

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM

WESLEY DA SILVA SOUSA

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS NA PEÇA DE TEATRO
“AUTO DO LAMPIÃO NO ALÉM”

Teresina – PiauÍ

Março de 2017

WESLEY DA SILVA SOUSA

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS NA PEÇA DE TEATRO
“AUTO DO LAMPIÃO NO ALÉM”

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí

Linha de Pesquisa: Mídia e Produção de Subjetividades

Orientadora: Professora Dra. Monalisa Pontes Xavier

Teresina – Piauí

Março de 2017

WESLEY DA SILVA SOUSA

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS NA PEÇA DE TEATRO
“AUTO DO LAMPIÃO NO ALÉM”

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí

Linha de Pesquisa: Mídia e Produção de Subjetividades

Orientadora: Professora Dra. Monalisa Pontes Xavier

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Monalisa Pontes Xavier – UFPI (orientadora)

Professor Dr. Jaison Castro Silva – IFPI (examinador)

Professor Dr. Gustavo Fortes Said – UFPI (examinador)

Professor Dr. Frederico Osanan Amorim Lima – UFPI (examinador – suplente)

AGRADECIMENTOS

Às forças divinas pela grande proteção;

À minha avó (a mesma a quem me refiro na Introdução do trabalho) pelo enorme carinho;

Aos meus pais por terem me concedido o dom da vida;

Aos meus irmãos pelo apoio;

Aos meus tios e tias pela confiança;

Aos meus primos e primas pelo companheirismo;

Aos meus amigos e amigas pela enorme amizade;

À minha orientadora pela orientação atenta, eficaz e segura;

Aos professores e professoras do PPGCOM/UFPI pela troca de conhecimento;

Aos meus colegas da 5ª turma PPGCOM/UFPI pela parceria;

Aos funcionários da secretaria do PPGCOM/UFPI pela ajuda constante;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí pelo financiamento da pesquisa.

Muito obrigado a todos...

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado à memória de José Alves de Sousa e José Gomes Campos.

“A maior parte dos textos que o jornal nosso de cada dia nos dá hoje são narrativas. As narrativas têm um papel central no que se chama de natureza humana. As histórias contadas pelas pessoas são fundadoras de sua identidade social e a construção de uma história de vida é crucial para nossa auto-identidade” (PINTO, 2002, p. 87).

LISTA DE ABREVIATURAS & SIGLAS

AACB	Ação Anticomunista Brasileira
AD	Análise de Discursos
AGESPISA	Águas e Esgotos do Piauí S/A
AI-5	Ato Institucional – 5
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
BEP	Banco do Estado do Piauí
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
CEPI	Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares
CEPISA	Companhia Elétrica do Estado do Piauí S/A
COMEPI	Companhia Editora do Piauí
COHEBE	Companhia Hidrelétrica de Boa Esperança
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna
EUA	Estados Unidos da América
FUFPI	Fundação Universidade Federal do Piauí
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFPI	Instituto Federal do Piauí
IML	Instituto de Medicina Legal
LGBTTT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
SALUPI	Salão do Livro do Piauí
SECOM	Secretaria de Comunicação
SERSE	Serviço Social do Estado
SERVISAN	Serviços de Vigilância
SETUT	Sindicato dos Transportes de Teresina
SUNAB	Superintendência Nacional de Abastecimento
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TELEPISA	Telefones do Piauí S/A

TESTE	Teatro Estudantil Teresinense
UBE-PI	União Brasileira de Escritores – Piauí
UESPI	Universidade Estadual do Piauí
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPI	Universidade Federal do Piauí
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	Universidade de São Paulo
VCC	Vanguarda de Caça aos Comunistas

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1.....Cena do filme Os pobres diabos

Fotografia 2.....José Gomes Campos

Fotografia 3.....Cena da peça Auto do Lampião no Além

RESUMO

Este trabalho objetiva compreender a construção de identidades culturais piauienses na peça de teatro, “Auto do Lampião no Além”, do dramaturgo piauiense José Gomes Campos. Para tanto, analisamos através da análise de discursos, de Milton José Pinto, o texto da peça e matérias que circularam em forma de críticas, entrevistas e reportagens em jornais, de Teresina, nos anos de 1975, 1982, 1996 e 1997 elaborados por artistas, jornalistas e leitores de jornais. Utilizamos as noções conceituais de identidades culturais de Stuart Hall; mídia e identidades culturais de Janete de Páscoa Rodrigues; identidades culturais e manifestações artísticas de Clóvis da Rolt. A análise dos textos foi organizada com referência às datas mais importantes de apresentação da peça que foram os anos de: 1975, 1982, 1996 e 1997. Os textos analisados foram dos jornais: “O Estado”, “O Dia” e “Meio Norte”. Pudemos constatar que durante essas décadas as identidades culturais piauienses retratadas na peça pautaram modos de ser piauiense através de elementos como: a linguagem, pelo uso do “piauiês, a religião e de personagens que representam algumas das figuras místicas e fantásticas que povoam o imaginário coletivo piauiense e nordestino, da literatura de cordel através dos violeiros e repentistas na figura do personagem Zabelê, do cangaço na retratação de Lampião, Maria Bonita, repórteres e diabos palacianos. A identificação do público na construção de identidades culturais piauienses também se deu pelos modos como os cenários, figurinos e iluminação foram concebidos, ao longo das décadas, nas várias remontagens da peça. Esses elementos de constituição identitária são retratados na peça e, nos textos sobre ela, fazem circular múltiplas representações do Piauí.

Palavras-chave: Identidades culturais; Auto do Lampião no Além; Circulação jornalística; Piauí.

ABSTRACT

This work aims to understand the construction of piauienses cultural identities in the theater play, “Auto do Lampião no Além”, by the piauiense playwright José Gomes Campos. For that, we analyze through Milton José Pinto discourse analysis the text of the piece and articles that circulated in the form of critiques, interviews and newspaper reports of Teresina, in the years 1975, 1982, 1996 and 1997 elaborated by artists, journalists and newspaper readers. We use the conceptual notions of cultural identities of Stuart Hall; media and cultural identities of Janete de Páscoa Rodrigues; cultural identities and artistic manifestations of Clóvis da Rolt. The analysis of the texts was organized with reference to the most important dates of presentation of the piece that were the years of: 1975, 1982, 1996 and 1997. The texts analyzed were from the newspapers: “O Estado”, “O Dia” and “Meio Norte”. We can see that during these decades the cultural identities of piauienses portrayed the piauiense ways of being through elements such as language, the use of “piauiês”, religion and characters that represent some of the mystical and fantastic figures that populate the collective imaginary of piauiense and nordestino, from the literature of cordel through the violeiros and repentistas in the figure of the character Zabelê, of the cangaço in the portrayal of Lampião, Maria Bonita, reporters and devils palacianos. The identification of the public in the construction of piauienses cultural identities was also due to the ways in which the scenarios, costumes and lighting were conceived over the decades in the various revivals of the play. These elements of identity constitution are portrayed in the piece and, in the texts about it, circulate multiple representations of Piauí.

Keywords: Cultural identities; Auto do Lampião no Além; Journalistic circulation; Piauí.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. Contexto sociocultural e trajetória da peça Auto do Lampião no Além.....	18
1.1 Contexto em que a peça foi escrita.....	18
1.2 Trajetória da peça.....	29
2. Caminhos teórico-metodológicos da pesquisa.....	39
2.1 Caminhos teóricos.....	39
2.1.1 Identidades Culturais.....	39
2.1.2 Mídia e Identidades Culturais.....	45
2.1.3 Identidades Culturais e Manifestações Artísticas.....	50
2.2 Caminhos metodológicos.....	51
2.2.1 Os textos da peça e dos jornais.....	55
3. Produção e circulação de identidades culturais piauienses a partir da peça.....	57
3.1 Autor da peça.....	57
3.2 Narrativas da peça.....	58
3.3 Narrativas sobre a peça.....	70
3.3.1 Ano de 1975.....	72
3.3.2 Ano de 1982.....	77
3.3.3 Ano de 1996.....	79
3.3.4 Ano de 1997.....	88
Considerações Finais.....	94
Referências.....	97

Introdução

Deslumbramento e susto. Foi isso que sentimos aos cinco anos de idade quando estávamos com nossa avó na Praça da Bandeira, no centro da cidade de Teresina-Piauí, ao ver encenado, no ano de 1990, pelo IV Festival Teatro de Bairros de Teresina, a peça “Lampião nas Ruas”, do humorista João Cláudio Moreno. O deslumbramento ficou por conta de nunca ter visto uma peça de teatro e o susto se deve ao medo de uma criança ao ver João Cláudio na pele de Lampião dizendo que daria um tiro de espingarda em todos que não saíssem do caminho dele.

A escolha para estudo de uma peça de teatro que faz referência a outra peça que, por sua vez, tem como protagonista Lampião, partiu de uma memória afetiva infantil, pois as identidades culturais atravessam o coração e a memória. O tempo não apaga a memória, pois ela é constituída por lembranças e esquecimentos. As construções de identidades se definem de formas múltiplas no interior da própria memória. A memória é um dos componentes de formação de identidades. Essas relações se entrelaçam e o nosso estudo tem uma gênese nos “fios da memória” de criança do pesquisador, pois, conforme Chauí (2010, p. 153), “A memória é a garantia de nossa própria identidade, o modo de podermos dizer ‘eu’ reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo o que somos e fazemos”.

Para contrariar o mito da neutralidade científica, entendemos que quando se tem uma identificação com o objeto, a relação entre pesquisador e pesquisa se torna mais fecunda no desenvolvimento do trabalho. A relação com o estudo deve ser usada a favor do pesquisador. Severino (2002, p. 145) recomenda que devemos escolher como objeto de estudo trabalhos com os quais temos envolvimento. Nas palavras do autor:

A temática deve ser realmente uma problemática vivenciada pelo pesquisador, ela deve lhe dizer respeito. Não, obviamente, num nível puramente sentimental, mas no nível de avaliação da relevância e da significação dos problemas abordados para o próprio pesquisador, em vista de sua relação com o universo que o envolve.

No ano de 2003, participamos de uma palestra ministrada por José Gomes Campos no Sítio Alegria, localizado na cidade de Altos-PI. Após a palestra, tivemos a curiosidade de conhecer um pouco mais sobre a obra de José Gomes Campos. Nesse ano ainda cursávamos o segundo ano do Ensino Médio. Em 2005, quando entramos para o curso de História da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), soubemos que os

alunos tinham que fazer um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Desde o começo do curso tínhamos a convicção que queríamos trabalhar com teatro, só não sabíamos em que perspectiva.

Nas primeiras aulas da disciplina Métodos e Técnicas de Pesquisa, estávamos com a ideia de fazer uma reflexão sobre a produção teatral piauiense de 1950 aos dias atuais, ideia que foi descartada pelo professor da disciplina, pelo enorme corte temporal. Nessa aula, fazia um dia que José Gomes Campos havia falecido (fato, aliás, que desconhecíamos). Então o professor da disciplina sugeriu trabalhar somente com um dramaturgo piauiense e uma só peça de teatro, ao invés de trabalhar com a produção teatral piauiense, envolvendo mais de 50 anos. Após a apresentação dos projetos e depois de uma revisão bibliográfica, escolhemos José Gomes Campos e sua peça de teatro “Auto do Lampião no Além” para estudo na Graduação, e isso resultou em trabalho de conclusão de curso defendido no ano de 2009 que teve como título: “Auto do Lampião no Além, década de 1960 e o começo do novo no teatro piauiense”¹.

Esse trabalho de Graduação discutiu a importância da obra do dramaturgo e seu impacto para o teatro piauiense em um momento de inflexão que vivia o teatro que se fazia no Mundo, no Brasil e que começou a reverberar no Piauí pelas mãos do piauiense José Gomes Campos, com sua peça “Auto do Lampião no Além”, tendo como pano de fundo a década de 1960, década na qual o ensaísta Roberto Schwarz disse que o Brasil estava “irreconhecivelmente inteligente”, referindo-se ao surgimento da Bossa Nova, do Cinema Novo e à inauguração da Novacap (em alusão à “futurista” cidade de Brasília projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemayer).

Uma das dificuldades em assumir uma identidade da cultura piauiense pode ter um paralelo com a própria construção de uma identidade nordestina. Conforme Albuquerque Júnior (2006), o Nordeste era visto nos anos 1930 com uma imagem estereotipada que foi partilhada por pessoas dentro e fora da região, graças, entre outros fatores, à produção artística, cultural e intelectual em torno dos seguintes temas: a seca, a terra rachada, o sol causticante e dos mesmos enunciados: terra de gente honesta, nordestino acima de tudo um forte, terra de “cabra macho”. Por longo tempo o Nordeste inventado foi também o Nordeste enunciado em diversas manifestações culturais que ficaram conhecidas dentro e fora do Brasil. Exemplos dessa questão são as músicas do

¹Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2009 com o título: “Auto do Lampião no Além, década de 1960 e o começo do novo no teatro piauiense”, sob orientação do Professor Ms. Cláudio Rodrigues de Melo.

cantor e compositor Luiz Gonzaga, a poesia de Patativa do Assaré, o teatro de Ariano Suassuna, a figura mística em torno dos líderes religiosos Antônio Conselheiro e Padre Cícero Romão Batista e a figura do rei do cangaço Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Com base no exposto, podemos nos questionar: O que é o Nordeste e o que é o Piauí? O que vem a ser expressões culturais nordestinas e piauienses? O que está em jogo na questão da construção de identidades culturais nordestinas e piauiense?

Segundo Rêgo (2007, p. 257), “No Piauí e em vários Estados de colonização tardia o processo [de discussão das identidades] começa com debate desordenado”. Conforme a autora, o fato do Piauí ser um Estado de colonização tardia reflete que o debate sobre identidades começou muito depois de outros Estados brasileiros. A autora assegura que existe uma falta de publicidade e reconhecimento da cultura piauiense e que as novas formas de conhecimento, informação e comunicação afetam as mudanças de construções identitárias.

As atividades ligadas ao campo definem o começo do processo de construção identitária piauiense. O Piauí já teve o maior rebanho de gado bovino do Brasil, daí pensarmos em uma “Civilização do Couro”, nomeada pelo literato Renato Castelo Branco. A “Civilização do Couro” tem uma influência nas manifestações artísticas e culturais piauienses como, por exemplo, o Bumba-Meu-Boi, o Coral de Vaqueiros da cidade de União-PI, a Vaquejada de Campo Maior-PI. A mesma influência da “Civilização do Couro” é sentida na fabricação de utensílios como chapéus, tamboretas, chicotes e também na preparação de comidas típicas piauienses como a panelada, a maria isabel e a paçoca. Sobre o papel do vaqueiro na cultura piauiense, Queiroz (2014, p. 57) assegura que:

O vaqueiro está na moda, com Luiz Gonzaga e outros signos da nacionalidade brasileira. Mas o vaqueiro representa um passado, não um presente. Primeiro porque nem sei se ainda existe vaqueiro, só em coral, procissão e missa. Mas a pecuária é completamente diferente, e hoje, no Piauí, é tão pequena e modernizada. O meu boi morreu mesmo! Agora é gado de raça, embrião, o que existe e sobrevive no mundo competitivo capitalista não é mais aquele boi do passado. A carnaúba também morreu. Se a gente precisar inventar um símbolo agora para o Piauí, eu não tenho a menor ideia de que símbolo seria esse.

Existe uma dificuldade, conforme relata Queiroz (2014), em saber/eleger qual (ais) o (s) símbolo (s) representa (m) a identidade cultural do Piauí.

As identidades culturais piauienses são narrativas em construção, pois ao refletirmos através da peça de teatro, “Auto do Lampião no Além”, e de textos jornalísticos que circularam sobre a mesma nos periódicos piauienses vemos que uma das possíveis ofertas de sentidos de identidades culturais na imprensa piauiense feitos por artistas, jornalistas e leitores de jornais em artigos publicados por periódicos locais é uma busca constante de reafirmação da autenticidade, legitimidade e originalidade da cultura local.

As manifestações artísticas, no caso a peça de teatro “Auto do Lampião no Além”, são espaços prioritários de circulação de representações produzidas por um povo acerca de seus modos de ser, de pensar, de estar no mundo e de atuar sobre esse mundo, por esse motivo, figuram como relevantes para estudo, a fim de compreender a construção de identidades do Piauí.

Para entender questões acerca da construção de identidades culturais piauienses lançamos o seguinte questionamento: De que modos a peça e os textos jornalísticos produzidos sobre ela constroem identidades culturais piauienses?

Para discorrer a esse respeito, buscamos compreender como se processa a construção de identidades culturais piauienses, suas permanências e rupturas, a partir da peça e da circulação alcançada pela mesma em jornais da imprensa piauiense. Para tanto, fizemos a análise de artigos jornalísticos que circularam em jornais do Piauí nos anos de 1975, 1982, 1996 e 1997. Os artigos selecionados para estudo foram escritos por artistas, jornalistas e leitores de jornais sobre a peça de teatro “Auto do Lampião no Além”, do dramaturgo piauiense José Gomes Campos.

Os passos seguidos foram: 1- Cartografar na peça e nos textos jornalísticos elementos da cultura piauiense; 2- Investigar os sentidos produzidos tanto pela peça quanto pela imprensa local sobre os elementos da cultura piauiense; 3- Compreender como as manifestações culturais características do Piauí e do povo piauiense lançada à circulação, através da peça e dos textos jornalísticos, atuam como vetor de constituição identitária.

Nossas hipóteses são: 1- A peça e os textos jornalísticos sobre ela veiculam elementos de identidades culturais piauienses; 2- Ao lançar à circulação textos de artistas, jornalistas e leitores de jornal, sobre a peça, a imprensa local produz sentidos sobre ela e sobre as identidades culturais que a atravessam; 3- As manifestações culturais características do Piauí e do povo piauiense lançada à circulação através da peça e dos textos jornalísticos sobre ela atuam como vetor de constituição identitária.

O primeiro capítulo aborda o contexto sociocultural do período em que a peça de teatro foi escrita, ou seja, um pouco sobre a sociedade e a cultura no Mundo, no Brasil e no Piauí na década de 1960. Também foi inserida, no primeiro capítulo, a trajetória da peça nos anos de 1967, 1968, 1975, 1982, 1996, 1997 e 2013.

O capítulo seguinte, discute os caminhos teórico-metodológicos da pesquisa com as noções conceituais de identidades culturais, a partir do que problematiza Stuart Hall; mídia e identidades culturais, tal qual compreende Janete de Páscoa Rodrigues; identidades culturais e manifestações artísticas, a partir de Clóvis da Rolt. Ainda nesse capítulo, foram apresentados os caminhos metodológicos de pesquisa conforme o modelo de Análise de Discursos (AD) proposto por Milton José Pinto.

No último capítulo, foi feita a análise discursiva de textos que circularam nos jornais: “O Estado”, “O Dia” e “Meio Norte” nos anos de 1975, 1982, 1996 e 1997 sobre a peça para compreensão de como foi retratado, em diferentes períodos de tempo, o processo de construção de identidades culturais piauienses e suas permanências e rupturas.

1. Contexto sociocultural e trajetória da peça *Auto do Lampião no Além*

“Se conhece uma cidade conhecendo-se seu teatro”

(Paulo Autran)

1.1. Contexto em que a peça foi escrita

A década de 1960 foi uma década “agitada”, marcada por crises, tensões e contradições em todo o mundo. Em 1961 o Muro de Berlim foi construído e deu o novo tom da Guerra Fria, com as disputas ideológicas, econômicas e políticas entre União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e Estados Unidos da América (EUA). No ano de 1963 o presidente dos Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy foi assassinado. Quatro anos depois, o guerrilheiro Ernesto Che Guevara também foi assassinado. Em 1967 houve a Guerra dos Seis Dias no Oriente Médio envolvendo Israel e seus vizinhos árabes. Também em 1967 manifestantes estadunidenses pediram o fim da Guerra do Vietnã. Em 1968 estudantes parisienses protestaram contra o governo, num movimento que ficou conhecido como Maio de 68. Alguns *slogans* de maio de 1968 foram: “Você está sendo intoxicado: rádio, televisão, jornal, mentira”; “Os ouvidos têm paredes” e o mais famoso de todos “É proibido proibir”. Também em 1968 o ativista Martin Luther King foi assassinado.

Músicas de protesto de artistas como Janis Joplin, Jimi Hendrix, dos namorados Joan Baez e Bob Dylan e dos The Doors embalaram a juventude na década de 1960. Os Beatles Ringo Starr, George Harrison, John Lennon e Paul McCartney lançam, em 1967, “Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, com vários personagens do milênio na capa de disco mais famosa da história. Os quatro garotos de Liverpool revolucionaram a música pop, a moda, o corte de cabelo e a cabeça da juventude. Os Rolling Stones, liderados por Mick Jagger, gravaram a revolucionária “I can’t get no Satisfaction”. O *rock* mudou a partir daí.

O *rock* tornou-se símbolo de rebeldia jovem, caracterizado pelas roupas informais e pelos cabelos longos. Na década de 1960, uma corrente do *rock* adquiriu sentido político, reflexo do novo modelo de jovem que surgia. Em agosto de 1969, aconteceu nos Estados Unidos o Festival de música de Woodstock, que reuniu mais de 400 mil pessoas em três dias de paz, sexo, drogas e *rock*.

Para Estanque (2008, p. 52), a década de 1960 alimentou uma série de movimentos sociais liderados pela juventude de então. O autor elenca diversos fatores

que proporcionaram uma articulação dos movimentos sociais com o espírito juvenil dos anos 60 do século XX:

O período de grande crescimento econômico desde o pós-guerra, a consolidação do Estado providência, a expansão do sistema de ensino etc., tiveram como consequência um aumento significativo do poder de compra e do peso estatístico das classes médias urbanas. Deu-se uma profunda mudança nos costumes e hábitos de vida da juventude. Foram, sobretudo, os filhos das classes médias (e altas) que, saturados do materialismo consumista “burguês”, da hipocrisia das instituições e do moralismo conservador, que alimentaram a onda de movimentos sociais dos anos sessenta. Eles surgiram em ruptura contra o *establishment* e as convenções da época. Manifestaram-se através do teatro, da música, da literatura, da poesia, da moda, dos cabelos e barbas compridas, do consumo de drogas, propondo novos estilos de vida de uma geração - na verdade a “juventude” escolarizada que, pela primeira vez, se afirmou como sujeito histórico - em oposição à mentalidade dominante, questionando os limites das instituições políticas e sociais designadamente a família.

No ano de 1960, foi inventada a pílula anticoncepcional por meio da qual as mulheres ganharam mais liberdade nas práticas sexuais. A revolução feminina já não podia ser mais freada, com o famoso gesto da moça que tirou o sutiã e queimou diante de uma plateia formada só por homens. As atrizes Jane Fonda, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot eram os maiores símbolos sexuais da década de 1960.

Em 1967, o colombiano Gabriel Garcia Márquez lançou “Cem anos de solidão”, uma obra memorável que retrata o painel de mazelas sociais em que vivia o povo latino-americano. Outros gênios da literatura latino-americana também se tornaram conhecidos com obras memoráveis na década de 1960, como os argentinos Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, os chilenos Pablo Neruda e Isabel Allende e o peruano Mario Vargas Llosa.

Na década de 1960, o Brasil entrou num dos períodos mais conturbados de sua história, que foi o período da Ditadura Militar. Na manhã de 31 de março de 1964, ocorre o golpe político-militar-empresarial. Os militares tomaram o poder no Brasil e os anos “esquizofrênicos” duraram de 1964 a 1985, com os marechais Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo.

Esse período ainda merece ser estudado, pois acreditamos serem as produções culturais e artísticas da época um lugar privilegiado para compreender os processos sociais – e entre eles a constituição identitária – na medida em que tais produções funcionaram como formas de falar o que não podia ser dito, modos de burlar a censura da época, de dar voz às contestações de protesto e de importante produção de sentidos

sobre o momento que estava sendo vivenciado. Com relação à censura à produção cultural do período, Mota (2008, p. 58) assegura que:

A universidade e a produção cultural sofreram muito nesse período, em toda a América Latina. Foi um período, entretanto, no qual se descobriu a verdadeira dimensão do conservadorismo e atraso da região. Mas surgiu uma cultura de resistência, com variados matizes. De Eduardo Galeano, com as “Veias Abertas da América Latina”, a Ferreira Gullar, ao Teatro do Oprimido, com a revista “Civilização Brasileira” e tantas outras publicações e manifestações no cinema, no teatro e na universidade. Houve resistência forte.

Na Ditadura Militar, o período de maior repressão foi o do governo do General Médici, que pode ser considerado o período mais conturbado do regime militar brasileiro (1969-1974). Segundo Reis (2000, p. 61), “Os anos 70, considerados e aperreados como anos de chumbo, tendem a ficar pesados como o material da metáfora, carregando para as profundezas do esquecimento da memória nacional”. Foi o período onde houve o recrudescimento da censura, da repressão e da tortura como política de Estado e também foi o período onde mais houve uso dos aparelhos ideológicos de comunicação, como afirma Fausto (2001, p. 484):

As facilidades de crédito pessoal permitiram a expansão do número de residências que possuíam televisão: em 1960, apenas 9,5% das residências urbanas tinham televisão; em 1970 a porcentagem chegava a 40%. Por essa época, beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou seu porta-voz a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país.

O General Médici, o terceiro dos generais-presidentes, iniciou então um combate sem tréguas aos opositores do regime militar e quase os venceu. Nunca houve tanta censura à imprensa, nunca houve tanto cerceamento às liberdades individuais e de pensamento. E nunca se escutou tão poucas críticas – a não ser quando espocavam os tiros disparados pela guerrilha urbana e rural (BUENO, 2003, pp. 373-376). O período do General Médici foi o maior em censuras, repressões e torturas. A esse respeito, Alves (1993, p. 101) afirma: “Diante das primeiras ações de guerrilha urbana, a polícia política e os serviços secretos das Forças Armadas legitimaram a tortura porque não souberam combater os guerrilheiros pela inteligência [...]”.

O General Médici soube se aproveitar dos meios de comunicação para divulgar as ideias e os ideais do regime ditatorial. Conforme Bueno (2003, pp. 375-376): “O General Médici era presidente durante a Copa de 1970 e não deixou de fazer uso político da maior conquista futebolística do Brasil. Deixando-se fotografar brincando com a Taça Jules Rimet assim que o time vencedor voltou para casa”. Os militares usavam os discursos cinematográficos, musicais e radiofônicos, dentre outros meios, para propagação ideológica do regime militar.

No governo do General Médici, o Brasil viveu o auge do ufanismo ideológico e propagava sua filosofia política com astúcias e dissimulações como, por exemplo, a propagação do *slogan* “Brasil: ame- ou deixe-o”. Foi forte a divulgação midiática da vitória do Tricampeonato Mundial de Futebol conquistado no México e também a reprodução constante nas emissoras radiofônicas da marchinha de Miguel Gustavo “Pra frente Brasil”, que seria empolgante caso desvinculássemos do contexto obscuro em que foi composta.

Diante do aumento crescente da repressão governamental, alguns grupos de oposição como os cartunistas do jornal alternativo “O Pasquim”, que foi um dos periódicos mais perseguidos pela censura durante a Ditadura Militar e que na sua equipe de criadores estavam os mais conhecidos cartunistas, chargistas e ilustradores brasileiros no período em que circulou, passaram a resistir contra a Ditadura Militar por meio do humor e da crítica. Esse jornal foi lançado em 1969. Além de textos leves, engraçados e das entrevistas descontraídas, “O Pasquim” publicava charges e quadrinhos dos principais artistas brasileiros que trabalhavam com esse tipo de humor na época. “O Pasquim” foi um dos principais focos de resistência ao regime militar e várias vezes quase foi fechado pelas autoridades. Por perseguição política na época da Ditadura Militar, no ano de 1969, foram presos os cartunistas Francis, Millôr, Ziraldo, dentre outros.

Em 1975 ocorreu a morte do jornalista da TV Cultura de São Paulo no DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) paulistano, Vladimir Herzog. Os militares tentaram convencer a população de que Vladimir Herzog tinha se suicidado, mas sabemos que o jornalista foi assassinado.

