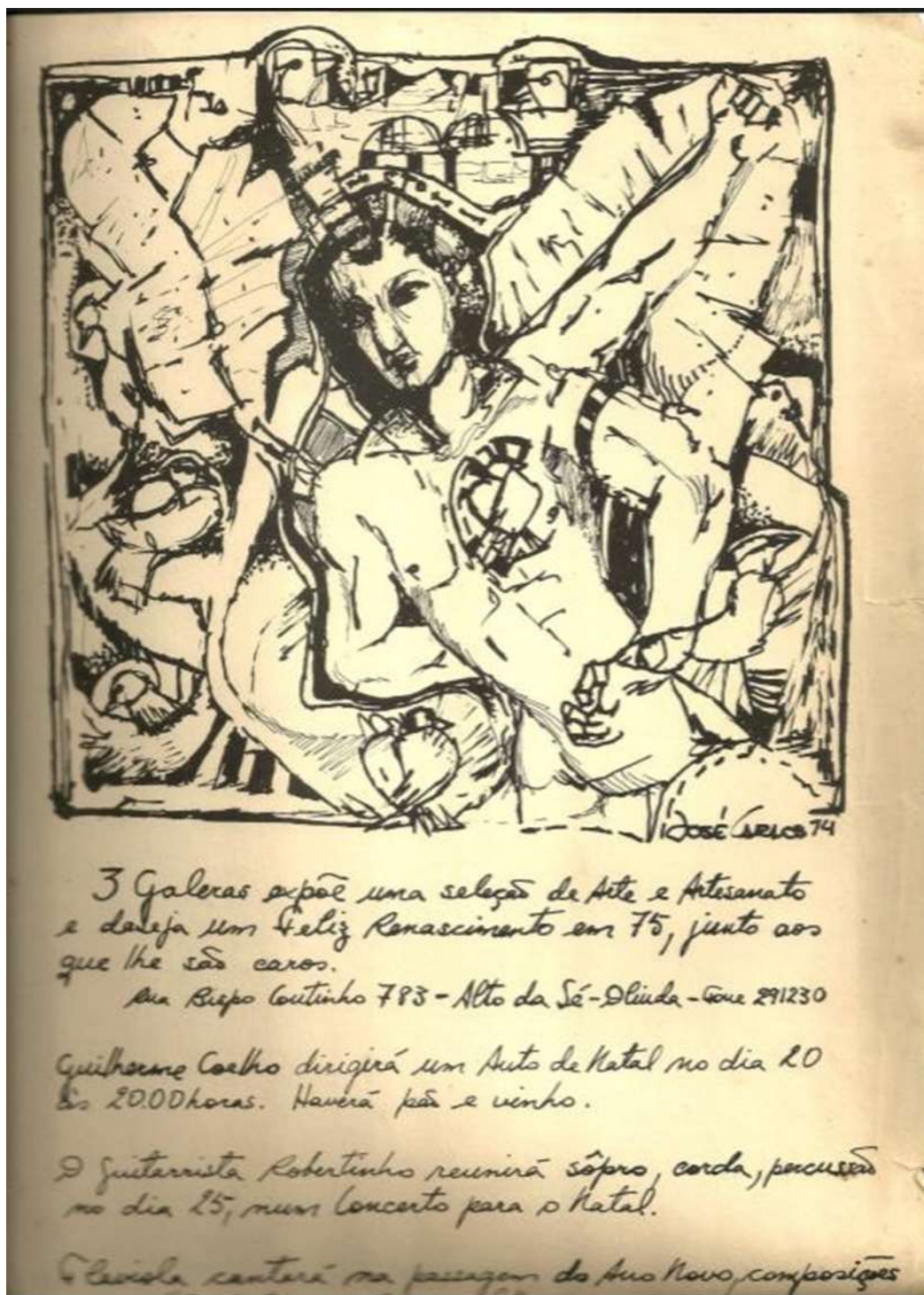
... O vivencial eu ouvia dizer mas demorei pra conhecer, e nem mesmo fui tantas vezes. O vivencial... e de repente pernalonga me pede um depoimento. Um pedido da madrugada com gosto de cerveja. Engraçado! Fui tentando lembrar, reconstituir, revivenciar. Não os conceitos, mas as sensações: a surpresa, o desafoço do riso, o exercício do corpo, os corpos femininos exercendo a corporalidade masculina, minha imagem refletida de través, minha ponta de inveja... vivências e enclaves: eu mulher me engraçando no projeto da minha identidade, eles brincando com a imagem que deveria ser minha, todos se dilacerando no esforço de soltar as amarras do desejo, simplesmente, o vivencial cercado de mângues, barracos e caranguejos, inevitavelmente. Ao longe no perfil da cidade a silhueta eterna dos senhores de engenho. Mas as vezes eles se manifestavam de corpo presente. Acho que era aos sábados. E como não podia deixar de ser, ficavam irremediavelmente seduzidos...

SÔNIA CORREA

Com um jeito novo de caminhar vocês avançam no seu espaço-vivencial, conquistado com o amor e a rebeldia do seu gesto-trabalho de mutantes-cantantes construtores da alegria.

TEREZA BARROS

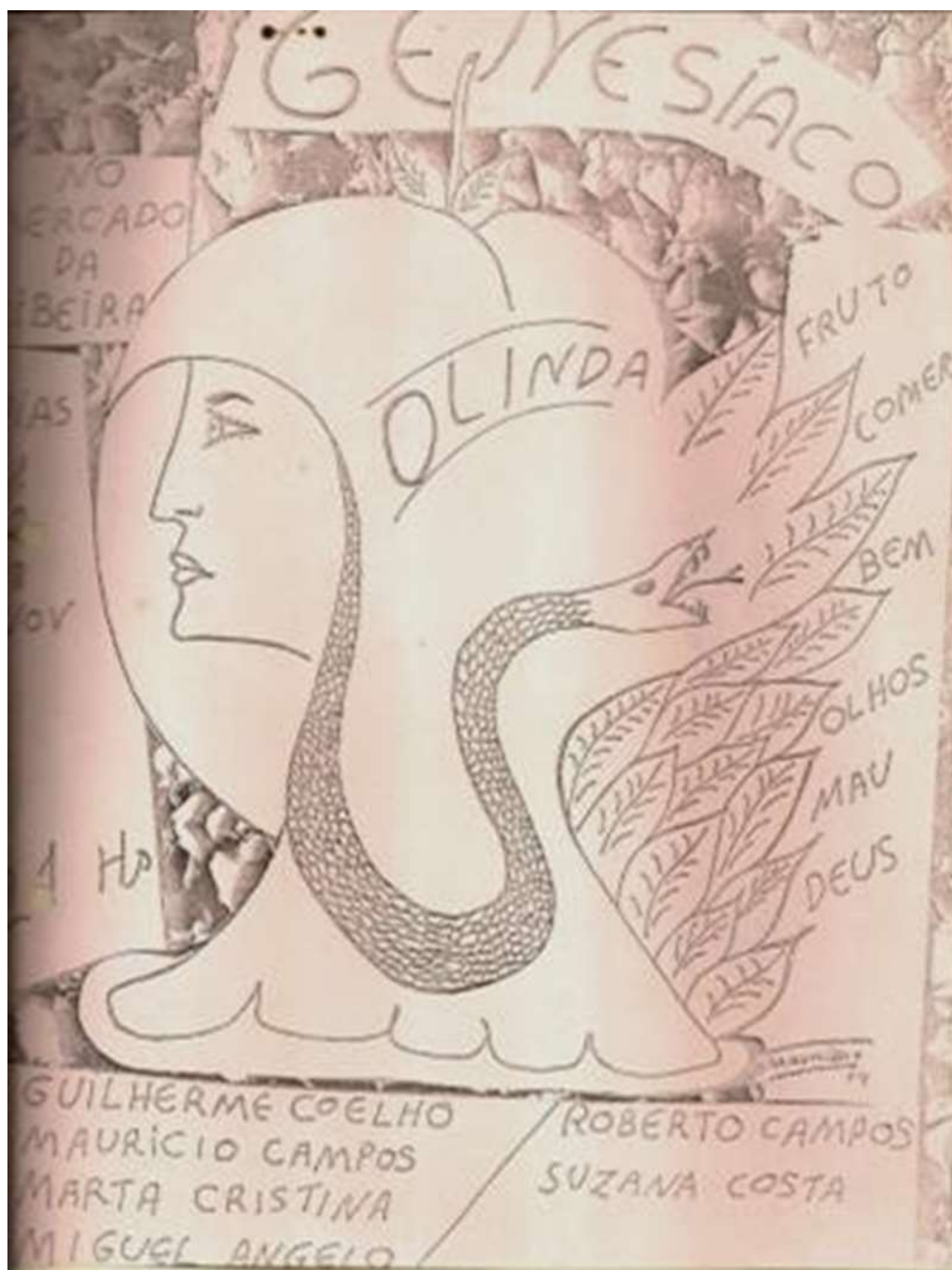
ANEXO E – CARTA DE MIGUEL ÂNGELO



ANEXO F - DIARIO DE PERNAMBUCO, 08/11/1974



ANEXO G – PROGRAMA DO ESPETÁCULO GENESÍACO



ANEXO H – JORNAL DO COMMERCIO, 08/11/1974

Jornal do Commercio — Recife — Segunda-feira, 8 de novembro de 1974

"Genesíaco" é um novo espetáculo teatral que está sendo apresentado no Mercado da Ribeira, em Olinda, nos fins de semana, pelo grupo Vivencial.

