

**NOS INTERSTÍCIOS DO TEATRO RECIFENSE: A HISTÓRIA DO
ESPETÁCULO “A BARCA D’AJUDA”, DE BENJAMIM SANTOS**

Idelmar Gomes Cavalcante Júnior
Doutor em História Social
Universidade Estadual do Piauí
idelmargcj@gmail.com

A discussão apresentada neste artigo foi formulada inicialmente como um tópico da tese “Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)”, um trabalho que questiona uma “memória organizadora”(CANDAU, 2012) há muito consolidada sobre o teatro pernambucano.

Neste caso, uma “memória oficial” do teatro pernambucano tornou-se possível graças aos apelos de uma tradição intelectual e artística pernambucana voltada inequivocamente para o fortalecimento do sentimento de *pernambucanidade*. Por isso, ela se estabeleceu a partir de uma narrativa que acompanhou a trajetória de grupos teatrais que não apenas lograram êxito nos palcos, mas que foram capazes de representar essa *pernambucanidade*, o que resultou também na inserção desses grupos nos meios intelectuais e midiáticos pernambucanos.

Desta forma, a memória do teatro pernambucano, pensada como um espaço marcado não apenas por lembranças, mas também pelo esquecimento, acabou confundindo-se com a história de grupos tradicionais como o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que fizeram sucesso entre os anos de 1940 e os primeiros anos da década de sessenta. Neste sentido, passada a fase áurea desses grupos, o que a memória organizadora relativa ao teatro pernambucano associa à segunda metade dos anos sessenta é uma espécie de “vazio cultural”¹, representado por uma cena teatral que teria perdido a capacidade de surpreender e inovar.

Na contramão desse argumento, este artigo pretende, então, evidenciar de que forma o espetáculo *A Barca d’Ajuda* contribuiu para a renovação do teatro recifense

¹ É o que afirmam, por exemplo, as obras *O teatro em Pernambuco*, de Alexandre Figueirôa e *TAP – sua cena e sua sombra*, de Antonio Cadengue.

entre as décadas de sessenta e setenta e correlacionar esse espetáculo ao conjunto das obras engajadas politicamente contra a ditadura militar. Para tanto, fizemos um levantamento daquilo que foi dito pelos jornais da época, por meio de articulistas que tratavam especificamente da cena teatral.

Desta forma, pudemos verificar que entre os anos de 1960 e 1970, o teatro voltado para a *pernambucanidade* começou a perder força para um teatro cada vez mais juvenil, “urbano”, subversivo e contestador. E verificamos também que o trabalho de Benjamim Santos encontrou um importante espaço nesse teatro em processo de renovação.

Benjamim Santos é um diretor e dramaturgo nascido na cidade de Parnaíba-PI, em 1939. Mudou-se para o Recife-PE em 1958 e nesta capital permaneceu por quase toda a década de sessenta, período no qual iniciou a sua carreira teatral. Esquadrinhando a sua dramaturgia e direção por meio de seus trabalhos autorais mais heterodoxos, como a peça *A barca d’ajuda*, produzida em 1969, percebemos que não é fácil classificar a sua obra.

Entre 1965 e 1969, o dramaturgo e diretor iniciou a sua carreira profissional transitando entre o regionalismo nordestino, o pensamento nacional-popular e até por vanguardas artísticas dos anos sessenta, como aquela ligada ao tropicalismo. Tudo isso em uma configuração histórica ao mesmo tempo adversa e vibrante, já que, por um lado, o Brasil estava sendo forçado a se adequar a um novo regime político, iniciado com a queda do presidente João Goulart, em 1964 e, por outro, os conceitos de arte e cultura estavam sujeitos a sucessivos e desconcertantes deslocamentos, que permitiam múltiplos arranjos criativos (CASTELO BRANCO, 2005).

Por essa razão, procuramos perceber a natureza performativa das identidades diferenciais pelas quais Benjamim se interessou, assumindo a sugestão de Homi Bhabha. Para esse pensador, o importante nos estudos sobre cultura é perceber “a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença”. (BHABHA, 2013, p.345).