Além da morte do jornalista da TV Cultura de São Paulo, Vladimir Herzog, no ano de 1976 o metalúrgico Manoel Fiel Filho também foi morto no DOI-CODI por se opor ao regime militar brasileiro. Mais uma vez a história se repetiu. Exemplo disso foi o que aconteceu com Líbero Badaró do Jornal “O Observador Constitucional” no

Primeiro Reinado, com a tentativa de assassinato de Carlos Lacerda do Jornal “Tribuna da Imprensa” no Governo Vargas e com Vladimir Herzog da TV Cultura de São Paulo na Ditadura Militar.

Se refletirmos que uma das bases ideológicas da Ditadura Militar brasileira foi o pensamento positivista do filósofo francês Augusto Comte, veremos que a exaltação ao herói, à pátria e ao soldado é marcante, conforme atesta Bueno (2003, p. 239):

Para Comte a melhor forma de governo era a Ditadura Militar “um governo de exaltação nacional exercido pelo povo”. O ditador comtiano, em tese, deveria ser representativo, mas poderia “afastar-se” do povo. Não é difícil entender por que os militares se apaixonaram pela tese.

A criação do herói como mito é imprescindível para consolidação de qualquer regime que tem que se utilizar dos aparelhos ideológicos para sua aceitação pela população. É como se a famosa frase de Bertolt Brecht: “Pobre do país que precisa de heróis” fosse invertida para se adequar ao regime militar e ficasse assim: “Pobre do país que precisa de Bertolt Brecht”, já que ele usava seu teatro como arma de conscientização e politização.

A Ditadura Militar foi um período marcado por repressão política e artística, as artes foram vigiadas e o teatro não ficou de fora, os censores vigiavam os passos que os artistas davam e vigiavam suas produções. Sobre essa questão, Tânia Pacheco *apud* Silva (1992, p. 133), diz: “Quem entende de teatro é a polícia”, ilustrando como as manifestações artísticas e culturais se tornaram questão de polícia e, para serem tornadas públicas, precisavam de autorização. Esse foi o caso de “Auto do Lampião no Além” que, no ano de 1968, foi censurada no Rio de Janeiro.

A censura não se restringiu à palavra escrita, no teatro, dezenas de peças foram censuradas, entre as quais “Roda Viva”, de Chico Buarque de Holanda, que foi acusada de fazer apologia aos princípios do comunismo.

Durante muito tempo, existiu, por parte das autoridades militares, políticas e religiosas, o medo do comunismo se implantar no Brasil, porém, na década de 1960, esse medo foi amplificado, por isso existia o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), a Ação Anticomunista Brasileira (AACB) e a Vanguarda de Caça aos Comunistas (VCC).

Os livros didáticos, que eram publicados no período da Ditadura Militar, atuavam no sentido de denegrir a imagem do comunismo e dos comunistas. O governo

brasileiro trabalhava no sentido de passar uma imagem pejorativa dos artistas e das pessoas que tinha simpatia pelo comunismo. O governo acusava-os de serem desocupados e de estarem a serviço do comunismo. Em um trecho de um livro chamado: “Curso de Estudos Sociais: Ensino Renovado”, publicado no ano de 1978 pela Editora Michalany S/A, o governo aborda sobre o que o “regime democrático” de então achava das práticas do Partido Comunista e do comunismo:

Cabe agora examinar o regime comunista, dissimulado com os falsos nomes de democracia popular, governo do povo, ou outras designações, para enganar o povo ou encobrir a verdade. O comunismo se contrapõe à democracia; nele não se respeitam aqueles princípios consagrados pelo ideal democrático. O comunismo contraria os princípios básicos da democracia, porque não aceita o enaltecimento e a valorização da pessoa humana, porque não vacila em ignorá-la, desprezá-la, em passar sobre ela para atingir os seus fins. Direitos do homem? Como respeitá-los se nem teoricamente os reconhece? O comunismo tem como único objetivo o engrandecimento do Estado; e, para tal, sacrifica a todos e a tudo, inclusive com a escravização do homem pelo Estado ou, melhor dizendo, pelo partido. Sim, porque na prática o poder é exercido por um partido único: o Partido Comunista. Este domina o país através de uma nova classe, a classe dos burocratas do partido, que manda e desmanda no povo, na produção, na riqueza nacional. Essa situação cria uma série de privilégios: de distribuir a renda nacional, de fixar salários e de dirigir o desenvolvimento econômico e intelectual da nação. Lançando mão de todas as técnicas de pressão, o Partido Comunista impõe aos trabalhadores um regime de semiescravidão, suprimindo inclusive o direito de greve. Como se vê, o comunismo, através do partido único – o Partido Comunista – esmaga o homem e sua liberdade e, portanto, deve ser sempre combatido em todas as circunstâncias, a fim de que o povo jamais seja escravizado (MICHALANY, 1978, pp. 370-371).

Na década de 1960, vimos vários países da América Latina sendo governado por ditaduras, o Brasil sendo governado por sucessivos presidentes militares, extinção dos partidos políticos e início do bipartidarismo: Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

Em 1968 houve no Rio de Janeiro a Passeata dos Cem Mil, com participação de estudantes, intelectuais e artistas como Nelson Motta, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulo Autran contra o regime militar. Também em 1968 alguns estudantes anticomunistas da Mackenzie entram em confronto com estudantes comunistas da Universidade de São Paulo (USP).

No início dos anos 1960, a Bossa Nova ganhou o mundo com as músicas de João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Em torno de 1965, a Jovem Guarda surgiu com seus principais nomes: Erasmo Carlos e Roberto Carlos. Também surgiu

nessa época a Tropicália. Os principais tropicalistas foram Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Betânia, Tom Zé e Torquato Neto.

A década de 1960 também é a década dos Mutantes e dos Novos Baianos e dos poetas marginais Chacal, Roberto Piva e Wally Salomão. Chacal é considerado um poeta do Ciclo Marginal e mostra seu projeto na poesia “Alô, é quampa?”:

[...] ahhh... a poesia: a poesia é magistral/ Mas marginal para mim é novidade/ Você que é bem informado, me diga/A poesia matou alguém?/Andou roubando?/Aplicou algum cheque frio?/Jogou alguma bomba no senado? (CHACAL in BRITO, 1987, p. 149).

A produção cultural brasileira na década de 1960 ficou marcada pelo engajamento político dos artistas e pela busca da união entre arte e política. Como a música e o cinema, o teatro brasileiro ingressou na década de 1960 com uma estética engajada retratando os problemas sociais do Brasil.

O teatro avançou polêmico e provocador no campo social e político com reflexos universais. O Psicodrama se instalou no Brasil a partir da década de 1960, nos primeiros anos, a prática psicodramática esteve mais voltada para fins terapêuticos, em pequenos grupos ou bipessoal e em contexto dos consultórios, clínicas e hospitais psiquiátricos.

No teatro José Celso Martinez Correa, com o seu Teatro Oficina, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com o Teatro de Arena, dava o novo tom da dramaturgia engajada a ser seguida. No Piauí, o Teatro Novo surgiu na década de 1960 com José Gomes Campos e sua peça “Auto do Lampião no Além” e no Brasil surgiu o Cinema Novo com Glauber Rocha e seu filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Ambas as produções elegeram o cangaço como pano de fundo para suas tramas. O Piauí naquele momento não estava fora de uma verdadeira “febre” de reviver o cangaço, pois outras obras que retratam o cangaço podem ter influenciado “Auto do Lampião no Além”, como: “Auto da Compadecida” (1955), de Ariano Suassuna, “Lampião” (1953), de Rachel de Queiroz e “O Coronel de Macambira” (1963), de Joaquim Cardozo.

O dramaturgo Dias Gomes tornou-se conhecido em todo o Brasil em 1960 quando foi apresentada a peça “O Pagador de Promessas”. Em 1962, o filme “O Pagador de Promessas” recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes. As obras de Dias Gomes sofreram censura durante quase todo o regime militar.

Em 1962, faleceu o poeta piauiense Mário Faustino, poeta que brincava com a linguagem e fazia dela uma grande “brincadeira” linguística através da metalinguagem. Em 1965, o escritor piauiense Assis Brasil ganhou o I Prêmio Nacional Walmap com “Beira Rio Beira Vida”. Assis Brasil é famoso por sua tetralogia que, além de “Beira Rio Beira Vida”, incluem “A Filha do Meio Quilo”; “O Salto do Cavalo Cobridor” e “Pacamão”, todas escritas na década de 1960.

Em 1966, H. Dobal publicou “O Tempo Consequente” e em 1969 “O Dia Sem Presságios”, obra que retrata bem a década de 1960 com poesias como: “A Pílula”; “LSD” e a neoconcretista “As Cores Enlatadas”. Em 1967, O. G. Rêgo de Carvalho publicou “Rio Subterrâneo”, obra que trata do incompreensível, do temor, do isolamento, da inquietação, da aflição extrema e dos desejos inconscientes. Fontes Ibiapina e seu livro “Palha de Arroz”, escrito em 1968 com suas críticas ferozes ao ser humano. Também na década de 1960, o dramaturgo piauiense Francisco Pereira da Silva escreveu “Chapéu de Sebo” (1961); “O Chão dos Penitentes” (1964) e “No País da Antropofagia – Hans Staden” (1966), dentre outros grandes sucessos. O poeta Paulo Machado, da geração pós-69, é considerado o poeta *underground* piauiense com sua poesia que pode ser encaixada no Ciclo Marginal de tendência nacional. Vejamos em “Poética”:

[...] fica um princípio:/Não temos o direito de trair a poesia,/Crucificá-la numa sexta-feira de passivismo/Jamais expô-la como símbolo/De vanguarda precose, medrose/A poesia é torpedo-suicida,/Não podemos camuflá-la de bailarina persa/A escuridão dos calabouços,/As câmaras de tortura,/Nada fará calar os poetas [...] (MACHADO, 2002, p. 56).

Ainda na década de 1960, o poeta Ferreira Gullar escreveu a poesia: “Poema Brasileiro”, onde retratou o estado de fome, miséria e abandono pelo qual passava o povo piauiense e porque não dizer o povo brasileiro:

No Piauí de cada 100 crianças que nascem/ 78 morrem antes de completar 8 anos de idade/ No Piauí/ De cada 100 crianças que nascem/ 78 morrem antes de completar 8 anos de idade/ No Piauí/ De cada 100 crianças / Que nascem/ 78 morrem/ Antes de completar/ 8 anos de idade/ Antes de completar 8 anos de idade (GULLAR in www.avozdapoesia.com.br).

No Piauí, na década de 1960, existiam vários projetos modernizadores para o Estado, como, por exemplo, a criação da Companhia Hidrelétrica de Boa Esperança (COHEBE), do Serviço Social do Estado (SERSE), da Águas e Esgotos do Piauí S/A (AGESPISA), da Companhia Elétrica do Estado do Piauí S/A (CEPISA), da Telefones do Piauí S/A (TELEPISA). Porém, muitos desses projetos só foram de fato concretizados na década de 1970.

Alberto Silva governou o Piauí no período de 1971-1975, período esse que atinge em alguns anos o “milagre econômico brasileiro” 1968-1973, e entre algumas realizações do seu primeiro mandato como governador do Piauí podemos citar: a construção do estádio Albertão, a instalação em definitivo da Fundação Universidade Federal do Piauí (FUFPI), a inauguração da primeira emissora de televisão do Piauí – TV Clube, a vinda de Brasília para Teresina do homem de teatro Murilo Eckhardt, a vinda de São Paulo para São Raimundo Nonato da arqueóloga franco-brasileira Niède Guidon, que revolucionou a arqueologia mundial com novas hipóteses sobre a chegada dos primeiros homens ao continente americano.

Esse período de grandes construções no Piauí que podemos chamar de “milagre econômico piauiense” está ligado a outro projeto nacional que ficou conhecido por “milagre econômico brasileiro”, no qual houve uma expansão do consumo, crescimento industrial, investimento das multinacionais e a construção de “obras faraônicas” como a Ponte Rio-Niterói, a Rodovia Transamazônica, as usinas nucleares de Angra dos Reis e as usinas hidroelétricas de Itaipu no Paraná, de Tucuruí no Pará e Sobradinho na Bahia.

Com o “milagre econômico brasileiro” surge as novas tecnologias de comunicação (sobretudo a difusão da televisão), o crescimento da classe média favorece o desenvolvimento de um mercado cultural, com expansão da produção, distribuição e consumo de bens culturais. Nesse período, o Estado se empenhou no desenvolvimento da cultura de massa com estímulo à participação do capital privado, nos limites do controle estatal, ou seja, a cultura foi inserida em uma perspectiva de mercado.

Esse foi o período, onde o Governo Federal mais se aproveitou das conquistas esportivas para tentar desviar a atenção dos brasileiros a não questionar o governo ditatorial. As conquistas esportivas foram: O Tricampeonato Mundial de Futebol, Éder Jofre campeão no Pugilismo, Maria Esther Bueno campeã no Tênis e Emerson Fittipaldi campeão no Automobilismo.

Existe uma discussão se a arte que se fazia no Piauí, na época da Ditadura Militar, tinha um cunho de engajamento político ou não, pois alguns pensadores como,

o dramaturgo Ací Campelo, por exemplo, dizem que no Piauí, na década de 1960, as pessoas pouco ouviam falar em Ditadura Militar, e quando ouviam eram informações trazidas de fora e muitas vezes essas informações vinham completamente distorcidas da verdade dos fatos, ou seja, poucos piauienses sabiam realmente o que estava acontecendo em nível de Brasil no meio artístico e político. Sobre o assunto, Campelo (1993, p. 24) assim se posiciona:

A agitação política nacional, oriunda da revolução militar de 64, ainda que chegasse ao Piauí amortecida e fragmentada, pouco se dando conta a população dos acontecimentos marcantes nos centros mais adiantados, alteraria profundamente o panorama institucional do país. Os atos de exceção, banimentos políticos, prisão e morte, deixavam o povo piauiense meio aéreo, pois o que se ouviam mesmo eram muitas notícias desencontradas e se viam pichações em muros, falta de meios de comunicações descompromissados com o poder, óbvio que para alguns os fatos não eram tão obscuros assim. Havia manifestações políticas na cidade com participação tímida de segmentos sociais, entre os quais os artistas e os estudantes, estes através de suas entidades representativas, tudo terminando em perseguições, repressão policial e prisões. Data dessa época a ida de muitos artistas para fora do Estado. Os estudantes piauienses, principalmente os que retornavam de férias de outros estados, muitos deles engajados em movimentos de conscientização política, tentavam acordar a cidade com manifestações e pequenos protestos, porém ficando restrito aos jovens da classe média abastada, não chegando a formar uma resistência mais coesiva e efetiva contra nada. A classe artística procurava, na medida do possível, acompanhar as transformações sociais, mas tudo com a sua própria lógica interna.

Há algum tempo atrás conversamos com alguns atores piauienses que participaram de espetáculos teatrais no Piauí, no período ditatorial, porém quando perguntamos sobre como era fazer teatro no Piauí durante a Ditadura Militar, eles desconversaram, riram, fugiram do assunto.

Algumas pessoas ligadas ao teatro no Piauí na época da Ditadura Militar hoje em dia exercem ou já exerceram cargos públicos como arte-educador, filiados à Secretaria de Educação e Cultura, concedidos na época do período militar. Sobre esse assunto Silva Filho (2007, p. 65) afirma que:

O teatro piauiense no período da Ditadura Militar teve grande incentivo do governo do Estado, pois a proposta do governo era tentar minimizar as ações de protestos ocorridas no Brasil. Onde o governo do Piauí através da arte “conteve” a classe artística por meio de uma política “taticamente” elaborada por diversos setores do governo tais como: as secretarias de cultura, educação, administração etc.

Sobre o silenciamento de artistas que foram patrocinados pelo Estado na época do regime militar, podemos pensar de uma forma geral que existem várias formas de ficar em silêncio: uma delas é quando alguém lhe pergunta algo, você não responde nada e continua fazendo o que fazia antes e finge que não ouviu nada, deixando que o tempo “sepulte” o assunto que você não quer falar; e a outra é quando alguém lhe pergunta algo que você não quer responder, você responde não a todas as perguntas de um modo atencioso e isso irá perturbar o seu inquiridor. Quando conversamos com artistas que produziram teatro no Piauí no período ditatorial e perguntamos sobre o fazer teatral da época, eles desconversaram, riram, fugiram do assunto do assunto, ou seja, uma manifestação de silenciamento.

Não foi só no Piauí que artistas tiveram envolvimento com ditaduras. No governo de Getúlio Vargas, o poeta Manuel Bandeira foi presidente do Salão Nacional de Belas-Artes e inspetor de Ensino Médio e, durante a Ditadura Militar, o General Castelo Branco lhe concedeu a Ordem do Mérito Nacional no seu aniversário de 80 anos. O poeta Mário de Andrade foi secretário de cultura da prefeitura da cidade de São Paulo na Ditadura Vargas. No governo Vargas, o fundador do Teatro de Estudantes do Brasil, Paschoal Carlos Magno era apoiado pelo presidente, com auxílio inclusive de um avião para Paschoal viajar pelo país. Em 1952, Paschoal chegou a Teresina para comemoração do centenário da capital com sua caravana e encontrou o Theatro 4 de Setembro em ruínas, e espalhou para o país que o povo do Piauí não cuidava de seu teatro. No governo do General Castelo Branco, Paschoal foi secretário estadual de cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Acreditamos que o fato de artistas terem trabalhado para as ditaduras Vargas e Militar, tanto fora como no Piauí, durante esses períodos não são suficientes para caracterizar o envolvimento ideológico dos mesmos. Com um mercado de trabalho com poucas chances de crescimento, os artistas não podem excluir o Estado das possibilidades de apoio e ajuda para trabalhar. Existem duas situações diferentes: a de quem serve a uma ditadura e apoia a ideologia do regime; e a de quem serve sob uma ditadura e não apoia a ideologia do regime. Então, se artistas piauienses e de outros estados aceitavam ajuda de Getúlio Vargas e dos presidentes militares, não era necessariamente porque concordavam com suas ideologias políticas, mas talvez porque não tinham apoio e ajuda para financiar suas produções culturais.

1.2. Trajetória da peça

A década de 1960, por suas diversas mudanças nas mentalidades, fez com que as pessoas passassem a enxergar o mundo de uma forma diferente, essa visão refletiu na nova forma como os intelectuais enunciaram o seu meio e esse reflexo foi percebido na escrita. Sobre o contexto da década de 1960 como fator de múltiplas construções identitárias, Castelo Branco (2005, p. 66) diz:

Foi em meio ao torvelinho provocado especialmente pelos avanços técnicos que a década de sessenta assistiu, que as pessoas tiveram exacerbada, em sua pauta existencial, a questão das identidades – a identidade nacional, a identidade pessoal, a identidade de seu bairro, etc. Isto porque a identidade, esta maravilhosa engrenagem que nos costura à realidade e nos conecta a um modelo de racionalidade, somente se torna uma questão, um problema, em um ambiente de crise.

O teatro e a cultura piauiense na década de 1960 buscavam referentes identitários. As pessoas que faziam teatro no Piauí se perguntavam: O que iriam produzir? O que o público queria ver nos palcos? Que tipo de espetáculos essas pessoas queria ver? O público na década de 1960 era a grande preocupação dos dramaturgos, conforme diz Arantes (2005, p. 77): “Uma das preocupações centrais do meio teatral nos anos 1960 era a questão do público”.

“Auto do Lampião no Além” surgiu num momento em que as artes e a cultura piauiense buscavam referentes identitários. A peça foi pioneira para a época, pois foi responsável pela inauguração de uma nova forma de fazer teatro entre os dramaturgos piauienses. Segundo Campelo (2010, p. 104):

Sem dúvida alguma, a peça constitui-se no ponto de referência de uma nova fase da dramaturgia piauiense, quando do seu aparecimento, marcada por novas tendências e voltada para o questionamento de problemas regionais com uma visão universal. Com “Auto do Lampião no Além”, o teatro piauiense tinha dado seu salto qualitativo. Antes da estreia de “Auto do Lampião no Além”, nenhum autor piauiense tinha alcançado tanto respaldo como dramaturgo dentro do seu próprio Estado. Não é, então, exagero reafirmar que depois de Jônatas Batista a dramaturgia local só reapareceria na pessoa de Gomes Campos.

A peça teve sua estreia no ano de 1967 no Colégio Diocesano; no ano de 1968 participou do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Teatro Nacional das Comédias no Rio de Janeiro; no ano de 1975 participou da reinauguração do Theatro 4

de Setembro; no ano de 1982 foi traduzida para a língua inglesa e foi apresentada na Universidade do Kansas nos Estados Unidos; no ano de 1996 participou de vários festivais de teatro pelo Brasil; no ano de 1997 recebeu o prêmio de Mérito Lusófono pela Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento de Língua Portuguesa para o Mundo do Ministério da Cultura de Portugal; no ano de 2005 foi roteirizada para filme por Rosemberg Cariry, e em 2013 foi lançado o filme baseado na obra, de José Gomes Campos, com o título: “Os pobres diabos”.

No ano de 1967, José Gomes Campos lecionava no Colégio Diocesano a disciplina História da Literatura Brasileira. Ele organizou com os alunos dessa disciplina uma pesquisa sobre literatura de cordel e, a partir dessa pesquisa, montou a peça “Auto do Lampião no Além” no mesmo ano.

No ano de 1968, a peça participou do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Teatro Nacional das Comédias no Rio de Janeiro, sob a direção de Ary Sherlok, com o Grupo Teatro Estudantil Teresinense (TESTE) e tendo o seguinte elenco: Santana e Silva, Tarciso Prado, Gomes Campos, João Evangelista, Raimundo Nonato, João Vasconcelos, José Francisco, André Ivanildo, Célia Portela, Maria Rodrigues e Auricélia Vasconcelos.

Escrita num período de imensa repressão artística, a peça teve trechos considerados subversivos cortados. A peça faz críticas ao período da ditadura militar e se enquadra no teatro protesto, teatro engajado, teatro político, ao qual muitos dramaturgos brasileiros se filiaram na época. Com relação ao teatro engajado, Bentley (1969, p. 178) diz que: “Constato simplesmente que, na dramaturgia da década de 1960, o Teatro Engajado é a principal presença nova. Existem motivos, tanto políticos quanto teatrais, para lhe desejar boas-vindas”.

Após a apresentação da peça, no Rio de Janeiro, os jurados sugeriram que a peça fosse “reestruturada”, que ela sofresse alguns cortes no texto, ou seja, censura. No ano de 1968 (mesmo ano que a peça foi censurada) foi decretado o AI-5, o Ato Institucional símbolo da Ditadura Militar, e que todos os direitos individuais estavam cerceados, aliás, o AI-5 foi uma ditadura dentro de outra ditadura pela enorme opressão que esse ato provocou no período em que foi decretado.

José Gomes Campos, em entrevista ao Jornal “O Estado”, no ano de 1975, diz que a peça em 1968 sofreu apenas uma “reestruturação”. Vejamos um trecho:

O texto “Auto do Lampião no Além” sofreu apenas uma reestruturação. Foi há mais ou menos quatro anos, logo após a encenação da peça no Guanabara, por ocasião de um Festival de Teatro de Estudantes do Brasil (O ESTADO, 1975, n. 678, p. 10).

Nessa fala de José Gomes Campos, ele diz que a “reestruturação” do texto foi por volta de 1971, só que a participação no festival foi em 1968, então a censura do texto foi no ano de 1968 e não em 1971. O silenciamento de José Gomes Campos dá indícios que levam a crer na censura do seu texto, e também ao conceder entrevista a um jornal, o entrevistado não poderia falar em censura, pois dificilmente sua fala passaria pela censura prévia. Campelo (2010, p. 108) afirma que a obra de José Gomes Campos sofreu censura:

Alguns atores chegaram a ir embora do Piauí durante a Ditadura Militar, por suposto envolvimento político. Foi o tempo em que a censura começou a usar suas garras de forma violenta. “Auto do Lampião no Além” teve cortes para poder ter novas apresentações.

No ano de 1975, os veículos de comunicação, ainda, sofriam censura prévia. Muitas pessoas que davam entrevistas sabiam que ao serem entrevistadas não poderiam falar determinados temas, pois dificilmente a censura prévia liberaria. Então alguns códigos eram lançados nas entrevistas na tentativa de burlar a censura, ou seja, existiam muitos discursos implícitos que só se tornavam explícitos ao serem lidos pelas pessoas que estavam vivendo o momento de vigilância excessiva imposta pela censura. Sobre o discurso que não se mostra “claro” à primeira vista, Rebelo (2000, p. 97) diz que:

O implícito do enunciado é um processo banal através do qual se dão a entender os fatos que não se quer apresentar de uma maneira explícita. Revela-se pela existência, na cadeia das proposições explícitas, de uma lacuna só preenchível pelo destinatário do discurso produzido.

Muitos brasileiros criticavam o fato de os militares terem introduzido a censura prévia a jornais e livros e utilizavam a educação para se promoverem. Nas escolas, os professores eram forçados a ensinar às crianças a amarem os militares, a estudar e admirar seus feitos. Os militares tentavam maquiagem o que estava acontecendo no Brasil para o mundo. A ordem do dia era propagar que o brasileiro era um povo feliz, já que

era campeão no esporte, que no país não existiam grandes catástrofes naturais e nem guerras.

As liberdades individuais foram diminuídas ou suprimidas, os jornais censurados, as greves e organizações de trabalhadores proibidas e os opositores reprimidos. Não havia liberdade de imprensa e eram proibidos os livros que criticassem o governo. E também era proibido pela censura falar de censura. Gilmar de Carvalho *apud* Silva (1992, p. 142), comenta sobre a questão das peças serem censuradas: “O autor não tem peças censuradas. Uma apenas teve um trecho suprimido, sem explicações. Eles não querem mesmo é nada que questione”. Para completar a ideia de Gilmar de Carvalho, Manguel (2001, p. 92) diz que algumas obras de arte podem passar pela mão de um censor e terem informações suprimidas:

Um texto escrito, uma escultura ou uma pintura podem suprimir (e suprimem) informações a partir da própria obra, por meio da mão contida do artista, e também, em certas ocasiões, a partir de fora da obra, por meio da mão coercitiva de um censor oficial.

Além de “Auto do Lampião no Além”, José Gomes Campos teve outros trabalhos censurados, como afirma Campelo (2010, pp. 109-110):

No dia 21 de setembro de 1970, o TESTE apresentou no Cine-Teatro 4 de Setembro a peça “A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água”, uma adaptação do conto de Jorge Amado feita por Gomes Campos, com direção de Ary Sherlock, que voltava a direção do grupo. [...] Eram tempos de chumbo da Ditadura Militar e uma segunda apresentação do espetáculo foi proibida no Cine-Teatro 4 de Setembro. Numa tentativa de apresentação da peça no Colégio Diocesano, tentando resistir ao cerco da censura, os atores foram obrigados a fugir às pressas para não serem pegos pela repressão policial, com alguns deles tendo que pular muros.

O ano de 1975 foi importante para o teatro piauiense, pois houve a reinauguração do Theatro 4 de Setembro que foi esperada por várias pessoas do meio artístico, intelectual e político, houve uma programação que contou com atrações nacionais como O Corpo de Dança do Rio de Janeiro e com *show* de Gilberto Gil. Sobre a reinauguração do Theatro 4 de Setembro, Silva Filho (2007, p. 38) comenta que:

Nesse período toda a atenção do governo se voltou para a reabertura do teatro, na imprensa as notícias saíam diariamente, não só dando alusão a estrutura física do teatro, mas também as personalidades que viriam para “a grande festa”. Alberto Silva era exaltado pela classe teatral e pelas pessoas

ligadas a arte no Estado, ainda hoje alguns atores ligam seu nome ao teatro. O governo Alberto Silva investiu maciçamente em publicidade na reabertura do 4 de Setembro, nos jornais saíam da programação, aos avisos de reabertura, e, até a planta do prédio.

A peça “Auto do Lampião no Além” foi a única apresentação de teatro a participar da reinauguração do Theatro 4 de Setembro, sob a direção de Murilo Eckhardt, do Grupo Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares (CEPI), com o seguinte elenco: Maria José, Francisco Augusto, Elzano Sá, Bob Robledes, Mirica, Lorena Campelo, Fábio Costa, Afonso Lima, Solfire Markam, Bete Lima e Amanda Cavalcante. O Jornal “O Estado” no ano de 1975 comentou o fato:

Depois do merecido sucesso alcançado em 1968, quando representou o Piauí no Festival Nacional do Teatro Estudantil, a peça “Auto do Lampião no Além”, desapareceu completamente dos palcos, sem que a maioria dos piauienses tivesse oportunidade de vê-la.

