

## TEATRO NORDESTINO: UMA INVENÇÃO DA INVENÇÃO

### *THEATER FROM THE BRAZILIAN NORTHEAST: AN INVENTION OF THE INVENTION*

Francisco Geraldo de Magela Lima Filho<sup>1</sup>

#### RESUMO

Bastante atuante entre os anos de 1946 e 1952 na cidade do Recife, tendo à frente o dramaturgo e diretor Hermilo Borba Filho, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) representa um marco no panorama do moderno teatro brasileiro, na medida em que reorganiza os limites da cena nacional. O TEP propõe um teatro de base profissional capaz de se aproximar do universo dos folguedos populares da região, que, em última análise, passariam a significar o exato espírito de um teatro genuinamente nordestino. Neste artigo, de caráter historiográfico, o desenrolar dessa poética é reconstituído e problematizado, a partir de uma revisão bibliográfica, para demonstrar como se articulam o processo de formação simbólica do Nordeste na cartografia recente do país e o processo de desenvolvimento de uma teatralidade capaz de abarcar os valores e as gentes escolhidas para formatar a visibilidade e a dizibilidade desse recorte emergente de Brasil.

**Palavras-chave:** Nordeste. Teatro. História. Identidade. Cultura popular.

#### ABSTRACT

So active between 1946 and 1952 in the city of Recife, with the playwright and director Hermilo Borba Filho as head of the Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), the group represents a landmark in the panorama of Brazilian modern theater, as far as it reorganizes the limits of the national stage. The TEP proposes a professional-based theater capable of approaching the universe of popular folk of the region, which, in the final analysis, would mean the exact spirit of a genuinely Brazilian northeastern theater. In this historiographical article, the development of this poetics is reconstituted and problematized, based on a bibliographical review, to demonstrate how the process of symbolic formation of the Brazilian northeast is articulated in the recent cartography of the country and the process of developing a theatricality capable of embracing the values and people chosen to shape the visibility and the readability of this emerging cut of Brazil.

**Keywords:** Brazilian northeast. Theater. History. Identity. Popular culture.

## 1 INTRODUÇÃO

Certa vez, o mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) sentenciou: “Nenhum Brasil existe” (ANDRADE, 2013, p. 26). À assertiva, ele associa, logo na sequência, um verso, no mínimo, provocador: “E acaso existirão os brasileiros?”.

<sup>1</sup> Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor do Curso de Jornalismo do Centro Universitário 7 de setembro (UNI7). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6048851055047388>. E-mail: [lima.magela@gmail.com](mailto:lima.magela@gmail.com).

Assim, arremata *Hino Nacional*. Publicado em 1934, o poema acompanha as novas formas de pensamento que a chegada do século XX impõe. Então, era preciso mudar o foco, mudar a perspectiva, mudar o olhar, para compreender o próprio país. O Brasil, como Drummond destaca num outro trecho da mesma poesia, continuava, em pleno correr dos 1900, precisando ser descoberto. É que, àquela altura, as velhas estruturas de compreensão da nação caducavam. Ao afirmar que nenhum Brasil existe, Drummond, na verdade, estava reivindicando a possibilidade de se construir uma interpretação diferente da vigente até ali. Era urgente pensar e viver o Brasil a partir de novos paradigmas. O tempo era de mudança. O novo pedia passagem. Dentre as muitas novidades que o século XX vai agregar ao Brasil, já republicano e não mais legalmente marcado pela escravidão, destaca-se o reordenamento de seu desenho geográfico.