Dirigidos por Guilherme Coelho esse grupo de jovens tem muito sucesso com seu primeiro trabalho, Vivencial I, levando centenas de espectadores ao Teatro do Amparo, também em Olinda. Inclusive o Vivencial I, foi documentado através de um filme de Jomard Muniz de Brito, na bitola Super 8.

No seu segundo trabalho, Genesíaco, eles continuam na linha de um teatro vivenciado, que tem como base fundamental, do ponto de vista técnico, a expressão corporal. Eles pretendem conseguir uma comunicação com o público através de um contato direto, e por isso mesmo não utilizam palco. O grande salão do Mercado da Ribeira é en-

"Genesíaco" é novo espetáculo do Vivencial, de Olinda



galanado, com bandeirinhas, e o público fica sentado em colchões de espuma; a ação se desenvolve tanto no centro como junto do próprio espectador, acontecendo às vezes participação espontânea destes.

Genesíaco segue um roteiro de ação teatral, escrito por Roberto Campos e tem direção de Guilherme Coelho. No elenco estão Guilherme Coelho, Marta Cristina, Miguel Angelo, Maurício Campos, Roberto Campos e Suzana Costa.

Hoje e amanhã às 21h haverá espetáculos, que serão repetidos no outro final de semana, também sexta e sábado. O grupo está cobrando preços populares, também como uma forma de levar maior número de pessoas ao teatro. Um teatro sem convenções e que procura refletir a realidade por que estão passando os jovens, no momento atual.

Um momento de "Genesíaco"

ANEXO I – DIARIO DE PERNAMBUCO, COLUNA JOÃO ALBERTO, 27/02/1975



ANEXO J – DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/04/1975

— Terceiro Caderno — DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, domingo, 6 de abril de 1975

Vivencial estréia nova temporada

O Grupo Vivencial I estará estreando, a partir de hoje, no Teatro da Ribeira, em Olinda, nova temporada com a peça "Nas Asas do Pássaro Encantado da Gruta de Uhajará", que fez sucesso no Nosso Teatro no começo deste ano.

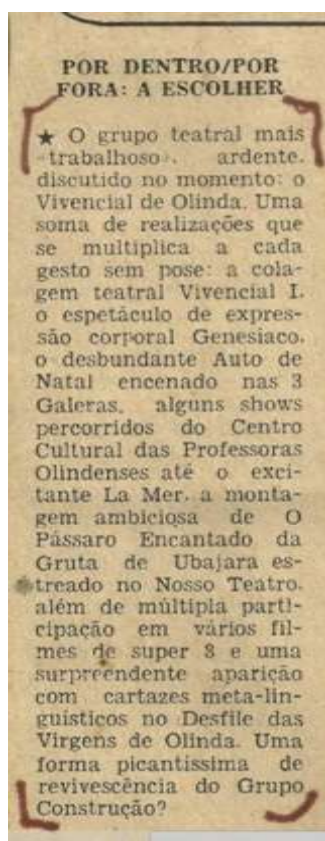
Neste trabalho do Grupo Vivencial o espectador terá a oportunidade de acompanhar as sete pragas que acontecerão numa cidade que foi encantada e da qual restou apenas um passado que vivia numa gruta. O êxodo dos seus habitantes, a fantasia de um reino utópico e finalmente a volta à realidade, são alguns trechos da peça.

A temporada que hoje se inicia permanecerá por trinta dias, com apresentações sempre aos sábados e domingos, às 21 horas. Para apresentar este trabalho ao povo olindense, o Grupo Vivencial está contando com o apoio da Secretaria de Turismo da municipalidade, que tem à frente o sr. Silvio Valois.



Parte do elenco do Grupo
Vivencial, ensaiando

ANEXO K – JORNAL DA CIDADE, 2 A 8 DE MARÇO DE 1975



ANEXO L – DIARIO DE PERNAMBUCO, 03/08/1976

12 — Segundo Caderno — DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, terça-feira, 3 de agosto de 1976

Quatro grupos dividem verba do Serviço Nacional do Teatro

Já são conhecidos os quatro grupos de teatro de Pernambuco que receberam a verba de Cr\$ 40 mil do Serviço Nacional de Teatro, como auxílio de produção, para a montagem de 40 espetáculos a preços populares, ainda este ano. São eles: Grupo de Teatro Vivencial, com "Sobrados e Mocambo", de Herminio Borba Filho; Clube de Teatro Infantil, com "Viva o Cordão Encarnado", de Luis Marinho; Teatro Piolin, com "Pedacinho de Lua", de Luis Mauricio Carneira; e Grupo de Teatro Herminio Borba Filho, com "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto.

Os grupos beneficiados deverão enviar seus representantes, devidamente credenciados, o mais rápido possível, à Secretaria de Educação e Cultura da PMR para manter contato com o secretário Ariano Suassuna e tomar conhecimento do processo de recebimento da verba. De início, cada um deles receberá Cr\$ 20 mil e somente após a realização de 40 espetáculos poderão receber os Cr\$ 20 mil restantes.

OS CONCORRENTES

Além dos quatro grupos beneficiados, concorreram com projetos outros três: Teatro de Amadores de Pernambuco, com "Um Sábado em Trinta", de Luis Marinho; Grupo Expressão, da Fafire, com a tragédia grega "Hípólito" de Eurípides; e o Teatro Novo Tempo, com "Canção de Fogo", de Jairo Lima. Três dos quatro grupos premiados tiveram seus projetos escolhidos por unanimidade da comissão julgadora. Foram eles: Vivencial, Teatro Piolin e Teatro Herminio Borba Filho.

VOTO DE MINERVA

Funcionaram na comissão para escolha dos quatro projetos a serem beneficiados com a verba de Cr\$ 40 mil do SNT, o jornalista Paulo Fernando Craveiro e o teatrólogo Milton Bacarelli, ambos indicados pelo órgão financiador. O processo da seleção e escolha ficou a cargo da Secretaria de Educação e Cultura da PMR, por solicitação do SNT, e o secretário daquela pasta, teatrólogo Ariano Suassuna, funcionou como integrante da comissão julgadora dos projetos, para um caso de empate entre os concorrentes, só tendo que intervir uma vez, desde que três dos grupos foram escolhidos por unanimidade. Paulo Fernando Craveiro deu parecer favorável ao projeto do Teatro Novo Tempo ("Canção de Fogo"), enquanto Milton Bacarelli escolheu o do Clube do Teatro Infantil ("Viva o Cordão Encarnado"), sendo o "voto de minerva" de Ariano Suassuna destinado a "Viva o Cordão Encarnado", de Luis Marinho.

LIBERAÇÃO DA VERBA

Conhecidos os vencedores da concorrência pública, o secretário de Educação e Cultura do Município, professor Ariano Suassuna, já encaminhou pedido de transferência da verba de Cr\$ 160 mil que está na Secretaria de Finanças, para que seja feito o pagamento, de acordo com o critério estabelecido pelo SNT. Uma das exigências da concorrência pública era a da preferência dada a autores regionais, daí porque o projeto do Grupo Expressão, da Fafire, não teve muitas chances de escolha, pois se reporta a montagem do espetáculo "Hípólito", de Eurípides, uma tragédia grega.

AUXÍLIO DE PRODUÇÃO

A verba de Cr\$ 40 mil destina-se ao auxílio de produção para 40 espetáculos, a preços populares, a serem encenados ainda este ano, no Recife e Interior do Estado, por cada grupo, sendo esta uma das exigências a serem cumpridas. O espetáculo "Viva o Cordão Encarnado", do Clube de Teatro Infantil, já vem realizando uma temporada há algum tempo no Teatro do Parque, onde deu 22 espetáculos, faltando, tão somente 18 para cumprimento do número estabelecido pelo SNT.

De VALDI COUTINHO

ANEXO M – JORNAL DA SEMANA, 25 A 31 DE JANEIRO DE 1976

JORNAL DA SEMANA De 25 a 31/01/76

Pernambucália contesta cultura oficial e diz que ela é pobre e podre

A Pernambucália nada tem a ver com a pernambucanidade, isto é óbvio. Por isso mesmo, tenta se consolidar como um movimento cultural distanciado do oficialismo, longe de regras e padrões estabelecidos e naturalmente em busca da maior liberdade de criação que se possa imaginar. Então, nada de armorial, romancel, provençal ou o escambau, porque já chega de enquadramento. E também de certas mutretas erguidas pelo oficialismo cultural.

Página 2- 3º Caderno



ANEXO N – DIÁRIO OFICIAL, DEZEMBRO DE 1979

Espetáculos para adultos – “Jogos na Hora da Sesta”, de Roma Mahieu, direção de Geninha Rosa Borges, pelo TAP, de quinta a domingo, às 21 horas, no Teatro Valdemar de Oliveira; “As Criadas”, de Jean Genet, direção de Guilherme Coelho, pelo Vivencial, às 21 horas, de quinta a domingo, no Vivencial Diversiones; “Teatro de Variedades”, do Vivencial, a partir de 23 horas, no Vivencial Diversiones, de quinta a domingo; “A paraibana Maria da Penha”, autoria e direção de Irupuan Caeté, sábado e domingo, às 19 horas, no Vivencial Diversiones.