Agora, sob a direção do professor Antonio Murilo Eckhardt, ressurgiu com nova roupagem, mas guardando inteira fidelidade a ideia original do autor José Gomes Campos, um dos artistas mais lúcidos e coerentes de nosso meio.

A montagem de “Lampião”, contará com a participação do maestro Reginaldo Carvalho e com elenco inteiramente piauiense, com os componentes do CEPI. A peça em pauta será exibida na inauguração do Theatro 4 de Setembro, no próximo mês e ficará em cartaz pelo menos por uma semana (O ESTADO, 1975, n. 704, p. 08).

Silva Filho (2007, pp. 40-41), analisando jornais, fazendo entrevistas e lendo imagens do ano de 1975, discorre sobre a montagem da peça para a reinauguração do Theatro 4 de Setembro:

Outro aspecto que merece ser ressaltado na peça “Auto do Lampião no Além” é a riqueza na montagem, desde o cenário até ao figurino. Pois na época o grupo montou a peça com grande investimento do governo do Estado. [...] Dada à importância da tarefa, todo o pessoal do Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares se envolveu no projeto de montagem, que durou cinco meses. Murilo Eckardt colocou sua criatividade e imaginação na direção do texto de Gomes Campos, que gozava de prestígio por ter ganhado o prêmio de autor revelação do V Festival Nacional de Teatro de Estudantes do Brasil. Trabalhando no sistema de oficinas de criação, nas áreas de interpretação, expressão oral, expressão de corpo, oficinas de cores e sonorização, a peça envolveu na sua montagem mais de cinquenta pessoas entre atores, técnicos e figurantes.

José Gomes Campos comentou ao Jornal “O Estado” suas impressões sobre a montagem da peça feita pelo Grupo do CEPI, no ano de 1975:

A montagem está belíssima, com momentos verdadeiramente encantadores, todavia a excessiva preocupação com a montagem acabou por sacrificar a mensagem do texto, inspirado na Literatura de Cordel e que merecia melhor tratamento, conservando-lhe o sabor simples e original dos cantadores de feira. Uma das partes mais expressivas da mensagem é a fala de Lúcifer, que infelizmente interpretado por um ator, de dicção ruim (o rapaz fala para dentro), acabou tornando-a inexpressiva. Apesar desses pequenos transtornos, a peça possui grande beleza visual e certo equilíbrio que a tornam agradável (O ESTADO, 1975, n. 724, p. 07).

Após a semana de programação de reinauguração do Theatro 4 de Setembro, que foi só para convidados, houve na semana seguinte uma série de exhibições gratuitas da peça “Auto do Lampião no Além”, como disse em reportagem o “Jornal do Piauí”, no ano de 1975. Vejamos um trecho:

“Auto do Lampião no Além” já foi exibido no Rio de Janeiro, onde obteve grande sucesso. É pensamento do pessoal do Departamento Cultural da Secretaria fazer sua exhibição durante uma semana em Teresina com entrada franca para o público (JORNAL DO PIAUÍ, 1975, n. 5.136, p. 1).

No ano de 1975 o Brasil estava em plena Ditadura Militar, sob os comandos de Alberto Silva no Piauí e do General Geisel no Brasil. O que Alberto Silva fez para os piauienses não questionarem o governo ditatorial? Será que aprovou uma semana de exhibições gratuitas da peça com o intuito dos piauienses não questionarem seu governo que apoiava o governo militar? Será que apoiou tática e estrategicamente a classe artística no intuito de não haver revoltas, reflexões, reivindicações contra seu governo? Sobre essa questão do Estado, conceder diversão e arte, para legitimar o sistema político vigente, Silva Filho (2007, p. 29), assegura que:

É importante ressaltar, que mesmo o teatro aparecendo como uma forma alternativa de se produzir arte, ele, também pode ser uma forma de dominação que o Estado se utiliza para conter ou manter a sociedade dentro do sistema vigente, ou dos sistemas pré-estabelecidos e elaborados pelos órgãos institucionais do governo.

E outra pergunta pode surgir: porque colocar em cena uma peça de teatro que faz críticas ao regime político vigente na reinauguração de uma casa de espetáculos? “Auto do Lampião no Além” já havia sido censurada em 1968 e o autor tinha cortado ou

“reestruturado” a peça, como ele disse anteriormente, e também, depois que a censura “reestruturou” o texto, liberou para encenação.

Acreditamos que devido à representatividade da peça e por retratar a cultura piauiense, a mesma tenha sido escolhida para ser encenada na reinauguração do Theatro 4 de Setembro em 1975. Sobre esse ponto, lembramos-nos de um processo parecido ao qual sofreu o filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, que, embora retratasse a situação de miséria do Brasil em plena ditadura militar com uma “estética da fome”, foi o representante oficial do Brasil em festivais de cinema em todo o mundo devido à representatividade do filme e por retratar a cultura brasileira.

No ano de 1982, a peça foi traduzida para a língua inglesa e foi apresentada na Universidade do Kansas nos Estados Unidos.

No ano de 1996, a peça mais uma vez se destacou com uma nova montagem que contou com expressivos nomes do teatro brasileiro para compor a ficha técnica do espetáculo como a figurinista Bisa Viana, a bailarina Lenora Lobo e o iluminador Maneco Quinderé.

Essa montagem ficou por conta do Grupo Harém de Teatro, sob a direção de Arimatan Martins, com o seguinte elenco: Francisco Pellé, Francisco de Castro, Moisés Chaves, William Tito, Siro Siris, Sandra Regina, Clóvis de Sousa, Will Silva e Pedro Costa.

O grupo recebeu prêmios em vários festivais de teatro pelo Brasil, por exemplo, com a participação no Festival de Teatro de São Mateus, no Espírito Santo; a participação no Festival Brasileiro de Teatro Amador, em Erichim, no Rio Grande do Sul; a participação no Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo, em Santa Catarina.

Ainda em 1996, “Auto do Lampião no Além”, montado pelo Grupo Harém de Teatro, fez sucesso em vários lugares onde foi encenado, várias foram às reportagens que saíam diariamente nos principais jornais de circulação de Teresina: “Meio Norte”, “O Dia” e “Diário do Povo”. Vários artistas, jornalistas e leitores de jornais escreveram comentando a peça fizeram críticas e essas críticas foram publicadas pelos jornais. Com as táticas e estratégias do Grupo Harém de Teatro, que realizou uma nova montagem da peça, o Piauí ganhou projeção nacional com “Auto do Lampião no Além”.

Em 1996, os jornais teresinenses acompanharam de perto o processo de montagem da peça com vários textos diários que circularam pela capital. Toda essa expectativa da montagem da peça teve ressonância em artistas, jornalistas e leitores de

jornais que, um pouco antes e após a estreia da peça, escreveram para os jornais comentando suas impressões, como na publicação a seguir:

O espetáculo, dirigido por Arimatan Martins, tenta se desvencilhar, a partir de hoje, do extremo amadorismo que impregna a grande maioria das produções locais [...]. A cenografia e a iluminação também optaram em utilizar materiais locais para dar vida ao espetáculo. A luz é à base de lamparinas, candeeiros e lâmpadas comuns; saco de açúcar, rendas, estopa e talo de coco são alguns dos elementos que compõem o cenário e o figurino (MEIO NORTE, 1996, n. 484, p. 1).

Em 1997, quando a peça “Auto do Lampião no Além” recebeu o prêmio de Mérito Lusófono pela Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento de Língua Portuguesa para o Mundo do Ministério da Cultura de Portugal, a publicação do Jornal “O Dia” discorreu sobre o assunto:

O Grupo Harém de Teatro encara um de seus melhores momentos hoje, às 20h, no Theatro 4 de Setembro: o recebimento do Prêmio Mérito Lusófono, concedido pela Fundação Joaquim Nabuco a trabalhos artísticos que valorizem a língua portuguesa. O prêmio foi concedido ao Harém este ano, depois de uma acirrada concorrência com diversos grupos de todos os países que desenvolvem um trabalho de pesquisa das raízes culturais nordestinas e de resgate da linguagem engajada com os valores da terra. O prêmio será entregue conjuntamente pela Secretaria de Cultura de Lisboa, Presidente da Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento da Língua Portuguesa para o Mundo, Presidente da Fundação Joaquim Nabuco e pela Diretora do Espaço Cultural Mauro Mota, de Recife. Eles assistem pela primeira vez, ao vivo, (porque só conhecem a peça através de uma cópia em VHS) a peça vencedora do pleito, a visualmente arrebatadora “Auto do Lampião no Além” dirigida por Arimatan Martins (O DIA, 1997, n. 11.694, p. 17).

No ano de 2013, “Auto do Lampião no Além”, ganhou linguagem cinematográfica, pelas mãos de Rosemberg Cariry, com a montagem do filme que ficou conhecido como “Os pobres diabos”.

O filme é uma expressão das artes dramáticas e poéticas populares em torno das grandes realidades: sociais, políticas, religiosas, morais e sociológicas. A peça teatral original, “Auto do Lampião no Além”, escrita, em 1967, pelo dramaturgo José Gomes Campos, constitui-se no ponto de referência da nova dramaturgia nordestina. Guardando correspondências que nos remetem à obra de Ariano Suassuna e aos heróis picarescos medievais, a peça teve uma trajetória grandiosa, com inúmeras montagens no Brasil e no exterior. Referenciado na religiosidade tradicional, o imaginário popular do Nordeste criou inúmeras versões em torno do que teria acontecido após a morte de Lampião. Os

poetas populares, repentistas e cordelistas registraram várias possibilidades e um dos temas explorados, com maior sucesso, foi qual teria sido o destino de Lampião depois da trágica morte na Grotta de Angicos.

“Os pobres diabos” é uma sátira em que Virgulino Ferreira da Silva, o famigerado Lampião, que no filme atende pelo apelido de Lamparina, tenta mostrar a Satanás sua bravura e sua astúcia, mesmo depois de morto, mas é sempre enganado e “descomposto” pelo herói picaresco – o Cão Gasolina, herdeiro contemporâneo das presepedas medievais de Lazarillo de Tormes, de Pedro Malazarte e de Canção de Fogo.



Fotografia 1: Cena do filme “Os pobres diabos”
Fonte – Google imagens

O filme conta a história de um pequeno Circo-Teatro, com seus palhaços, atores e artistas populares, perambulando por pequenas cidades e vilas dos sertões do Piauí, Ceará e Sergipe, apresentando o “Auto do Lampião no Além”. No auto, o Inferno está em crise e Lúcifer vê-se obrigado a aliar-se ao capital financeiro internacional. Para piorar a situação de crise, com repercussões desastrosas para todos os setores do Inferno, chega a notícia de que o bando de Lampião e Maria Bonita, escorraçado do céu por São Pedro, aproxima-se para ali acoitar, ameaçando tocar fogo no Inferno. Lampião derruba a porta do Inferno e lá encontra Lúcifer e Cão Gasolina, que, tomados de pavor, submetem-se ao novo governador das fornalhas tenebrosas.

Durante a trajetória do circo pelo interior, acontece um farsesco triângulo amoroso entre Lazarino (desabusado ator que faz o papel de Cão Gasolina), Zeferino (proprietário do circo, mulherengo e dublê de ator) e Creuza (a fogosa rumbeira, mulher de Zeferino). O picaresco Lazarino envolve-se ainda em muitas aventuras e desventuras pelo sertão, ao modo dos anti-heróis picarescos e populares da literatura de cordel.

Nessa caminhada, acontecimentos dramáticos vão reduzindo o tamanho do circo e a quantidade de artistas no palco, de tal forma que ele é reduzido a mais completa

pobreza. Assim, realidades e fantasias são encadeadas, passado e presente costurados, em uma narrativa mágica e surrealista, real e ficcional, atemporal e ao mesmo tempo histórica, na medida em que traça uma crônica contemporânea (CARIRY, 2014, pp. 186-188).

2. Caminhos teórico-metodológicos da pesquisa

“Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara”

(Carlos Drummond de Andrade)

2.1. Caminhos teóricos

Para construção do nosso referencial teórico pensamos nas contribuições de Stuart Hall sobre as identidades culturais. O autor diz que as identidades não são fixas, são móveis e que elas mudam no decorrer do tempo.

Janete de Páscoa Rodrigues em sua tese de doutoramento aborda a recepção midiática do Grupo de Dança, Balé Folclórico de Teresina, e sua importância para o Piauí como sendo um representante da cultura desse Estado construído através das mídias locais. A autora para construção de sua tese de doutoramento utilizou-se de fontes hemerográficas com reportagens de jornais que circulam, no Piauí, sobre o Balé Folclórico de Teresina; do método oral de produção do conhecimento com a utilização de entrevistas, se apoiando na técnica de “História de Vida” de pessoas que direta ou indiretamente tinham alguma relação com o Balé Folclórico de Teresina. Janete de Páscoa Rodrigues entrevistou artistas, jornalistas, professores, dentre outros, sobre suas vivências com o referido grupo de dança e sobre suas diversas percepções midiáticas com o mesmo. Também exibiu vídeos sobre alguns espetáculos do grupo de dança para pessoas que nunca tinham visto nenhum trabalho do grupo e abordou a recepção de outras mídias para construção de sua pesquisa.

Já Clóvis da Rolt em sua tese de doutoramento intitulada “Direções identitárias da arte contemporânea: tensões e intenções do debate pós-moderno”, faz uma aproximação entre manifestações artísticas e identidades culturais na pós-modernidade, a partir das artes visuais. Nesse estudo, o autor nos mostra que as aproximações entre manifestações artísticas e identidades culturais na pós-modernidade se deram em meados dos anos 60/70 do século XX.

2.1.1. Identidades Culturais

Hall (1997) fala de três concepções que embasaram referentes de identidade: 1- o sujeito do Iluminismo; 2- o sujeito sociológico; 3- o sujeito pós-moderno.

Na perspectiva do sujeito do Iluminismo, o centro essencial do “eu” era a identidade de uma pessoa. No sistema de pensamento que passamos a conhecer como Iluminismo, dois filósofos são essenciais para a compreensão do movimento como um

todo. O pensamento do filósofo, francês, René Descartes que, com sua teoria, passou para posteridade com o nome de racionalista, acreditava que o ser humano já nascia com suas concepções de mundo formadas e não sofria influências externas. Já o contraponto do pensamento cartesiano é a posição do filósofo, inglês, John Locke que, com sua teoria que hoje conhecemos por empirista, postulava que o ser humano nasce como uma *tabula rasa* e que as suas concepções de mundo são formadas pela experiência.

Na perspectiva do sujeito sociológico, a identidade é concebida como uma formação que se processa na interação do “eu” com a sociedade. As transformações que levaram a essa concepção de identidade, de uma identidade centrada no “eu” do sujeito iluminista para o “nós” do sujeito sociológico é que as interações da sociedade com a cultura mudaram e com o advento e posterior consolidação das Ciências Humanas e Sociais como, por exemplo, a Antropologia, a Psicanálise e a Sociologia etc. vislumbraram novos processos e novas formas de “enxergar” o homem.

Na perspectiva do sujeito pós-moderno, há uma série de transformações que resultam na discussão de que não existe uma única identidade e sim várias identidades. O que caracteriza as construções identitárias na pós-modernidade são as desterritorializações dos sujeitos. Podemos dizer também que o ser humano contemporâneo é um desterrado em sua própria terra, ou seja, o ser humano deve ser tomado inserido em contextos multiétnicos, multiculturais e multirreferenciais, pois suas constituições identitárias não são fixas, imutáveis, unificadas, conforme Hall (2003, pp. 432-433):

A identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode construir um “posicionamento”, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade. Isto não é qualquer coisa. Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. Temos que viver esse conjunto de posições de identidade com todas as suas especificidades.

Os diversos “eus” da pós-modernidade estão cada vez mais multifacetados, passageiros e maleáveis, portanto hoje em dia não se fala mais em identidade e sim em identidades, pois a pós-modernidade é a experiência do descontínuo, do desarranjo, do desconexo.

As identidades também são construídas com elementos mesclados de culturas diversas com suas várias etnias, suas várias línguas e seus vários hábitos. Entretanto, Hall (2003, p. 337) afirma que o pós-modernismo não é uma nova era cultural, mas somente o modernismo nas ruas, isso, em si, representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular, rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas.

As identidades estão a todo o momento renovando a capilarização dos seus dizeres, e também é uma constante nas construções identitárias as fissuras nos plurais pontos de compreensão. As identidades estão saindo cada vez mais do âmbito individual e indo para o âmbito coletivo e essa relação representa que os sujeitos transformam as identidades de acordo com seus modos de vida, já que, segundo Woodward (2000, p. 18-19), “A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade”, portanto todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.

As identidades culturais na pós-modernidade não são fixas, estáveis, coerentes, unificadas, permanentes; elas tampouco são homogêneas, definitivas, acabadas, idênticas, transcendentais. Contrário a isso, podemos dizer que elas são construções, efeitos, processos de produção, relações, atos performativos. As identidades são instáveis, contraditórias, fragmentadas, inconscientes, inacabadas; estão ligadas a estruturas discursivas e narrativas e a sistemas de representação (SILVA, 2000, pp. 96-97).

Na pós-modernidade, as identidades culturais ficaram ainda mais claramente fragmentadas. As “certezas” foram desestabilizadas. As identidades culturais na pós-modernidade estão se tornando cada vez mais deterioradas, passageiras e destituídas.

Sujeitos e identidades se constituem enquanto portadores das dimensões afetiva, ética e estética, situados em contextos socioculturais e históricos, já que as identidades são estéticas e históricas. Podemos pensar também as construções de identidades enquanto processo que se estabelecem no contato do “eu” com o “outro” e que num infinito “vir a ser”; (re) elabora, (re) pensa e (re) constrói formas de enxergar, falar, ouvir, pegar e sentir do ser humano como resultado das interações culturais, históricas e sociais.

Não existem critérios únicos de definição de identidade. A identidade é multideterminada, pois ao fazermos uma leitura do “eu” e do “outro” em processos dinâmicos e de interações constantes, os sujeitos expressam identidades que estão

ligadas ao “eu” com o “outro” e, para isso, usam as mais diversas formas de constituição desses aspectos identitários, que possibilitam que seus “mundos” imaginário, real e simbólico, num constante processo de metamorfoses entre passado, presente e perspectivas futuras, construam processos de identificação; assim sendo para Hall (2000, p. 112): “As identidades são pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”.

Para compreender as questões de identidades, temos que refletir que a construção da identidade se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade e que se faz por meio da negociação direta com outros (POLLAK, 1992, p. 05). Se as construções identitárias se fazem por meio de negociação direta com o “outro”, então podemos dizer que elas são políticas e ideológicas. As construções identitárias são formadas por relações políticas e ideológicas, pois não conseguimos vislumbrar processos de construções identitárias sem pensar no político e no ideológico. É necessário o entendimento que política e ideologia não são um mero conjunto de doutrinas abstratas, mas matéria da qual cada um de nós é feito e que são elementos que constituem a própria identidade.

Na seção “Descentrando o sujeito”, Hall (1997) fala de cinco grandes avanços na Teoria Social e nas Ciências Humanas ocorridas no pensamento, no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX), que implicam em movimentos de fratura na ideia de sujeito edificada na modernidade.

A primeira descentração foi a releitura do marxismo a partir da década de 1960. Hall (1997, p. 37) comentando sobre o pensamento marxista diz que: “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas”. O estruturalista Althusser afirmou que Marx, ao não mais pensar no homem como uma noção abstrata, e sim inserido em suas relações sociais, deslocou o eixo da filosofia moderna.

A segunda descentração vem da descoberta do inconsciente por Freud. Segundo Hall (1997, p. 40):

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma lógica muito diferente daquela da razão, arrasa o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada “o penso, logo existo”, do sujeito de Descartes.

Conforme relatou Hall (1997), Freud diz que identidades são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. Para Freud, a identidade é formada, ao longo do tempo, através de processos inconscientes. Segundo Foucault (2000, pp. 51-52) há para Freud três grandes feridas narcisistas na cultura ocidental: a ferida imposta por Copérnico; a feita por Darwin; e a ferida ocasionada por Freud quando ele mesmo, por sua vez, descobriu que a consciência nasce da inconsciência.

Já para Ghiraldelli Júnior (2000) existiram cinco teóricos que o autor denomina de “cinco demônios”, que no final do século XIX e início do século XX fizeram críticas em direção à desconstrução do sujeito moderno. Os cinco pensadores foram: Darwin, que deu início às críticas ao sujeito moderno ao dizer que o homem é apenas um elo na longa corrente da evolução, e não um ponto à parte; Marx e a ideia de que o homem age como falso sujeito, pois não é de fato senhor de seus pensamentos nem é responsável único pelos seus atos; Freud deu continuidade às críticas na medida em que disse que o homem não era só consciência, que o “eu” não era senhor em sua própria casa; Nietzsche e a crítica linguística-moral ao sujeito moderno; Wittgenstein e a argumentação pela impossibilidade da linguagem privada (GHIRALDELLI JÚNIOR, 2000, pp. 23-36).

A terceira descentração apontada por Hall está associada com o trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure. Segundo Saussure, o falante individual de uma língua nunca pode fixar o significado de uma palavra de uma forma definitiva. Segundo Hall (1997, p. 44):

Os significados das palavras não são fixos, numa relação um-a-um com os objetos ou eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a “noite” porque ela não é “dia”. Observe-se a analogia com a identidade. Eu sei quem “eu” sou em relação com “o outro” que eu não posso ser.

A quarta descentração apontada pelo autor foi refletida por Foucault e as questões do poder disciplinar. Conforme Hall (1997, p. 45), “Foucault produziu uma espécie de genealogia do sujeito moderno”.

O poder disciplinar, segundo Foucault, se manifesta, por exemplo, nos internatos e nos presídios, nas fábricas e montadoras, nas escolas e universidades, nos acampamentos e quartéis, nas clínicas e nos hospitais; principalmente nos hospitais psiquiátricos. O poder disciplinar tem como preocupações a vigilância da sociedade e

do indivíduo. Hall constata que embora o poder disciplinar seja produto de instituições coletivas, ele individualiza cada vez mais os indivíduos.

A quinta descentração está relacionada com o impacto do movimento feminista na década de 1960 e a identidade social de seus sustentadores, o que hoje chamamos de políticas públicas para o movimento LGBTTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros), por exemplo, além dos movimentos antirracismo e antibelicismo e mais atualmente a luta contra o terrorismo e as questões das migrações internacionais. Esses grupos constituem o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como política de identidade (uma identidade para cada movimento).

A quinta descentração relatada por Hall tem a ver com as relações de construções identitárias e construções de movimentos políticos. Esses movimentos políticos ajudam a entender como, na contemporaneidade, não é mais possível se pensar numa identidade fixa, imutável e unificada do homem universal cartesiano, e sim em múltiplas construções de identidades que estão em constante deslocamento e que adquirem múltiplos significados com rapidez.

No capítulo “As culturas nacionais como comunidades imaginadas”, Hall (1997, p. 53) diz que: “as identidades não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. As representações estão presentes nas formações discursivas e manifestam-se diante de sua sensibilidade às variabilidades discursivas e conceituais. As representações exigem múltiplos discursos, mediações, olhares, teorias e interações de saberes. Conforme Woodward (2000, p. 17):

A representação, compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e partir dos quais pode falar.

As representações atravessam os discursos e manifestam-se nos mesmos, pois nos múltiplos esforços para desvendar os discursos, as identidades e as subjetividades é a própria representação que passa a fazer parte da ordem dos discursos e das constituições identitárias, já que segundo Woodward (2000, p. 18): “A produção de significados e a produção das identidades que são posicionadas nos (e pelos) sistemas de representação estão estreitamente vinculadas”. As manifestações artísticas; as

dimensões afetivas, éticas, estéticas e as produções culturais são relevantes nas construções identitárias, assim como os discursos, as representações e as subjetividades.

No momento da tessitura de um texto e também no momento da tessitura dos significados que o texto produz é importante pensar nos processos de representação do homem contemporâneo, pois as identidades culturais estão relacionadas com os discursos, os sentidos e as representações.

As conexões entre representações e identidades são formadas, dentre outros fatores, pela existência de um sistema simbólico no qual os participantes desse sistema não são apenas codificadores/decodificadores de informações, nem meros defensores de determinados aparelhos ideológicos, costumes, hábitos ou *ethos* social e coletivamente construídos, mas pensadores participantes que, diante de inúmeras faces e facetas das interações sociais, comunicam suas diversas representações sobre algum aspecto da realidade.

2.1.2. Mídia e Identidades Culturais

As mídias, muitas vezes, dão visibilidade para as manifestações culturais. As mídias quando tratam da cultura local, às vezes, põem em circulação textos celebrativos, elogiosos, ufanistas como uma espécie de guardião das manifestações culturais que as rodeiam.

As mídias a partir de suas narrativas, suas ideologias políticas e o seu caráter, com múltiplas enunciações polissêmicas, possibilitam infinitas análises dos diversos produtos culturais. As mídias podem atuar como mediadores de identidades e seus diversos comportamentos e pensamentos, já que de acordo com Hall (2003, p. 180): “As pessoas que trabalham na mídia produzem, reproduzem e transformam o próprio campo da representação ideológica”.

Os meios de comunicação de ampla audiência são expressivos vetores de circulação das culturas, por isso trabalhamos com as produções culturais (no caso em específico coma peça de teatro “Auto do Lampião no Além”) e as construções identitárias da cultura piauiense, bem como sua veiculação em textos midiáticos produzidos por artistas, jornalistas e leitores de periódicos piauienses nos anos de 1975, 1982, 1996 e 1997. Segundo Hall (2000, p. 109):

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior das formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas.

A relevância de pesquisar identidades culturais piauienses na peça de teatro, “Auto do Lampião no Além”, de José Gomes Campos, e em textos que põem seu conteúdo em circulação, é que teatro é uma manifestação cultural e por manifestações dessa ordem é possível compreender processos de construção identitária, pois de acordo com Nascimento (2015, p. 39): “A arte teatral volta-se à causa identitária”. A peça e os textos jornalísticos escritos sobre ela são uma forma mediada de observar os processos sociais.

A arte, a literatura, a história, por exemplo, são significativos observáveis de construção identitária, pois nessas áreas do saber as pessoas falam de “si” e do “outro” construindo sentidos identitários. Sobre essa questão, Said (2006, p. 79) diz que: “pode-se entender o processo de formação das identidades culturais como uma negociação de ordem simbólica, inscrita em movimentos históricos que se perpassam, se coadunam, se mesclam”.

A respeito da construção de identidades piauienses, Said (2003, p. 349), se pronuncia argumentando sobre a imagem que é construída fora do Piauí e se questiona sobre as mudanças das construções identitárias piauienses se ainda predomina a imagem de um Piauí atrasado, miserável e rural. O autor lança o seguinte questionamento com relação às perspectivas piauienses de fatores de construção identitária:

Como o Piauí pode capitalizar a seu favor o fato de que continua a ser um Estado de passagem, de transição, um espaço preenchido por fluxos de forças setoriais e globais, um local que, lá fora, é lembrado pela singularidade de sua miséria econômica, pela associação feita entre atraso econômico e as características excessivamente rurais que construíram negativamente a sua imagem?

Said (2003) argumenta que existe uma dificuldade para se definir as identidades culturais piauienses. A questão levantada pelo autor diz respeito sobre como o Piauí pode construir suas identidades e como pode ser reconhecido fora dos seus limites territoriais.

Rodrigues (2008, pp. 152-153) argumenta que muitas vezes os discursos de piauienses, quando falam de si, podem ser discursos autodepreciativos e pelo viés da baixa autoestima, e mesmo quando o Piauí é veiculado de uma forma positiva, são lembrados fatos que de certa forma o impedem de conviver com discursos de autoestima. Sobre essas constatações, a autora assim se posiciona:

Muitas vezes, as mídias locais podem participar de processos de construções deficitárias das identidades piauienses quando vez por outra verificamos nesses meios sinais que apontam para um certo sentido de “essencialidade” na cultura piauiense de fatos depreciativos sobre sua realidade sociocultural. Mesmo quando a mídia trata de questões com objetivos de exaltação da cultura local, colocam-nas de forma paralela aos episódios e caracteres negativos.