É quando começa, por exemplo, a se formatar o Nordeste. Logo no início do governo do paraibano Epitácio Pessoa (1865-1942), presidente entre os anos de 1919 e 1922, é oficialmente apartada, da antiga região Norte, a área do país tradicionalmente mais sujeita às mazelas da seca, surgindo, assim, um novo recorte regional. Uma nova sensibilidade social em relação à nação, destaca Albuquerque Júnior (2001, p. 68), vai possibilitar a reelaboração de imagens e enunciados e consolidar uma ideia organizada de Nordeste: o Norte apartado do Norte amazônico. “Lá, tanta água, tanta mata! Aqui, terra e sol, sol e terra”, como distingue o escritor cearense Carvalho (2003, p. 330). Hoje reunindo nove estados, ocupando quase 20% do território nacional, com uma população estimada em dados de 2018 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 56.760.780 do total de 208.494.900 de pessoas que teria o país, vivendo em 1793 dos 5570 municípios brasileiros, o Nordeste nasce agregando apenas Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. A princípio, Maranhão e Piauí permaneciam vinculados ao Norte. Já Sergipe e Bahia pertenciam a uma região Leste, que acabou por sumir dos mapas.

Tal Carlos Drummond de Andrade, como reforça as entrelinhas do poema citado anteriormente, estava, no dizer de Candido (2014, p. 20), embora sem a consciência ou a intenção, fazendo um pouco da nação ao fazer literatura, outros tantos nomes sobressaem por experimentar o mesmo, quer na escrita ou em outras

formas de se expressar. É fundamental que se registre ainda que esse processo de criação que vale para o todo do Brasil encontra equivalência também para suas partes. Que o diga a cearense Rachel de Queiroz (1910-2003), que, com apenas 20 anos, romanceia o drama da seca e faz de seu *O Quinze*, publicado em Fortaleza, capital do Ceará, em 1930, um marco da chamada literatura regionalista brasileira. O fato é que o Nordeste, no que tem de concreto e de simbólico, é um produto do século XX. Fato é também que, sem poesia, não haveria geografia. O Nordeste é um emaranhado de discursos e de imagens articulados por diferentes artes, diferentes artistas e diferentes tempos.

O Nordeste é uma invenção, garante Albuquerque Júnior (2001, p. 21). Como uma identidade espacial específica, construída num momento histórico muito bem demarcado, a região nasce do cruzamento de práticas e discursos, onde se encontram poder e linguagem. Sendo assim, é crucial a percepção de que os regionalismos não emergem de regiões objetivamente exteriores a si. É na própria locução que a região é encenada, produzida e pressuposta. A geografia, a distribuição espacial dos sentidos, é parte da topografia dos discursos, de suas instituições. Em se tratando do teatro, se não se pode reduzir sua dimensão, enquanto arte, à história, não se pode prescindir desta para compreender seus significados mais profundos. O teatro nasce com a história, na história e através da história. “O teatro é uma arte temporal, quer dizer, histórica; é uma arte que acontece essencialmente no tempo”, defende Brandão (2000, p. 11). Compreensão semelhante é apresentada por Pavis (2003, p. 6), para quem, quer a encenação date de ontem ou dos gregos, já é passado irremediável e não há como se conservar dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo.

Para fins de discussão, o processo de formação simbólica do Nordeste na cartografia recente do país e o processo de desenvolvimento de uma teatralidade capaz de abarcar os valores e as gentes escolhidas para formatar a visibilidade e a dizibilidade desse recorte emergente de Brasil ficam mais evidentes se consideradas as práticas propostas pelo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), grupo de atuação destacada entre os anos de 1946 e 1952 na cidade do Recife, tendo à frente o dramaturgo e diretor Hermilo Borba Filho (1917-1976). Ao introduzir o que define por

“análise contextual dos fatos teatrais”, De Marinis (1997, p. 54) defende um tipo de investigação que case o rigor documental da especialização histórica com uma nova instrumentação teórica que englobe outros níveis de significação, permitindo, assim, uma leitura mais abrangente, intertextual, capaz de provocar novos olhares sobre a trajetória do TEP. De Marinis vai orientar uma abordagem que respeite a construção dos fatos teatrais, sem, no entanto, renunciar a tarefa de considerar suas metalinguagens. Compreender o teatro, observa, é também procurar dar conta do panorama cultural que o torna possível, que o revela. Em linhas gerais, é a partir desse conjunto de ideias que se pretende recuperar a emergência da nacionalização do chamado teatro do Nordeste.