Assim, reconhecemos, em primeiro lugar, que as principais peças de Benjamim Santos não possuem um ambiente fixo. Se, por exemplo, Ariano Suassuna falava do sertão e Hermilo Borba Filho, da zona da Mata; Benjamim falava de um espaço

indefinido. As estórias de suas peças aconteciam nos *entre-lugares*. Assim foi feito no espetáculo *Cantochão* (1965), onde os personagens ficaram na articulação entre os morros, campos e apartamentos; em *A besta confusa* (1966), numa Parnaíba geopoliticamente situada no centro da Guerra Fria, entre as superpotências, e em *A barca d'ajuda*, à deriva em alto mar. Nesta última, como reescrita da própria trajetória do seu autor, a embarcação de que trata a peça, parte do Piauí e navega pelos mares do Nordeste sem porto certo, se perdendo por sete anos.

A barca d'ajuda, encenada no palco do Teatro de Santa Isabel, em 1969, com direção do próprio Benjamim, fala de uma embarcação como metáfora do Brasil. Tal como ocorreu historicamente desde a chegada dos portugueses, a Barca/ Brasil inicia sua viagem com “muita riqueza embarcada em busca de outra nação”, em “mares novos, navegando caminhos que desconhece”. Essa sensação de se viver em um tempo de incertezas, descrita na peça, pode ser associada ao sentimento, comum para a época, de muitos artistas brasileiros que optaram por fazer oposição à ditadura militar, sobretudo após o Ato institucional nº 5 (AI-5).

Se até 1968, em meio a um grande entusiasmo da militância estudantil, um artista como Geraldo Vandré conseguia grande projeção proclamando “Vem vamos embora que esperar não é saber”, após o *golpe dentro do golpe*, que representou o AI-5, a metáfora de um mar bravio e desconhecido parecia ser mais apropriada para representar o sentimento de impotência que tomava conta dos setores mais progressistas da política e das artes no Brasil.

Com o novo ato, decretado em dezembro de 1968, suprimiu-se ainda mais as garantias individuais, o que abriu caminho para a intensificação da repressão do estado autoritário. O resultado foi o aumento da violência contra os opositores do regime, consubstanciado nas inúmeras prisões, torturas e execuções que passaram a ocorrer a partir de então. Nesse contexto desolador, muitos acabaram saindo do país, em fuga ou exilados pelo governo.

Assim, levada ao palco em um período de grande repressão, a peça de Benjamim fez críticas disfarçadas ao momento político e econômico que o Brasil vivia, baseando-se na estrutura narrativa de um folguedo popular comum no litoral nordestino, a *Nau Catarineta*. Inspirado em uma lenda, esse folguedo tem como fio condutor a história de

uma nau portuguesa que se perdeu no mar e, esgotados os mantimentos, sua tripulação decidiu que um dos homens a bordo deveria morrer para que os outros pudessem viver alimentando-se de seu corpo. O escolhido foi o capitão que, próximo à hora fatal, foi tentado pelo diabo, que desejava sua alma como recompensa. O homem condenado renegou o diabo e se lançou ao mar para entregar sua alma a Deus. Com o seu ato, o capitão se salva, pois um anjo do céu surgiu para evitar a sua morte.

Na peça, ao invés do diabo, surge então o “passageiro”, um sujeito traiçoeiro “que parece o diabo disfarçado de gente, anda sempre, está sempre percorrendo os vários pontos da barca em busca de oportunidades para intrigas”. Fazer parte da barca com um personagem assim equivaleria sofrer a vigilância imposta aos brasileiros durante a vigência do AI-5. Uma vigilância que não partia apenas dos aparelhos oficiais da repressão, mas também de homens e mulheres que em seu cotidiano procuravam colaborar com o governo militar.

Fernando Gabeira, por exemplo, em seu livro *O que é isso companheiro*, conta que por pouco o sequestro do embaixador norte-americano realizado pelo seu grupo de guerrilha urbana, em 1969, não lograva êxito por causa de uma senhora que estava atenta ao movimento em sua rua. “Ela chegara a telefonar para a polícia, pois o *preço da liberdade é a eterna vigilância*” (GABEIRA, 1988, p.103). Para Benjamim, a questão era resumida na seguinte estrofe: “Muita gente nesta vida/ tem nome de traidor./ Muita gente na existência/ não é gente de valor./ Morre um podre, vem mais outro./ Nunca tem fim a jornada./ O homem vive na terra/ desgosto de caminhada”.

