

RESUMO/ ABSTRACT

A QUESTÃO DO NACIONAL-POPULAR NA DRAMATURGIA/TEATRO DO BRASIL

Trata-se de uma retomada do conceito gramsciano de nacional-popular, com vistas a um entendimento da maneira como ele vem sendo discutido ou assimilado pela crítica do par dramaturgia/teatro sob diferentes acepções. Associado, muitas vezes, apenas a um certo nível doutrinário de atuação política no âmbito da estética ou da organização da cultura junto a partidos de esquerda no Brasil, entre as décadas de 1950-80, o nacional-popular acabou tendo seu caráter contra-hegemônico eclipsado ao ser lido apenas pelos temas, tipos representados e associações doutrinárias, em detrimento da análise do ponto de vista popular da criação artística. Nestes termos, cabe uma discussão sobre o caráter popular de nossa cultura em seus diferentes níveis e relações com o público-destino.

Palavras-chave: nacional-popular; dramaturgia brasileira; teatro brasileiro; cultura.

THE QUESTION OF NATIONAL-POPULAR IN BRAZILIAN DRAMATURGY/THEATER

This paper intends a review of the Antonio Gramsci's concept of national-popular, taking into account an understanding of the manner in which it has been discussed and assimilated from different points of view by dramaturgy/theater criticism. The national-popular have often only been associated with a certain doctrinaire level of political performance in the area of aesthetics, or with the culture organization linked to the leftist parties in Brazil between 1950-80 decades. Thus, their anti-hegemonic aspect was eclipsed as they were only interpreted for their themes, the types represented and associations with doctrine. This was detrimental to analysis from the popular point of view. Therefore, a discussion is necessary at different levels about the popular nature of our culture and its relationship to the target-audience.

Keywords: national-popular; Brazilian dramaturgy; Brazilian theater; culture.

A QUESTÃO DO NACIONAL-POPULAR NA DRAMATURGIA/TEATRO DO BRASIL

Diógenes André Vieira Maciel

Professor Doutor da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande – PB

dio_maciel@hotmail.com

Cultura. Cultura nacional. Cultura popular. Cultura nacional-popular. Ao nos depararmos com cada uma dessas palavras ou expressões somos confrontados com uma enxurrada de possibilidades de entendimentos intrincados ao desenvolvimento histórico e etimológico de cada uma delas e às diversas áreas do conhecimento com as quais se relacionam. Numa tentativa de chegar a mais um entendimento da expressão “nacional-popular” – assunto com o qual temos nos ocupado nos últimos anos, no tocante às suas relações ou apropriações pela crítica da cultura e do par dramaturgia/teatro no Brasil (MACIEL, 2004) –, temos que começar a afunilar tais possibilidades e, ainda cremos, devemos sempre digredir ao pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci como ponto de partida e, talvez, de chegada, de tais discussões, considerando-se que tal visada é, em alguns casos, negligenciada.

Desde quando começamos a investigar os usos desta expressão pelos estudiosos da cultura brasileira, como também pela crítica especializada em dramaturgia/teatro entre as décadas de 1960-70, percebemos que se fazia necessária uma retomada da ampliação básica feita no conceito inicial de *cultura* – entendido como certo processo “íntimo” e especializado da vida intelectual e das artes –, que o conduziu a uma acepção plural, depois do século XVIII, quando Herder, conforme Raymond Williams (2007), propôs se falar em *culturas*, como aquelas “específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação” (p. 120). Tal acepção tomou bastante fôlego no âmbito do(s) Romantismo(s) ao enfatizar,

portanto, culturas nacionais e tradicionais, somando-se a ela, ainda, o nascente conceito de cultura popular.

Desta feita, abre-se uma nova questão: se *popular* é originalmente um termo jurídico qualificativo daquilo que é pertencente ao povo, mas que, em seu desenvolvimento, acabou se cruzando a outros vieses, como a uma perspectiva atrelada ao povo ou à própria noção de popularidade, que marcaria, por critérios de gosto ou de valoração, por exemplo, a delimitação de uma literatura popular ou de uma imprensa popular, tidas como de qualidade inferior, que caem no gosto do povo ou que buscam a sua aprovação, o que acaba já nos encaminhando para as modernas acepções de popularidade ou de populismo. Cultura popular, assim, é uma acepção que se difere de todas estas, também a partir de Herder e segundo o mesmo Williams, pois tem caráter contemporâneo e histórico, sendo, então, aquela “feita pelo povo para si próprio” (WILLIAMS, 2007, p. 319).

De outro lado, a ideia de uma cultura nacional está associada a um uso do substantivo *nação*, entendido como “todo o povo de um país, amiúde em contraste com algum grupo no interior deste” (WILLIAMS, 2007, p. 285), em função adjetiva e marcando posição claramente política que deriva nos nacionalismos do século XVIII ou na definição particular de Estado-nação. É assim que, os românticos – para unirmos as pontas desta meada – tomavam o caráter nacional da cultura como “emanado de um certo espaço geográfico, a saber, o país onde aparece” (ZILBERMAN, 2001, p. 168). No caso brasileiro, por exemplo, abraçam esta discussão, em suas tangentes com a formação de uma literatura nacional no contexto pós-1822, importantes nomes como Joaquim Noberto, José de Alencar, Machado de Assis, Francisco Adolfo de Varnhagen, visto tais intelectuais entenderem que o nacional

não se aloja no Estado, e sim na cultura, não é resultado do povo, e sim dos criadores, estabelecendo-se uma relação que, por efeito de sua enunciação, legítima, num mesmo movimento, o lugar de quem enuncia: os artistas responsáveis pela formulação do conceito e pela revelação de seu caráter, são igualmente detentores de poder produzi-lo e retratá-lo (ZILBERMAN, 2001, p. 168-9).