## 2 TEATRO DO NORDESTE

Nos termos como foi propagado Brasil e mundo afora pelo carioca Paschoal Carlos Magno (1906-1980), responsável pela fundação do Teatro do Estudante do Brasil no ano de 1938, o chamado “teatro do Nordeste” tornou-se possível e visível graças ao engenho e, sobretudo, ao empenho de figuras como o pernambucano Hermilo Borba Filho. É Paschoal, segundo Carvalheira (1986, p. 212), quem crava a expressão “teatro do Nordeste”. A primeira referência, diz Carvalheira, data de 1948. Com o ingresso de Hermilo, o grupo de amadores criado em 1940 inaugura uma nova dinâmica cultural entre os pernambucanos. Principal liderança do Teatro do Estudante de Pernambuco a partir de 1945, Hermilo Borba Filho, de acordo com Teixeira (2014, p. 133), propunha uma ruptura com a prática teatral estabelecida até aquele momento entre os pernambucanos em pelo menos dois planos: o sociopolítico e o estético. No sociopolítico, a meta era superar em definitivo o que se considerava como “teatro burguês”. Já no estético, era preciso recriar a linguagem teatral, encontrar uma nova referência de expressão cênica.

No caso do teatro nordestino, a dimensão histórica adquire um colorido particularmente expressivo. Trata-se de uma invenção datada, cujo ato inaugural acontece na noite de 13 abril de 1946, quando Hermilo Borba Filho estreia, enfim, na direção artística do TEP, apresentando duas peças: *O Urso*, do russo Anton Tchekhov

(1860-1904), e *O Segredo*, do espanhol Ramon J. Sender (1901-1982). Sobretudo, trata-se de uma invenção localizada, que tem como primeiro palco a tradicional Faculdade de Direito do Recife, principal centro aglutinador do que Teixeira (2014, p. 123) vai considerar como um sopro renovador no pensamento social brasileiro, no qual, pela primeira vez, a cultura nacional passou a ser vista e apreciada exatamente pelo que não tinha de mimética e reflexiva do que era ditado pelas metrópoles. Ali, a criação nacional passa a ser considerada a partir da força de ruptura com os modelos estrangeiros. Fundada ainda no Brasil Império e tendo funcionado entre 1828 e 1854 em Olinda, transferindo-se então para a atual capital pernambucana, a Faculdade de Direito do Recife, uma das mais antigas do país, formou importantes gerações de intelectuais que estenderam suas atividades para além do campo jurídico.

No que diz respeito à cultura, por exemplo, Weinstein Teixeira destaca a contribuição decisiva do sergipano Sílvio Romero (1851-1914), a quem ele atribui o mérito por subverter a lógica dominante e passar a considerar as expressões populares, antes apontadas para realçar a inferioridade do brasileiro, como traço de sua originalidade. Com efeito, Romero estabeleceu uma nova base para a interpretação dos valores nacionais. E, a seu modo, também regionais. O ímpeto crítico e a penetração desse ideário, em torno do qual já na década de 1870 articula-se a emergência de uma “Escola do Recife”, influencia profundamente outros tantos autores que marcaram o pensamento social brasileiro e nordestino. Teixeira (2014, p. 132), a destacar, encontra descendência de Sílvio Romero nas ideias de nomes como Hermilo Borba Filho, principal articulador da cena que se anuncia naquele 13 abril de 1946. Tal seu ilustre antecessor na Faculdade de Direito do Recife, Hermilo também vai recorrer às fontes populares como chave para desenvolver um modelo de expressão nacional.