ANEXO O – DIARIO DE PERNAMBUCO, 27/11/1975

Múltiplas linguagens

* Nos Abismos da Pernambucália, que estreia hoje, às 20h30m no auditório do Senac, vem sendo para seu autor, Jomard Muniz de Brito, "a exploração de múltiplas linguagens, numa espécie de semiologia da pobreza e aquecimento de nossa marginalidade cultural: das páginas soltas do anti-livro aos lances teatrais vivenciados por Guilherme Coelho; dos sons aleatórios à música-tema composta por Tonico Aguiar; da linguagem corporal solta e arriscada pelos integrantes do Grupo Vivencial de Olinda aos slides pesquisados na subterrânea por Alcides Ferraz e Carlos Cordeiro".

ARTE

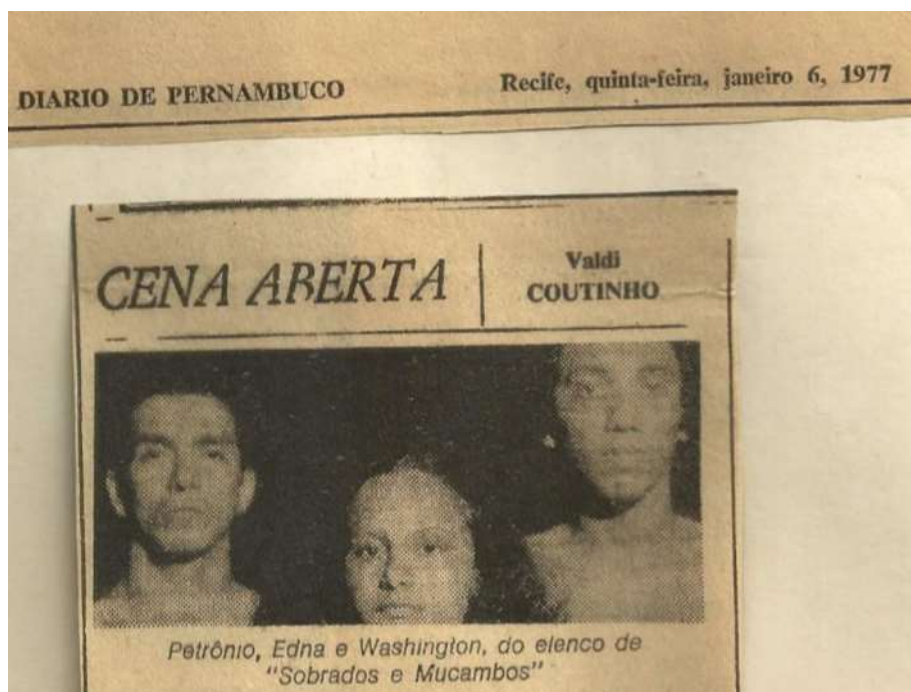
VIVENCIAL COM JOMARD

O Grupo Vivencial, que já tem uma boa soma de apresentações oferecidas ao público pernambucano, algumas das quais com excelente nível artístico (O Pássaro da Gruta Encantada, um exemplo), voltará a cartaz. Desta feita, encenando "Nos abismos da Pernambucália", do escritor Jomard Moniz de Brito, professor de comunicações. A estreia acontecerá na próxima sexta-feira, às 20:30 horas — no auditório do Senac, à av. Visconde Suassuna, 500. — O espetáculo é uma visão cultural da província, com todas as suas experiências "vivencial-cultural". Uma visão completamente livre, aberta, apocalíptica. Uma mostra da "marginalidade intelectual" sem compactuações. Enfim, a união de dois tipos de trabalho que já encontravam muitos pontos em comuns. O do escritor Jomard com o do Grupo Vivencial. Um tem muita coisa com a outra. Juntos, texto e espetáculo artístico, poderão somar positivo.

chamamento está sendo feito através da imprensa mesmo. As pessoas que comparecerem à abertura da mostra, receberão uma serigrafia-cartaz, de autoria da artista, que substituirá o tradicional convite. Fica assim, feita, a explicação.

VALDI COUTINHO

ANEXO P – DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/01/1977



Sobrados e Mucambos na visão Vivencial

"Sobrados e Mucambos" é um espetáculo que procura mostrar "processos vários do nosso Brasil, das matas e dos engenhos: subordinação, acomodação, em termos de raça, em termos de classe, de várias religiões, de cultura e tradições. Verão com os olhos da cara, a estranha formação, do rural patriarcal, também o seu declínio, e o seu prolongamento, nos velhos sobrados urbanos, semi-urbanos das cidades" — assim anunciam os narradores que abrem a "Função". O espetáculo tem a direção geral de Guilherme Coelho, e conta com um elenco de 30 atores, que interpretarão 54 personagens. Eis a ficha técnica da montagem:

cenário e figurino de Reto Diniz, slides de José Cláudio, músicas de Toulco Aguiar, direção musical de Gil Grangerio, coreografia de Ailton Tenório, arranjo e execução musical de Luis Cavalcanti, Sílvia Vanderlei, Almir de Oliveira e Tito Mattos. Iluminação de Miguel Angelo, maquiagem de Anibal Santiago, fotografias de Rita Redoelli. A peça está em cartaz no Nosso Teatro, até o próximo domingo, sempre às 21 horas, sendo que no domingo haverá uma sessão vespertina, também, às 17 horas. A temporada tem o patrocínio do SNT, do DAC do MEC, e da Secretaria de Educação e Cultura da PMR.

**SNT indica comissão
para julgar Prêmio 76**

ANEXO Q – ARQUIVO NOSSO TEATRO



ANEXO R – VERSO DO PROGRAMA NOS ABISMOS DA PERNAMBUCÁLIA

COM

fábio coelho
gil grangeiro
ivonete mello
maurício campos
petronio de sena

TEXTOS

jomard muniz de brito

DIREÇÃO

guilherme coelho

SLIDES

alcides ferraz e
carlos cordeiro

ILUMINAÇÃO

miguel ângelo

MÚSICA-TEMA

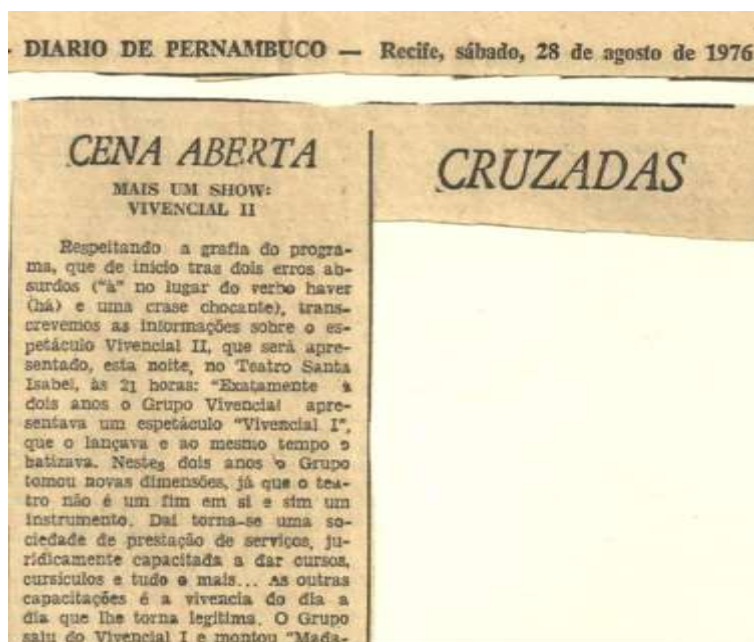
tonico aguiar

AMBIENTAÇÃO

gil grangeiro

um dia ouvi de José Cláudio: o artista deve ser como mulher da
vida com as pernas abertas para todos os tipos de influências em qualquer
esquina do Batutas ou do Aero Bar Pernambucano Cantinho das Sedes
(com e sem acento) porque um corpo vazio é muito mais cheio de
esperanças por esse VIVER como se fosse para nada salvar (nem mes-
mo a alegria) e a vanguarda é o investimento pobre (mas não pobre)
de todos nós vivenciados na sutileza e no tempo de misturar
o X na ação — misturação — para você, vocês continuarem... ? ---

ANEXO S – DIARIO DE PERNAMBUCO, 28/08/1976



dia que lhe torna legítima. O Grupo saiu do Vivencial I e montou "Madalena em linha reta" daí deparou-se com "João Andrade em conversa de botequim" e numa criação coletiva fez o "Genesiaco" seguindo para o "Auto de Natal" que precedeu "O Pássaro encantado na Gruta do Ubajara" aportando logo depois "Nos Abismos da Pernambuco" de Jarmard Muniz de Brito (seria com dois "tês") com os "Sete Folegos". O Vivencial tentou neste período de dois anos vários tipos e linhas de espetáculo. Passou pelo teatro de Jornal entrou nas criações coletivas encima de teatros bíblicos, foi à literatura de cordel e adaptou um anti-livro num anti-espetáculo. Agora volta às origens e monta um espetáculo na mesma linha do primeiro (colagem teatral), incluindo uma revisão de todos os seus objetivos e metas de trabalho para fundamentar este novo ciclo da sua vivência que se abre com o "Vivencial II".