A angústia existencial de se perder a cidadania ou mesmo ser afastado física ou moralmente do Brasil, vivida por muitos ao longo dos anos de ditadura militar, pode ser percebida também no texto de *A barca d’ajuda*. O desejo de “retornar” para o seu país e encontrar uma vida melhor encontra-se representado nos seguintes versos cantados por todos os personagens enquanto dançam no momento em que a barca inicia a sua viagem: “Barca d’Ajuda, d’Ajuda,/ ajude na travessia/ desses mares, navegando,/ e retorne aqui um dia./ Barca d’Ajuda, d’Ajuda,/ transforme o que eu sempre quis:/ ao voltar, seja mais bela a vida no meu país.”. Mais adiante o desejo é apresentado de forma mais angustiada, num momento em que toda a tripulação já está perdida em alto mar: “Sete anos já vivi/ Sete anos naveguei/ Sete anos me perdi/ Sete anos não me

achei./ Barca.../ Ai, que a hora já chegou/ Ai, que a hora é perdição./ Moço, me leve de volta/ quero ver minha nação”.

As metáforas dão lugar a uma crítica mais objetiva no momento em que Benjamim resolve falar da vocação histórica do país para ter suas riquezas exploradas pelas potências estrangeiras. Isso ocorre no quarto ato, “Representação feita pelos cantores da visita de Pedro Álvares Cabral a el-rei, o venturoso”, que é anunciado da seguinte maneira:

Neste prezado momento/ bem explico ao senhor público:/ vamos abrir um parêntese/ na história desta viagem/ e recordar, dramalhando,/ acontecimentos de outrora,/ alguns fatos deslembados,/ quem sabe? Desconhecidos,/ dessa história brasileira./ Assim é que então passamos,/ com vossa fugaz licença,/ a dramatizar o como/ se deu a veloz chegada/ de Pedr’Álvares Cabral/ a Portugal e a visita/ que fez ao Rei, quando aí/ falou do nóvel Brasil.

Nesse ato, Cabral informa ao rei português que “em terrenos de além-mar achamos terra formosa onde há muito o que ganhar”. A personagem “rainha” em um vislumbre do futuro, comenta com o rei a descoberta de Cabral nos seguintes termos: “Terra de riqueza eterna, fadada a um grande futuro e enorme dívida externa!”. O vislumbre da rainha, então, de um ponto de vista técnico, nos remete ao teatro anti-ilusionista de Bertolt Brecht, que prescreve o distanciamento dos atores em relação à ficção e a seus personagens, como forma de historicizar um problema político que possa ser compartilhado com a plateia.

No final do ato, no diálogo entre o rei, a rainha e Cabral, após criticarem o Brasil enquanto terra atrasada de “gente mal-educada” e de “homens que comem homem na fome”, eles revelam a verdadeira intenção com relação à terra descoberta:

Cabral – Mas de lá, é interessante...
Rei – Trazermos o ouro...
Rainha - ... a prata!
Cabral – Pau-brasil!
Os Três - ... e diamante!!!

O diálogo é direto com a plateia. Para fazer essas considerações sobre a história do Brasil com críticas voltadas para o presente, os personagens pedem permissão ao público. É a quebra da quarta parede típica do anti-ilusionismo.

Depois de passar pelo litoral pernambucano e baiano, a barca se prepara para enfrentar uma tempestade. Diz o capitão que não consegue avistar nada à sua frente: “Só mesmo a noite escura. / Ouço o marulho das águas/ e sinto o cheiro do mar. / Nada se avista às distâncias/ pois que a escuridão não deixa. / Rema, rema, marujada. / A noite é de traição.../ não permite confiança”. A intuição do capitão se confirma com a contínua tentativa do “passageiro traidor” de tentar atrapalhar a tripulação, mesmo diante da iminência de uma tempestade que acabaria por retirar da tripulação todos os recursos para a sua localização. E, então, a embarcação se perde em alto-mar.

Com o tempo a situação se complica e a fome também começa a assolar todos a bordo. É nesse momento que o passageiro tem a sua grande chance de dar o golpe final: “Mudo então meu pensamento, / minha maneira de ver/ e faço sublevação. / Amotino os tripulantes, / convoco todos nós mesmos/ procurando outra medida/ de maior resolução. / Marujada! Marujada! / Homens da Barca d’Ajuda!”. O capitão é destituído e o traidor se torna o novo chefe da embarcação. Com o motim, ficou decidido que um dos tripulantes seria devorado e que o escolhido deveria ser apontado por sorteio. A vítima sorteada foi o capitão, mas antes do momento fatal a tripulação encontra terra e todos, inclusive o condenado, se salvam.