É assim que nasce o teatro do Nordeste. Nasce da crença de que, só conhecendo bem quem somos, é que podemos cogitar criar algo de relevante aos olhos dos outros. Não à toa, dizia Borba Filho (1968, p. 131): “O nordestino quer se reconhecer no seu teatro”. Dizia mais: “É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria” (BORBA FILHO, 1981, p. 87). E, para comprovar sua tese, recorria sempre ao espanhol Federico García Lorca (1898-

1936), reproduzindo dele a ideia de que “o teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza e o seu declínio” (LORCA apud BORBA FILHO, 1947, p. 6). Hermilo tinha plena consciência de seu feito. Cronologicamente, ele situava a articulação e o desenvolvimento de um teatro do Nordeste em 1946, exatamente a partir da experiência do Teatro do Estudante de Pernambuco no Recife. “Desejava, o TEP, a descoberta de um teatro genuinamente brasileiro, isto é, de assuntos nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais”, sustentava (BORBA FILHO, 1968, p. 133). Para tanto, o grupo se posiciona à margem da lógica de funcionamento do teatro dito profissional que atuava naquele momento na capital pernambucana e passa a olhar a realidade local com outros olhos.

Embora centro cultural da região, a cidade do Recife que Hermilo Borba Filho e seus parceiros de TEP queriam fazer palco de um novo teatro contava, então, com cerca de um milhão de habitantes, dos quais praticamente a metade, ele denunciava, vivia morrendo de fome nos morros e alagados. O Nordeste de Hermilo sofria do mal da pobreza. Pobreza essa que, por outro lado, acabou por lhe ofertar a riqueza de sua criação. O propósito de um teatro de base profissional que enveredasse pelo caminho do despojamento cênico aproxima Hermilo Borba Filho do universo dos folguedos populares, que, em última análise, passariam a significar, para ele, para o Teatro do Estudante de Pernambuco e para todos os demais conjuntos e artistas que ele fomenta, o exato espírito de um teatro nordestino. Com o TEP, sobressai, pela primeira vez, a valorização de uma poesia nordestina, de um recorte de manifestações, de tradições e artes do povo, que passam a abarcar e constituir a região.

### **3 TEATRO DO ESTUDANTE DE PERNAMBUCO**

Como observa Teixeira (2014, p. 135), aquela geração de jovens artistas, da qual despontam ainda nomes como Ariano Suassuna (1927-2014) e Clênio Wanderley (1929-1976), deram início a um movimento que não se esgotaria com o Teatro do Estudante. Pelo contrário. O projeto do TEP, convém assinalar, é muito maior que seus poucos anos de vida. Atuante entre 1946 e 1952, o grupo tem um ponto final muito

preciso. Seu teatro, entretanto, no que tinha de renovador, seguiu e segue em cena, organizado ora pelos mesmos artistas em outros coletivos ora por artistas que foram iniciados pelas ideias que pautaram. Hermilo Borba Filho estrutura as premissas de uma obra que ele consegue responder pelo seu estopim, mas, definitivamente, não tem como programar seu caminhar, cujo funcionamento tem como princípio definidor a qualidade do olhar voltado para o lugar que se vive e, por extensão, para si mesmo. Seu teatro do Nordeste inventa, a um só tempo, o Nordeste e também os nordestinos.

O manifesto do Teatro do Estudante de Pernambuco instaura, assim, uma poética, no sentido que vai definir Pareyson (1997, p. 11), sobre o Nordeste no contexto da criação teatral. À atividade artística, observa Pareyson (1997, p. 18), é indispensável uma poética, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas, não, sem um ideal de arte. O pensamento que Hermilo Borba Filho articula para o grupo pauta um programa, uma retórica, um procedimento, mesmo implícito, para o exercício da atividade artística, que diz respeito à criação ainda por fazer. É Hermilo quem traduz em termos normativos e operativos como deve proceder o artista interessado em desenvolver um Nordeste a partir do teatro ou para o teatro. Como tal, como poética, é que o funcionamento do Teatro do Estudante de Pernambuco vai avançar no tempo e determinar as práticas de criação de nomes como Luiz Mendonça (1931-1995) e Luiz Marinho (1926-2002) em plenas décadas de 1960 e 1970, num momento particular em que o Nordeste se efetiva para além dos palcos do Recife.