Até agora, o Vivencial de Guilherme Coelho ainda não fez Teatro mesmo, isso quando se fala em Teatro respeitando os ditames universais de tal manifestação artística, porém que vem sendo muito badalado e festejado pelos seus inúmeros "shows" rebotativos, lembrando muito determinados programas de televisão, não se tem a menor dúvida. Por isso, acredita-se que o Teatro Santa Isabel vai lotar, esta noite, especialmente porque "as vivecas" (como Guilherme Coelho chama os atores e atrizes do seu elenco) passaram a semana toda improvisando "happening" para fazer publicidade de sua apresentação desta noite. Dizem que o Vivencial II está muito bom. A melhor maneira de saber se estão dizendo a verdade é comparecer ao Santa Isabel, às 21 horas, para ver o "show". Eu mesmo estou programando isso, porque ainda não conheço o trabalho que eles vão apresentar na I Mostra do Teatro Amador de Pernambuco. A direção artística, como sempre acontece, é de Guilherme Coelho.

DIÁRIO DE
DE UM LOCO

ANEXO T – DIARIO DE PERNAMBUCO, 24/04/1976

Vivencial / 7 Fôlegos

Integrantes do grupo Vivencial, de Olinda, estão apresentando hoje, amanhã e ainda nos dias 7, 8 e 9 do corrente, sempre às 21h, no Museu de Arte Contemporânea, o show musical "7 Fôlegos", que segundo seu diretor, Guilherme Coelho, "é destinado a todos aqueles que não temem o lado oculto da vida nem as minorias eróticas". O texto é de Jomard Muniz de Britto, com alguma coisa de Carlos Drummond de Andrade. Pretende lançar dois compositores: Jairo Dornelas e Ricardo Santos. Participam



ainda Afonso de Maria, Gil Grangeiro e Roberto de França (Pernalonga). O Vivencial está comemorando seu 2º aniversário.

ANEXO U – PROGRAMA DO ESPETÁCULO JOÃO ANDRADE

O VIVENCIAL

APRESENTA

João Andrade em

" CONVERSA DE BOTEQUIM "

O vivencial, enquanto se prepara para sua próxima montagem, que será uma adaptação de Literatura de Cordel, / mostra uma de suas múltiplas facetas, que é o ator - cantor ou cantor - ator, João Andrade, cantando músicas já consagradas pela opinião pública dentro de um carácter predominantemente informal e descontraído.

O Show tem a participação especial de Goretti Alves, que também pertence ao vivencial.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Sr. Presidente do Centro Cultural de Olinda.

Secretário de Turismo - Sr. Silvio Valois

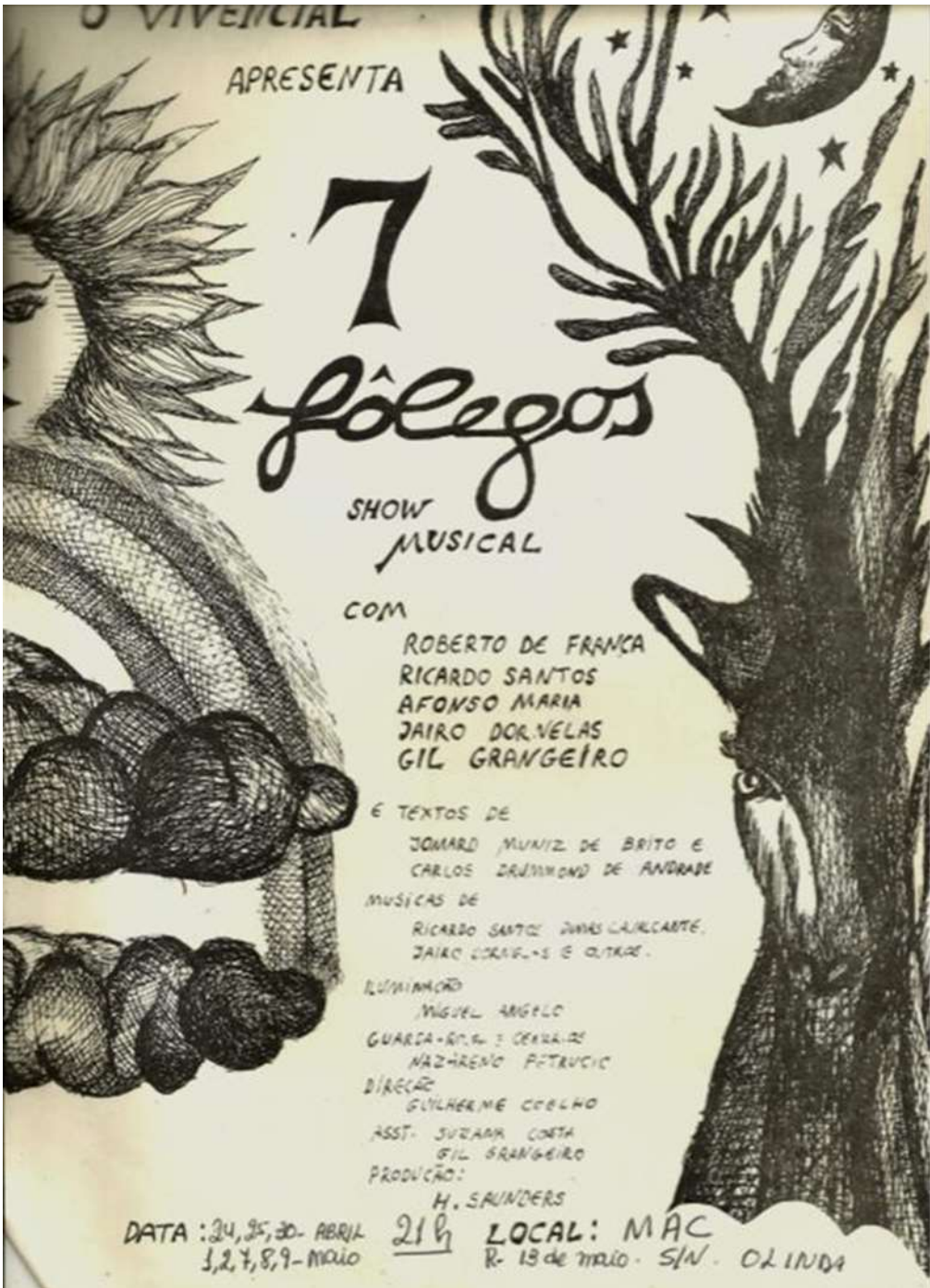
Diretor do grupo folclórico de Olinda - Sr. Carlos Ivan Vieira

JOÃO ANDRADE AGRADECE AINDA O APOIO, A AJUDA E OS INCENTIVOS RECEBIDOS POR PARTE DO VIVENCIAL, SEM O QUAL O SHOW NÃO TERIA SIDO POSSÍVEL.

CENOGRAFIA - OIL GARRIGUERO.

VIOLÃO : JOSÉ ALVES

ANEXO V – PROGRAMA DO ESPETÁCULO 7 FOLÊGOS



O VIVENCIAL
APRESENTA

7 folêgos

SHOW
MUSICAL

COM

ROBERTO DE FRANÇA
RICARDO SANTOS
AFONSO MARIA
JAIR DO NASCIMENTO
GIL GRANGEIRO

E TEXTOS DE

JOMAR MUNIZ DE BRITO E
CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

MÚSICAS DE

RICARDO SANTOS JIMAS CAICARTE,
JAIR DO NASCIMENTO E OUTROS.

ILUMINAÇÃO

MIGUEL ANGELO

GUARDA-ROPA E CENÁRIO

NAZARENO PETRUCIO

DIREÇÃO

GUILHERME COELHO

ASST. SUZANA COSTA
GIL GRANGEIRO

PRODUÇÃO:

H. SAUNDERS

DATA: 24, 25, 30- ABRIL 21h
1, 2, 7, 8, 9- MAIO LOCAL: MAC
R- 13 de maio. S/N. OLINDA

ANEXO X – JORNAL DO COMMERCIO, 12/07/1974

Vivencial /

Teatro Livre em Olinda

Um grupo de pouco mais de vinte pessoas consegue, em Olinda, resuscitar o teatro como manifestação cultural de caráter popular; em nenhum vínculo com a chamada "arte de salão".

O diretor do espetáculo, Guilherme Coelho, em entrevista ao JORNAL DO COMMERCIO conta o que é e para onde vai o "Vivencial".

R — Guilherme, Vivencial é hoje o espetáculo que reúne entre palco e platéia, o pessoal mais bonito dessas bandas: como e quando tudo isto começou?

G — Tudo começou da reunião de jovens olindenses, num grupo que tinha sede na Igreja do Amparo, daí nasceu uma vivência comunitária e consequentemente o Teatro como fruto da vivência do grupo.