Mas Benjamim não se contenta com esse final feliz, com essa catarse. Inspirado no teatro épico de Brecht, ele não queria entorpecer a plateia com alívio emocional, mas desafiá-la, colocando-a de prontidão e por isso oferece um outro final possível dentro das técnicas brechnianas:

Pois aqui termina a história/ desta barça veleira/ que navegou sete anos, / sete dias, sete horas/ sem achar destino certo. / Mas como o final já visto/ foi bem feliz, prazeroso, / vamos mostrar outro fim, / não feliz mas agressivo/ podendo mais refletir/ comportamento de humano. / Vamos ah-pois regressar, / retroceder um momento, / voltando ao exato instante/ em que já se decidia/ a morte do Capitão.

Mostrando que o teatro épico não se confunde com a vida real, o tempo da trama retrocede e a plateia se vê novamente diante da condenação do capitão. Desta vez ele não se salva e é devorado pela tripulação. Mas a fome retorna e outra morte é anunciada. No entanto, essa também não seria suficiente e logo em seguida os tripulantes já se perguntam quem seria a terceira vítima. A violência, portanto, se espalha pela barca, devorando os seus próprios tripulantes como o Estado brasileiro estava fazendo com os seus cidadãos depois do golpe de 1964 e, sobretudo, depois do AI-5, de 1968. Mas Benjamim coloca nas mãos do público a escolha entre os dois finais: “Aqui termina de mesmo/ essa história assim contada:/ sete anos de viagem, / sete dias, sete horas. / Dois finais apresentados. / Cada um possivelmente/ viável de assueter./ Mas entre os dois apontados/ bem que se pode escolher/ aquele que se quiser./ O voto é um. Pessoal”.

Esta peça é a que melhor representa o teatro fronteiriço de Benjamim Santos. Ao mesmo tempo em que pode ser classificada como regionalista, existem nela alguns elementos do pensamento nacional-popular e até mesmo alguns inspirados na estética tropicalista de José Celso Martinez, do teatro Oficina. Para Medeiros Lins, por exemplo:

O que se pode registrar, fundamentalmente, com essa nova realização de Benjamim Santos, “A Barca d’Ajuda”, é que o jovem “metteur-em-scène”, também dramaturgo, busca com todas as suas forças uma atualização do seu teatro, com um aproveitamento das principais correntes do teatro que se faz hoje, no mundo.

Benjamim Santos está ligado a uma corrente regionalista, folclórica, que tem materialização, aqui no Recife, principalmente no TPN, sob a liderança de Hermilo Borba Filho. Um teatro que busca retomar os motivos populares e, a partir deles, segundo afirmações de Hermilo, fazer/apresentar um teatro distanciado (mais com a experiência popular do que com o estilo brechtiano). Como “metteur-em-scène” Benjamim já tinha dado provas de um domínio muito grande da técnica, através de sua encenação de “Andorra”.

Agora, com “A Barca d’Ajuda”, Benjamim se lança também como autor do texto; mas nessa peça o que é mais importante é ainda a encenação [...] o espetáculo não pede uma compreensão/visualização do texto, ao espectador, mas sim um acompanhamento através da movimentação coreográfica (mesmo os momentos onde não se trata de dança – coreografia de Flávia Barros – a peça caminha num ritmo de ballet) (LINS, 1969a, p.2).

No trecho apresentado, o crítico destaca o aspecto regionalista da peça de Benjamim, totalmente articulado à estética de Hermilo Borba Filho, mas em seguida justifica a afirmação que fez no início do texto, a de que Benjamim “busca com todas as

suas forças uma atualização do seu teatro, com um aproveitamento das principais correntes do teatro que se faz hoje, no mundo”.

[...] “A Barca d’Ajuda” não fica somente no folclórico. Do folclore o autor extrai, juntamente com o autor da música, Zoca Madureira, elementos de beleza sonora/ plástica; entretanto, partindo para o que ele chama segundo final, apresenta uma sequência de puro teatro antropofágico, na melhor linha do teatro de José Celso Martinez Correia. O devoramento do Capitão não só é a sequência mais bem realizada da peça, pela movimentação cênica, marcação, ritmo, como é fator determinante para que o espetáculo cresça no sentido dramático. Até então o público tinha visto, apenas, um encaminhamento suave, delicado, de uma problemática; no segundo final temos o engajamento num “teatro da violência”, tão utilizado hoje (agora mesmo temos, no Rio, em cartaz, “Na Selva da Cidade”, numa encenação de José Celso) (LINS, 1969, p.2).