Ainda conforme Rodrigues (2008, p. 142), o excesso de baixa autoestima do piauiense pode ser decorrente de que:

O Piauí, por sua vez, considerado Estado periférico, localizado numa região, também vista como periférica em relação aos grandes centros de decisão do Brasil caracteriza-se como uma sociedade que vivencia padrões midiáticos, privilegiando as culturas elaboradas e ofertadas pelos estados da região central do Brasil, especialmente o Sudeste.

Talvez a baixa autoestima do piauiense tenha origem a partir dos anos 50, quando há um ranqueamento em vários aspectos socioeconômicos. As instituições de pesquisa de natureza quantitativa como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Fundação Getúlio Vargas, Banco Mundial, começam a interpretar o mundo através de tabelas. O IBGE, em meados dos anos 50, publica a primeira pesquisa com o ranking de diversos fatores socioeconômicos dos estados brasileiros como o acesso a tecnologias avançadas, por exemplo. São Paulo apareceu em primeiro lugar. O último foi o Piauí. Essa descoberta impactou fortemente a maneira como os estados passaram a enxergar o Piauí. O Piauí se tornou, a partir daí, no discurso local e nacional, o pior Estado do Brasil. Se a pesquisa tivesse sido feita alguns anos antes, o Piauí estaria muito bem ranqueado. O Estado tinha um espaço mundial, conquistado na época do extrativismo da carnaúba e babaçu, que teve seu auge entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. No final da Segunda Guerra Mundial houve uma reorganização na economia mundial, com novas matérias primas e tecnologias, e o Piauí entrou os anos 50 em baixa, como um dos estados mais pobres do país. Isso virou um folclore, um deboche nacional (QUEIROZ, 2014, pp. 58-59).

Alguns textos publicados pela mídia nacional com relação ao Piauí foram textos que podemos qualificar como “deficitários”, exemplos disso foi que: na década de 1970, em uma das edições da revista “Realidade”, a bandeira do Piauí foi representada como sendo couro de bode; em 1998, o Piauí foi “esquecido” em um mapa do Brasil do livro

didático “Geografia”, do autor Ari Herculano; em 2007, o presidente da Philips Paulo Zottolo, em entrevista ao Jornal “Valor Econômico”, disse que “se o Piauí deixasse de existir ninguém ficaria chateado”; em 2011, o ator Marauê Carneiro, que faria uma temporada com sua peça de teatro no Theatro 4 de Setembro, publicou em sua página pessoal do *Facebook* que o “Piauí é o c* do mundo”.

Porém, muitas vezes, existe, entre os piauienses, um excesso de produção de textos vitimológicos para rebaterem os textos tidos como deficitários. Esses textos deficitários para falar de si podem ser vistos como busca, insegurança, medo, recuo e temor de algo que se almeja, se nega e se protege. No caso, por exemplo, existe uma tendência de proteção ao serem construídas narrativas sobre aspectos culturais do lugar de pertencimento do indivíduo, tal qual argumenta Souza (2010, p. 31):

Na mídia local, sobram exemplos de retóricas vitimológicas, evocadas com maior carga sempre que a mídia nacional ou um livro didático esquece-se de colocar o Piauí no mapa do Brasil ou quando uma autoridade, um humorista ou um empresário do Sul do país faz declarações ou piadas sobre a pobreza material ou destaca uma suposta insignificância política ou cultural do Estado.

Também a esse respeito, Rodrigues (2006), aponta possíveis soluções para a baixa autoestima dos piauienses, ao constatar que talvez os piauienses tenham mesmo que repensar de maneira coletiva sua situação identitária frente aos outros e frente a si mesmos para assim darem início a um processo de reinterpretação de suas expressões culturais no cenário social e cultural do mundo contemporâneo.

Conhecer e vivenciar de maneira democrática suas manifestações culturais torna-se indispensável para qualquer povo que pretende construir por si suas identidades, principalmente em se tratando de uma cultura de origem plural como é o caso do Piauí. Em momento marcado por lutas e enfrentamentos pela construção de sentidos identitários, as questões relativas à história e às matrizes culturais piauienses devem ser contempladas no sentido de sua reelaboração e, assim, serem reinscritas pelos seus próprios atores sociais quando da definição de suas identidades (RODRIGUES, 2006, pp. 77-109).

O que marca as narrativas dos piauienses e dos nordestinos quando abordam a cultura de seu Estado e de sua região é o uso constante de pronomes possessivos. Os pronomes possessivos são usados como aspectos de diferenciação, por exemplo, sou nordestino, mas ao mesmo tempo sou diferente do alagoano, do baiano, do cearense, do

maranhense, do paraibano, do pernambucano, do potiguar, do sergipano. É a produção social das identidades e das diferenças, pois é no encontro com o outro que aprendemos a nos reconhecer.

Podemos refletir também que conhecemos a nós mesmos não naquilo que é semelhante, mas naquilo que é novidade, naquilo que causa estranheza e, sobretudo, naquilo que é diverso. Com relação aos primeiros intelectuais piauienses que pensaram em uma identidade para o povo do Piauí, Queiroz (2014, p. 57), em entrevista a revista piauiense “Revestrés”, comenta que:

No passado a visão do piauiense sobre ele mesmo era diferente. Se você ler detalhadamente a historiografia da Independência vai ver que Abdias Neves, num capítulo, chama o piauiense de mole, fraco, coloca a população do Piauí como acovardada, apática, incapaz de tomar atitude. Ele relata a Batalha do Jenipapo como muito atrelada à intrepidez dos cearenses. Existe um esforço grande de que haja uma doação de uma identidade para o piauiense. Essa é uma discussão que eu acho muito antipática. É como se a gente não tivesse condição de construir em moto próprio, o nosso ser, a nossa identidade. O próprio movimento de valorização da Batalha do Jenipapo é uma busca de dar uma identidade ao povo piauiense. Alguns governadores retomam isso muito festivamente. Parece que a gente é uma coisa oca e que o Governo precisa instituir uma identidade para colocar em nosso interior. É como se fosse injetado na gente uma piauiensidade. Não sei qual seria a nossa identidade, até porque não sei se há uma diferença só porque temos uma fronteira geográfica com o Maranhão ou o Ceará.

As mídias, ao se referirem as manifestações culturais, enunciam, na maioria das vezes, seus produtos artísticos e culturais como sendo: pioneiro, autêntico e puro. Não existe o “purismo” cultural, já que as culturas sofrem constantes influências e essas influências são tanto internas quanto externas.

Também é válido ressaltar que as mídias em si não constroem identidades, elas põem em circulação modelos identitários, sendo assim mediadoras no processo de construção identitária e têm relação direta com os fatores econômico-político e cultural-social. Daí as mídias, ao fazerem uma valoração das manifestações culturais, podem estar agindo dentro de uma política direcionada de seus veículos midiáticos, pois as mídias devem ser vistas como uma arena onde posições ideológicas estão a todo o momento em confronto, isso dá indícios de como funcionam as manifestações culturais e de como as manifestações culturais contribuem para o desenvolvimento social.

Como refletiu Rodrigues (2006/2008), os piauienses devem repensar coletivamente suas construções identitárias e, principalmente, conhecerem o caráter plural da cultura de seu Estado antes de construírem narrativas depreciativas ou

retóricas vitimológicas sobre si, já que as construções identitárias são caminhos a serem percorridos por aqueles que pretendem encontrá-la.

2.1.3. Identidades Culturais e Manifestações Artísticas

Rolt (2012, p. 36) questiona sobre as aproximações, direções, tensões e intenções entre identidades culturais e manifestações artísticas na pós-modernidade. Conforme o autor:

Por que a arte contemporânea é a arte de nossa época e traduz o que somos como sujeitos portadores de identidades culturais? Com base em que matrizes culturais a arte contemporânea está construída a ponto de servir de pano de fundo para a criação de conexões com o campo das identidades? Quais são as motivações – no terreno das identidades culturais – que permitem falar da arte contemporânea como um novo contexto estético?

Por serem formas de expressar sentimentos afetivos, éticos e estéticos; as manifestações artísticas funcionam como importantes vetores de construção identitária. Por esse motivo, nos debruçamos sobre a questão da construção de identidades culturais piauienses na peça e em textos jornalísticos da imprensa do Piauí sobre o conteúdo que circulou sobre a mesma.

As manifestações artísticas atuam como constructos que retratam os modos como são construídas as identidades culturais. Isso não quer dizer que as manifestações artísticas podem atribuir, incentivar, confirmar ou negar relações identitárias como uma prática visível em si só, mas que elas não se colocam como uma prática alheia aos acontecimentos ligados à construção das identidades e ao próprio movimento da cultura como um todo (ROLT, 2012).

Identidades culturais e manifestações artísticas (no caso manifestações teatrais) mantêm um *feedback* de uma instância em relação à outra, ou seja, pretendemos efetuar uma leitura de aspectos identitários da cultura piauiense a partir de textos jornalísticos sobre manifestações artísticas, no caso sobre a peça de teatro “Auto do Lampião no Além”. Isso vai ao encontro do que argumenta Rolt (2012), quando afirma que as identidades culturais podem ser compreendidas como instâncias geradoras de textos sociais e também podem ser abordadas mediante os registros de suas expressões e de suas formas de manifestação, as quais não estão enquadradas em ambiências fixas, mas em jogos polissêmicos que as qualificam como dotadas de grande capacidade de transformação e adaptação.

Segundo o autor, atualmente parece não ser possível abordar a questão da construção das identidades culturais sem vinculá-las às transformações operadas pela ação de um complexo de imagens científicas, históricas, estéticas e políticas que conduziram a existência humana. Identidades culturais e manifestações artísticas são relacionadas no momento que ambas são produzidas a partir de transmissões de mensagens e de cartografias e performances sociais, já que ambas são constantemente ressignificadas, reinventadas e ressemantizadas.

Identidades culturais e manifestações artísticas são captadas como fenômenos que geram textos sociais que interatuam de modo a se modificarem mutuamente. É possível acessar certos códigos presentes na construção das identidades culturais através de textos sobre manifestações artísticas, bem como acessar conteúdos afetivos, éticos e estéticos das manifestações artísticas contemporâneas por meio da forma como arquitetamos as identidades a partir de múltiplos elementos, seja cultural, histórico ou social. Conforme Rolt (2010, p. 41):

A arte constitui-se por meio de uma linguagem que dá forma às intensidades criativas dos seres humanos - ao mesmo tempo em que as exercita -, bem como mediante uma percepção de que a construção das identidades perpassa uma série de intercâmbios simbólicos com esferas sociais diversas, e uma delas é a esfera da arte.

Para o autor, num contexto sociocultural em que as identidades culturais tornaram-se textos que possuem vários sentidos, as manifestações artísticas não fazem mais do que captar os fragmentos dessa multiplicidade de sentidos. Para Rolt (2012), as discussões envolvendo as formas contemporâneas de construção de identidades tendem, cada vez com mais ênfase, a enquadrá-las no universo da cultura e em suas emissões de significados sobre as possibilidades de se captar a realidade.

Problemas relativos às identidades culturais, ao sentimento de pertencimento individual e coletivo de um Estado, uma região e/ou uma nação, por exemplo, guardam uma relação com as manifestações artísticas que foram produzidas em determinado contexto sociocultural e que tem sempre modos de dizer, fazer, ouvir etc.

2.2. Caminhos metodológicos

Para construção dos caminhos metodológicos de pesquisa assumimos a Análise de Discursos (AD), tal qual proposta por Pinto (2002). Conforme Pinto (2002, p. 46): “O ideológico é uma dimensão necessária de todos os discursos, responsável pela

produção de qualquer sentido social. [...] O ideológico é um mecanismo formal de investimento de sentidos”.

Ainda segundo o autor, a análise de um texto jornalístico impresso, por exemplo, tomará como ponto de partida o texto publicado, associando-o a partir de certas pistas materiais que podem ser encontradas em sua superfície, isto é, na mistura da linguagem verbal, imagens e padrões gráficos que o constitui, às práticas socioculturais no interior das quais surgiu e que costumam ser chamadas de contexto (PINTO, 2002, pp. 11-12).

Sobre contexto é preciso salientar: Como o contexto sociocultural reflete no texto? É importante pensar no contexto sociocultural em que os textos foram produzidos, uma vez que não é possível pensar nas análises discursivas sem fazer a relação do texto com o contexto, pois o contexto está relacionado com as condições sociais de produção discursiva.

O analista de discursos, ao analisar textos inseridos em determinados contextos e relações sociais, está analisando os mesmos como discursos e que ao fazer uma análise histórica dos textos, com todas as suas idiossincrasias e vicissitudes, esta fazendo análise de discursos, já que os discursos estão por trás dos textos e adquirem materialidade discursiva após a compreensão dos seus múltiplos contextos produtivos.

Conforme Pinto (2002) existem três níveis de contextualização: 1- o contexto situacional imediato; 2- o contexto institucional; 3- o contexto sociocultural mais amplo, pois nos estudos culturais contextuais os textos midiáticos devem ser analisados em relação e contexto.

A ordem do discurso e a formação das práticas discursivas são determinadas pelo lugar de produção do discurso, pois segundo Foucault (2014, p. 204):

A transformação de uma prática discursiva está ligada a todo um conjunto, frequentemente muito complexo, de modificações que podem dar-se tanto fora dela (nas formas de produção, nas relações sociais, nas instituições políticas) como nela (nas técnicas de determinação dos objetos, no afinamento e ajuste dos conceitos, no acúmulo de informação) ou ao seu lado (em outras práticas discursivas).

Cada lugar de produção do discurso define uma prática discursiva e ela é quem define o que pode ser dito, negado ou silenciado. O poder volta-se contra o pensamento, muitas vezes com métodos e técnicas deveras autoritárias. Para Foucault (1996) em algumas sociedades tudo se passa como se existisse uma aparente “adoração” ao discurso, uma aparente “logolatria”, mas na verdade o que existe é uma “logofobia”, um

“medo” do discurso. Por isso existem, escondidas, tantas formas de silenciamento. Os discursos não dizem exatamente o que trazem expresso, pois nas práticas discursivas, os mesmos, muitas vezes são tecidos como enigmas a serem decifrados. Os discursos também podem adquirir caráter de velamento, além dos habituais silenciamentos impostos pelos regimes de verdade discursivos. Os discursos também ultrapassam sua tessitura verbal. Também é importante salientar que os discursos muitas vezes querem dizer algo diferente do que dizem e que existem vários discursos dentro do mesmo discurso.

O *logos* pode ser usado para mentir, para seduzir, para impressionar favoravelmente os ouvintes. Portanto a linguagem não é simplesmente o espelho da realidade, e sim um meio pelo qual os homens estabelecem as posições recíprocas de poder. Conforme Foucault (1996) essa aparente “logolatria” esconde uma “logofobia” e que essa aparente “adoração” ao discurso esconde um “medo” do discurso, principalmente um “medo” do discurso livre que é escondido pelas censuras sociais. Essa vigilância se dá no controle das manifestações discursivas, observação que Foucault (1996, p. 36) fez, em sua aula inaugural, em 1970, no Collège de France:

A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras.

Daí, portanto, se pensar a produção do discurso e a produção de sentido a partir do lugar onde ele é produzido. Para Foucault (1996, p. 49), o discurso é a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interiorização silenciosa da consciência de si.

O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. A parte crítica da análise liga-se aos sistemas de recobrimento do discurso; procura detectar, destacar princípios de ordenamento, de exclusão, de rarefação do discurso (FOUCAULT, 1996, pp. 10-69). Ainda segundo Foucault (1996, p. 70):

A análise do discurso não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante.

A compreensão foucaultiana de discurso atravessa nossa proposta de pesquisa, pois além de Pinto (2002) reconhecer uma filiação na Análise de Discursos foucaultiana, uma das contribuições reconhecidas de Foucault encontra-se na importância que ele atribui à linguagem/discurso enquanto meio de apreender as transformações culturais, históricas e sociais. E como as formações discursivas acontecem no âmbito da linguagem, podemos pensar nas manifestações linguísticas como formadoras de sentidos.

Acreditamos que tudo acontece atravessado pela linguagem, já que as relações sociais se dão por atos linguísticos. As formações discursivas são construídas por atos linguísticos. As manifestações linguísticas podem ser feitas de palavras e que, por sua vez, podem ser transformadas em discursos. Essas palavras podem ser traduzidas em discursos. Pelas palavras e pelos discursos o ser humano estabelece relações sociais, sem perder de vista também que os discursos vão além das palavras.

A produção de sentidos na mídia através de produtos culturais como, por exemplo, a peça e os textos que tem referentes identitários postos em circulação pela imprensa do Piauí, no que diz respeito à construção de identidades culturais piauienses, que foram os textos de jornais sobre a peça de teatro “Auto do Lampião no Além”, de José Gomes Campos, são plurais, pois os sentidos são infinitos, conflitantes, imprevisíveis e múltiplos, o que, de acordo com Magalhães (2003, p. 49), “O sentido é produzido no atrito de um discurso com outro (s), na negação de um pelo outro, nas diferenças que se estabelecem na disputa de olhares e lugares”.

Nossa estratégia de leitura do material estudado foi a Análise de Discursos sistematizada por Pinto (2002, p. 28), que diz:

Definir os discursos como práticas sociais implica que a linguagem verbal e as outras semióticas com que se constroem os textos são partes integrantes do contexto sócio-histórico e não alguma coisa de caráter puramente instrumental, externa às pressões sociais. Têm assim papel fundamental na reprodução, manutenção ou transformação das representações que as pessoas fazem e das relações e identidades com que se definem numa sociedade, pois é por meio dos textos que se travam as batalhas que, no nosso dia-a-dia, levam os participantes de um processo comunicacional a procurar “dar a última palavra”, isto é, a ter reconhecido pelos receptores o aspecto hegemônico do seu discurso.

Buscamos compreender como a peça e os textos jornalísticos sobre ela constroem identidades culturais piauienses, pois os veículos midiáticos são instituições sociais produtoras de sentido, o que, de acordo com Pinto (2002, p. 88):

Todo discurso é um simulacro interesseiro produzido com o objetivo de se conseguir ‘dar a última palavra’ na arena da comunicação, isto é, de ter reconhecidas pelos outros as representações, identidades e relações sociais construídas por seu intermédio.

Segundo Pinto (2002), o analista de discursos é uma espécie de detetive sociocultural e sua prática é primordialmente a de procurar e interpretar vestígios. Quem produz sentidos sobre um discurso realiza uma ação sobre o mesmo e a análise contém elementos do conhecimento prévio do analista. O que significa que, tão logo apareça um primeiro sentido no discurso, o analista prelineia um sentido no todo. O sentido se manifesta porque quem produz sentido sobre o discurso o faz a partir de um determinado conhecimento prévio e também de horizontes de expectativas que podem ser frustrados ou não.

A análise de discursos consiste na penetração dos vários sentidos que o objeto venha a suscitar. Vários sentidos podem aparecer. E fazendo uma conexão com a proposta de pesquisa, podemos dizer que os sentidos se configuram como elementos importantes para compreensão do objeto de estudo.

2.2.1. Os textos da peça e dos jornais

Fizemos uma pesquisa que se fundamenta na análise discursiva da peça e de textos (críticas, entrevistas, reportagens) elaborados por artistas, jornalistas e leitores de jornais sobre a peça de teatro “Auto do Lampião no Além”, do dramaturgo piauiense José Gomes Campos, em jornais da capital do Piauí nos anos 1975, 1982, 1996 e 1997.

A análise foi organizada com referência nas datas mais importantes de apresentação da peça² que são os anos de: 1975 (reinauguração do Theatro 4 de Setembro único espetáculo teatral a participar do evento); 1982 (tradução para o inglês por Judith Horton e apresentação na Universidade do Kansas nos Estados Unidos); 1996

² O ano da estreia da peça, 1967, não foi desconsiderado, em nenhum momento da pesquisa, porém não conseguimos localizar nenhum periódico do período que fizesse menção ao ano de 1967 no Arquivo Público do Piauí.

(ganhou vários prêmios pelo Brasil com montagem do Grupo Harém de Teatro) e 1997 (prêmio Mérito Lusófono). Os jornais são: “O Estado”, “Meio Norte” e “O Dia”.

Para coleta desses jornais utilizamos o Arquivo Público do Piauí, em pesquisa realizada nos anos, de 2008 e 2009, para a realização de TCC de término do curso de História da UESPI.

Além da peça, o material analisado se constitui de críticas, entrevistas e reportagens publicadas em periódicos piauienses sobre a peça e divididas em três grupos, a saber: artistas, jornalistas e leitores de jornais³.

Utilizamos uma entrevista com o iluminador da peça publicada, no Jornal “Meio Norte”, no ano de 1996; duas reportagens elaboradas por jornalistas sobre a peça, para o Jornal “O Estado”, no ano de 1975; uma reportagem falando sobre a tradução da peça, para a língua inglesa, e publicada, pelo Jornal “O Estado”, no ano de 1982; duas reportagens, uma de 1996 e outra de 1997, falando sobre a peça, elaboradas por jornalistas e publicadas pelo Jornal “Meio Norte”; uma crítica sobre a peça publicada, pelo Jornal “O Dia”, no ano de 1996; duas críticas elaboradas por leitores de jornais, uma publicada pelo Jornal “O Dia”, em 1996, e outra pelo Jornal “Meio Norte”, em 1997.

A escolha dos anos de 1975, 1982, 1996 e 1997 não foi à toa. Quando lemos os escritos de Ací Campelo, esses quatro anos aparecem com bastante destaque. Ao fazer pesquisa no Arquivo Público do Piauí constatamos que a peça nesses anos teve grande repercussão midiática. Não foram esquecidos os anos de 1967, data da estreia da peça, e 1968, quando a peça foi censurada no Rio de Janeiro.

No Arquivo Público do Piauí não existem jornais dos anos (1967 e 1968). Existe somente um caderno do Jornal “O Dia” de dezembro de 1968 e que não faz nenhuma referência sobre o acontecido. Recentemente fomos à Hemeroteca da UFPI e também não logramos êxito, pois os jornais desse período não se encontram na Hemeroteca visitada.

³ Quando frequentamos a Casa Anísio Brito, mais conhecida como Arquivo Público do Piauí, para pesquisa para o TCC do Curso de História da UESPI nos deparamos com um grande acervo hemerográfico discorrendo sobre a peça. Em um primeiro momento coletamos tudo que vimos pela frente, pois o que queríamos encontrar ainda não me parecia claro na fase inicial da pesquisa. Mas o que estava claro desde o começo da pesquisa era que os textos eram formados por três grupos: artistas (atores, dramaturgos, diretores, iluminadores, figurinistas etc.) que escreviam para jornais ou eram entrevistados por eles; jornalistas que escreviam críticas e reportagens para os periódicos locais retratando sobre a peça; leitores de jornais que faziam críticas sobre a peça e eram publicados nos periódicos piauienses.

3. Produção e circulação de identidades culturais piauienses a partir da peça

“A ficção é verdadeira quando toca o coração”

(Fernanda Montenegro)

Antes da análise, cremos ser interessante comentar um pouco sobre o autor da peça, pois a datação de uma obra pressupõe refletir sobre o lugar dela na trajetória de um artista, a relação com sua produção anterior e posterior, a relação do artista com a tradição anterior e posterior e também com o contexto histórico em que foi produzida.

3.1. Autor da peça

José Gomes Campos nasceu em Regeneração-PI, em 19 de outubro de 1925. Coursou Filosofia no Seminário Maior em Belo Horizonte-MG e Direito pela Antiga Faculdade de Direito do Piauí. Foi professor do Colégio Diocesano, Colégio das Irmãs, Seminário Maior Dom Edilberto, foi professor também do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Piauí e assessor pedagógico da antiga Escola Técnica Federal do Piauí, atual Instituto Federal do Piauí (IFPI). No ano de 1997, José Gomes Campos foi convidado por Douglas Machado para protagonizar o filme “Cipriano”, porém, por motivos de saúde, não pôde participar do filme e, em seu lugar, participou Tarciso Prado. José Gomes Campos saiu de cena no dia 26 de abril de 2007 e não deixou herdeiros, somente os admiradores de sua expressiva produção artística. No ano de 2014, José Gomes Campos foi homenageado pelo Salão do Livro do Piauí (SALIPI).

O poder da sua imaginação, a comunicabilidade em seus personagens, o brilho da sua criatividade e os conflitos do ser e da vida fazem de José Gomes Campos um expressivo nome da dramaturgia nacional e internacional. Professor, filósofo, poeta e dramaturgo engenhoso. Sua obra, perpassada de poesia e humor, se constitui em permanente procura da expressão mais profunda da realidade humana. Seus personagens estão soltos na literatura, na lenda e na história. Daí o seu trabalho na composição de cada personagem, na construção de cada fala, na ambientação cênica. E nessa entrega ele alcança uma estética literária, como poucos autores em língua portuguesa.

Fervorosamente religioso, o catolicismo era o grande amor de sua vida, bem como o magistério e o teatro. Esse homem de olhos fundos e pequenos, de olhar lúcido e melancólico, quando penetra no fascinante universo da história e do tempo, uma bomba explode como o brilho de uma fulgurante estrela e aí o texto vem à tona (PRADO, 1999, pp. 05-06).



Fotografia 2: José Gomes Campos
Fonte – Google imagens

José Gomes Campos tem uma vasta obra teatral que dá um vivo painel da realidade do povo piauiense. A obra de José Gomes Campos fala de problemas que tocam em feridas do cotidiano piauiense, como o latifúndio, o misticismo do povo e a transformação do homem frente a seu destino inexorável.

Os dramaturgos piauienses levavam para os palcos na década de 1960 muitos textos falando do folclore piauiense, lendas, cultura, principalmente os textos de José Gomes Campos como: “Boi Nacioná”, sobre o Bumba-Meu-Boi do Piauí; “O Pescador e o Rio”, sobre a lenda do Cabeça de Cuia e “Zabelinha Zabelão”, sobre o latifúndio no Piauí.

Outras obras de José Gomes Campos são as peças de teatro: “A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água”, uma adaptação do conto de Jorge Amado; “Frederico Ozanam”, que conta a história do beato italiano; “São Francisco de Assis”, que conta a história do santo italiano; “As profecias de Cassandra”, personagem da mitologia grega, a peça é um Auto que aborda a filosofia e os filósofos pré-socráticos; “Maiêutica” aborda a vida, a filosofia e a morte do filósofo Sócrates.

3.2. Narrativas da peça

“Auto do Lampião no Além” é um texto com apelo popular, entremeado pela literatura de cordel, que é considerada pelos nordestinos como um autêntico guia da sabedoria popular para interpretar as muitas vertentes da realidade social. A peça tem no encontro e no embate entre Lúcifer e Lampião no Inferno; o motivo para traçar um painel divertido de denúncia da situação social, econômica e política do país na época da Ditadura Militar brasileira.

A peça é uma sátira política. E as sátiras são permeadas entre o sério e o riso. Só que o riso vem de uma forma crítica. O espetáculo escrito por José Gomes Campos na década de 1960 conta um encontro imaginário entre Lampião e Lúcifer, tendo como pano de fundo um país em situação econômica precária, uma classe política mesquinha e constantes distúrbios sociais. Enfim, uma história contada em literatura de cordel, por um texto que valoriza o linguajar e costumes piauienses. “Auto do Lampião no Além” mexe com o inconsciente coletivo do povo, através do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo, do Paraíso e do Inferno. Essa investigação se adéqua bem ao texto de José Gomes Campos, no fundo uma revelação sobre a relação entre a ficção e a realidade na construção de identidades culturais piauienses. Nisso está a dicotomia essencial explorada na peça, cujo corolário é Lampião, misto de herói e anti-herói, benfeitor e bandido, mocinho e vilão.

A peça é dividida em três quadros e os personagens são: Lúcifer (“dono” do Inferno), Cão Gasolina (ajudante de Lúcifer), 1º, 2º e 3º repórter (falam as notícias da Terra para Lúcifer e Cão Gasolina), Lampião (cangaceiro que tenta se apoderar do Inferno), Maria Bonita (esposa de Lampião), Zabelê (cantador, violeiro e recitador de versos em cordel), Velha Catimbozeira (personagem praticante da Umbanda), Capa Verde (espécie de Profeta do Apocalipse), Padre Cícero (beato “guia” de Lampião e dos demais cangaceiros - na peça só aparece a voz), Diabos 1, 2 e 3 e outros diabos palacianos (figurantes).