R — Quantas vezes o público já pôde assistir o espetáculo de vocês?

G — O público já teve oportunidade de ver o espetáculo aqui em Olinda cinco vezes; uma vez no Colégio S. Bento e quatro no Abrigo de Menores N. S. do Amparo, na Rua do Bon-sucesso, sempre aos sábados, às 21 horas. Em todas apresentações o teatro esteve superlotado e a reação do público foi sempre muito gratificante nos aplausos e comentários, apesar do espetáculo ser altamente polêmico e contundente.

R — O público tem se mostrado maravilhado com o espetáculo; como as pessoas do Vivencial têm reagido a isto?

G — Os atores têm reagido bem aos elogios do público, sem se deixar influenciar muito por eles e procurando fazer o espetáculo cada vez melhor; mas há algumas excessões. Dois al-

R — Que horizonte o grupo pretende abrir si dentro da realidade real de Pernambuco?

G — O horizonte que o grupo pretende abrir da realidade cultural nambucana, é o da crítica e desmitificação da relação à própria cultura seus determinismos.

R — As experiências vocês têm desenvolvido modulação de voz e expressão corporal, têm repetido o otimismo no espetáculo auto-dirigido pelos atores e apenas coordenado pelo diretor. Você acha a variação da forma

ANEXO Y – DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 31/12/1978

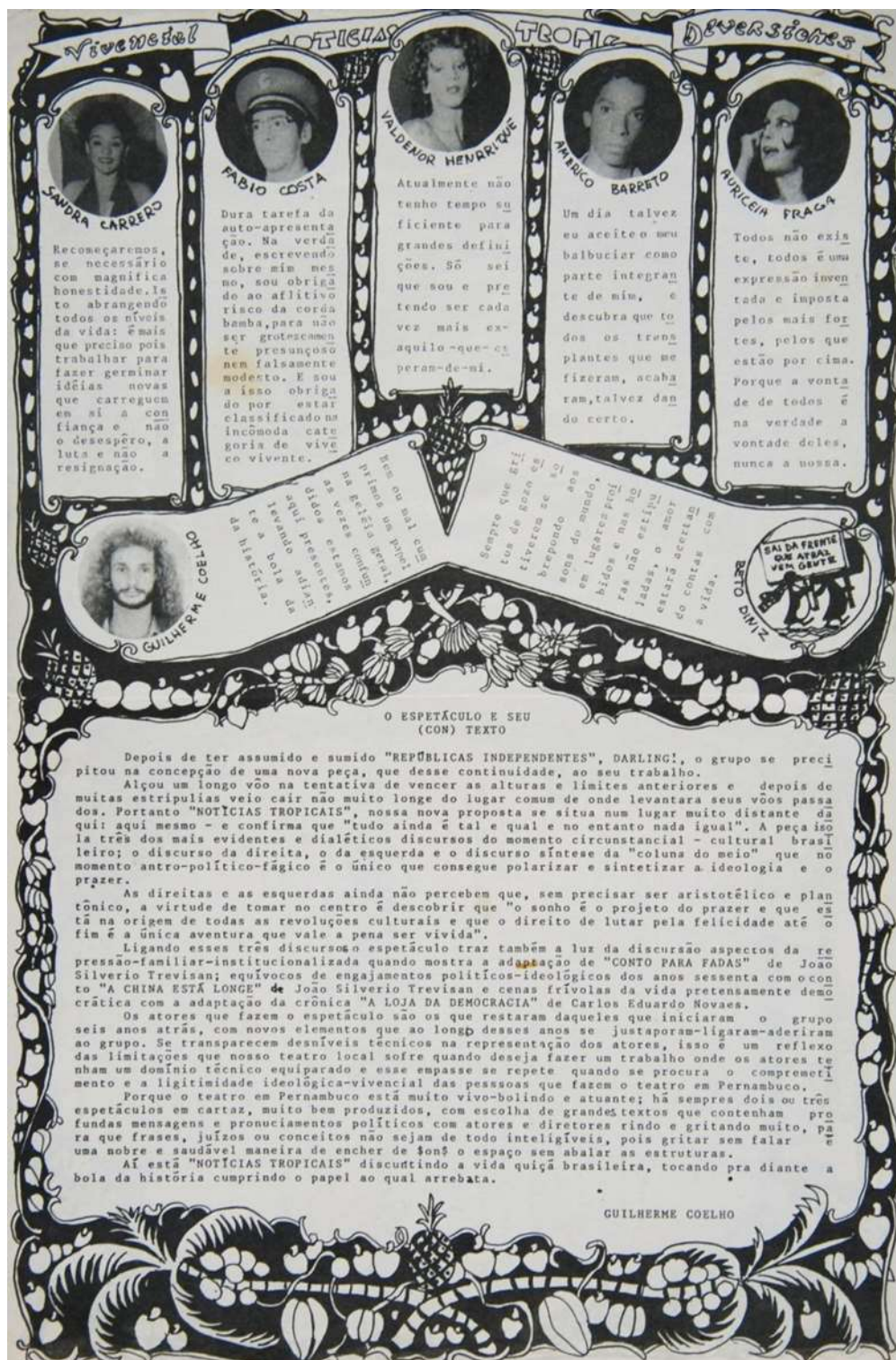
Vivencial faz 'reveillon' para inaugurar o Galpão

O Vivencial promove um "pré-reveillon" em sua sede, nesta noite, marcando assim a inauguração festiva do seu ambiente de "diversiones". Falamos assim porque o próprio Guilherme Coelho batizou o teatrinho (o conhecido "galpão") com o "Vivencial Diversiones". Ali se reunirão, hoje, a partir de 21 horas, o pessoal de teatro, amigos e simpatizantes do grupo e convidados especiais, na base da festa e da confraternização. Será cobrada taxa mínima de Cr\$ 100,00 a cada pessoa, mas, em compensação, o frequentador terá direito a bebida grátis e atrações variadas. As "vivecas" prometem uma prévia de Ano Novo muito quente e uma mostra rápida do que serão suas atividades no ano que se inicia. No local, tão logo regresse de sua temporada no Sul do País (o Vivencial vai participar do Mambembão, viajando no dia 8 para São Paulo), os integrantes do

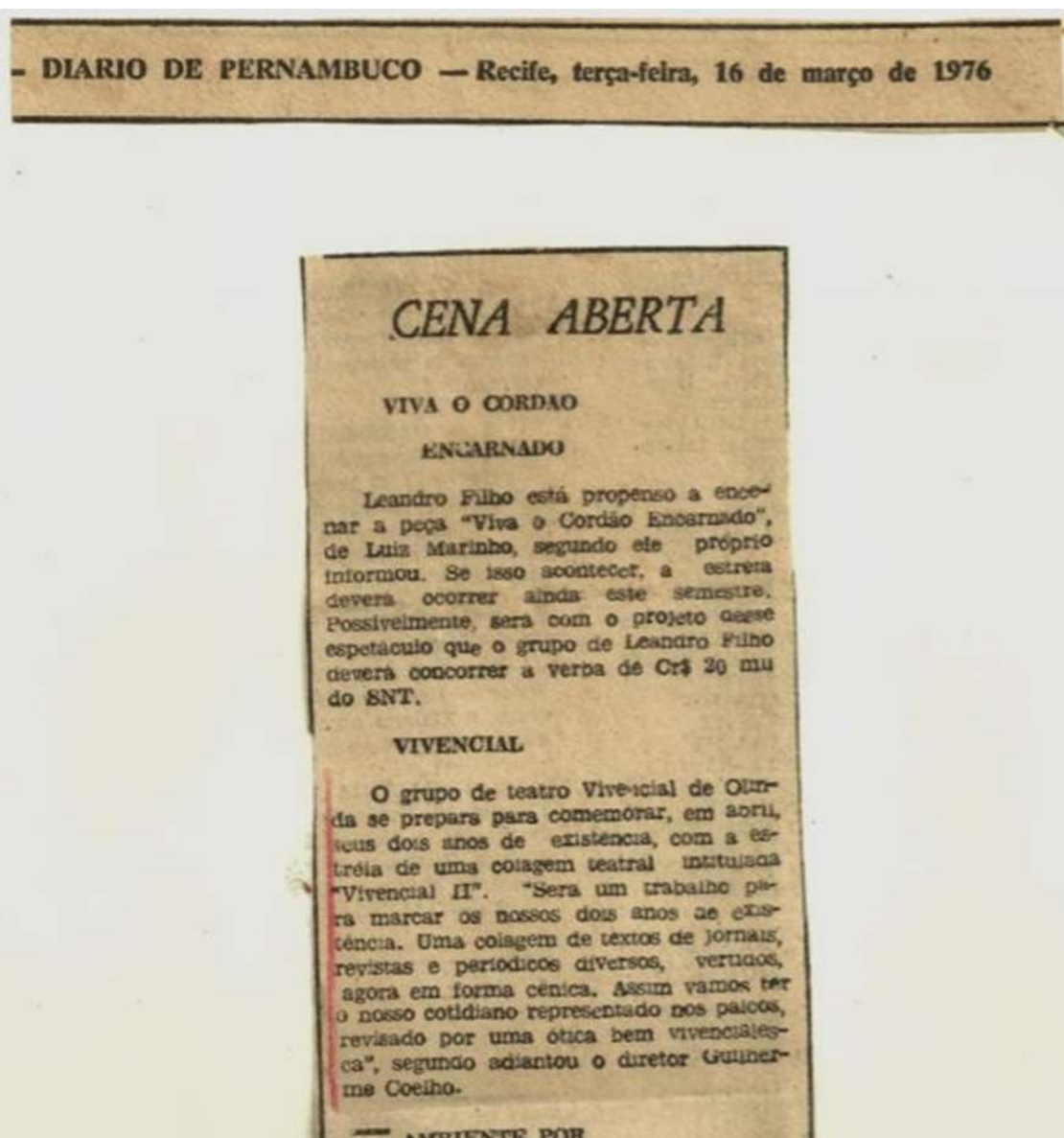
posios, etc., constituindo-se numa verdadeira célula viva da cultura teatral no Recife e em Olinda. Isto é uma beleza. Desejamos o maior sucesso ao Vivencial neste novo empreendimento. Vamos comparecer ao "Diversiones", nesta noite, para prestigiar o trabalho do grupo. Não foi moleza a construção do "Vivencial Diversiones" (fica em Salgadinho, Olinda, ao lado daquele imenso casarão rosa que está plantado em plena avenida), feita em regime de mutirão, lentamente, durante todo 1978, pedra sobre pedra, com a colaboração de trabalho e empréstimos de amigos. Uma iniciativa que deve merecer o melhor apoio de todos que se interessam pela ativação do nosso movimento teatral.