Mas entre os encenadores Hermilo Borba Filho e José Celso Martinez, existe outro elemento a considerar na produção de Benjamim: a dramaturgia de Ariano Suassuna, de quem assimilou a leitura erudita que faz da cultura nordestina. Segundo Paulo Fernando Craveiro:

Benjamim Santos, autor e diretor de **A Barca d’Ajuda**, que será encenada no Santa Isabel, diz que “o espetáculo procura ser o que o próprio texto já contem implicitamente: uma transposição do Fandango, espetáculo nordestino de características populares, para o terreno do teatro erudito”. Declara ainda que “dizendo-se teatro erudito, não procuramos um teatro eruditizado ou snob ou intelectualizado, mas a nossa própria forma de representar, que, pelo apuro da técnica, uso da luz e do som, preocupações com o traje e o movimento nos distanciam do puramente popular brasileiro (em geral situado numa faixa de analfabetismo e pouco acesso à cultura universal). Dependendo do espetáculo e da sua concepção, o teatro que fazemos pode ser inteiramente aceito por qualquer camada do povo brasileiro” (CRAVEIRO, 1969).

É também valioso perceber nesses depoimentos da época, a prática discursiva que tenta, desde o espetáculo *Cantochão*, de 1965, imprimir sobre Benjamim a marca da renovação. A cobertura que os críticos deram à *A barca d’ajuda* até intensifica essa construção, pois nela existem mais conceitos a serem analisados, o que demonstra o amadurecimento do dramaturgo/encenador e o domínio que ele tinha das teorias do teatro. Além disso, o teatro intervalar de Benjamim permite que a crítica especializada

encontre pontos de contato entre o teatro local e aquele dos grandes centros, o que seria um indício positivo de atualização.

O movimento teatral do Recife, com as duas estreias de ontem, no Santa Isabel e no Teatro Popular do Nordeste, atinge um nível difícil de igualar-se, mesmo nas grandes capitais do Sul do país, tradicionais centros culturais.

A primeira peça que estará no Santa Isabel até o dia 30 é também o lançamento, como autor, do piauiense Benjamim Santos, de conceito já formado nos meios intelectuais do Recife pela sua atuação no Teatro Popular do Nordeste, dirigindo ‘Antígona’ e ‘Andorra’ e nos meios artísticos com a montagem de espetáculos com artistas de expressões, tais como Zélia Barbosa e Paulo Guimarães².

Medeiros Lins reforça essa tese de que a crítica encontrava na obra de Benjamim uma forma de alinhar o teatro local às inovações que ocorriam nos grandes centros. Para ele, o diretor acerta em buscar “uma aproximação entre correntes do teatro moderno”, mas sugere que ele se afaste do lado folclórico e assuma uma postura mais parecida com a de José Celso Martinez, do grupo Oficina, com a qual a *A barca d’ajuda* já se identificaria. Medeiros foi um dos primeiros críticos a apontar semelhanças entre esse trabalho de Benjamim e a antropofagia tropicalista, que em 1968 causou furor na peça *Roda viva*, texto de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez. No final daquela peça, o personagem Benedito também é devorado.

Daí, entre outros aspectos, a minha conclusão de que o valor de “A Barca d’Ajuda” está, principalmente, na encenação; e no segundo final, dentro de uma linha de teatro antropofágico.

Benjamim Santos poderá se tornar um dos maiores diretores (de teatro) do país, mas tenho a impressão de que lhe será mais vantajoso um aproveitamento de textos de outros; o trabalho que José Celso Martinez Correia está realizando em São Paulo será muito útil, como orientação, para o diretor piauiense/ pernambucano. Também um rompimento total com os aspectos puramente folclóricos do teatro nordestino será proveitoso, a fim de evitar uma dualidade, uma certa hibridez, que ainda se nota nesse “A Barca d’Ajuda”.

O que fica, porém, dessa nova experiência de texto/ direção de Benjamim Santos é positivo; indicando que novas experiências virão, o sentido de uma conquista objetiva no campo teatral (LINS, 1969b, p.2).