Quando Cão Gasolina entra em cena, lê o noticiário sobre as últimas notícias da Terra para Lúcifer, uma dessas notícias no diálogo travado pelos dois é:

Cão Gasolina: O papa fez um novo apelo aos magnatas e milionários no sentido de se entregarem com espírito de amor e justiça à solução do dramático problema da fome.

Lúcifer: Ideia abertamente antidemocrática à de se viver falando em fome. Redija agora mesmo uma Medida Provisória, ou melhor, redija uma Portaria, designando uma comissão de diabos encarregada de convencer o mundo desta mentira: quem vive espalhando que o povo passa fome é subversivo.

José Gomes Campos sugere no texto da peça que as grandes notícias do momento sejam atualizadas, o texto foi escrito em 1967, e é notório que uma atualização da peça foi feita na década de 1980, pois o autor pode ter retratado a visita do papa (visita feita pelo papa João Paulo II ao Brasil em 1980).

Em passagem pelo Piauí, no ano de 1980, o papa João Paulo II foi recebido por uma multidão no Aeroporto de Teresina e várias autoridades locais e nacionais o esperavam, mas eles não esperavam que manifestantes levantassem uma faixa com os seguintes dizeres: “SANTO PADRE O POVO PASSA FOME”. O papa leu os dizeres da faixa, já que ele conhecia um pouco de português. Essa notícia ganhou o mundo, os responsáveis foram presos, mas a denúncia estava feita sobre a situação de fome e miséria pela qual passava não só o povo piauiense como também o povo brasileiro. Outro fator que dá indícios de atualização do texto da peça na década de 1980 foi o diálogo seguinte entre Cão Gasolina e Lúcifer no final do primeiro quadro:

Cão Gasolina (Cantando): Nunca vi tanta desgraça/ Reunida numa só/
Recesso, tiro, até AIDS/ E mais Lampião sem dó/ As armas todas se foram/
Não restou sequer cipó.

Lúcifer (Idem): Somos agora escravos/ Desse bandido cruel/ Perdi todo
poderio/ Como comida com fel/ O Inferno todo faliu/ Vai faltar até papel.

O outro fato em que é visível a atualização do texto foi o personagem Cão Gasolina ter falado em AIDS, pois essa doença só foi descoberta em 1980. Outro episódio em que se constata uma atualização da peça na década de 1980 é:

Lampião: Pois vai pagar a cabra dela. Minha velhinha, este beijo de gamela
vai pagar sua cabra. Quanto vai querer por ela?

Catimbozeira: Capitão há quatro anos que esta cabra me acompanha, me
alimenta com seu leite... Eu quero um milhão de cruzados por ela.

Lampião (A gasolina): Pague a quantia exigida!

Cão Gasolina: Capitão, o preço das cabrinhas aqui está congelado. A
SUNAB tabelou o preço das cabras em cinquenta cruzados, descontando a
tablita.

Em 1986, no governo do presidente José Sarney, foi lançado o Plano Cruzado, que determinava que os preços, o câmbio e os aluguéis fossem congelados e as prestações começaram a sofrer deflação e era calculada por meio da tablita, que era a conversão de pagamentos de cruzeiros (moeda do ano de 1986) para o cruzado, a partir de 28 de fevereiro de 1986. A Superintendência Nacional de Abastecimento (SUNAB) tinha a função de controlar e fiscalizar o abastecimento e regular os preços praticados pelo comércio varejista. A SUNAB era um órgão fiscalizador de preços, foi extinto pelo

Decreto Nº 2.280, de 24 de Julho de 1997, suas atribuições foram transferidas para o Ministério da Fazenda.

Nesse momento, surgiram no Brasil os fiscais do Sarney, os cidadãos eram orientados a denunciarem os comerciantes que aumentassem abusivamente os preços dos produtos. Se existiam os fiscais do Sarney, por que não existiam os fiscais do povo?

No segundo quadro, Lampião já havia tomado posse no Inferno, o Inferno aqui é colocado como uma metáfora, pois o Inferno é a própria Terra e a Terra é que é o Inferno, ele decide fazer eleições, pois diz que não quer ficar no poder por aplicação de um golpe e sim pela escolha do povo, porém o secretário de Lúcifer, Cão Gasolina, tenta convencer Lampião da não participação do povo nas eleições para a escolha do governante do Inferno:

Cão Gasolina: Uma coisa muito simples, Capitão. Não é necessário que todos os eleitores vão à urna pra votar. Reuniremos nossos senadores e deputados que são os representantes de todo o pessoal daqui. Basta que eles votem. Votando os representantes é como se o povo todo tivesse votado. Não está claro?

Nesse diálogo há uma reflexão com relação ao sistema eleitoral brasileiro no regime militar, já que as eleições eram indiretas, ou seja, com a ausência dos eleitores nas urnas. Lúcifer também tenta convencer Lampião da não participação do povo nas eleições:

Lúcifer: Não, não é isso. Não é nada disso. É que o nosso povo não está preparado para votar. Quase todos os nossos eleitores votam inconscientemente, manipulados e comprados por politiquinhos, interesseiros e perturbadores da verdadeira democracia. Deles o Inferno está cheio. No tempo das eleições, compram votos, mentem descaradamente, compram a imprensa, subornam cabos eleitorais, é um mundo! Com isso eles podem convencer in-jus-ta-men-te o povo de que o Capitão Virgulino é um cangaceiro...

No terceiro e último quadro há uma crítica sobre outros problemas sociais brasileiros como a saúde, quando Cão Gasolina diz:

Há muitos. Mas todo o pessoal da saúde está em greve por melhores salários. A não ser que o Capitão declare esta greve abusiva.

Também há uma crítica aos problemas na educação, no diálogo entre Lúcifer e Cão Gasolina:

Cão Gasolina: Não! O emprego que eu quero para ela é um emprego de muito trabalho, de muito aperreio e um salário de fome.

Lúcifer: Qual é esse emprego?

Cão Gasolina: Se me permite, vou nomeá-la hoje mesma professora do curso primário.

Na peça os repórteres têm suas falas, quase que em sua totalidade, escrita em literatura de cordel. É interessante essa percepção, pois os poetas cordelistas são como uma espécie de repórter que contam os “causos” de sua região em versos de cordel. Além dos “causos” de sua região, também circulam diversos outros folhetos de cordel com os mais variados temas, dos mais variados períodos históricos como, por exemplo, o suicídio de Getúlio Vargas, a morte de Tancredo Neves, a posse de Lula.

Uma das características das notícias transmitidas nos folhetos é que nelas inclui o comentário apaixonado, uma vez que a massa de leitores aos quais se dirige, talvez, não seja sensível ao “objetivismo” jornalístico. Os poetas-jornalistas são interpretes de seu público: conhecem as suas ideias, sentem os seus problemas, ou seja, podem falar como eles porque são parte integrante deles. A interpretação jornalística dos poetas do povo (os poetas cordelistas) está ligada a essa indissolubilidade entre eles e o público (BELTRÃO, 1994, 673). No primeiro quadro da peça, o 1º repórter entra em cena e faz uma dura crítica ao capitalismo:

O pobre de hoje/ É um pobre espoliado/ O capitalista bochudo/ Faz dele um pobre lascado/ Só pensa nos lucros fartos/ Às custas do pobre enganado/ Trabalhador no Brasil/ Com seu salário achatado/ Não compra arroz nem feijão/ Passa o tempo esfomeado/ Sua vida é de um escravo/ Na miséria acorrentado.

Essa crítica ao capitalismo denuncia a situação de miséria que os pobres sofreram durante o regime militar, ela também é uma crítica aos Estados Unidos que apoiou a implantação do regime militar no Brasil. Com relação ao salário do trabalhador, o povo brasileiro estava esperançoso com as medidas prometidas pelo último presidente antes do golpe militar de 1964, em aumentar os salários, porém o presidente João Goulart foi deposto e a esperança dos brasileiros pobres por salários

melhores foi abandonada, já que o regime militar foi apoiado pela alta burguesia, por grandes latifundiários, por grandes empresários e pelo poderoso capitalismo estadunidense. Ainda no primeiro quadro, o 1º repórter continua fazendo crítica ao capitalismo:

Esses tais capitalistas/ Que acumulam um dinheirão/ Que não veem o operário/ Como gente seu irmão/ Vão chiar aqui no Inferno/ Com espeto no fundão/ De pimenta arderosa/ Vão tomar cristel ardente/ Não ouviram os conselhos/ Do pessoal competente/ Só pensavam no ter mais/ Esmagando muita gente.

Quando José Gomes Campos diz: “Não ouviram os conselhos/Do pessoal competente” ele está se referindo ao presidente deposto, João Goulart, que queria aumentar o salário dos brasileiros, porém o mesmo foi deposto, em 1964, e foi para o exílio no Uruguai. No mesmo quadro, o 2º repórter entra com uma balança simbolizando a justiça e faz uma crítica ao sistema judiciário:

Desmonhecou a justiça/ Para o lado do ricaço/ Ela fez sua morada/ Entre os grandes lá do paço/ Quando olha para os pobres/ É pra lhes dar o bagaço/ Justiça nesta balança/ De fazer tanta injustiça/ Não mais o prato subiu/ Pra honrar a sua liça/ Ela tanto pesa queixa/ Como um taco de linguça.

Quando os militares assumiram o poder, os mesmos também dominaram o sistema judiciário e os juízes que se opunham ao regime foram aposentados compulsoriamente em vários estados brasileiros. Os militares também dominaram o legislativo e a constituição não era mais respeitada, sendo decretados, na época, vários atos institucionais. Os atos institucionais valiam mais do que a constituição, os atos institucionais foram vários, mas o mais famoso foi o de número cinco, que decretava que todos os direitos individuais estavam cerceados. A fala do 2º repórter também comenta sobre o favorecimento da justiça para o lado dos que tem poder, das pessoas que tem posses. A fala do 3º repórter ilustra outros problemas brasileiros na época do regime militar:

Aqui todos resfolegam/ Em cama de fogo e facão/ De prego e finas giletas/ É feito todo o colchão/ O sangue fica coalhado/ Do sangue dos mãos cristãos/ As revistas de pornô/ São queimadas na visão/ Os filmes despidorados/ A música devassidão/ Com todos seus usuários/ Se fervem no caldeirão.

Os militares utilizavam a tortura contra os adversários do regime ditatorial, várias eram as torturas e os torturados. As torturas eram, por exemplo, choques elétricos com fios eletrificados ligados na boca e nas partes íntimas do prisioneiro; pau-de-arara, ou seja, um pedaço de pau passado entre joelhos e cotovelos com a pessoa pendurada de cabeça para baixo; garrote vil, espécie de torniquete colocado no pescoço e usado para sufocar o prisioneiro; berço-de-judas, quando a pessoa era pendurada por cordas sobre uma pirâmide pontiaguda que entrava no ânus e na vagina; e cadeira de pregos, espécie de cintos que apertava o suspeito contra a parede até perfurá-lo.

Os militares também fizeram uma campanha de moralização nas artes: as músicas não podiam apelar para o erótico, às revistas pornográficas estavam proibidas e os filmes considerados despudorados também não eram permitidos. Porém, existem controvérsias com relação ao cinema, pois enquanto os cineastas cinemanovistas eram censurados, o governo financiava pornochanchadas.

De todos os cangaceiros que aterrorizaram o sertão nordestino nas primeiras décadas do século XX, nenhum foi mais ousado, temido e famoso do que o capitão Virgulino Ferreira da Silva, que a história consagrou com o nome de Lampião, o rei do cangaço. Virgulino entrou para o cangaço por volta de 1914, para vingar a morte de seu pai, envolvido na briga entre as famílias Carvalho e Pereira, que havia anos ensanguentava o sertão. Embora cedo tenha lavado em sangue a honra do seu pai assassinado, Virgulino tomou gosto pelas correrias armadas, pelos assaltos, pelos incêndios, tiroteios e estupros que caracterizavam a vida bandida dos cangaceiros. E não precisou de muito tempo para se tornar o mais sanguinário de todos eles.

No início da década de 1920, já era chamado de Lampião – apelido que ele mesmo criou ao dizer que, nos tiroteios, sua “espingarda nunca deixava de ter clarão, tal qual um lampião”.

Por volta de 1922, Lampião já se tornou o braço direito do cangaceiro chamado Sinhô Pereira. Em fins de 22, Pereira decidiu seguir os conselhos do Padre Cícero Romão Batista – de quem como a maioria dos cangaceiros era devoto – e abandonou as estripulias do sertão. Lampião assumiu então o comando do enorme bando de cangaceiros que vivia pelos sertões de Sergipe e da Bahia. Expandiu suas atividades fazendo incursões eventuais a Alagoas, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Em 12 de abril de 1926, depois de praticar os mais variados crimes e saques, atacando cidades em plena luz do dia, Lampião foi transformado em Capitão do

Batalhão Patriótico ou Batalhão Patriota, recebendo por ordem do deputado Floro Bartolomeu Costa e do Padre Cícero Romão Batista, fuzis mauser e trezentos homens. Tinha ordens de perseguir a Coluna Prestes. Quando descobriu que o governo não pretendia anistiá-lo e que o documento que o tornava Capitão do Exército não tinha validade legal, desistiu da caçada humana e – com as novas armas – retornou aos saques, aos assaltos e aos crimes.

Em 1928, Lampião encontrou, na fazenda Malhada, na Bahia, aquela que seria a mulher da sua vida. Encontrou, não: foi encontrado por ela. Embora casada, assim que o viu, a filha do fazendeiro, uma tal de Maria Bonita, teria dito: “Esse é o homem que amo. Como é, quer me levar o quer que eu te acompanhe?”. Foi paixão à primeira vista, e Lampião e Maria Bonita ficaram juntos até a morte. Lampião cercou-a de atenções e carinho, e apelidou-a de santinha. Graças a Maria Bonita, os bandos de cangaceiros – antes exclusivamente masculinos – se tornaram mistos e vários “tenentes” de Lampião também se casaram. A partir de então, a ferocidade e a frequência dos ataques diminuíram. Por três vezes, Lampião tentou abandonar o cangaço. Mas o chamado, ao grupo acabou sendo sempre mais forte (BUENO, 2003, pp. 306-307).

No dia 27 de julho de 1938, o bando acampou na fazenda Angicos, situada no Sertão de Sergipe, esconderijo tido por Lampião como de maior segurança. Era noite, chovia muito e todos dormiam em suas barracas. A volante chegou tão de mansinho que nem os cães pressentiram. No começo da manhã do dia 28, os cangaceiros levantaram para rezar o ofício e se prepararam para tomar café, foi quando um cangaceiro deu o alarme, já era tarde demais.

Não se sabe ao certo quem os traiu. Entretanto, naquele lugar mais seguro, segundo a opinião de Virgulino, o bando foi pego totalmente desprevenido. Quando os policiais do Tenente João Bezerra e do Sargento Aniceto Rodrigues da Silva abriram fogo com metralhadoras portáteis, os cangaceiros não puderam empreender qualquer tentativa viável de defesa. Esse fato é relatado na peça pelos personagens Zabelê, Maria Bonita e Lampião em *flashback*:

Os três (levantando-se e recordando):

Morremos todos naquela manhã fria de 28 de julho de 1938.

Zabelê (recordando): A tropa do Tenente Bezerra!

Maria Bonita (idem): Lampião desarmado!

Lampião: Apenas uma caneca com água para lavar o rosto!

O ataque durou uns vinte minutos e poucos conseguiram escapar ao cerco e à morte. Dos trinta e quatro cangaceiros presentes, onze morreram ali mesmo. Lampião foi um dos primeiros a morrer. Logo em seguida, Maria Bonita foi gravemente ferida. Alguns cangaceiros, transtornados pela morte inesperada do seu líder, conseguiram escapar. Bastante eufóricos com a vitória, os policiais apreenderam os bens e mutilaram os mortos. Apreenderam todo o dinheiro, o ouro e as joias. A força volante, seguindo o costume da época, decepou a cabeça de Lampião. Maria Bonita ainda estava viva, apesar de bastante ferida, quando sua cabeça foi degolada. O mesmo ocorreu com Quinta-Feira, Mergulhão (os dois tiveram suas cabeças arrancadas em vida). Os policiais também mataram Luis Pedro, Elétrico, Moeda, Alecrim e Colchete. Um dos policiais, demonstrando ódio a Lampião, desferiu um golpe de coronha de fuzil na sua cabeça, deformando-a. Esse detalhe contribuiu para difundir a lenda de que Lampião não havia sido morto, e escapou da emboscada, tal foi a modificação causada na fisionomia do cangaceiro.

Feito isso, salgaram as cabeças e as colocaram em latas de querosene, contendo aguardente e cal. Os corpos mutilados e ensanguentados foram deixados a céu aberto para servirem de alimento aos urubus. Para evitar a disseminação de doenças, dias depois foi colocado creolina nos corpos. Como alguns urubus morreram intoxicados por creolina, esse fato ajudou a difundir a crença de que eles haviam sido envenenados antes do ataque, com alimentos entregues pelo coiteiro traidor.

Em vários estados nordestinos, o Tenente João Bezerra exibia as cabeças – já em adiantado estado de decomposição – por onde passava, atraindo uma multidão de pessoas. Primeiro os troféus estiveram em Piranhas, onde foram arrumados cuidadosamente na escadaria da igreja, junto com armas e apetrechos dos cangaceiros, e fotografadas.

No Instituto de Medicina Legal (IML) de Maceió, as cabeças foram medidas, pesadas e examinadas, pois os criminalistas achavam que um homem bom não viraria um cangaceiro: este deveria ter características *sui generis*. Ao contrário do que pensavam alguns, as cabeças não apresentaram qualquer sinal de degenerescência física, anomalias ou displasias, tendo sido classificadas, pura e simplesmente, como normais. As cabeças seguiram para Salvador, onde permaneceram por seis anos na Faculdade de Odontologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Lá, tornaram a ser medidas, pesadas e estudadas, na tentativa de se descobrir alguma patologia. Posteriormente, os

restos mortais ficaram expostos no Museu Nina Rodrigues, em Salvador, por mais de três décadas.

Durante muito tempo, as famílias de Lampião, Corisco e Maria Bonita lutaram para dar um enterro digno aos seus parentes. O economista Silvio Bulhões, em especial, filho de Corisco e Dadá, empreendeu muitos esforços para dar um sepultamento aos restos mortais dos cangaceiros e parar, de vez por todas, a exibição pública.

Segundo o depoimento do economista, dez dias após o enterro do seu pai violaram a sepultura, exumaram o corpo e, em seguida, cortaram-lhe a cabeça e o braço esquerdo, colocando-os em exposição no Museu Nina Rodrigues.

O enterro dos restos mortais dos cangaceiros só ocorreu depois do Projeto de Lei Nº 2.867 de 24 de maio de 1965. Tal projeto teve origem nos meios universitários de Brasília (em particular, nas conferências do poeta Euclides Formiga), e as pressões do povo brasileiro e do clero o reforçaram. As cabeças de Lampião e Maria Bonita foram sepultadas no dia 6 de fevereiro de 1969.

A construção do personagem Zabelê remete aos cantadores, violeiros e recitadores de versos em cordel. A peça também aborda os cantadores de feira, pois os mesmos têm uma tradição na cultura sertaneja. A fala a seguir aborda sobre a situação da população no período ditatorial:

O pobre de hoje não vale nada/ Seja solteiro ou casado/ Se grita vai encanado/ Nas eleições só mentiras/ Político só tem em mira/ Subir nos descamisados.

No Piauí são encontrados diversos elementos que remetem a figura do violeiro como alguns programas radiofônicos, o Festival de Violeiros e a revista “De repente”, única revista brasileira dedicada exclusivamente à literatura de cordel, que foi editada durante muitos anos pelo repentista Pedro Costa.

Desde o ano de 1971, Teresina realiza o Festival Nacional de Violeiros, que é considerado o maior do mundo, no Teatro de Arena Santana e Silva, localizado na Praça da Bandeira, no centro da cidade. Todos os anos, quando os repentistas chegam à capital do Piauí para participarem do evento, eles ficam hospedados na Casa do Cantador (que é uma espécie de galpão que abriga os violeiros no período do festival).

Essa manifestação artística sobrevive, ao longo dos anos, em meio a tantas variedades de arte. A arte da viola e da improvisação chama atenção do público e também da Academia que há muito vem pesquisando as práticas dos poetas repentistas

e dos cordelistas. O Piauí tem diversos entusiastas e pesquisadores na arte do repente como Pedro Mendes Ribeiro e Pedro Costa (que atuou na peça como o personagem Zabelê). Ambos têm pesquisas publicadas sobre a literatura de cordel e sobre a arte da improvisação.

O repente também é usado como forma de sustento, com improvisadores que ganham a vida fazendo shows, comercializando livros e folhetos de cordel, CDs e DVDs em praças, bares, escolas.

A personagem Velha Catimbozeira representa, na peça, a Umbanda, que pejorativamente é chamada na peça de macumbeira, sem nenhuma distinção. Na peça a Velha Catimbozeira faz feitiços e reclama bastante da realidade sociocultural em que vive. A peça se passa no Inferno o que nos leva a crer que todos os problemas reclamados por ela são da própria Terra. A Umbanda é retratada na peça com a Velha Catimbozeira e é como se José Gomes Campos estivesse nos alertando que os problemas sociais só pudessem ser resolvidos pelo uso de feitiços, da magia, do oculto. Na peça a personagem Velha Catimbozeira faz críticas aos problemas sociais brasileiros, como na fala a seguir onde a mesma critica à justiça em diálogo com Lampião:

Demais, Capitão! Isso é que é saber fazer justiça! A justiça daqui, Capitão, além de andar com passo de jabuti, é torta que nem uma balança troncha V. Exa. Compreende-me?

A Umbanda representa parte significativa dos cultos realizados no Piauí, pois mesmo pessoas de outras religiões frequentam os terreiros de Umbanda e do Candomblé. Existem várias manifestações religiosas sincretizadas por pessoas que não veem nenhum problema em juntar os santos católicos com entidades da Umbanda.

No Estado mais católico do Brasil, que é o Piauí, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística no censo realizado no ano de 2009, outras religiões têm bastante representatividade, inclusive as religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé.

Membros dessas religiões calculam que o Piauí tenha mais de 1.500 terreiros. Desses, mais de 300 se concentram na capital. O número de terreiros ultrapassa o número de igrejas católicas na capital teresinense. Existem 65 paróquias e mais sete capelas em Teresina, reunindo os templos das zonas Norte, Sul, Leste, Sudeste e zona Rural. O número de pessoas que participa dos cultos de umbanda e candomblé, no

entanto, nem mesmo se iguala a quantidade de católicos (Cf. ROCHA in www.odiaonline.com.br).

O personagem Capa Verde, na peça, representa o medo do apocalipse que é muito presente em algumas regiões do Nordeste brasileiro. Capa Verde é uma figura mística envolta em mistérios sobre o ser e a existência, como na fala a seguir onde o mesmo parece estar profetizando o fim dos tempos:

Vejo a toalha sórdida dos monturos estendida para o banquete irônico das crianças esqueléticas... Contemplo a face rosa da juventude esmaecida no açafão anêmico de cadáveres frios. Tudo levado pela corrente vermelha de sangue. Tudo obscurecido pelo negror da fumaça. Pouco importa o seu nome: Iraque, Líbano, Ucrânia.

A criação de Capa Verde parece ter sido inspirada no personagem Antônio das Mortes, de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha. O filme de Glauber Rocha parece que teve uma fotografia inspirada na xilogravura (que é uma espécie de estória em cordel talhada na madeira). Assim como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” parece que se inspirou na xilogravura no quesito iluminação, outros filmes também fizeram o mesmo, como: “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, “Ganga Zumba”, de Carlos Diegues e “Barravento”, também de Glauber Rocha (Cf. QUEIROZ, 1994, p. 87).

O personagem também faz uma citação indireta à obra “Liberdade do Cristão”, de Martinho Lutero. Capa Verde também faz muitas alusões à cor vermelha, que no contexto de resistência em que o Brasil vivia significava a cor da revolução.

O personagem, Padre Cícero Romão Batista (que na peça só sua voz aparece), representa, na peça, os inúmeros romeiros que ano após ano pagam suas promessas em agradecimento pelos milagres alcançados. Muitos romeiros, do Piauí e do Nordeste, em busca de conforto espiritual, para seus problemas, se voltam para uma vida de devoção seguindo os ensinamentos do Padre Cícero. Na peça o padre é o guia espiritual de Lampião e dos demais cangaceiros. Padre Cícero representa a paz na peça, como na fala a seguir, onde em diálogo com Lampião tenta convencer o mesmo e seu bando a abandonarem o Inferno:

Padre Cícero (voz): Onde há justiça e amor Deus está presente. E você não pode transformar o Inferno num paraíso.

Lampião: E para onde eu vou?

Padre Cícero (voz): Volte para o sertão.

Lampião: Mais o sertão é dos vivos e nós já passamos para a região dos mortos!

Padre Cícero (voz): Engana-se, meu filho!

Padre Cícero Romão Batista nasceu em Crato-Ceará no ano de 1844. No ano de 1889, um fato deu-lhe a fama de “santo milagreiro”. Durante a comunhão, a hóstia dada a uma fiel pelo Padre Cícero teria se convertido em sangue. As autoridades da Igreja contestaram o milagre e proibiram o sacerdote de exercer suas funções religiosas. Padre Cícero morreu em Juazeiro do Norte-Ceará no ano de 1934.

No ano de 2015, o Vaticano perdoou Padre Cícero Romão Batista pelo episódio da hóstia, em que o padre teria colocado a hóstia na boca de uma fiel e teria virado sangue, e com o perdão papal o padre pode, agora, ser canonizado.

3.3. Narrativas sobre a peça

Os jornais têm uma importância social ao longo dos tempos. No começo da implantação das primeiras tipografias no Brasil, o jornal era praticamente a única fonte oficial de notícias que as pessoas tinham. As funções do jornal, ao longo dos anos, foram sendo substituída pelo rádio, algum tempo depois pela televisão e hoje pela internet. Porém, em pleno século XXI, ainda existe espaço para a coexistência das diversas formas de obter informação, já que ainda existe banca de jornal para a venda dos mesmos, ainda encontramos pessoas vendendo jornal nos semáforos e também ainda há pessoas que fazem assinaturas de periódicos.

No Piauí, no final do século XIX e começo do século XX, os jornais eram uma fonte quase que exclusiva de obter informação. Porém, na contramão do acesso à maravilha tecnológica de Gutenberg, só uma pequena parte da população tinha acesso aos periódicos, já que uma grande parte da população era formada de analfabetos.

Os jornais no Piauí, nessa época, eram usados para fazer diversos anúncios como: divulgação de eventos culturais, divulgação de aulas particulares, divulgação de cursos de corte, costura, bordados e tricô; a imprensa também era utilizada como forma de cobrança de credores.

Outra forma de utilização da imprensa era que algumas pessoas iam ao teatro e faziam críticas sobre determinado espetáculo. Muitas críticas de teatro foram publicadas nos jornais e, algumas vezes, os criticados, por não gostarem do teor das críticas, respondiam-nas pela própria imprensa. Sobre esse processo, Queiroz (2006, p. 74)

assegura que: “A imprensa colocava-se claramente como intermediária entre o público e o espetáculo, interferindo ao mesmo tempo no desempenho dos atores, na execução da música e no comportamento dos assistentes”.

Creemos serem os jornais um *locus* singular na compreensão de determinados fenômenos sociais. Pois, embora as notícias sejam da ordem do efêmero, hoje em dia, por causa da diversidade de outras mídias na obtenção de informação, ainda existe certo respeito com relação à instituição jornal impresso. Exemplo disso é que os grandes diários de circulação no Brasil ainda são capazes de pautarem diversas informações que serão notícia em inúmeros meios de comunicação como, por exemplo, os telejornais, os jornais *online*, os jornais das estações radiofônicas.

Sobre o processo de veiculação de identidades no jornalismo, Said *et al* (2012, pp. 85-92) dizem que o jornalismo, no processo de representação da realidade que lhe é inerente, dota de valor os acontecimentos e ideias representados e, com isso, acaba por lhes atribuir sentido. O jornalismo, por sua vez, trabalha com representações da realidade. Tudo aquilo que é veiculado pelos meios de comunicação é feito com atribuição de valores e proposição de sentidos. O jornalista constrói narrativas que põem em circulação elementos identitários presentes na cultura. Ele não cria realidades, mas retrata essas realidades.