BATUTAS

Acontecerá, novamente, a partir de 22 horas do dia 31 (amanhã), mais um "Reveillon dos Artistas", no Batutas, iniciativa



ANEXO AA – DIARIO DE PERNAMBUCO, 16/03/1976



ANEXO AB – JORNAL REPÚBLICA, 09/01/1980

A terceira viagem do “Mambembão”

MARCELO FAGÁ

Desde que a peça **Mockinpot**, apresentada por um ilustre desconhecido grupo de teatro amador do Rio Grande do Sul, arrebatou prêmios e unânimes recomendações especiais e destaques nos balanços de fim de ano da crítica, em 76, o monopólio absoluto do eixo Rio-São Paulo, em matéria de qualidade e inventiva teatral, foi colocado em questão. Nas águas da vitoriosa experiência da

tem cumprido o seu objetivo, chegando mesmo a sacudir a rotineira poeira que geralmente toma conta do cartaz teatral nessa época fora de estação, nos dois grandes centros. E graças a ele muitos grupos amadores foram salvos, pelo menos por algum período, da indigência absoluta, como aconteceu com o teatro experimental do Sesc de Manaus, que obteve grande sucesso no Mambembão

Foi aliás, a “conquista do Sul”, que permitiu a sobrevivência do grupo, então às voltas com inúmeros problemas, segundo testemunho do próprio Márcio de Souza, que também dirigia o espetáculo. Outro grupo amador regional salvo pelo Mambembão foi o Vivencial Diversões, de Recife, que arrancou prestigiosas referências críticas com o seu **República Darling Independência**.

identificação com a problemática da região e, de preferência, ser de um autor também local. O que não impediu que no ano passado fosse apresentada, aliás, com muito sucesso, a conhecida **Eles não usam Black-tie**, de Gianfrancesco Guarnieri.

O SNT também não esconde as dificuldades da realização do projeto e insiste em que “os espetáculos convidados não significam obrigatoriamente

por assessores do órgão, que durante meses percorreram diversos Estados. Já que muitos simplesmente deixaram de vir por problemas internos dos próprios grupos, ou a impossibilidade de se ausentar das suas cidades”.

Os dez espetáculos convidados deste ano do Mambembão receberão do SNT passagens, hospedagem e terão direito à renda da bilheteria que conseguirem, além da

ANEXO AC – DIARIO DE PERNAMBUCO, 08/01/1977

Vivencial adiou estréia: problemas com Censura

As pessoas que foram ver a estréia de "Sobrados e Mocambos", de Hermilo Borba Filho, quarta-feira passada, no Nosso Teatro, não realizaram seu desejo. A peça não foi apresentada, segundo explicações do diretor Guilherme Coelho, porque houvera problemas com a Censura Federal que não aprovara o espetáculo. Daí, novo ensaio foi realizado para os censores federais, e tudo indica que a peça fez sua estréia na noite seguinte, devendo ser apresentada, normalmente, hoje e amanhã, no mesmo local e na mesma hora. O fato não causa estranheza, pois isso já aconteceu em outras oportunidades anteriores, com o mesmo grupo. Lembro que o "Vivencial II" teve sua estréia adiada, várias vezes, nas mesmas circunstâncias. Vale ressaltar que essas coisas contribuem, inclusive, para valorizar muito mais o trabalho a ser apresentado, pois causam curiosidade, despertam os ânimos do público, e o sensacionalismo feito em cima do assunto é um estimulante para as grandes platéias. Ao jornalista Manoel Costa, que estava presente na ocasião, é teve que voltar do Nosso Teatro sem ver a peça, Guilherme Coelho explicou que a Censura Federal fizera o corte de dois atos de José Cláudio, e vetou alguns trechos que eram considerados inofensivos pela direção do espetáculo deixando passar

cia, ritmo e omissão (esquecimento) do texto". E deu mais um dia para o pessoal acabar de aprontá-lo.

Bem, o importante é lembrar que, superados os problemas, espera-se que a peça esteja sendo apresentada, hoje e amanhã, no Nosso Teatro, como estava previsto.

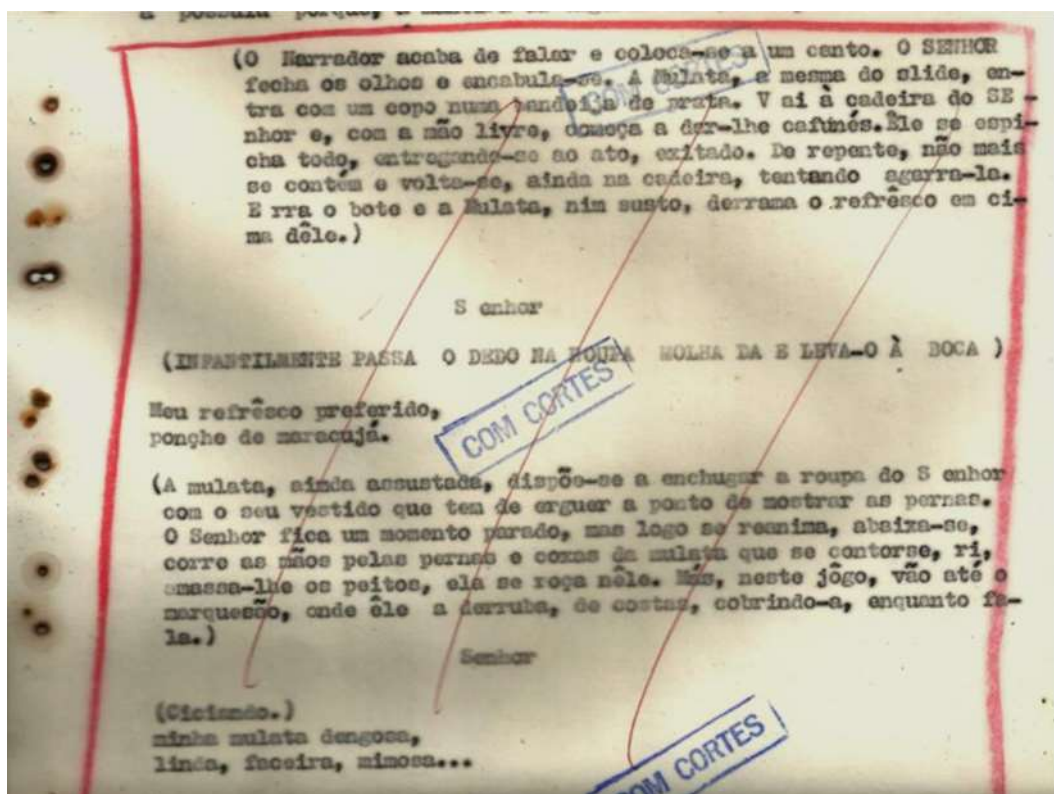
INFORMAÇÃO PARA ATORES

O Dinâmico Grupo de Teatro, recentemente fundado no Bonsucesso, em Olinda, por Hélio José, vai reunir alguns professores de arte cênica para ministrar um rápido curso de informação teatral para seus atores. Durante 10 dias, diariamente, no Cine Teatro Bonsucesso, eles receberão algumas noções básicas de encenação através de Guilherme Coelho, Petrúcio Nazareno, Carlos Bartolomeu, Miguel e Fernando Santana, entre outros. A iniciativa conta com a colaboração do Teatro Experimental de Olinda, e será prestigiada pelo Setor de Atividades Artísticas do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Olinda.

QUATRO OPÇÕES

Esta noite, no Recife, quatro boas opções para o público de teatro: "Sobrados e Mocambos", de Hermilo Borba Filho, pelo elenco do vi-

ANEXO AD – TRECHOS DO ESPETÁCULO SOBRADOS E MUCAMBOS
CENSURADOS



- 12 -

Senhor

... que tem açúcar no corpo
qu al muitas brancas não tem.