² Trecho da matéria “Barca D’Ajuda faz estreia no Recife”, publicada no Diário de Pernambuco, no dia 25 de outubro de 1969 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

A notícia de que o teatro de José Celso Martinez repercutia no Recife chegou ao Rio de Janeiro. No dia 13 de novembro de 1969, foi publicada na coluna de Yan Michalski do Jornal do Brasil, a seguinte nota:

EXPERIÊNCIA EM RECIFE – Suscitou muita polêmica, em Recife, a recente encenação de um espetáculo intitulado **A Barca da Ajuda**, no Teatro Santa Isabel. Partindo de um material folclórico nordestino – Nau Catarineta e Fandango, principalmente – o diretor Benjamim Santos construiu o primeiro espetáculo pernambucano que se enquadra nas linhas do teatro agressivo, do qual José Celso M. Correia é o expoente máximo. O espetáculo apresentava, entre outras coisas, cenas de antropofagia, dois finais diferentes à escolha do espectador, e músicas de Altemar Dutra, Orlando Dias e Néelson Gonçalves³.

Mas se Benjamim reconheceu uma relativa aproximação com o teatro de José Celso Martinez, com o tropicalismo ele nunca admitiu. Ao contrário, tinha algumas restrições ao tropicalismo pernambucano em seus anos iniciais (1968-1969), quando ele não havia ainda se realizado no cinema alternativo e no teatro. Essa produção cinematográfica e teatral só seria realizada nos anos setenta, circunstância que nos permite pensar que, no final da década de sessenta, o tropicalismo em Pernambuco ainda seria um movimento restrito a manifestos e frases de efeito.

Em entrevista para esta pesquisa, Benjamim explicou melhor suas ressalvas, demonstrando admiração e respeito por alguns nomes tradicionais do meio artístico de Pernambuco. Disse o dramaturgo que a briga dos tropicalistas pernambucanos tinha como alvo, de forma estúpida e desnecessária, Ariano Suassuna. E em seguida comparou os tropicalistas pernambucanos com os tropicalistas que ganharam grande repercussão nacional: “Caetano nunca inventou de brigar com Carlos Drummond de Andrade, com Cecília Meireles. Foi estupidez dos ‘tropicais-Recife’. Gilberto Gil, nem o Hélio Oiticica foram de brigar com os grandes [...]” (SANTOS, 2013).

Sobre isso, uma matéria de jornal publicada logo após o lançamento, no Recife, do manifesto tropicalista “Porque somos e não somos tropicalistas”, informa que “Benjamim Santos, diretor de teatro também vê o novo movimento com certa desconfiança. Para ele, se ao menos a coisa fosse levada com certa seriedade poderia ter

³ Nota da coluna “Panorama do Teatro”, publicada no Jornal do Brasil, no dia 13 de novembro de 1969 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

sua adesão” (JORNAL DO COMMERCIO, 1968, 20 abr.). Benjamim, no entanto, reagiu contra a suposta citação cinco dias depois, no dia 25 de abril de 1968, publicando o texto “A partir de uma (não) declaração” em sua coluna do Jornal do Commercio:

Sábado último, apareceu em jornal da cidade uma suposta declaração minha a respeito de um movimento que se inicia no Recife segundo os últimos trabalhos de Glauber Rocha, José Celso Martinez Correia e Caetano/ Gilberto Gil. Esclareço hoje que aquele depoimento é totalmente equívoco, mal-entendimento de uma conversa com um amigo/ repórter, e que não tinha (mesmo a conversa original) nenhuma intenção de tomada de posição a respeito do “tropicalismo” recifense e nem de colocar em dúvida a sua seriedade enquanto “movimento” e, muito menos ainda a respeito de uma pseudo-adesão (SANTOS, 1968, p.2).