Acreditamos que o objetivo de José Gomes Campos, ao escrever a peça em 1967, não foi construir uma identidade cultural e teatral piauiense. Porém os significados e a dimensão que a peça teve, foram no sentido de construção de identidades culturais piauienses.

Que polifonias a peça produz que, por sua vez, reverberaram nos textos jornalísticos produzidos sobre a mesma? Que significados a peça produz que, por sua vez, circulam através dos textos jornalísticos? Que afetações a peça produz para que tantos textos jornalísticos, em diferentes épocas de tempo, tenham sido produzidos sobre a mesma? Como os atores sociais enunciam a peça através dos textos jornalísticos, pensando sempre nos dispositivos sociais de crítica midiática?

Entendemos que as diferentes vozes enunciativas partem de olhares singulares e que essas diferentes vozes são reguladas por diversos fatores e por diversas concepções de mundo, pois os fatores de constituição identitária não são únicos, são múltiplos e que as identidades são construídas nos processos sociais.

Detectamos uma grande quantidade de escritos sobre a peça e, ao fazer um mergulho nos escritos, conseguimos perceber elementos de construção identitária da cultura piauiense.

3.3.1. Ano de 1975

No ano de 1975, circulavam textos jornalísticos dizendo que o público não estava acostumado com espetáculos que retratassem a realidade piauiense, a exemplo de trechos do Jornal “O Estado”⁴:

Inegavelmente, a apresentação da peça “Auto do Lampião no Além”, de Gomes Campos, dirigida pelo professor Murilo Eckhardt, com a participação do grupo do CEPI, é um espetáculo de grande beleza plástica, capaz de agradar mesmo a um público como o nosso, desacostumado, por razões óbvias, de espetáculos dessa natureza (O ESTADO, 1975, n. 724, p. 7).

Os espectadores do teatro piauiense estavam acostumados a assistirem shows de prestidigitação⁵, escamotagem⁶, hipnotismo⁷, adivinhação⁸, magnetismo⁹, ilusionismo¹⁰, telepatia¹¹, ventriloquia¹², faquirismo¹³, *vaudeville*¹⁴.

As companhias de teatro que se apresentavam no Piauí eram companhias, nacionais e internacionais, que não retratam em seus espetáculos a realidade sociocultural do Estado, ou seja, em sua grande maioria eram espetáculos com uma temática fantástica.

No ano de 1967, com a estreia da peça, “Auto do Lampião no Além”, foram rompidas as formas de se fazer teatro no Piauí. O teatro feito no Piauí passou de um teatro que apresentava shows de variedades e começou a ter um caráter de crítica social pelas mãos do dramaturgo piauiense José Gomes Campos. Essas afirmações são confirmadas tanto por jornalistas que viveram o período como por pesquisadores que investigam a realidade sociocultural do teatro piauiense dos primórdios aos dias atuais.

⁴ Fundado em 1969 por Venelouis Xavier Pereira e Helder Feitosa Cavalcante. Venelouis desligou-se cedo do jornal, que passou a ser dirigido por Helder até julho de 1987, quando foi assassinado (Cf. SANTOS, 1995, p. 386).

⁵ Ilusão produzida por agilidade manual.

⁶ Fazer desaparecer um objeto sem que os espectadores o percebam.

⁷ Conjunto de técnicas que permite provocar um estado de hipnose.

⁸ Arte de prever o futuro através da observação e interpretação de certos fenômenos.

⁹ Conjunto dos fenômenos apresentados pelos materiais magnetizados.

¹⁰ Arte de produzir fenômenos que parecem reais, mas contradizem as leis naturais.

¹¹ Transmissão de pensamentos ou de quaisquer impressões de uma pessoa a outra, fora de qualquer via sensorial conhecida.

¹² Arte de falar sem mover os lábios, de modo fazer crer que é outra pessoa ou um boneco que fala.

¹³ Artista que faz exposições de jejum prolongado e insensibilidade a dor.

¹⁴ Comédia ligeira baseada na intriga e no equívoco.

Queiroz (1992, p. 45) pesquisou sobre o teatro piauiense no final do século XIX e começo do século XX e identificou que o seu caráter se constituía, conforme suas palavras: “No século XIX, o teatro está marcado pela representação de dramas e comédias e por espetáculos em torno do maravilhoso e do fantástico, com números de prestidigitação e ilusionismo [...]”. Tito Filho (1975, p. 120), assim como Queiroz (1992), pesquisou utilizando fontes hemerográficas, no Arquivo Público do Estado, o caráter do teatro piauiense, no final do século XIX e início do século XX, e percebeu que:

Como teatro, o 4 de Setembro desempenhou o papel que lhe coube na marcha do tempo até certo tempo. Assim, durante muito tempo nele não se interpretavam peças que representassem retrato realista da sociedade [...]. Ninguém meditava em função dessas peças.

O que Tito Filho aborda é que o teatro piauiense não tinha como mote o contexto sociocultural piauiense, pois as primeiras apresentações teatrais em Teresina foram feitas por amadores que vieram da antiga capital, Oeiras, para a nova capital Teresina (1852) e ainda tinham um caráter fantástico.

As companhias de teatro que se apresentavam no Piauí não exibiam em cena elementos culturais piauienses¹⁵. Sobre essa inflexão da peça o Jornal “O Estado” assim se posicionou no ano de 1975:

A peça rica em poesia popular notadamente o cordel, não está divorciada da realidade nordestina, o que é comum nos shows e espetáculos apresentados aqui, mas está impregnada de um profundo sentido social o que lhe dá uma dimensão mais humana (O ESTADO, 1975, n. 704, p. 8).

A esse respeito, Campelo (1993, pp. 14-15) comenta:

[...] Um teatro que falasse a linguagem do homem piauiense transmitindo suas ansiedades sociais, políticas e econômicas com uma visão mais crítica e acima de tudo com um toque de universalidade. A partir daí o público teria estímulo em debater seus mitos, fantasmas, costumes e problemas, mesmo pela identidade cultural, numa troca recíproca, sem as mazelas da inferioridade, nem como mero receptor conformista de outras realidades.

¹⁵Ací Campelo defende essa ideia em alguns de seus escritos. Para maiores informações conferir: CAMPELO, Ací. Gomes Campos, Além do Auto do Além. *Revista Cadernos de Teresina*, Ano 7 – n. 15, pp. 46-47, dez. 1993a; CAMPELO, Ací. *O Novo Perfil do Teatro Piauiense (1950 a 1990)*. Teresina: FCMC/ FUNDAC, 1993b; CAMPELO, Ací. Teatro. In: SANTANA, R. N. Monteiro de (org.). *Piauí: Formação, Desenvolvimento, Perspectivas*. Teresina: Halley, 1995; CAMPELO, Ací. *História do Teatro Piauiense*. Teresina: A & C, 2010.

Quando Campelo (1993) fala da inflexão da peça, ele se refere ao teatro de caráter fantástico que era exibido no Piauí no final do século XIX e começo do século XX. Algumas companhias de teatro, sobretudo portuguesas, faziam turnê nas capitais brasileiras, seguindo a costa litorânea do Brasil. No caso do Piauí, como a capital não se encontra no litoral, seguiam para São Luís-MA, faziam turnê no Teatro Arthur Azevedo, e finalmente chegavam a Teresina e faziam turnê no Theatro 4 de Setembro.

Nos textos jornalísticos do ano de 1975, os autores enunciam que a partir da peça há uma ruptura com relação ao caráter do teatro piauiense. A percepção da nova forma de se fazer teatro foi enunciada pelos autores que publicaram seus textos nos jornais do ano de 1975. Essa inflexão, no campo teatral, teve reflexo no campo cultural, pois acreditamos que quando existe uma nova forma de se praticar uma determinada manifestação artística, as demais manifestações culturais também não são mais as mesmas. Em 1975, os jornalistas enunciaram que o público piauiense não estava acostumado com espetáculos que retratavam sua realidade sociocultural, porém a peça rompeu com esse modelo.

Os elementos culturais piauienses e nordestinos que a peça retrata são vários: o violeiro, com a construção do personagem Zabelê, que remete aos cantadores de feira; alguns elementos da Umbanda, com a construção da personagem Velha Catimbozeira; o medo do Apocalipse, na figura do personagem Capa Verde; o messianismo, na figura do Padre Cícero Romão Batista; a literatura de cordel e o cangaço.

“Auto do Lampião no Além” foi construída com falas em prosa e em literatura de cordel.

Acreditamos que sem a literatura de cordel faltaria ao Nordeste uma expressão preciosíssima de sua vivência e de sua convivência. Daí ser essa expressão particularmente merecedora de ser preservada e divulgada.

A literatura de cordel é produzida por profissionais da escrita e da impressão, mas a partir de processos de reescrita que submetem os textos letrados e arranjos a delimitações que não são.

A literatura de cordel se constitui na mediação entre a produção e a apropriação, ou seja, entre escrita e leitura. É uma literatura de sentido instável e móvel, porque as significações construídas são plurais e móveis, resultam na negociação entre práticas de produção e apropriação. Essas práticas tecem a trama das relações cotidianas e constroem representações.

Muitas vezes lidos em voz alta por um leitor oralizador, os textos de cordel, por serem memorizados por ouvintes, uma vez confrontados com o livro, os reconhecem mais do que os descobrem. O folheto pode ser pensado como reflexão metafórica sobre contradições vividas pelo poeta e pelo segmento social a que ele pertence (Cf. FREYRE, 1994, p. XIX; CHARTIER, 1990, pp. 56-130; SILVA, 2006, pp. 282-283; ARANTES, 2006, p. 74).

Quando perguntado pelo Jornal, “O Estado”, no ano de 1975, qual foi sua influência para a tessitura da peça, José Gomes Campos diz que:

O “Auto do Lampião no Além” foi totalmente influenciado pela Literatura de Cordel. Não apenas influenciado, mas, sobretudo fundamentado. Tudo que se ouve em Auto, ouve-se direta ou indiretamente na cantoria dos vendedores de folhetos desse tipo de Literatura Popular. Os romances “A chegada de Lampião ao Inferno” de José Pacheco e “A eleição do Diabo e posse do Lampião no Inferno” de João José da Silva nos ofereceram o enredo do primeiro e segundo atos da peça. O mais foi extraído de diversos outros romances do mesmo gênero. Aliás, um dos objetivos do Auto é informar sobre o que nosso povo simples sabe e pensa a respeito dos acontecimentos e problemáticas do mundo de hoje, tanto no campo social e político, quanto no campo moral e religioso (O ESTADO, 1975, n. 678, p. 10).

Um dos vetores analíticos sobre os textos publicados sobre a peça é o fenômeno do cangaço. Por que José Gomes Campos usa o cangaço para falar da Ditadura Militar brasileira? É possível pensar no cangaço como crítica social? Que reflexos, os textos jornalísticos, tiveram ao retratar os referentes identitários da cultura piauiense ao se depararem com o elemento cangaço?

O cangaço tem suas origens históricas por volta do século XVIII, época em que os grandes proprietários de terra do Nordeste recrutavam jagunços para expulsar os índios do sertão. A partir da grande seca que assolou a região em 1877, os fazendeiros passaram a contratar jagunços para proteger suas propriedades das invasões de retirantes famintos em busca de comida. Com o tempo, muitos jagunços tornaram-se independentes dos fazendeiros e passaram a andar em grupos, roubando, estuprando, matando. Ficaram conhecidos como cangaceiros. Embora temidos, alguns eram estimados pelos sertanejos, que viam neles justiceiros capazes de enfrentar a polícia, roubar dos poderosos e desafiar as autoridades.

O movimento do cangaço foi fruto do mundo de violências que marcavam as relações na área rural, que tinham na força sua principal lei. Os bandos de cangaceiros apareceram durante o período imperial, e o primeiro chefe do cangaço a se destacar foi

Jesuino Brillhante, que tinha fama de justiceiro e do qual se dizia que roubava dos ricos para distribuir aos pobres.

Brilhante foi morto em combate com a polícia em 1879, mas suas ações serviram de exemplo para outros grupos que se formaram depois. Apesar do universo lendário que mostra o cangaceiro como um justiceiro, sabe-se que muitos chefes de bandos faziam acordos com os fazendeiros, para quem poderiam prestar serviços, assim como trabalhavam para pequenos proprietários, que contratavam cangaceiros para matar seus desafetos.

O auge do cangaço ocorreu na década de 1920. A repressão efetiva ao movimento foi realizada pelo governo federal a partir de 1930, sobretudo, porque Getúlio Vargas tinha a intenção de colocar o sertão nordestino sob controle federal e acabar com o poder regional dos coronéis e com as organizações paramilitares.

A miséria, as injustiças dos coronéis fazendeiros, a fome e as secas produziram no Nordeste um ambiente favorável à formação de grupos armados, que praticavam assaltos a fazendas e matavam pessoas.

O tipo de vida dos cangaceiros recebeu o nome de cangaço e é objeto de discussões entre pesquisadores. Para alguns, foi uma forma pura e simples de banditismo e criminalidade; para outros, uma forma de contestação social, isto é, de revolta reconhecida como legítima pelas pessoas que viviam oprimidas (Cf. SERIACOPI, 2008, p. 398; PETTA, 2005, p. 254; COTRIM, 2005, p. 474).

A relação do cangaço com um sentimento de piauiensidade e suas múltiplas releituras ao longo dos anos pode ser retratada, por exemplo, em uma música da banda piauiense Narguilé Hidromecânico denominada de “Remédio Caseiro”:

Da vez melhor que eu nadei foi a vez que/ Engoli a piaba que descia viva na minha/ Garganta/ Da vez melhor que eu voei foi a vez que/ Engoli o coração do passarinho que eu/ Matei com minha baladeira/ Da vez melhor que eu vi foi da vez que bebi/ Do pus do olho podre de Lampião/Virgulino Ferreira, Virgulino Ferreira, Lampião/ Olê mulher rendeira, olê mulher rendá/ Tu me ensina a namorar/ Que eu te carrego no embomá/ Olê mulher rendeira, olê mulher rendá/ Era cantiga de vitória/ Que Lampião costumava cantar/Virgulino Ferreira, Virgulino Ferreira, Lampião (CRAZY, 2001).

Existem diversos elementos de piauiensidade na canção da banda Narguilé Hidromecânico como a baladeira, a piaba, a renda. A banda é famosa por retratar elementos regionais em suas canções fazendo uma mistura de baião, fole, pop, xaxado, *funk*, *reggae*, *rock*. Outras bandas piauienses que fazem essa miscelânea de ritmos

musicais são as bandas Validuaté e Conjunto Roque Moreira. Nas canções da banda, Narquilé Hidromecânico, existem várias intertextualidades como citação de trechos de outras músicas, trechos de dublagens de filmes e o uso de estéticas neoconcretas em suas letras. A canção “Rémedio Caseiro” é uma evocação à insurreição sertaneja do cangaço. Faz um permeio ingênuo nas brincadeiras, de infância, de crianças que tem o sertão e sua aridez como *playground*.

Na peça quando o bando de Lampião toma posse no Inferno eles cantam a música mulher rendeira que, nos dias de hoje, foi imortalizada na voz da cantora Elba Ramalho:

Olé muié rendeira/ olé muié rendá/ tu ensina a fazer renda/ que eu te ensino a namorá/ Lampião desceu a serra/ botou as moças donzelas/ pra cantar muié rendeira/ as moças de Vila Bela/ não tem mais ocupação/ se que fica na janela/ namorando Lampião (www.vagalume.com.br).

Essa canção era cantada toda vez que o bando de Lampião tinha alguma vitória significativa contra seus inimigos. No texto, da peça, os cangaceiros cantam “Mulher Rendeira” e assustam Lúcifer e Cão Gasolina, pois os mesmos sabiam que essa canção era cantada toda vez que o bando de Lampião tinha uma vitória eminente. A canção remete a tradição do sertão e as inúmeras mulheres que usam a arte de fazer renda como forma de sustento.

3.3.2. Ano de 1982

No ano de 1982, observamos uma referência direta aos referentes identitários da cultura piauiense, quando o Piauí, com a tradução da peça, entrou no mapa da cultura nacional por uma inserção no cenário internacional. A jornalista Lena Rios enunciou as seguintes palavras para o Jornal “O Estado”, no ano de 1982:

Já está sendo encenada em Kansas City, nos Estados Unidos, a peça teatral “Auto do Lampião no Além”, de autoria do nosso já famoso escritor José Gomes Campos, mais conhecido em nosso meio por professor Campos.

E como não poderia deixar de ser, mais uma vez a SECOM entra novamente na jogada, conseguindo para o autor, (que seguirá em companhia do Professor Arimathéia Tito Filho) as passagens para assistirem a estreia de sua famosa peça, que já ultrapassa as fronteiras de nosso país.

Pois é, o Professor Campos com toda aquela humildade e timidez de repente se torna um nome internacional através do teatro. Será que a moçada lá pras bandas do Sul, ainda tem coragem de perguntar com gozação: “Será que o Piauí existe?” (O ESTADO, 1982, n. 2.687, p. 11).

Começamos com a pergunta final de Lena Rios: “Será que a moçada lá pras bandas do Sul [do Brasil], ainda tem coragem de perguntar com gozação: Será que o Piauí existe?”. Nessa fala, Lena Rios mostra o triunfo de um piauiense que conseguiu lograr êxito fora de seu país. É possível também ler no texto de Lena Rios uma espécie de ufanismo regional, onde o Piauí é tido como um Estado que tem capacidade de exportar para o Brasil e para o mundo suas manifestações culturais e ser respeitado por isso. A enunciação de Lena Rios também pode ser vista como um elemento de retratação e contestação do lugar e da imagem que é construída, retratada e veiculada em torno do Piauí e dos referentes identitários da cultura piauiense.

Lena Rios produziu um texto de exaltação da cultura piauiense. Ao término do seu texto quando a mesma pergunta: se mesmo após a tradução da peça de um autor piauiense as pessoas, do Sul do país, ainda perguntariam com deboche se o Piauí existira ou não, mostra uma necessidade de reafirmação cultural. São constantes nas práticas discursivas as enunciações com tentativas de reafirmações culturais, porém não é só no Piauí que são produzidos discursos de defesa das manifestações culturais. Existe uma tendência de defesa ao serem enunciados aspectos culturais de pertencimento dos indivíduos.

No texto de Lena Rios ela faz também um *merchandising* para o Governo do Estado, já que historicamente é impossível separar no Piauí e no Brasil o fazer jornalístico do fazer político. Lena Rios faz uma propaganda da Secretaria de Comunicação (SECOM) em um jornal que desde a década anterior divulgava os feitos governamentais de uma forma apoteótica. Na época, o Piauí estava sob o governo de Hugo Napoleão¹⁶, o primeiro governador eleito após a volta das eleições diretas para governo estadual.

A tradução da peça para o inglês projetava o teatro piauiense como também o teatro brasileiro para o mundo, em um grande centro comercial/intelectual que é os Estados Unidos. A viagem de José Gomes Campos e de José de Arimathéia Tito Filho, para os Estados Unidos, significou uma vitória do Piauí em terras de difícil acesso cultural até para o restante do país (diga-se Sul brasileiro) e a afirmação da importância

¹⁶ No plano cultural do seu mandato como governador do Piauí, podemos citar as seguintes realizações: a instalação do Museu do Couro em Campo Maior, a implantação da TV e Rádio Educativa, fez a doação do prédio onde hoje funciona a Academia Piauiense de Letras.

cultural piauiense divulgada, estrategicamente, pela imprensa numa tentativa de promoção política, já que as passagens foram compradas pelos cofres públicos.

“Auto do Lampião no Além” foi traduzida para o inglês por Judith Horton e recebeu o título “Cangaceiro in Hell”. Podemos refletir que a apresentação da peça, no ano de 1982, podia estar inserida em um momento da cultura estadunidense, onde os mesmos estavam “abertos” para o conhecimento da cultura latina.

Em conversa com José Gomes Campos, no ano de 2003, ele disse que o personagem Lampião foi representado como se fosse o líder da Revolução Cubana Che Guevara. O líder Che Guevara representa a liberdade e a crença em um mundo melhor. Che Guevara no contexto em que a peça foi traduzida para o inglês, em plena Guerra Fria, representava os líderes que buscavam a libertação das ditaduras latino-americanas apoiadas desde os anos 1960 pelos Estados Unidos. Na tradução do texto era como se os dois líderes Lampião e Che representassem os mesmos ideais de liberdade e também que estivessem envoltos no banditismo social que ficaram conhecidos pela posteridade.

A representação de Lampião como Che Guevara, no contexto latino, pode ser como de alguém que lutou pela defesa dos direitos do continente latino-americano, mas nos Estados Unidos a figura de Che Guevara, para alguns, representa o modelo de líder em que o mundo não deve se basear por causa da supressão dos direitos humanos básicos que seu regime político praticava.

3.3.3. Ano de 1996

O Jornal “Meio Norte”¹⁷, no ano de 1996, em entrevista com Maneco Quinderé, o profissional que fez o projeto da luz da peça, “Auto do Lampião no Além”, fez

¹⁷ Em 1º de Janeiro de 1995, por iniciativa do empresário Paulo Guimarães, que adquiriu a estrutura do antigo Jornal "O Estado", de propriedade de Helder Feitosa, foi fundado o Jornal “Meio Norte”. Paulo Guimarães comprou a empresa com intuito de formar um sistema de comunicação, já que tinha como propriedade a TV Timon, hoje TV Meio Norte, e as rádios Poty AM (610 kHz) e Poty FM (94.1). Várias reformulações foram realizadas nessa época, “O Estado” ganhou novo nome e projeto gráfico. O Jornal “Meio Norte” é considerado o maior do Estado, com grande abrangência no interior e maior número de jornalistas. Na redação trabalham 40 profissionais, entre editores, repórteres, fotógrafos, estagiários, arquivistas, revisores e um chargista. Esse periódico foi o primeiro a circular nas segundas-feiras, forçando assim que os outros meios fizessem o mesmo. Em 2003, inovou e lançou um novo projeto gráfico, que causou impacto pela quantidade de cores utilizada, principalmente na capa. Também foi pioneiro em fazer diagramação no computador. No início de 2005, o Jornal “Meio Norte” inovou mais uma vez e aboliu as fotos de papel. Atualmente, todas as fotos usadas no jornal são digitais, para isso, a empresa adquiriu máquinas novas para os repórteres fotográficos. Em 2006, seguindo as tendências dos principais jornais impressos brasileiro, o Jornal “Meio Norte”, passa a ser disponibilizado na internet para visualização e *download*. O Jornal “Meio Norte” circula diariamente com os três cadernos principais. O primeiro caderno, nomeado de “A”, com uma página de opinião (A2), duas de política (A3 e A4), uma de polícia (A5), uma dedicada aos assuntos nacionais (A6), uma relacionada a matérias internacionais (A7), uma página para últimas notícias (A8) e duas para esporte (A9 e A10), sendo que esta última muitas vezes é ocupada na íntegra por anúncios publicitários. O segundo caderno do jornal corresponde a Cidades,

questionamentos sobre o processo de iluminação do espetáculo. Vejamos trechos da entrevista:

MEIO NORTE- Que tipo de dificuldades vocês estão enfrentando?

MANECO QUINDERÉ- Dificuldade nenhuma. Quando eu aceitei o convite eu sabia que o Piauí está fora do eixo Rio/São Paulo, então está fora de um teatro profissional...

MEIO NORTE- Normalmente você não trabalha assim?

MANECO QUINDERÉ- Trabalho. Eu trabalho muito em Belo Horizonte, em Porto Alegre, faço óperas em Curitiba... Da Bahia pra baixo existe um movimento cultural muito forte. O Nordeste está um pouco esquecido. É claro que há uma produção teatral no Piauí, mas ela não é tão “fluente”. Quando eu vim, eu sabia das dificuldades que eu ia enfrentar, de equipamentos, da tecnologia, mas eu contava com um fator muito bom, que era a mão de obra. Eu sabia que ia encontrar uma mão de obra que iria suprir estas dificuldades tecnológicas. Antes de assistir ao ensaio, antes de mais nada, eu já vinha no avião, pensando, refletindo no que eu poderia usar. Eu não vou chegar aqui e encontrar os refletores de última geração, mas eu vou encontrar pessoas que têm uma cabeça que eu posso trabalhar com elas. Veja só, o figurino é um pano de estopa, artesanato, caju, carabinas, coisas que você encontra no mercado. Eu também tentei utilizar este tipo de equipamento para fazer a luz do espetáculo.

MEIO NORTE- Além de refletores, você está utilizando lâmpadas comuns?

MANECO QUINDERÉ- Como eu já disse, este espetáculo é um namoro meu com o Grupo Harém. O Arimatã chegou para mim e disse: “Peça o que você quiser”. Eu disse: “Eu quero 24 lamparinas, 24 candeeiros, 60 lâmpadas comuns”. A gente faz um espetáculo super bonito para o público de Teresina. Aí o grupo vai se apresentar em Oeiras, Picos, Floriano, Parnaíba e não vai encontrar nestas cidades as mesmas condições técnicas do Theatro 4 de Setembro. Então, eu adaptei a qualidade técnica para o espetáculo chegar numa praça, em Piripiri, e fazer o mesmo sucesso com a mesma qualidade que o público de Teresina vai ver. Por isso que eu optei pela tecnologia

chamado também de “B”, neste caderno há normalmente quatro páginas dedicadas a assuntos relacionados aos acontecimentos da cidade (B1, B2, B3 e B8). A página B4 é destinada a educação, B5 a bairros, B6 a economia e B7 a municípios. Essa ordem não é cumprida na segunda-feira, dia em que o número de páginas do jornal é reduzido. O terceiro caderno é o Alternativo, “C”, com quatro páginas. Apenas na segunda-feira o caderno Alternativo, relativo a assuntos culturais, não circula. Neste dia é agrupado ao jornal o caderno de Negócios e Esportes. O jornal conta também com suplementos, como o *For Teens*, dedicado para adolescentes todas as quintas-feiras, Clube do Assinante, às sextas-feiras, e aos domingos os suplementos Municípios, Notícia da TV, Infantil e ainda um caderno especial da coluna social *Inside*. O Jornal “Meio Norte” possui diariamente as colunas: Informe (A2), Opinião (A4), Painel (A6), Cláudio Humberto (A8), Papo do Bogéa (A9), Minuta (B9), Sua Cidade (B7), *Inside* (C4). Aos sábados são incluídas as colunas Gospel (B3) e Padre Marcelo Rossi (C2). Aos domingos, o caderno C, ganha mais páginas e colunas como Estante de Livros (C2), *Up Moda* (C5), Coluna do Aquiles (C6), Tudo de Bom (C7) e Tudo Mais (C8). O Jornal “Meio Norte” também foi pioneiro ao adotar o modelo de integração física e editorial com os demais veículos do Sistema Integrado de Comunicação Meio Norte (TV, rádios e portal). A tiragem de 10 mil exemplares é a maior do Estado. Todos os 224 municípios piauienses recebem exemplares do Jornal “Meio Norte”, que também circula no Leste do Maranhão, Brasília e principais capitais brasileiras. O Jornal “Meio Norte” é o primeiro do Estado também na plataforma digital, em versão *online* atualizada 24 horas por dia (Cf. www.jornalmeionorte.com.br).

emocional, que é a tecnologia da memória afetiva da gente. O que é a Maria Bonita? É uma mulher que chegaria em casa e supostamente acenderia as suas lamparinas. Então, o espetáculo começa com isso, com a apresentação da tecnologia da memória afetiva.

MEIO NORTE- Você passou cinco dias trabalhando com o grupo. O resultado está lhe deixando satisfeito?

MANECO QUINDERÉ- É engraçado... Quando você é da cidade e passa muito tempo sem vir, você termina tendo uma linguagem igual, você pertence a este local, por mais que você vá embora, por mais que você fique cinquenta anos fora. Você, quando volta, se identifica plenamente com o local, com as pessoas, começa a mudar a sua maneira de falar, porque isto é inerente a você. Você pode passar vinte anos nos Estados Unidos, no dia que você pisar no Brasil, você vai ser brasileiro. Eu, no Sul, sou um nordestino. Eu sou brasileiro, mas eu sou nordestino. Quando eu chego aqui, isto me vem com uma carga afetiva e emocional muito forte. Eu não posso negar a origem. Quando existe esta origem, existe uma forma de pensar muito parecida. Então, quando o Arimatã chegou com o espetáculo, eu vim com as minhas informações coerentes com as dele. Então, eu me identifiquei rapidamente. O processo flui muito mais rápido (MEIO NORTE, 1996, n. 482, p.1).