COM CORTES



(A s vozes vão se tornando baixas, a ponto de não serem mais ouvidas. Aluz vai caindo e coincide, justamente antes que se faça a escuridão, com os últimos movimentos do Senhor e da Mulata preparando-se para a cópula. Na escuridão, música. O final da música coincide com a luz que vai voltando aos poucos e também com os arranjos finais do casal que acaba de amar. Já agora, com luz, vê-se que não é o Senhor mas, o Senhorsinho. Tanto agira, quando ele e a mulher terminam de ajeitar-se já de pé, em silêncio. Na porta, está postado o Capanga, quando a MULA: Tá o vê não pode conter um grito forte e forte. Senhorsinho encara-o, sério, depois abre-se num sorriso, caminha adiante, dá-lhe uma palmadinha no outro e, antes de sair, diz-lhe: COM CORTES

senhorsinho

Sou louco pelas mulheres
da sua raça, mulato.

Uma linha de horizonte sobre os seios, um candeeiro de porcelana em volta das mangas, pregas, mais pregas, até a barra da saia; e levanta a saia cinza!

(as mulheres, voluptosas, começam a despir-se, dançando. A boceteira distribui adornos. Do grupo, que continua numa dança lenta, com rendas e mais rendas, fitas e mais fitas, destacam-se a 1ª e a 2ª sãmbazinhas. Quase despidas, a 1ª senta-se e a 2ª começa a dar-lhes cafuné. Somente elas estão iluminadas. Elas e a Boceteira que mais parece um ente sobrenatural. Os dedos da 2ª passam, da cabeça da 1ª, para os seus braços, o colo, os seios, esmagando-os. Curva-se a beija-a, uma mão cai do seio e se dirige para as pernas da compenheira. O grupo, na penumbra, se assemelha a bacantes, acasaladas, quase estaticas. Com o final da musica tudo cai na escuridão e termina o interlúdio.)

COM CORTES

COM CORTES

SENHOR

Que mula tá, Didião?

CA PANGA

A Sempreviva assanhada,
nem ali no marquêsão...

SENHOR

Como ousas, sacripeta,
censurar meu proceder?

CANGA

Censurar Vossa Mercê?
Longe de mim tal pecado.

SENHOR

Fechei a sala todinha
pra ninguém me interromper,
mas tu, que és atrevido,
antesontem, quando eu
trepava com Sempreviva
pelo buraco da chave
não sei como se meteu

CAPANGA

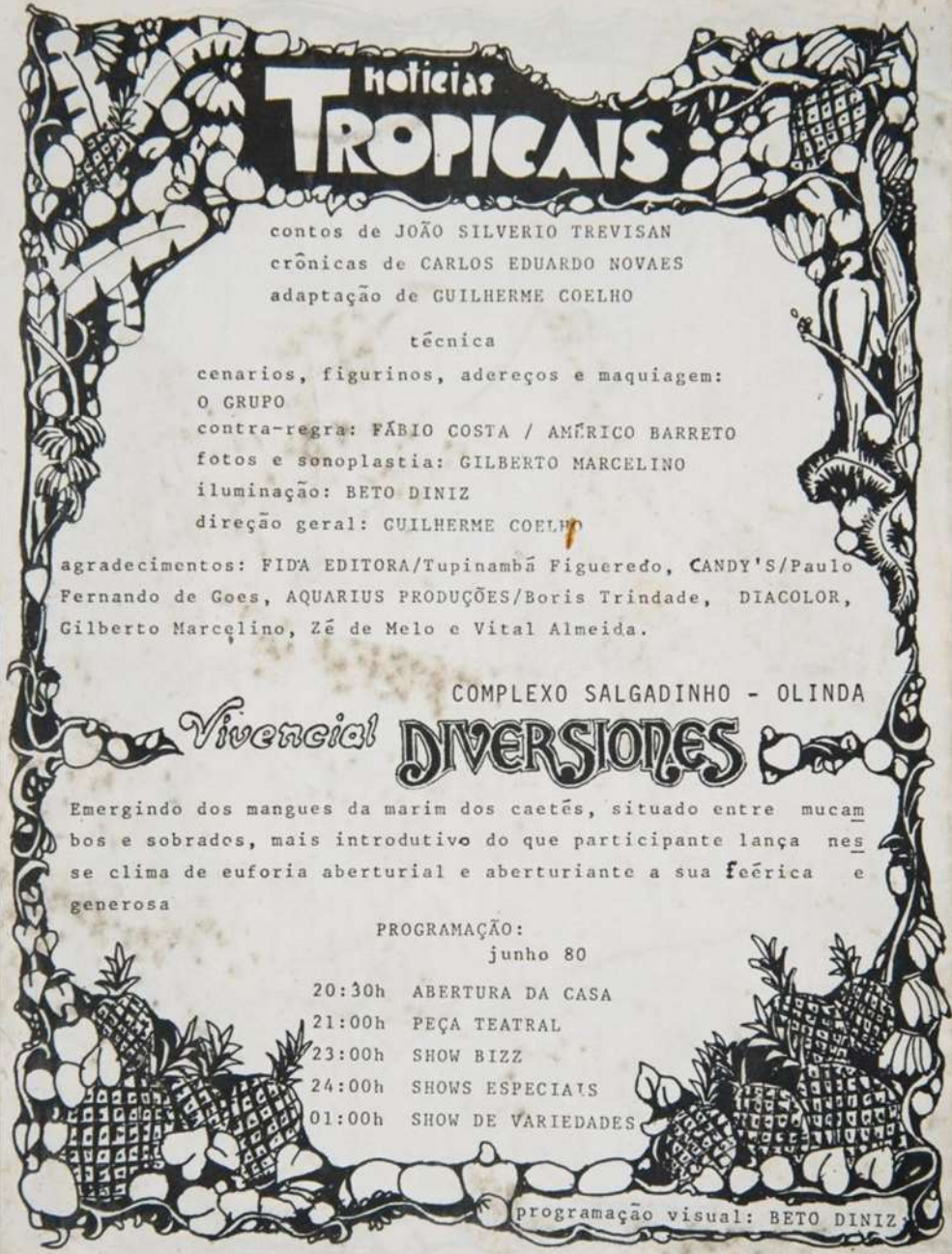
Foi outro jogo que eu vi
hoje mesmo nesta sala

SENHOR

Mas jogo de quem?

COM CORTES

ANEXO AE – VERSO DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO NOTÍCIAS
TROPICAIS



**Notícias
TROPICAIS**

contos de JOÃO SILVERIO TREVISAN
crônicas de CARLOS EDUARDO NOVAES
adaptação de GUILHERME COELHO

técnica

cenários, figurinos, adereços e maquiagem:
O GRUPO
contra-regra: FÁBIO COSTA / AMÉRICO BARRETO
fotos e sonoplastia: GILBERTO MARCELINO
iluminação: BETO DINIZ
direção geral: GUILHERME COELHO

agradecimentos: FIDA EDITORA/Tupinambá Figueredo, CANDY'S/Paulo
Fernando de Goes, AQUARIUS PRODUÇÕES/Boris Trindade, DIACOLOR,
Gilberto Marcelino, Zé de Melo e Vital Almeida.

COMPLEXO SALGADINHO - OLINDA

Vivencial **DIVERSIONES**

Emergindo dos mangues da marim dos caetês, situado entre mucam
bos e sobrados, mais introdutivo do que participante lança nes
se clima de euforia aberturial e aberturiente a sua feérica e
generosa

PROGRAMAÇÃO:
junho 80

20:30h ABERTURA DA CASA
21:00h PEÇA TEATRAL
23:00h SHOW BIZZ
24:00h SHOWS ESPECIAIS
01:00h SHOW DE VARIEDADES

programação visual: BETO DINIZ

ANEXO AG – DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 25/12/1975

25/12/75
CENA ABERTA
O VIVENCIAL

Quando a gente começa a fazer um retrospecto no movimento teatral do Recife, neste ano que está findando, nos vem logo à lembrança o trabalho de um grupo que, dia a dia, se consolida diante da opinião pública, pela marcante personalidade do seu trabalho. Estou falando do Vivencial, de Guilherme Coelho, seu fundador, líder e principal comandante. Este ano, mais uma vez, o Vivencial mostrou serviço, inclusive com um progresso indiscutível. Deu os seus primeiros vãos. Antes, o grupo se limitava a levar seus espetáculos pelos mais variados lugares, porém, ainda sem palco, sem ribalta, sem aqueles requisitos formais de uma casa de espetáculo propriamente dita. Foi assim como o Vivencial II, num abrigo de Olinda, na Ribeira, numa Igreja, etc. Este ano, saiu deste tipo de trabalho, de caráter mais popular, quando a platéia mais exigente e comodista tinha que sair do seu conforto para prestigiar os espetáculos do Vivencial nos lugares mais exóticos possíveis, e nada, dentro dos padrões pre-estabelecidos. Agora, não: o Vivencial veio até o público exigente e comodista. Apresentou-se no Nosso Teatro, no Festival de Teatro Amador, a melhor casa de espetáculos do Recife, no momento. E, para surpresa de alguns, os resultados cênicos foram bem melhores, muito mais compreendidos e bem aceitos. Depois, no auditório do Senac,