Em seguida, admite certa proximidade com a produção de José Celso Martinez e reafirma a importante referência que representam Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho para os seus trabalhos:

Se o movimento é sério e lúcido no Sul do país e não o sejam os seus derivados, não me cabe analisar, ainda mais agora que há três anos venho me dedicando unicamente à reflexão teatral, tendo já bem fortalecida a minha opção estética, que se identifica com a do Teatro Popular do Nordeste, e, por isso mesmo, aproximada à de José Celso Martínez, enquanto os dois trabalhamos em grupos profissionais que procuram (por caminhos relativamente aproximados, o da antilusão, por exemplo) uma estética teatral brasileira e não londrina ou de qualquer outra parte da Europa. Aqui no Nordeste, dentro de um mesmo ângulo de pesquisa, de elaboração não só de uma dramaturgia nossa, mas de uma encenação também [rasurado] regionalista, mas de valor nacional, universal mesmo), já se distinguem dois caminhos em nítido avanço de reflexão e realidade. São duas tendências que se encontram, não se distanciam. Uma que vem de Ariano Suassuna, desde as primeiras tragédias até os curtos entremeses (pleonasma?) para mamulengo que já vêm sendo representados com atores; desde o espírito picaresco e simples do “Auto da Compadecida” (1958) até a nova mistura de anjos, Cristo, demônios, mulheres/ society da “Farsa da Boa Preguiça” (1960, ainda inédita no eixo sul). Outra, inicialmente de Hermilo Borba Filho, agora fincada mais audaciosamente pelo TPN, e que procura sobretudo o caminho da encenação livre (não-arbitrária); uma encenação vítima do subdesenvolvimento da região, como são também vítimas desse mal todos os nossos espetáculos populares. A de Ariano (mais dramaturgo que encenador) propõe um “ilusionismo épico”, um “romantismo heroico”, segundo os quais há heróis e eles “vencem (quixotesicamente ou não, astuciosos como os de Molière, firmes como os espanhóis de Calderón...). A do TPN, sem distanciar-se das buscas de Ariano, procura (até parece: ao contrário): um “antiilusionismo épico”. Os mais incautos dirão logo: “se opõem”, “uma é a favor de Brecht (o papa de tantos mal-estudiosos de Brecht) e a outra, a de Ariano, se opõe a Brecht”. Certamente que haverá quem fale assim, porque

sempre haverá os que falam sem conhecimento prévio daquilo sobre que falam (SANTOS, 1968o, p.2).

Vê-se assim que Benjamim não rompeu com o que havia de consagrado no teatro pernambucano, apesar de ter contribuído para a renovação da cena local. Ele oscilava entre a tradição do Teatro do Nordeste, construída a partir do Teatro do Estudante de Pernambuco, nos anos de 1940, e as vanguardas artísticas dos anos sessenta. Mas ligada ou não à antropofagia tropicalista, *A barca d'ajuda* foi uma das primeiras peças da dramaturgia produzida em Pernambuco associadas àquela estética, além de ter sido considerado um trabalho que “quebrou tradições”, como pode ser lido no artigo “‘A barca d’ Ajuda’ estreou quebrando tradições com atores e plateia juntos”:

Exibindo um serviço de alto falantes que funcionava como de praxe nas festinhas do Interior e incluindo gravações de artistas considerados “cafonas” estreou ontem no Santa Isabel a peça “A Barca da Ajuda”, de Benjamim Santos, dando oportunidade a que o público pernambucano vivesse um espetáculo diferente, com foros de ineditismo.

A estreia constituiu uma representação de vanguarda – com o velário aberto mesmo antes de iniciada a sessão e com os atores passeando na plateia com naturalidade, em comunicação direta com o público, coisa jamais verificada no teatro pernambucano [...]

O ator José Pimentel, pronunciando-se após o espetáculo, disse que “o produtor Benjamim Santos parou com o teatro quadrado”⁴.

Mas neste caso, Medeiros Lins faz uma ressalva. “Essa questão de deixar a cortina aberta, dos atores manterem uma convivência cordial com os espectadores, que está causando tanta ‘surpresa’, segundo se observa pelas notícias, não é propriamente novidade[...]” (LINS, 1969a, p.2). E em seguida explica que Benjamim estava tão somente utilizando uma técnica que já utilizava em pequenos palcos, como o do Teatro Popular do Nordeste. E no Teatro Santa Isabel isso chamou atenção. “A novidade, realmente, está em quebrar a pomposidade do Santa Isabel (que há muito tempo já devia ter sido quebrado)” (LINS, 1969a, p.2).

Como se vê, no geral, a peça foi bem aceita pela crítica e criou boas expectativas. E por sua vez, um Benjamim Santos renovador constituiu-se enquanto “fato histórico”.

⁴ Trecho da matéria “Barca D’Ajuda estreou quebrando tradições com atores e plateia juntos”, publicada no Jornal do Commercio, no dia 25 de outubro de 1969 [Acervo do Memorial Benjamim Santos, do SESC de Parnaíba].