A ficha técnica que participou da montagem de Arimatã Martins foi toda de piauienses que foram viver fora do seu Estado. Bisa Viana é uma figurinista que ultrapassou as fronteiras de seu Estado fazendo figurinos para diversas estrelas do teatro brasileiro; o mesmo podemos falar de Lenora Lobo, que já foi a preparadora corporal de nomes nacionais na área do teatro. Porém, nenhum deles ultrapassou tanto as fronteiras Nordeste-Sudeste quanto Maneco Quinderé, que é conhecido como o “iluminador das estrelas” (digam-se artistas globais).

Na entrevista com Maneco Quinderé seu sentimento de pertencimento do que podemos chamar de “ser piauiense” é muito forte. Maneco diz que pelo fato do teatro piauiense ser amador, o mesmo não disporia na época de tecnologia de ponta para fazer uma iluminação com o qual estava acostumado. Então Maneco usou da tecnologia da memória afetiva. A memória afetiva está ligada diretamente ao sentimento de pertencimento do ser. O ser se conecta ao seu lugar de origem pela memória, e a memória é uma das responsáveis pela construção identitária.

As falas de Maneco Quinderé ilustram seu sentimento de pertença, sua ascendência, seu ponto de partida. Esses elementos são importantes para compreender os referentes identitários da cultura piauiense. Maneco Quinderé diz que vai a busca de novas oportunidades, de trabalho, fora do seu local de nascimento, mas quando retorna ao seu lugar de proveniência, o sentimento de voltar ao seu lugar de origem vem com ele, daí o iluminador falar de identificação, de modos de ser, de raízes culturais.

Maneco Quinderé, na entrevista, fala das dificuldades em obter equipamentos com tecnologia de ponta, com o qual está acostumado, para iluminação do espetáculo fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, mas com a ausência de tecnologia de ponta, o seu trabalho supre a criatividade com os elementos da vida cotidiana do piauiense retratados no palco.

A apropriação dos elementos característicos do Piauí com o uso de lamparinas, candeeiros e lampiões retrata os usos e costumes dos piauienses, com elementos que ainda fazem parte do dia-a-dia, de alguns, dos sujeitos que moram no sertão piauiense e que ainda convivem com a falta de energia elétrica.

Maneco Quinderé pode ser considerado como um dos mais expressivos iluminadores de teatro do Brasil e o convite para fazer a iluminação da peça partiu de Arimatan Martins que recebeu, junto com o Grupo Harém de Teatro, à época, patrocínio da lei A. Tito Filho através das empresas Serviços de Vigilância (SERVISAN), Banco do Estado do Piauí (BEP) e Sindicato dos Transportes de Teresina (SETUT).

A iluminação que Maneco Quinderé fez para a peça foi uma iluminação que retrata a infância pobre de qualquer nordestino que viveu sem a maravilha tecnológica de Edison. Maneco Quinderé optou pela iluminação que retratasse a vida de sertanejos que não tem acesso a energia elétrica. Por isso sua concepção da iluminação fez uso o uso de lamparinas, candeeiros e lampiões. O iluminador também enuncia que sua ideia para o projeto de iluminação seguiu uma coerência com o figurino e cenário. O figurino foi confeccionado com pano de estopa, renda, peças em couro; o cenário tinha apenas talos de coco formando o trono de Lúcifer.

A iluminação, o cenário e o figurino foram confeccionados de forma rústica para evocar o ambiente simples no qual vivia Lampião e o seu bando de cangaceiros. Esses utensílios simples e rústicos são encontrados com muita facilidade em feiras e mercados do Piauí. A proposta do uso de objetos simples para retratar a vida de Lampião se confunde com o próprio cotidiano, de alguns piauienses, que tem em seu artesanato uma das marcas de construção de identidades.

O diretor da peça, Arimatan Martins, na montagem do espetáculo, já pensava em fazer carreira nacional com o mesmo, e o uso de produtos regionais é uma reafirmação de referentes identitários da cultura piauiense e o mesmo podemos falar da opção pelo convite de nomes do teatro piauiense que fizeram carreira além-Estado com raízes culturais piauienses. Então se eu posso levar a matéria-prima regional para fora do meu Estado, por que eu vou ficar usando produtos que não “falam” sobre minha cultura?

Esse é um aspecto de construção de identidades da cultura piauiense: a valorização do que é do Piauí em detrimento do que vem de fora.

A jornalista Anna Kelma Gallas fez uma crítica sobre a peça “Auto do Lampião no Além”, para o Jornal “O Dia”¹⁸, no ano de 1996. Antes, porém, faz-se necessário compreender o que os estudos sobre os processos comunicacionais dizem sobre a tessitura das críticas que são feitas para os meios de comunicação. Conforme Braga (2006, p. 89), “o ‘crítico’ é uma voz externa ao objeto e a seu processo de produção, que se põe, por isso mesmo, como ‘independente’. Pensamos na crítica literária, das artes plásticas, do teatro”.

Ao escrever uma crítica e uma crítica teatral, por exemplo, para um determinado meio de comunicação, é importante saber como artistas, jornalistas e leitores de jornais receberam a obra e lhe atribuíram valor estético na retratação de referentes identitários da cultura piauiense, pois através das críticas e também de outros dispositivos sociais midiáticos é possível verificar os infinitos significados que o público atribui ao ter

¹⁸ O Jornal “O Dia” foi fundado no dia 1º de fevereiro de 1951 pelo empresário Raimundo Leão Monteiro, mais conhecido como Mundico Leão. “O Dia” era inicialmente um jornal cujos exemplares chegavam às ruas duas vezes por semana, já que na época as máquinas não tinham condições de imprimir uma publicação diária. Em 1963, o empresário Octávio Miranda adquire o Jornal “O Dia”, e após ser comando pelo mesmo o periódico passa a circular três vezes por semana. “O Dia” passou a ser diário justamente, no dia em que era instituída a Ditadura Militar no país, com a derrubada do Governo João Goulart e ascensão do poder da força que impôs a censura como arma central de uma época de medo e repressão. Porém a crise mundial do petróleo, em 1973, abalou as estruturas do jornal. Nesse período, houve redução de suas páginas de 32 para apenas 8. Após a fase ruim, vieram os avanços, novas máquinas com impressão *offset* foram adquiridas para oferecer maior qualidade. Surgem, nesse contexto, as divisões de editorias e chefias na redação, implantadas ainda hoje. Em 1994, o jornal ganhou cores e em 1996 a internet chega à redação como um meio eficaz para receber fotos e matérias nacionais e internacionais. Em 2004, o Jornal “O Dia” ganhou um novo projeto gráfico, mais moderno e com maior valorização de fotos. Com o passar dos anos, “O Dia” veio se notabilizando pelas reportagens investigativas, entrevistas com personalidades locais e nacionais, grandes momentos da vida política e social eternizados em charges, cartuns e fotojornalismo. Com as exigências do mercado, o Jornal “O Dia” passa a integrar o Sistema O Dia de Comunicação aliando sua experiência às tecnologias mais modernas com a TV O Dia e o Portalodia.com. A partir de 2005, o impresso passou a investir bastante em cadernos especiais. “O Dia” disponibiliza diariamente o primeiro caderno, com três páginas dedicadas à editoria de política, uma intitulada de geral, uma para opinião, uma de polícia e outra mundo. De segunda a sábado, o jornal traz o caderno dia-a-dia, que corresponde a notícias corriqueiras e eventos da capital, no domingo esse caderno passa a ser chamado de domingo. Esse caderno abriga uma página para municípios, duas para esportes e uma para colunismo social. Na segunda-feira, as páginas de esportes são publicadas no primeiro caderno, enquanto o segundo caderno sofre redução e fica com quatro páginas. O terceiro caderno, nomeado de Torquato, é publicado de terça a sábado. Ele conta com três páginas destinadas a matérias sobre cultura e uma para coluna social. O jornal também conta com suplementos, como os cadernos Metrôpole, Estilo e Notícia da TV (aos domingos), Economia (as segundas-feiras). O Jornal “O Dia” possui ainda colunas diárias no primeiro caderno: na página 02, Roda Viva; página 04, Arimatéia Azevedo; página 05, Boechat; no segundo caderno, páginas 02, Balaio; página 04, Interior; página 07, Um Prego na Chuteira; e página 08, Prisma; no terceiro caderno, página 02, Canal 1 (Cf. www.jornalodiapiuai.com.br).

acesso à determinada obra, além de compreender o grau de visibilidade que a obra teve nos diversos meios de comunicação.

Acreditava-se algum tempo atrás que as críticas publicadas em jornais por *experts* podiam ser “perigosas”, pois os leitores tendiam a cristalizar as ideias formuladas pelos críticos em detrimento de seu próprio julgamento sobre determinada obra. A crítica especializada reduzia-se a jornais importantes e realizavam “ditadura de opinião”, abusando de suas funções através de colunas de recomendação ou outros expedientes congêneres. As críticas tendiam a predominar e a serem encaradas como “verdades absolutas”. As críticas turvavam as infinitas significações, impedindo a livre decodificação, fechando a obra e ancorando o texto, amarrando apenas um significado conveniente, para o qual dirigia a atenção, impedindo a misteriosa e imprevisível síntese pessoal. Entretanto, esse modelo antigo de comunicação talvez nunca tenha funcionado, já que não existe passividade do público e sim que o mesmo constrói o próprio significado histórico da obra, afinal, a sociedade sempre enfrenta sua mídia com os sistemas sociais de resposta, com as interações sociais aos processos críticos e, sobretudo, com suas próprias análises transversais, pois, segundo Braga (2006, p. 27):

O sistema de interação social sobre a mídia (seus processos e produtos) é um sistema de circulação diferida e difusa. Os sentidos midiaticamente produzidos chegam à sociedade e passam a circular nesta, entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura. Se não circulassem, não estariam “na cultura”.

Vejamos trechos da crítica da jornalista Ana Kelma Gallas:

A estreia da nova montagem do Grupo Harém, “Auto do Lampião na Além”, sob o texto do consagrado dramaturgo piauiense Gomes Campos, pedia um investimento teórico maior, para chegar a esse ponto crítico. Para começar, Arimatan, tem contra si, o gosto pelas peças de longa duração, construídas sobre o improviso. Mas, competente construtor de belas imagens, autor de telas que se formam na mente do espectador com considerável vigor, consegue dividir o peso das horas: faz da peça um espetáculo, um *show* pop. Assim, é possível desfrutar, sem se cansar; assim, seu Inferno nada tem de sombrio, mas de transgressão, malícia e divertimento. O pop tem de sua perícia em “colar” longos períodos de texto com os mais variados recursos estéticos, da dança ao cordel, parte desempenhada com bastante habilidade pelo cantor e dublê de ator, Pedro Costa, o Zabelê do bando de Lampião.

Mas o esgotamento desses recursos, usados de forma sistemática, torna-se previsível. Não bastasse essa investigação estética (não reprovável, diga-se de passagem) ainda flerta com técnicas próprias do cinema, como o *show motion*, o *flashback*, aliado a uma trilha sonora dada à retumbância, assinada pelo componente Edgar Lippo. O público pode delirar à vontade. Embora

isso, é em algum momento dessa empolgação toda, quando, apegado-se demais a esses truques, que os atores ficam abandonados à sua própria sorte.

Francisco Pellé, ainda impregnadíssimo na memória do público com seu personagem Raimunda Pinto, provoca risos a cada fala. É imbatível. Assemelha-se, cada vez mais a Grande Otelo em seu “Macunaíma”, se perdoam a comparação. Ele é Cão Gasolina, secretário debochado de Lúcifer, interpretado por Francisco Castro. Surpresa mesmo foi ver o locutor de FM, William Tito, sem fazer feio no seu primeiro papel no teatro. Seu vozeirão compensou suas deficiências técnicas. Moisés Chaves, apagado como um dos repórteres do Inferno se mostrou mais à vontade travestido de Velha Catimbozeira. Aí, se espalhou. Siro Siris também mostrou presença como Demônio da Capa Verde, embora exagerasse em sua composição. Os demais se encaixaram no contexto. Sandra Regina só mostrou a que veio na dispensável cena de nudez, que provocou risos da plateia entre constrangida e “maravilhada”; afinal, assistia ao “primeiro nu” lateral do teatro piauiense.

Nos primeiros minutos da peça, podia-se notar que o mergulho do elenco no texto era mais físico do que emocional. Foi o que provocou uma certa extenuação do texto, coalhado de “cacos” engraçadíssimos sobre a atual situação sociopolítica do país, mas desperdiçados, em sua grande parte, por pura inabilidade. Arimatan fez uma incursão iconoclasta ao texto de Gomes Campos (já quatro ou cinco vezes montado, inclusive no exterior). Podem-se entender as piadinhas. Os “cacos” cumpriram uma função atualizadora da peça, escrita em 67. Impagável as referências a Internet, as medidas do jogador Edmundo, e a musiquinha “Xô Satanás”, bem apropriado a carnavalização. A graça adveio, também, dessa confusão de contextos e do inesperado. E o que mais inesperado do que a interatividade proposital e suas consequências imprevisíveis junto ao público?

No início, os atores falam de um dos camarotes do segundo pavimento, bem acima da plateia. E tudo é marcado pela escuridão. Lá em cima eles dialogam e em baixo já encontram quem os arremedem. O bando irrompe os corredores que servem a plateia, entoando a tal musiquinha do Asa de Águia. Surpresa e delírios. Ao chegar ao palco, a expressiva pantomima infernal. Não fosse essa rigidez interpretativa a recusa quase orgânica em entregar-se ao deboche que fez o texto oscilar entre dois polos antagônicos e inconciliáveis (de um lado, o discurso, em falsete, de outro, o contorcionismo corporal), a peça teria mais surpresas. Mas sob a aparência dessa dicotomia, havia nuances quase imperceptíveis. A rica pesquisa da linguagem do corpo, do vestuário, da fala do homem nordestino (aspectos que marcaram o espetáculo anterior de Arimatan, “Raimunda Pinto, Sim Senhor”).

A produção foi econômica e eficiente. A iluminação engajada (lâmparas e lâmpadas de potência graduada pendendo do teto), aliada a um cenário naturalista, modelado a partir de buritis entrelaçados, e um andaime de ferro, a título de trono de Lúcifer, constituíam os elementos únicos dessa concepção. O predomínio da pirotecnia e dos malabarismos sobre o discurso, obscurecido. Não se pode reclamar do desempenho físico dos atores. O ótimo investimento na pantomima (os demônios ensaiam movimentos cheios de lascívia e despojamento), resultado da oficina de corpo com Lenora Lobo, compensou as deficiências interpretativas. Mas a maior parte dos demônios-repórteres não conseguindo fugir dos estereótipos, mal se destacando entre si. Talvez fosse essa a intenção: uni-los, num coro harmônico, cujo corolário foram as vozes em uníssono.

A nova montagem conseguiu agradar ao público cerca de umas 700 pessoas espremidas nas poltronas, galerias e corredores do prestes-a-ser-reformado Theatro 4 de Setembro. O Harém deu uma lição de prestígio. Só para comparar, João Cláudio, naquele dia estreando seu *show* “Um piauiense em São Paulo”, arrebanhando um pouco mais de 700 pessoas por sessão. O

inusitado, porém é que se tratava de uma estreia de uma peça. Ponto para o teatro piauiense (O DIA, 1996, n. 11.155, p. 17).

A jornalista fala da atuação dos atores William Tito, Moisés Chaves e Siro Siris, e diz que suas atuações se deram com certo amadorismo. É importante essa questão: Qual era a fase que vivia o teatro piauiense em nível profissional na época? Era um teatro amador? Era um teatro semiamador? Era um teatro profissional? Era um teatro semiprofissional? E hoje qual a fase que vive o teatro piauiense em nível profissional? Não há nem nas universidades e nem nas faculdades piauienses curso superior em Artes Cênicas. A formação do ator é de fundamental importância para a saída do amadorismo para o profissionalismo.

Anna Kelma Gallas comenta a atuação da atriz Sandra Regina e fala da sua dispensável cena de nudez; esse ponto é importante, pois a transferência da capital do Piauí, de Oeiras para Teresina, se deu em 1852 e o primeiro teatro piauiense se instalou no ano de 1858, na capital do Estado, então somente em 138 anos de teatro é que Teresina viu um “nu” no teatro, no ano de 1996. Isso pode ser reflexo do amadorismo que o teatro piauiense vivia ou vive. A ausência do nu nas peças teatrais, exibidas em Teresina, também pode ser fruto do conservadorismo social.

Quando a peça foi divulgada, se falava nos jornais que ela marcaria uma nova fase no teatro local, que além de trazer nomes nacionais para compor a ficha técnica do espetáculo, contaria com expressivos patrocinadores.

Um dos comentários da jornalista é o nível de formação dos atores. Pois com exceção do diretor da peça, Arimatan Martins, nenhum ator tinha, na época, formação na área de Artes Cênicas. Essa é uma das características do diretor ele trabalha com atores iniciantes para formação de novos atores. O encenador em suas produções mescla atores iniciantes com atores que já fizeram outros trabalhos com o Grupo Harém de Teatro.

A formação acadêmica do artista ainda não é uma característica das pessoas que produzem arte no Piauí. Esse também é um aspecto dos referentes identitários da cultura piauiense: um povo que faz arte com amor, mas sem técnica, quando na verdade o amor pela arte poderia ser uma questão transversal aliada às técnicas aprendidas na Academia, por exemplo.

Porém, Queiroz (2006, p. 115), fala do papel do amador, ou seja, do sujeito que produz arte, por exemplo, na sua lide diária, dizendo que as pessoas que não estão

presas aos cânones acadêmicos não devem ter suas produções menos valorizadas do que os que possuem méritos universitários:

Prefiro ler a palavra *amador* no sentido de ter vivido, por razões circunstanciais, fora do labor universitário. Um *amador* não é menos que um profissional. *Amador* é o que ama, é o amante, é o que se dedica ao ofício por prazer. E a emoção e a sensibilidade, corolários do amor e do prazer, são a tônica do trabalho em comento.

Também podemos vislumbrar nas enunciações da jornalista que elas refletem aspectos da cultura piauiense, que são feitas com uma concepção que podemos chamar de forma “piauiense” de se fazer arte. A forma “piauiense” de se fazer arte, nesse caso, seria que para poder obter visibilidade teria que convidar elementos externos na ajuda da concepção do produto artístico-cultural. Esses elementos no texto da jornalista refletem o aspecto amadorístico cênico piauiense, porém ser *amador* não é ser menor. *Amador* é o que ama o que faz. O *amador* que há muito pratica o seu *métier* é tão profissional quanto qualquer outro.

A jornalista também fala de características da realidade piauiense, comentando desde a performance dos atores, até as composições de texto e de cenário. Ana Kelma Gallas diz que mais de 700 pessoas foram assistir à peça, ou seja, sucesso de público e também comenta que o humorista João Cláudio Moreno, no mesmo dia, fez sucesso na estreia de seu espetáculo “Um piauiense em São Paulo”.

Com base no texto da jornalista surgem questões: Que tipo de identificação o público piauiense cria com a peça? Será que a peça fala a linguagem do público piauiense? Ou, a peça, retoma elementos de histórias e de vidas do público piauiense?

O público, ao assistir um espetáculo que diz sobre sua realidade sociocultural, cria elementos de identificação com o que é retratado. A peça, em diversas construções textuais, se utiliza de aforismos, chavões e jargões populares consagrados pela cultura piauiense numa demonstração de que as manifestações culturais tendem a ser preservadas ao longo dos anos.

O texto de “Auto do Lampião no Além” mescla elementos tanto da cultura piauiense quanto da cultura nordestina, pois acreditamos que os limites territoriais dos lugares não são suficientes para mudanças tão bruscas de identificação cultural. Pensamos, por exemplo, na relação Teresina com Timon-MA. Será que ao atravessar uma ponte as formas de se fazer arte já seriam totalmente outras? As raízes culturais

piauienses estão presentes no texto da peça como uma forma de mostrar como o piauiense se representa e se enxerga.



Fotografia 3: Cena da peça “Auto do Lampião no Além” montado pelo Grupo Harém de Teatro
Fonte – Blog Grupo Harém de Teatro

3.3.4. Ano de 1997

Em 1997, quando a peça ganhou o prêmio, Mérito Lusófono, de Portugal, artistas, jornalistas e leitores de jornais escreviam artigos elucidando tal conquista para o teatro piauiense. Vejamos um artigo abordando tal feito:

Hoje é dia de gala para o teatro piauiense. Um daqueles momentos que certamente ficarão na história das artes cênicas local. Pela primeira vez, um grupo de teatro do nosso Estado recebe um prêmio de nível internacional. O Grupo Harém de Teatro, responsável por alguns dos mais importantes e populares espetáculos produzidos nos últimos anos, recebe hoje o Prêmio Mérito Lusófono, outorgado pela Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento da Língua Portuguesa e Fundação Joaquim Nabuco, de Pernambuco.

O evento, que acontece hoje no Theatro 4 de Setembro e Clube dos Diários, terá uma programação e convidados especiais. Para a entrega do prêmio, estarão presentes em Teresina o Secretário de Cultura de Lisboa, Carlos Avilez, o Secretário Geral da Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento da Língua Portuguesa, Amandio Silva, o Presidente da Fundação Joaquim Nabuco, Fernando Freyre, a Diretora do Espaço Cultural Mauro Mato, de Recife, Silvana Meireles, e a Coordenadora dos Projetos Brasil-Portugal, Dione Barreto. Além dos convidados, a noite contará com uma apresentação da peça “Auto do Lampião no Além” – o espetáculo responsável pela conquista do prêmio – e *show* do Grupo Ensaio Vocal, no Clube dos Diários.

O Prêmio Mérito Lusófono é entregue anualmente ao espetáculo nordestino que melhor valorize a cultura e a língua da região, critérios nos quais “Auto do Lampion no Além” se encaixa com perfeição. A equipe de jurados do prêmio pode ter se impressionado ainda com a concepção ousada do diretor do grupo, Arimatan Martins, que optou por um cenário “moderno”, fugindo do lugar comum e mantendo o pé em nossas tradições (MEIO NORTE, 1997, n. 1.032, p. 1).

No ano de 1997, com a conquista do prêmio Mérito Lusófono, vários jornalistas enunciam tamanho feito para a arte e cultura piauiense. Em suas enunciações uma das palavras que mais se repete é a palavra tradição. A palavra tradição pode ser vista como uma aposta “vitoriosa” ao optar pela montagem de um autor piauiense e não outro autor de qualquer outra região do país.

Esse texto publicado no Jornal “Meio Norte” mostra um momento singular da cultura piauiense, pois foi a primeira vez que o teatro piauiense recebeu um prêmio em nível internacional. O prêmio Mérito Lusófono é um prêmio concedido para textos engajados que valorizam a difusão, preservação e riqueza da língua portuguesa. O fascínio que o português tem pela literatura de cordel é parecido com o brasileiro, sobretudo, nordestino, pois a literatura de cordel tem como uma de suas gêneses as terras lusas e que retratam os seus grandes heróis na construção da nação lusitana.

O prêmio abriu portas para um intercâmbio entre atores brasileiros e portugueses. Foi uma “redescoberta” quase 500 anos depois do Brasil pelo campo artístico. A partir do prêmio, Mérito Lusófono, vários atores piauienses foram para Portugal apresentar as potencialidades do Nordeste como produtor de uma cultura que é ao mesmo tempo plural e singular. O Governo do Estado, na época sob a governança de Mão Santa¹⁹, soube se aproveitar do feito e concedeu a Ordem, do Mérito Renascença, ao diretor da peça, Arimatan Martins, e ao ator, Francisco Pellé, pelo trabalho desenvolvido à frente do Grupo Harém de Teatro. Essa comenda foi um reconhecimento estrategicamente planejado pelo Governo, já que os governos se reafirmam enquanto encarnam o espírito de mecenas frente à população, que rapidamente se vê identificada culturalmente com tal feito aos artistas que conseguiram romper não só com a barreira Nordeste-Sudeste como a barreira além-mar.

¹⁹ No plano cultural do seu primeiro mandato como governador do Piauí 1994-1998, podemos citar as seguintes realizações: revitalizou a COMEPI, realizou em Campo Maior o I Encontro das Academias de Letras de diversos municípios piauienses, ampliou a sede da União Brasileira de Escritores seção Piauí (UBE-PI).

Além da peça em si, nos interessa textos sobre a mesma que foram escritos por artistas, jornalistas e leitores de jornais que liam os periódicos da época e escreviam suas opiniões, na intenção de serem publicadas. Leitores “comuns” que ganham voz nos diários.

Sobre esses leitores, Chartier (2001, pp. 31-32), diz que pertencem a uma comunidade de interpretação e se define em relação às capacidades de leitura; entre os analfabetos e os leitores virtuosos há todo um leque de capacidades que deve ser construído para entender o ponto de partida de uma comunidade de leitura. Depois vêm as normas, as regras, as convenções e os códigos de leitura próprios a cada uma das comunidades de leitura. Nisso consiste a maneira de dar uma realidade sociocultural à figura do leitor. Podemos dizer, de maneira um pouco simplista, que se deve levar em consideração a materialidade do texto e a corporeidade do leitor, mas não só como uma corporeidade física (porque ler é fazer gestos), mas também como uma corporeidade social e culturalmente construída.

Após assistir a peça, no ano de 1997, Nelson de Sá escreveu as seguintes palavras para o Jornal “Meio Norte”:

O Piauí é o Estado mais pobre da Federação e chega a ser uma surpresa que mantenha como ficou demonstrado no festival de Recife, um teatro com produções regulares, como a peça “Auto do Lampião no Além”.

O Grupo Harém, do diretor Arimatan Martins, com uma década de existência, esforça-se em seu repertório para identificar e reunir o que seria a tradição teatral piauiense, ainda que seus autores e demais artistas tenham se espalhado pelo Brasil.

Assim, conta entre suas peças com adaptações de nomes como o poeta piauiense Torquato Neto. Da mesma maneira, recorre para as suas produções profissionais como o iluminador de teatro Maneco Quinderé. Mas é ainda um teatro de enraizamento muito restrito na pequena Teresina.

E a maior amostra de sua limitação está nas participações de “Auto do Lampião no Além”, espetáculo que já havia mostrado um mês antes em São Paulo, na ampla mostra da “diversidade” patrocinada pelo Ministério da Cultura.

São atores na sua maioria iniciantes, formados há pouco pela própria companhia de Arimatan Martins, o que se distingue claramente na apresentação.

O texto tem a sua singularidade piauiense, sobretudo no humor garantido pela dupla de “demônios”, ou melhor, pelo próprio Lúcifer e por seu Cão Gasolina, este o de melhor efeito cômico.

A peça, escrita por um autor contemporâneo, Gomes Campos, no que é a nova oposta do Grupo Harém (um novo dramaturgo piauiense), mostra a chegada de Lampião e seus cangaceiros ao Inferno, logo depois de terem sido expulsos do Céu. Lampião, uma sensual Maria Bonita e o restante do bando

lutam com os exércitos do Inferno e destronam Satanás (MEIO NORTE, 1997, n. 1.064, p. 3).

Uma das enunciações recorrentes no texto de Nelson de Sá é sobre os fatores múltiplos que atravessam e caracterizam a cultura piauiense. Suas enunciações retratam os referentes identitários das manifestações culturais do Piauí.

O leitor de jornal diz que mesmo o Piauí sendo o Estado mais pobre do país ainda consegue produzir algo convincente no ramo cultural. O texto faz enunciações sobre a cultura piauiense pelo viés da surpresa. A surpresa se daria que mesmo as artes piauienses sendo amadoras, ainda assim conseguiriam produzir produtos de significativos recursos estéticos. Nelson de Sá também enuncia sobre a pobreza do Piauí, como se a pobreza/riqueza de um povo fosse condição *sine qua non* para produção de produtos culturais.