centos. Depois, no auditório do Senac, com "Nos Abismos da Pernambucália", de Jomard Muniz de Brito. Nas duas oportunidades, o Vivencial manteve-se fiel à sua linha de encenação, sem perder o elo com as suas origens, e soube também adaptar-se às novas circunstâncias que haveriam de se impor a esta nova etapa de trabalho. Daí, o seu maior mérito: manter-se fiel ao tipo de comunicação cênica que marcou o início da vida do grupo teatral, sem cair nos excessos do teatro despojado, sem as limitações que agora se impunham pelo palco, refletores, marcação, nível mais seletivo da platéia, etc. A expressão corporal continuou sendo a força do Vivencial, porém, complementada por um trabalho mais elaborado em cima do texto, da iluminação, da própria postura do ator no palco, e o mais importante: a condição do ator face a uma platéia que vai exigir o máximo dele, esquartejá-lo, radiografá-lo, porque está tendo um contato mais direto com ele. E pude constatar que o Vivencial vai indo muito bem, está dando o seu recado com perfeição, agora, nesta nova fase. Sabendo extrair o que pode desse contato mais cru com o público exigente, da iluminação (antes, era precária, insuficiente) da dicção (antes, as condições ambientais faziam com que se perdoasse o "não ouvir quase nada"). O que estou querendo resumir é o seguinte: o Vivencial, ano passado, era um grupo que a

tatar que o Vivencial vai indo muito bem, está dando o seu recado com perfeição, agora, nesta nova fase. Sabendo extrair o que pode desse contato mais cru com o público exigente, da iluminação (antes, era precária, insuficiente) da dicção (antes, as condições ambientais faziam com que se perdoasse o "não ouvir quase nada"). O que estou querendo resumir é o seguinte: o Vivencial, ano passado, era um grupo que a

tatar que o Vivencial vai indo muito bem, está dando o seu recado com perfeição, agora, nesta nova fase. Sabendo extrair o que pode desse contato mais cru com o público exigente, da iluminação (antes, era precária, insuficiente) da dicção (antes, as condições ambientais faziam com que se perdoasse o "não ouvir quase nada"). O que estou querendo resumir é o seguinte: o Vivencial, ano passado, era um grupo que a

no. — VALDI COUTINHO.

ANEXO AH – JORNAL DO COMMERCIO, 27/11/1975

JORNAL DO COMMERCIO — Recife — Quinta-feira, 27 de novembro de 1975

Pernambucália e Vivencial no Senac

A começar de hoje e repetindo-se amanhã e depois, sempre com início às 20h30m teremos no auditório do Senac (av. Visconde de Suassuna, 502) o espetáculo "Nos abismos da pernambucália", com base no anti-livro de Jomard Muniz de Britto, e encenado pelo grupo Vivencial, de Olinda.

Na verdade quem conhece Jomard (e quem não conhece?) e, também, o grupo Vivencial, facilmente imaginará o que vai ser esse espetáculo. Certamente que não será uma peça em termos tradicionais. Assim o público que lá for (estudante paga apenas Cr\$ 5,00) terá que se inibir da mesma atitude assumida pelos atores; de total descompromisso, aceitando ver (para crer?).

O grupo Vivencial tem, já, uma grande experiência de teatro, numa forma onde o corpo (e não a palavra) tem a função primordial de comunicação. Eles sempre fazem espetáculos mais visuais/plásticos (do que verba's), o que em si pode significar uma maneira de contestar a forma tradicional de representar. Por sua vez Jomard,



professor e escritor, já rompeu há muito tempo os esquemas da simples palavra.

A direção de "Nos abismos da pernambucália" é de Guilherme Coelho, com ambientação de Gil Grangeiro. Slides de Alcides Ferraz e Carlos Cordeiro. Iluminação de Miguel Angelo. Música: tema de Tonico Aguiar.

SEXOLOGIA

Na próxima semana, de segunda a sexta, teremos

no auditório do Senac (o mesmo na peça acima), um Seminário de Sexologia, com uma série de cinco conferências, sempre às 20h. Vão falar o prof. Haydée Teixeira escrito, Joel Pontes, psicóloga Maria Auxiliadora Moura, jornalista Léa Pabst Craveiro, pesquisadora Samuel Hualak. Coordenação do curso é de Jomard Muniz de Britto. Inscrições no edifício Libano, rua do Hospício, 259, sobreloja (apart. 01), das 14 às 19h.

CELSE MARCONI

ANEXO AI – DIÁRIO OFICIAL, 06/05/1982

Relator: Valmir Lima - Revisor: Clóvis Valença - Processo Nº
BO-2120/81 - Assunto: Recurso Ordinário - Procedência: 1a. J CJ
do Recife-Pe.- Recorrente: Antônio Roberto de Lira França - Re-
corrido: Grupo do Teatro Vivencial - Advogado: Dra. Ma. da Con-
ceição Ribeiro de Barros e Silva.

ANEXO AJ – DIÁRIO OFICIAL, SETEMBRO DE 1983

1a. JUNTA DE CONCILIAÇÃO E JULGAMENTO DO RECIFE

EDITAL DE CITAÇÃO

O Doutor Ma. da C.C. de Oliveira, Juiz do Trabalho, em exercício na 1a. JCJ do Recife, em virtude da lei, etc.

FAZ SABER a todos quanto virem o presente edital, que fica CITADA GUILHERME PONTES COELHO, com endereço à Rua Teófilo Vasconcelos, 41 - Rosarinho, e atualmente ignorado, para pagar em 48 horas, ou garantir a execução, sob pena de penhora, a quantia de Cr\$ 8.462.899,07 (oito milhões, quatrocentos e sessenta e dois mil, oitocentos e noventa e nove cruzeiros e sete centavos) correspondente ao principal, acessórios e custas, referentes ao Proc. 1a. JCJ - 1165/81, entre partes: Roberto, ou melhor, Antônio Roberto de Lira França exequente(s) e Grupo do Teatro Vivencial, executado(s).

O presente edital será publicado no Diário da Justiça deste Estado, considerando-se vencida a citação assim que decorridas as quarenta e oito (48) horas a partir de sua publicação.

Dado e passado nesta cidade do Recife, ao dia 19 do mês de setembro do ano de mil novecentos e oitenta e três. Eu, Climir Ferreira, datilografei, e eu, Carmem Lapenda (Diretor(a) de secretaria), subscrevi.

Ma. da C.C. de Oliveira - Juiz do Trabalho - 1a. JCJ do Recife.

ANEXO AK – A REPÚBLICA, 28/01/1981



Grupo Vivencial de Olinda abre Café-Teatro

O Grupo Vivencial de Olinda está chegando Natal para abrir uma casa de espetáculos novos, envolvendo diferentes manifestações artísticas e seus integrantes estão tentando estabelecer contatos com os grupos locais para uma aproximação e intercâmbio de instalações.

Integrado por Américo Barreto e Fábio Costa, o Grupo foi fundado há seis anos, tendo em Olinda uma casa de espetáculo de variedades, com funcionamento normal entre terça e domingo de todas as semanas, apresentando teatro, shows musicais e variedades.

Seus espetáculos começam às 21 horas, seguindo até 3 horas da manhã, sempre contando com grande aceitação popular, visto que além das partes artísticas, funciona serviço bar com espetáculos de streap-tease, travestis, show, discotec, dancing entre outras atividades.

Após a estada em Natal do Grupo Só-Riso, no ano passado, o Vivencial de Olinda tomou conhecimento de que esta capital oferecia um bom mercado de arte, necessitando de uma alternativa com todas essas variedades de

apresentação, abrindo espaço na cultura para tais atividades.

Dai que os integrantes do Vivencial chegaram esta semana a Natal, tendo alugado um galpão localizado na rua Joaquim Lourival, 546, Dix Sept-Rosado, proximidades da Caixa da Caern, na Av. Seis.

No local, o Grupo Vivencial pretende instalar um Café-Teatro, cujo nome escolhido é "Vivace", para apresentações de espetáculos, shows, dancing, streap-tease, teatros, entre outras atividades, principalmente com grupos locais.

O VIVACE estará funcionando já a partir de março visto que para fevereiro seus organizadores pretende concluir suas instalações, preparando o pessoal que irá trabalhar nos programas.

Os espetáculos serão apresentados todas as noites e desde já os organizadores se encontram no local para atender a todos quantos se interessarem em tais manifestações artísticas, para entendimentos e acertos de participação de acordo com os seus trabalhos.

ANEXO AL – DIARIO DE PERNAMBUCO, 05/08/1983

TEATRO
VALDI GOUTINHO

Houve um tempo em Olinda...

Na administração de Germano Coelho, até que o Ponta de Rua, grupo independente e revolucionário, sustentou uma barra, dinamizando um espaço na Boa Hora. E o Vivencial se tornou "Diversiones", no Complexo Salgadinho

- divisa entre os dois municípios - cuja casa se encontra fechada e abandonada, no momento, por questões de desentendimentos entre os integrantes do conjunto.