O TEP vai fundar um lugar para o Nordeste no panorama teatral, ao passo que define o próprio Nordeste enquanto lugar. A partir do grupo, a identidade nordestina, naquilo que tem de ponto de vista a ser assumido, de uma clara tomada de posição, passa a guiar variadas realizações cênicas. Mais que fazer teatro, o importante ali era garantir que esse teatro e sua feitura fossem desmedidamente nordestinos. Na discussão das relações entre o social e o simbólico, na análise da natureza constitutiva e política da representação que media tais campos, suas complexidades e seus efeitos de linguagem, diferentes gerações de artistas vão constituir as bases de um teatro que vai anunciar o Nordeste ao Brasil e ao mundo.

Embora afirme que a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia, Hall (2005, p. 11) atenta para as implicações de questões

espaciais que envolvem sua conceituação. Ele vai argumentar que a noção de sujeito sociológico é formada e modificada num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as realidades que esses mundos culturais oferecem. Assim, a identidade contribuiria para alinhar sentimentos subjetivos a lugares objetivos do mundo social e cultural. Também Hall (2006, p. 81) considera que a diferença específica de um grupo ou comunidade não pode ser afirmada de forma absoluta, sem se considerar o contexto maior de todos os “outros” em relação aos quais a “particularidade” adquire um valor relativo. Em resumo, a chamada lógica da *différance* sinaliza que o significado de cada conceito é constituído em relação a todos os demais conceitos do sistema em cujos termos ele pretende significar.

Dessa maneira, compreender o esforço de Hermilo Borba Filho, a partir do TEP, em consolidar um teatro para o Nordeste adquire outra dimensão quando se acompanha o percurso forjado ao longo da configuração de uma ideia de teatro brasileiro. Esse teatro vai adotar um lugar e uma cena de referência, que, a princípio, não abarcam o Nordeste. Em muito, porque quando o teatro no Brasil passa a se assumir como brasileiro, o Nordeste não existia. O que Hermilo Borba Filho e seus seguidores pretendem, num momento em que esse recorte já se impõe como fato, é criar condições para que o regional seja minimamente aproximado do nacional. Albuquerque Júnior (2001, p. 106) observa, a esse respeito, que, no contexto brasileiro, o único regionalismo que vai conseguir efetivamente ultrapassar fronteiras e estabelecer um sentido nacional é o regionalismo nordestino. O Nordeste, espaço inventado pela ciência, pela política e também pelas artes, é, para ele, a mais bem-sucedida estratégia de elaboração imagético-discursiva regional do Brasil, tendo em vista seu poder de impregnação e reatualização. Possuir uma cultura própria, manifestação de sua verdade, é a base da afirmação, pontua Albuquerque Júnior, que a linguagem constrói na forma de expressão.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Nordeste existe na exata medida em que emerge uma produção capaz de afirmar uma identidade na vinculação de obras e autores com o espaço que quer



representar. Sob a pena de se cometer anacronismos e reduzir o Nordeste a um recorte geográfico naturalizado, é preciso assumir a historicidade das práticas e dos discursos regionalizantes que ajudaram, ao longo do tempo, a sedimentar uma ideia de Nordeste enquanto região. Sem dúvida, um recorte, mas, sobretudo, um recorte sociocultural. Esse Nordeste, considera Albuquerque Júnior (2001, p. 307), nada mais é que a regularidade de certos temas, imagens, falas, que vão se repetir em diferentes discursos e plataformas. Não existe, sustenta, um modo de ser nordestino ou um estilo brasileiro. O que não significa dizer que a nação e a região não tenham existência real. Elas, ao contrário, se materializam em cada atitude, em cada comportamento, em cada discurso feito em nome delas. A nação e a região existem enquanto linguagem, na teia de poderes que atravessa e na rede de saberes a que se vincula.