Nelson de Sá também diz que há um esforço na tentativa de buscar uma tradição cultural piauiense e que os artistas do Piauí estão espalhados pelo Brasil. Sobre essa questão, pensamos no artista diaspórico, ou seja, para conseguir reconhecimento ou condições de produção tem que sair da sua terra para outros lugares na tentativa de obtenção de legitimidade.

No Piauí existem artistas diaspóricos, pessoas que fizeram sucesso no Brasil e no exterior e que com o passar do tempo acabaram voltando para suas cidades. No Brasil há uma distribuição desigual de espaço e incentivo para a arte e para cultura, e a região Sudeste concentra esses incentivos e espaços de aparição. Alguns artistas, cientistas e intelectuais para ganhar visibilidade e buscar espaço de formação, precisam se deslocar provisória ou permanentemente, para o Sudeste do país ou até para fora do Brasil.

Há algum tempo atrás o artista só conseguia reconhecimento se tivesse visibilidade no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Muitos artistas piauienses fizeram “fortuna” com suas produções no eixo Rio de Janeiro/São Paulo e hoje estão de volta para o Piauí. Como, por exemplo, o escritor Assis Brasil, o humorista João Cláudio Moreno, o teatrólogo Benjamim Santos, o músico Luizão Paiva²⁰.

²⁰ Esses referidos artistas tocaram nesse tema em entrevistas concedidas para a revista piauiense, “Revestrés”, e publicada em forma de livro. BRASIL, Assis. A máquina de escrever. Entrevista concedida para a Revista “Revestrés”: 1ª ed. mar/abr 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 14-23; MORENO, João Cláudio. Tá rindo de quê? Entrevista concedida para a Revista “Revestrés”: 2ª ed. maio/jun 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 24-37; SANTOS, Benjamim. Libertamos o gigante. Entrevista concedida para a Revista “Revestrés”: 3ª ed. jul/ago 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 38-51; PAIVA, Luizão. O mundo fantástico de Luizão Paiva. Entrevista concedida para a Revista

O autor também enuncia que Teresina, pelo fato de ser a capital do Piauí, ainda concentra a maioria das produções culturais. E que quando o teatro feito no Piauí tenta buscar elementos de profissionalização recorre aos profissionais de fora.

O autor quando se refere às produções teatrais piauienses usa palavras como pobre, limitada, iniciante. O uso dessas palavras prova o espaço desigual no território brasileiro de oportunidades de produção artística e cultural. É como uma espécie de ato de resistência e afirmação de que uma produção do Piauí possa se lançar de igual com uma produção de São Paulo, por exemplo. Pois o investimento, a qualidade técnica, as tecnologias disponíveis, o acesso, a formação dos atores, nada disso é equânime.

No texto, o autor parece reclamar uma quantidade maior de produções culturais feita no Piauí. Ele diz que “Auto do Lampião no Além” já havia sido mostrada em São Paulo e ainda continuava sendo a única opção para representar o Piauí em eventos fora do Estado. As produções teatrais no Piauí não têm regularidade, uma vez que o público parece preferir shows de humor ou peças cujo elenco tenha atores de grande expressividade no cenário artístico nacional. O público é o grande alimentador dos produtores de cultura, pois sem o mesmo não existe a possibilidade de o artista produzir algo.

Também existe um reconhecimento por parte do leitor de jornal no resgate que o Grupo Harém de Teatro estava fazendo, ao montar uma peça de teatro cujo autor fosse do Piauí, uma vez que o referido grupo mescla no seu repertório artístico grandes nomes do teatro mundial, nacional e regional.

O autor também comenta que o humor da peça tem uma singularidade da cultura piauiense, e uma dessas singularidades é o uso de chavões falados cotidianamente pelos piauienses, o que podemos chamar de “piauiês”. O “piauiês” é uma variação lingüística, regional, que retrata os modos cotidianos do falar do povo. Podemos pensar no “piauiês” como uma identificação do povo piauiense e que os modos de falar dos povos de uma região, em que nascem, permanecem no espírito e no coração, como na linguagem.

Os elementos retratados por José Gomes Campos, em “Auto do Lampião no Além”, referenciam aspectos da cultura piauiense ao fazer uma aproximação entre público e palco.

A identificação do público durante os anos de 1975, 1982, 1996 e 1997 se deu com a retratação de elementos como, por exemplo: a literatura de cordel, o repente e os adereços cênicos. Essas evocações remetem ao ambiente sertanejo e fazem uma aproximação entre a audiência e o tablado, conforme constatado nos textos dos diários pesquisados e no texto da peça.

Considerações Finais

Sobre as permanências e rupturas na construção de identidades culturais piauienses, é possível salientar que as concepções afetivas, éticas e estéticas, sob diferentes contextos, mudam a partir de novas formas de olhar ao longo do tempo, pois, de acordo com Hall (2003, p. 131), “o que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas”. Afinal nada provém do nada. Não existe o discurso adâmico, os discursos sempre procedem de outros discursos e com construção de identidades culturais não seria diferente.

A imprensa piauiense, através de textos jornalísticos sobre a peça “Auto do Lampião no Além”, parece que assumiu uma “dupla tarefa”: uma interna, de despertar na população o conhecimento das potencialidades da terra e da gente; e outra, externa, de construir uma identidade própria, mostrando a capacidade de seus homens, a grandeza e potencialidade de suas coisas.

A construção de identidades culturais piauienses ainda está por ser feita, pois através de textos sobre “Auto do Lampião no Além” e sobre a própria peça é possível ver que: no ano de 1975 artistas, jornalistas e leitores de jornais escreviam para os periódicos dizendo que o público não estava acostumado com espetáculos que retratassem a realidade piauiense e sim com espetáculos fantásticos.

No ano de 1982, Lena Rios enuncia sobre referentes identitários da cultura piauiense pelo viés da reafirmação cultural, onde o Piauí, com a tradução da peça entrou literalmente no mapa da produção cultural nacional pela inserção no cenário internacional.

No ano de 1996, com os dispositivos de enunciação do Grupo Harém de Teatro, o Piauí “volta” para o mapa com “Auto do Lampião no Além” de José Gomes Campos. Em 1996, os jornais piauienses acompanharam de perto o processo de montagem da peça com diversos textos que foram publicados pelos periódicos. Os textos comentavam desde a produção dos cenários, do figurino, da iluminação, da preparação corporal, da sonoplastia etc. Toda essa expectativa da montagem da peça teve ressonância e reverberação em algumas pessoas que faziam e fazem a imprensa escrita local, porém, não só jornalistas: como leitores de jornais, artistas de teatro e de outras áreas escreviam sobre a peça.

Os referentes identitários da cultura piauiense em textos sobre “Auto do Lampião no Além” sofreram processos parecidos nos anos 60, 70, 80 e 90 do século XX e nos anos 2000 do século XXI, pois no ano de 1975 a peça vinha com uma montagem do Grupo CEPI e reabriria a principal casa de espetáculos do Piauí, que é o Theatro 4 de Setembro, e após sua primeira apresentação ela seria exibida para o “grande público” com possíveis tentativas de controle social, já que o Brasil estava sob uma ditadura.

Já no ano de 1982, com sua tradução para o inglês, ela gerou expectativa entre artistas, jornalistas e pessoas em geral pela importância de tamanho feito. No ano de 1996, a peça ganhou prêmios em festivais de teatro, no Brasil e no exterior. No ano de 1997, ganhou prêmio internacional e no ano de 2013, ganha linguagem cinematográfica pelas mãos de Rosemberg Cariry.

Pudemos constatar que durante essas décadas as identidades culturais piauienses retratadas, na peça, foram significadas pela identificação que, algumas pessoas, lhe atribuíram como os modos de ser piauiense através da linguagem pelo uso do “piauiês”, da religião na figura dos personagens Capa Verde, Padre Cícero Romão Batista, Velha Catimbozeira esses personagens representam algumas das figuras místicas e fantásticas que povoam o imaginário coletivo piauiense e nordestino, da literatura de cordel através dos violeiros e repentistas na figura do personagem Zabelê, o cangaço na retratação de Lampião, Maria Bonita, repórteres e diabos palacianos. A identificação do público na construção de identidades culturais piauienses também se deu pelos modos como os cenários, figurinos e iluminação foram concebidos, ao longo das décadas, nas várias remontagens da peça. Esses elementos de constituição identitária são retratados na peça e nos textos sobre ela.

Os referentes de construção de identidades culturais dos povos podem ser resultados de interpretações simbolizadas por intelectuais e mediada pelo Estado. Os referentes identitários são construções simbólicas narradas ideologicamente, a partir de dispositivos de enunciação que tanto abordam a realidade quanto delimitam os contornos identitários dos povos.

Esses foram os sentidos compreendidos através de um produto cultural, que foram os textos de jornais sobre a peça de teatro, “Auto do Lampião no Além”, e sobre a peça de José Gomes Campos. Como os sentidos são plurais, temos consciência que outros sentidos podem ser compreendidos nos textos. Se outros sentidos forem compreendidos nos textos, temos convicção de não termos caído nas armadilhas dos “falsos sentidos”, pois os sentidos são infinitos, conflitantes, imprevisíveis e múltiplos;

já que em 2017 a peça completa 50 anos e com certeza vários sentidos, sobre a mesma, já foram produzidos na leitura do texto da peça, nas diversas montagens para o teatro e também nos inúmeros escritos tecidos sobre “Auto do Lampião no Além”.

Referências bibliográficas

Obras citadas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2006.

ALVES, Márcio Moreira. *68 Mudou o Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Olhares da crítica: percepções de uma dramaturgia na sua tessitura. *ArtCultura*, Uberlândia: v. 7, n. 11, pp. 67-85, jul./dez. 2005.

BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BELTRÃO, Luiz (Citações) In: LOPES, José de Ribamar (org.). *Literatura de Cordel*: antologia. Fortaleza: BNB, 1994.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRITO, Antônio Carlos. Tudo da minha terra (bate-papo sobre poesia marginal). In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História*. São Paulo: Ática, 2003.

CAMPELO, Ací. *O Novo Perfil do Teatro Piauiense (1950 a 1990)*. Teresina: FCMC/FUNDAC, 1993.

CAMPELO, Ací. *História do Teatro Piauiense*. Teresina: A & C, 2010.

CAMPOS, José Gomes. *O Teatro de Gomes Campos*. Teresina: Corisco, 1999.

CAMPOS, José Gomes. *Auto do Lampião no Além*. Teresina: Fundação Quixote, 2006.

CARIRY, Rosemberg. Entrevista concedida para Sylvie Debs em jun. 2013 e publicada em forma de livro - DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: Jogos de espelhos*. Fortaleza: Interarte Editora/ Lumes Filmes, 2014.

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

CHAUÍ, Marilena. *Iniciação à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2010.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: ARTMED, 2001.

COTRIM, Gilberto. *História Global*. São Paulo: Saraiva, 2005.

ESTANQUE, Elísio. Quarenta anos depois. *Cult*, São Paulo: Ano 11 – n. 126, pp. 51-53, jul. 2008.

- FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud e Marx. In: FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. São Paulo: Landy, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Aulas sobre a vontade de saber*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FREYRE, Gilberto (Nota prévia 1982) In: LOPES, José de Ribamar (org.). *Literatura de Cordel: antologia*. Fortaleza: BNB, 1994.
- GHIRALDELLI JR., Paulo. *O que é filosofia da educação?* Rio de Janeiro: DP& A, 2000.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*: Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- MACHADO, Paulo. *Tá pronto seu lobo?* Teresina: Corisco, 2002.
- MAGALHÃES, Laerte. *Veja, isto é, Leia: produção e disputas de sentido na mídia*. Teresina: EDUFPI, 2003.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICHALANY, Sylvio. *Curso de Estudos Sociais: ensino renovado*. São Paulo: Michalany, 1978.
- MOTA, Carlos Guilherme. Os bondes da história. *Cult*, São Paulo: Ano 11 – n. 126, pp. 57-60, jul. 2008.
- NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro e Modernidades: Benjamim Santos em incursão pela história e memória do teatro brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2015.
- PETTA, Nicolina Luiza. *História: uma abordagem integrada*. São Paulo: Moderna, 2005.
- PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso: introdução à Análise de Discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: v. 5, n. 10, pp. 200-212, 1992.
- PRADO, Tarciso. O Teatro de Gomes Campos (Prefácio). In: CAMPOS, José Gomes. *O Teatro de Gomes Campos*. Teresina: Corisco, 1999.

- QUEIROZ, Teresinha. *Os Literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*, 1992. Tese (Doutorado em História) USP, São Paulo.
- QUEIROZ, Teresinha. O teatro novecentista e a educação dos costumes. In: QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Bagaço, 2006.
- QUEIROZ, Teresinha. Obra completa de Monsenhor Chaves. In: QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Bagaço, 2006.
- QUEIROZ, Teresinha. Afinal: Quem somos nós? Entrevista concedida para a Revista *Revestrés*: 4ª ed. set/out 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 52-63.
- REBELO, José. *O Discurso do Jornal*. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.
- RÊGO, Ana Regina. Cadernos de Teresina: veículo de difusão da cultura piauiense. In: RÊGO, Ana Regina. *Jornalismo, Cultura & Poder*. Teresina: EDUFPI, 2007.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- RODRIGUES, Janete de Páscoa. *Mídias e Identidades Culturais: um estudo da recepção midiática do Balé Folclórico de Teresina*, 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) UNISINOS, São Leopoldo/RS.
- RODRIGUES, Janete de Páscoa. Ofertas de sentidos de identidades culturais nas mídias impressas piauienses. In: SAID, Gustavo (org.). *Comunicação: Novo objeto, novas teorias?* Teresina: EDUFPI, 2008.
- ROLT, Clóvis. Intertextualidades: Identidade e Arte na Pós-Modernidade. *Cultura Visual*, Salvador: n. 13, pp. 39-54, maio 2010.
- ROLT, Clóvis. *Direções identitárias da arte contemporânea: tensões e intenções do debate pós-moderno*, 2012. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) UNISINOS, São Leopoldo/RS.
- SAID, Gustavo. Dinâmica cultural no Piauí contemporâneo. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (org.). *Apontamentos para a História Cultural do Piauí*: Teresina: FUNDAPI, 2003.
- SAID, Gustavo. *Matrizes de cultura e identidade: árabes e americanos após o 11 de setembro*, 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) UNISINOS, São Leopoldo/RS.
- SAID, Gustavo; BRUNO NETO, Afonso Rodrigues; CUNHA, Nina Nunes Rodrigues. O “outro” em si mesmo: análise da identidade cultural do Piauí nos textos jornalísticos sobre a implantação da TV Clube. In: RÊGO, Ana Regina (org.). *Imprensa: Perfis e Contextos*: São Paulo: All Print Editora, 2012.
- SANTOS, José Lopes. Imprensa. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (org.). *Piauí: formação, desenvolvimento e perspectivas*. Teresina: FUNDAPI, 1995.
- SERIACOPI, Gislane Campos Azevedo. *História*. São Paulo: Ática, 2008.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: forma de resistência*. Fortaleza: EDUFC, 1992.

SILVA, Maria do Rosário. Identidade de gênero: táticas, práticas e astúcias nos cordéis de J. Borges. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *História e historiografia*. Recife: Bagaço, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA FILHO, Francisco Lopes. *O Teatro Piauiense e a Ditadura Militar: o fazer teatral - Cultura Repressão Resistência*, 2007. Monografia (Graduação em História) UESPI, Teresina.

SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e Identidade: as narrativas da piauiensidade*. Teresina: EDUFPI, 2010.

TITO FILHO, José de Arimatéia. *Praça Aquidabã, Sem Número*. Rio de Janeiro: Artenova S. A., 1975.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Obras consultadas

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. *História: Sociedade & Cidadania*. São Paulo: FTD, 2006.

BOSI, Ecléa. Cultura e Desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

BRASIL, Assis. A máquina de escrever. Entrevista concedida para a Revista *Revestrés*: 1ª ed. mar/abr 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 14-23.

CAMPELO, Ací; LIMA, Afonso; CAMPOS, Gomes e SAMPAIO, Wellington. *A Nova Dramaturgia Piauiense*. Teresina: FCMC, 1989.

CAMPELO, Ací. Gomes Campos, Além do Auto do Além. *Revista Cadernos de Teresina*, Ano 7 – n. 15, p. 46-47, dez. 1993.

CAMPELO, Ací. Teatro. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (org.). *Piauí: formação, desenvolvimento, perspectivas*. Teresina: Halley, 1995.

CAMPELO, Ací. Artes Cênicas do Piauí, uma Reflexão. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de (org.). *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: FUNDAPI, 2003.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: EDUESP, 1997.

- LOUISOLO, Elena. *Larousse Cultural: Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1993.
- MORAIS, Edmilson de Sena. Identidade: processo histórico das interações e representações sociais, *Fórum identidades*. Ano. 2, v. 3, pp. 85-94, jan./jun. 2008.
- MORENO, João Cláudio. Tá rindo de quê? Entrevista concedida para a Revista *Revestrés*: 2ª ed. maio/jun 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 24-37.
- NICOLA, Ubaldo. *Antologia Ilustrada de Filosofia: das Origens à Idade Moderna*. São Paulo: Globo, 2005.
- O'BRIEN, Patricia. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- OLIVEIRA, Domingos. A Morte do Dinossauro. *Cadernos de Teatro*, (s.n.t.).
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*: São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIVA, Luizão. O mundo fantástico de Luizão Paiva. Entrevista concedida para a Revista *Revestrés*: 5ª ed. nov/dez 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 64-72.
- PEREIRA, Rosilene Maria Alves. *Foucault: ligações entre Arqueologia e Genealogia – um estudo sobre os escritos de transição*, 2002. Dissertação (Mestrado em Filosofia) PUC, São Paulo.
- QUEIROZ, Jeová Franklin (A xilogravura nordestina) In: LOPES, José de Ribamar (org.). *Literatura de Cordel*: antologia. Fortaleza: BNB, 1994
- RODRIGUE, Joelza Ester. *História em Documento: imagem e texto*. São Paulo: FTD, 2002.
- RODRIGUES, Mário Eduardo de Araújo. *Hibridações musicais de Narguilé Hidromecânico: um estudo sobre a canção Remédio caseiro*, 2014. Monografia (Graduação em Música) UFPI, Teresina.
- SANTOS, Benjamim. Libertamos o gigante. Entrevista concedida para a Revista *Revestrés*: 3ª ed. jul/ago 2012 e publicada em forma de livro – Teresina: Quimera Editora, 2014, pp. 38-51.
- SANTOS, Gervásio & KRUEL, Kenard. *História do Piauí*. Teresina: Halley/Zodíaco: 2009.
- Teresina: 1852-2002. Edição Comemorativa dos 150 anos de Teresina. Teresina: Halley, 2002.
- VASCONCELLOS, Lícia Maria Vieira & CAETANO, Vitor Nunes. Diálogo entre representação social e identidade: considerações iniciais. IX Simpósio Educação e Sociedade Contemporânea: desafios e propostas – a escola e seus sentidos. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: CAP/UERJ de 04 a 06/09/2014.
- VICENTINO, Cláudio. *História Geral*. São Paulo: Scipione, 2002.

Fontes Hemerográficas

Citadas

Quatro de Setembro já tem atração. *Jornal do Piauí*, Teresina, n. 5.316, p. 1, 18 fev. 1975.

Entrevista com Professor Campos. *Jornal O Estado*, Teresina, 2/3 fev. 1975, Caderno de Divulgação Cultural, n. 678, p. 10.

A volta do Lampião. *Jornal O Estado*, Teresina, 23/24 fev. 1975, Caderno de Divulgação Cultural, n. 704, p. 8.

A volta do Lampião. *Jornal O Estado*, Teresina, 23/24 mar. 1975, Caderno de Divulgação Cultural, n. 724, p. 7.

RIOS, Lena. Nos EUA, “Auto do Lampião no Além”. *Jornal O Estado*, Teresina, 31 jan. e 01 fev. 1982. *Sol Maior*, n. 2.687, p. 11.

GALLAS, Anna Kelma. Inferno de Gomes Campos é brasileiro. *Jornal O Dia*, Teresina, 04 maio 1996. *Agite*, n. 11.155, p. 17.

O Iluminador das estrelas. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 28 abr. 1996. *MN Alternativo*, n. 482, p. 1.

Um duelo no Inferno. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 30 abr. 1996. *MN Alternativo*, n. 484, p. 1.

Grupo Harém recebe prêmio internacional. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 30 out. 1997. *Alternativo*, n. 1.032, p. 1.

SÁ, Nelson. Lampião traz humor do Piauí. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 01 dez. 1997. *Alternativo*, n. 1.064, p. 3.

Consultadas

Entrevista Tarciso Prado. *Jornal O Estado*, Teresina, 23/24 fev. 1975. Caderno de Divulgação Cultural, n. 704, p. 8.

Atores aprendem a usar o corpo em cena. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 08 abr. 1996. *MN Alternativo*, n. 462, p. 1.

Viagem ao mundo de Lampião e Companhia. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 17 abr. 1996. *MN Alternativo*, n. 471, p. 1.

TRISTÃO, Hilário. Quando é que nós seremos artistas? *Jornal Meio Norte*, Teresina, 05 maio 1996. *MN Alternativo*, n. 489, p. 1.

CHAVES, Moisés. Aqui é o fim do mundo. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 12 maio 1996. *MN Alternativo*, n. 496, p. 3.

Harém de Teatro disputa festivais. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 27 ago. 1996. *MN Alternativo*, n. 603, p. 3.

Piauí faz “Auto do Lampião no Além”. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 28 ago. 1996. MN Alternativo, n. 604, p. 2.

“Auto do Lampião no Além” vence festival. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 03 set. 1996. MN Alternativo, n. 610, p. 3.

“Auto do Lampião no Além” fica entre os melhores em Erichim. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 23 set. 1996. MN Alternativo, n. 630, p. 1.

Lampião em temporada para o público. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 09 out. 1996. MN Alternativo, n. 646, p. 1.

Um cordelista em “Auto do Lampião no Além”. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 09 out. 1996. MN Alternativo, n. 646, p. 3.

Prêmios para Lampião. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 04 nov. 1996. MN Alternativo, n. 672, p. 2.

Sábado Show premia os melhores do ano. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 29 dez. 1996. MN Alternativo, n. 727, p. 1.

PELLÉ, Francisco. Eu digo sim. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 31 dez. 1996. Retrospectiva 96, n. 729, p. 12.

Harém retorna aos palcos hoje. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 30 abr. 1997. Alternativo, n. 849, p. 3.

Piauí ganha prêmio de teatro. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 22 jul. 1997. Geral, n. 932, p. 4.

Grupo Harém de Teatro a caminho de “além-mar”. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 26 jul. 1997. Alternativo, n. 936, p. 3.

Prêmio fortalece teatro piauiense. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 01 nov. 1997. Alternativo, n. 1.034, p. 1.

Para Fernando Freyre, Harém mereceu prêmio. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 01 nov. 1997. Alternativo, n. 1.034, p. 1.

Grupo Harém participa de festival em Recife. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 15 nov. 1997. Alternativo, n. 1.048, p. 3.

Auto ainda repercute. *Jornal Meio Norte*, Teresina, 31 dez. 1997. Retrospectiva 97, n. 1.094, p. 7.

Gil canta no novo teatro no dia 11. *Jornal O Dia*, Teresina, n. 4.145, p. 2, 2/3 mar. 1975.

DALLETITIA, Angelo. Sertão Mito Diabruras. *Jornal O Dia*, Teresina, 04 maio 1996. Agite, n. 11.155, p. 17.

GALLAS, Anna Kelma. À hora e a vez de disputar. *Jornal O Dia*, Teresina, 22 maio 1996. Agite, n. 11.173, p. 17.

GALLAS, Anna Kelma. Teatro: com a corda toda. *Jornal O Dia*, Teresina, 27 jul. 1996. Torquato!, n. 11.239, p. 17.

- GALLAS, Anna Kelma. Harém faz agenda com os festivais de teatro do país depois de estreia. *Jornal O Dia*, Teresina, 27 jul. 1996 Torquato!, n. 11.239, p. 17.
- GALLAS, Anna Kelma. Peça é atração do encontro cultural de Amarante dentro do mês de agosto. *Jornal O Dia*, Teresina, 27 jul. 1996 Torquato!, n. 11.239, p. 17.
- GALLAS, Anna Kelma. Harém faz pesquisa sobre linguagem. *Jornal O Dia*, Teresina, 27 jul. 1996 Torquato!, n. 11.239, p. 17.
- HOMEM-DE-CRETA, Homero. Investindo no sucesso. *Jornal O Dia*, Teresina, 23 out. 1996 Torquato!, n. 11.327, p. 17.
- PEDROSA, Robert. Temporada é adiada. *Jornal O Dia*, Teresina, 23 out. 1996 Torquato!, n. 11.327, p. 17.
- GALLAS, Anna Kelma. Tempo de esperar. *Jornal O Dia*, Teresina, 05 nov. 1996 Torquato!, n. 11.340, p. 17.
- GALLAS, Anna Kelma. Fala Pellé. *Jornal O Dia*, Teresina, 05 nov. 1996 Torquato!, n. 11.340, p. 17.
- NASCIMENTO, M. Grupo Harém conquista o Brasil. *Jornal O Dia*, Teresina, 12 nov. 1996 Torquato!, n. 11.347, p. 17.
- O Herói do Sertão conhece o Inferno. *Jornal O Dia*, Teresina, 14 nov. 1996 Torquato!, n. 11.349, p. 22.
- GALLAS, Anna Kelma. Teatro de ponta à cabeça. *Jornal O Dia*, Teresina, 01 out. 1997 Torquato!, n. 11.665, p. 17.
- GANDRA, Áureo. Uma ponte para as estrelas. *Jornal O Dia*, Teresina, 01 out. 1997 Torquato!, n. 11.665, p. 17.
- GALLAS, Anna Kelma. Francisco Pellé está com um pé em Lisboa. *Jornal O Dia*, Teresina, 28 out. 1997 Torquato!, n. 11.692, p. 17.
- GALLAS, Anna Kelma. Grupo Harém recebe seu prêmio no dia 30. *Jornal O Dia*, Teresina, 28 out. 1997 Torquato!, n. 11.692, p. 17.
- Harém recebe prêmio Mérito Lusófono hoje. *Jornal O Dia*, Teresina, 30 out. 1997 Torquato!, n. 11.694, p. 17.
- Grupo Harém expõe figurinos e troféus. *Jornal O Dia*, Teresina, 04 nov. 1997 Torquato!, n. 11.699, p. 22.
- Integrando gesto e fala. *Jornal Diário do Povo*, Teresina, 03 abr. 1996, Diversão & Arte, n. 2.542, p. 17.
- Figurinista carioca dá oficina. *Jornal Diário do Povo*, Teresina, 16 abr. 1996, Diversão & Arte, n. 2.554, p. 17.
- Claro-e-escuro Agreste. *Jornal Diário do Povo*, Teresina, 26 abr. 1996, Diversão & Arte, n. 2.564, p. 17.

A espingarda contra o tridente. Jornal *Diário do Povo*, Teresina, 30 abr. 1996, Diversão & Arte, n. 2.568, p. 17.

Triunfo em terras capixabas. Jornal *Diário do Povo*, Teresina, 06 set. 1996, Diversão & Arte, n. 2.691, p. 17.

Uma temporada no Inferno. Jornal *Diário do Povo*, Teresina, 06 out. 1996, Diversão & Arte, n. 2.720, p. 17.

“Auto do Lampião no Além”. Jornal *Diário do Povo*, Teresina, 15 nov. 1996, Diversão & Arte, n. 2.759, p. 21.

Grupo Harém vai montar duas peças este mês. Jornal *Diário do Povo*, Teresina, 30 abr. 1997, Galeria, n. 3.018, p. 17.

Estado terá lei de incentivo à cultura. Jornal *Diário do Povo*, Teresina, 06 nov. 1997, Galeria, n. 3.098, p. 17.

Sites consultados

www.wikipedia.com.br

www.jornalmeionorte.com.br

www.jornalodiapiaui.com.br

www.jornalodiapiauionline.com.br

www.avozdapoesia.com.br

www.vagalume.com.br

ROCHA, Pollyana. Religião: Piauí possui 1.500 terreiros de Umbanda e Candomblé in: Portal *O Dia*, 28/06/2009.

Outras fontes

Fábio Crazy. *Remédio caseiro*. Cuia Records, 2001.

Revista *Época O Milênio*, 20/12/1999.