Mas apesar dos elogios que a peça acumulou, ela não contou com um grande público e trouxe alguns problemas financeiros para os seus produtores. Desiludido, Benjamim parte para o Rio de Janeiro logo depois. Lá iniciaria uma festejada carreira no teatro para crianças e permaneceria durante trinta anos.

Mas *A barca d'ajuda* voltaria a chamar a atenção no Recife. O grupo TUCAP, que em 1973 cogitou a possibilidade de montar uma peça de Benjamim chamada *A besta* (provavelmente *A besta confusa*), montou *A barca d'ajuda*, em 1975. José Francisco Filho foi o diretor. Ele afirma que ficou fascinado com o texto, especialmente com o seu lirismo, fruto da mistura que Benjamim fazia entre verso e prosa:

Então, eu acho que foi o Paulo de Castro quem me deu o texto, nós tínhamos um elenco suficiente e aí me apaixonei perdidamente pela obra de Benjamim. Não só a *Barca*, como a *Duquesa dos Cajus*. Eu acho que o Benjamim tem um lirismo no que ele escreve. Ele consegue jogar com as palavras, sabe? Com uma precisão! Com uma beleza! Que foi isso que encantou a mim e a todo mundo (FRANCISCO FILHO, 2014).

José Francisco também ressalta o aspecto político do texto. Destaca, sobretudo, o papel dos traidores⁵. “Os traidores, na minha montagem, foi o ponto forte para aquele momento que nós estávamos passando...”.

A barca d'ajuda tinha todos os requisitos, além da beleza do texto, pra você dar porrada. Porque quem eram as pessoas que comandavam o navio e que num determinado momento faziam motim no navio? Os traidores. Existiam vários traidores do lado da gente. Denunciando, delatando e o traidor da Barca era um delator. Ele fazia o motim para comer o capitão da Barca (FRANCISCO FILHO, 2014).

Nos chama atenção a expressão “dar porrada” utilizada por José Francisco Filho. Na década de 1970, “agredir”, “subverter” e “libertar” se tornaram práticas mais atraentes para os novos grupos teatrais que surgiam, do que o teatro sofisticado do TAP ou o teatro regionalista do TEP. E entre os grandes grupos teatrais dos anos quarenta e início dos sessenta e esses novos impulsos que renovaram a cena pernambucana, o teatro intervalar de Benjamim Santos parece ter sido uma das pontes possíveis.

⁵ José Francisco decidiu incluir mais um traidor, para fazer um jogo entre ego e superego.

Estimulado por uma curiosidade intelectual e artística, Benjamim transitou pelos “intervalos”. Se por um lado flertou com o teatro regionalista de Ariano Suassuna, ao fazer uma leitura erudita da cultura popular, por outro, frequentou a arte nacional-popular típica da esquerda dos anos sessenta e, para alguns cronistas, se aproximou até do “teatro antropofágico” de José Celso Martinez.

A Barca d’Ajuda foi apresentada, pelos articulistas de sua época, como uma inovação e isso credencia Benjamim Santos a ser considerado um artista renovador na cena teatral recifense. É possível, portanto, contestar a ideia de que a segunda metade da década de sessenta foi marcada por um “vazio cultural” nos palcos recifenses.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)* (vol. 1). Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011a.

_____. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)* (vol. 2). Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011b.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CAVALCANTE Júnior, Idelmar Gomes. *Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970) – Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2017.*

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O teatro em Pernambuco*. Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2005.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

Artigos de Jornais

CRAVEIRO, Paulo Fernando. Ponto de encontro. *Jornal do Commercio*. Recife, 10 set. 1969.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 20 abr. 1968, p.5.

LINS, Medeiros. Não só folclore inspirou Benjamim Santos na Barca d'ajuda. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 28 out. 1969a, p.2.

_____. Só até hoje temos A barca d'ajuda no Teatro Santa Isabel. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 30 out. 1969b, p.2

SANTOS, Benjamim. A partir de uma (não) declaração. *Jornal do Commercio* [II Caderno], Recife, 25 abr. 1968, p.2.

Depoimentos

FRANCISCO FILHO, José. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, no dia 24 de abril de 2014.

SANTOS, Benjamim. Entrevista concedida a Idelmar Gomes Cavalcante Júnior, em julho de 2013.