Assim, é que se impõe de maneira definitiva a narrativa desencadeada a partir de 13 abril de 1946. Aquela, que, parafraseando Magaldi (2001, p. 35), pode ser considerada a noite histórica do teatro nordestino, mais por sinalizar do que propriamente demonstrar como deveria se organizar o Nordeste em cena, vai se revelar um ponto de inflexão no processo de delineamento e de afirmação de um panorama teatral regional. A rigor, o teatro nordestino nasce ali. A prática que o Teatro do Estudante de Pernambuco instaura a partir de então demonstra como se articulam o processo de formação simbólica do Nordeste na cartografia do país e o processo de desenvolvimento de uma teatralidade capaz de abarcar os valores e as gentes escolhidas para formatar a visibilidade e a dizibilidade desse recorte emergente de Brasil. Hermilo Borba Filho é o grande protagonista da introdução dessa narrativa. Ele vai ser a força principal desse teatro comprometido com o Nordeste. É ele quem arregimenta os primeiros interlocutores dessa cena. É ele também quem assume o papel de anunciar ao restante do país esse movimento.

Sem Hermilo Borba Filho, não haveria um teatro do Nordeste. O teatro de Hermilo funciona no contexto do que Bhabha (1998, p. 20) chama de articulação social da diferença. Seu valor está além da expressão de narrativas de subjetividades originárias e iniciais. Ao reencenar o passado, ele introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Primeiro artista de sua geração e de seu projeto poético a experimentar criar fora do Nordeste, Hermilo, radicado em

São Paulo entre os anos de 1953 e 1960, vai ser responsável por articular um sentido de fronteira para a região, como diz Bhabha, demarcando o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. O trabalho fronteiriço de Hermilo Borba Filho cria uma ideia de “novo” como um ato insurgente de tradução cultural. O novo que Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco deflagram exige uma compreensão, tal projeta Homi K. Bhabha (1998, p. 27), na qual não seja pensado tão somente como parte do contínuo de passado e presente. Essa experiência não apenas retoma o passado, ela renova o passado, reconfigurando-o como um contingente que inova e interrompe a atuação do presente.

A década de 1940, consolidou uma perspectiva criativa que não mais abandonou o Nordeste e seu teatro. Essa história persiste até o contexto da chamada cena contemporânea, com diferentes nomes e diferentes tempos alinhavando um mesmo projeto. Projeto este que se demarca não pelo ineditismo de seus fundamentos, mas, sim, pela capacidade que demonstrou de produzir textos e imagens, de fixar um discurso, que, se não é completamente eficaz para afirmar o que é e do que é feito o Nordeste, tem fundamental importância para demonstrar como o Nordeste foi nordestinizado. O que se convencionou chamar de teatro do Nordeste elenca um conjunto de temas e tipos que, ao propor formar uma cena, forma ainda um entendimento de região. Essa poética vai operar, a seu modo, também sobre a geografia, compondo uma fronteira imaginária. Sem negar a possibilidade de outros Nordestes, é forçoso reconhecer que a atuação do Teatro do Estudante de Pernambuco ajudou a inventar e consolidar um sentido específico para a região. No campo minado da tradição, da memória e da saudade, a experiência do TEP demarcou sua visibilidade e dizibilidade.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. **Brejo das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005.

BORBA FILHO, H. **Duas Conferências - teatro: arte do povo/ reflexões sobre a “Mise-en-Scène”**. Recife: Diretoria de Documentação e Cultura; Prefeitura Municipal do Recife, 1947.

BORBA FILHO, H. Por uma arte popular total. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 2, 1968. Caderno especial.

BORBA FILHO, H. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. *In*: CIRANO, M.; ALMEIDA, R.; MAURÍCIO, I. (Org.). **Hermilo vivo - vida e obra de Hermilo Borba Filho**. Recife: Editora Comunicarte, 1981. (Coleção Documento Nordeste, v. 1).

BRANDÃO, T. Metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil. **Urdimento – Revista de Estudos sobre Teatro na América Latina**, Florianópolis, n. 3, 2000.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARVALHEIRA, L. M. B. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1986.

CARVALHO, J. **Aldeota**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003.

DE MARINIS, M. **Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna: 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TEXEIRA, F. W. Recife: notas em torno da gênese de um campo cultural. **CLIO – Revista De Pesquisa Histórica**, v. 32, n. 2. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

**Agradecimentos:** Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).