Não emanando do povo e estando mais associado às esferas de criação artística do que ao Estado, o caráter nacional da cultura estaria nas mãos daqueles que podem engendrará-lo: os artistas. Acontece que este resultado nem sempre é completamente eficiente, na medida em que as relações entre o intelectual-artista, como o nomeia Gramsci, e a *nação*, e desta com o *povo*, não são tão facilmente equalizáveis, permanecendo, então, como algo a ser buscado ainda em muitos outros momentos, como na brasilidade dos modernistas e na proposição de uma direção cultural *nacional e popular* em meados do século XX. Tal tarefa é bastante difícil em um país tão diverso quanto o nosso e, prin-

cialmente, quando ainda se faz necessário discutirmos a identificação, algumas vezes incômoda e ideologicamente marcada, do *popular* ao *regional*, em suas relações com o *nacional*. A questão que se coloca nestes momentos decisivos a que nos referimos é a que se refere ao espaço de luta e crítica, por parte de alguns destes intelectuais-artistas, em torno do engendramento de uma “tradição” que define, divide e categoriza produções por critérios de valoração crítica, excluindo e negligenciando a literatura popular – entenda-se, a partir daqui, esta como produzida e vivenciada pelo povo como própria e como parte de sua cultura, depositária de suas concepções de mundo e de vida, como propõe Gramsci, numa acepção bastante diferente daquela que tratamos anteriormente e que unimos a uma perspectiva difusionista e de mercado, tendo em vista os diferentes níveis semânticos destas palavras em nossa língua – como parte daquela mesma tradição.

Estes primeiros questionamentos são interessantes para que se entenda a nossa visada sobre a expressão nacional-popular conforme ela aparece nos escritos de Gramsci para, depois, tangenciarmos a maneira como houve certa assimilação desta noção pela crítica cultural brasileira, após a segunda metade da década de 1970, diante da crescente tradução, divulgação e reflexão em torno de seus escritos em português, passando-se a se articular seu conceito com o panorama dos projetos culturais da esquerda no Brasil. Neste horizonte, consideramos que Marilena Chauí, no Brasil, é bastante lúcida ao utilizar as categorias e conceitos gramscianos para a análise da nossa cultura, tornando-se um caminho a ser percorrido no terreno de suas interpretações. Segundo essa estudiosa, ao formular o conceito de nacional-popular, o filósofo italiano pretende “alcançar uma interpretação do nacional e do popular contrária e para além daquela que recebe sob a hegemonia burguesa e, mais particularmente, sob a fascista” (CHAUÍ, 2006, p. 15).

Considera-se a gênese deste conceito n’*Os cadernos do cárcere*, escritos na década de 1930, na Itália. Discutindo um comentário publicado num jornal, por ocasião da reimpressão em folhetins d’*O conde de Monte Cristo* e de *José Bálamo*, ambos de Alexandre Dumas, e d’*O calvário de uma mãe*, de Paulo Fontenay – todos exemplares da tradição folhetinesca do século XIX francês –, Antonio Gramsci problematiza a falta de percepção da crítica cultural aos verdadeiros problemas envolvidos na preferência do público-leitor por esses textos: primeiramente, a não difusão, entre o povo, de uma “literatura artística” que pudesse competir pelo gosto dos leitores que se voltavam aos folhetins importados; depois, destaca a não existência de uma “literatura popular” (ou seja, aquela que alcançasse o gosto popular, processo a que estamos chamando de alcance de popularidade) produzida na Itália, o que fazia com que os jornais se abastecessem no exterior. Todavia, essas questões seriam periféricas àquela tomada como central: a completa falta de identidade entre as concepções de mundo e de vida dos escritores (os intelectuais-artistas) e as do “povo” – definido como “conjunto das classes subalter-

nas e instrumentais de toda forma de sociedade até agora existentes” (GRAMSCI, 1986, p. 184), ou seja, uma definição baseada em critérios relacionados à divisão da sociedade em classes, e, por isso, à posição no sistema produtivo, tornando-a, portanto, historicamente, teoricamente e politicamente determinada –, na medida em que aqueles não vivem os sentimentos deste como próprios, nem assumem sua função de vanguarda nacional, ao não se identificarem com os sentimentos populares, conforme pontua o filósofo:

ainda que acidentalmente algum deles [os intelectuais] seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo (GRAMSCI, 1986, p. 106-7).

Entendemos, portanto, que o termo *popular* para Gramsci é tomado mediante uma série de determinações econômicas e sociais próprias da divisão social de classes, das quais se destacam na sua Itália, as diferenças entre Norte industrializado e Sul agrário. Assim, no que tange à análise da cultura popular, este outro termo é tomado a partir de suas “Observações sobre o folclore” (GRAMSCI, 1978, p. 183-90), onde o autor propõe que os estudos folclóricos, baseados, preponderantemente, no elemento pitoresco deveriam passar a considerar a existência de concepções de mundo e de vida do povo. Estando, pois, intimamente relacionada a tais observações, a proposição de uma cultura nacional-popular surge da necessidade de florescimento de novas concepções, atreladas àquelas, que se contraponham à cultura elitista, possibilitando se enxergar o *popular* como aquilo que é próprio à *nação*.

Dessa maneira, em concordância com Marilena Chauí (2006), na definição do conceito de nacional-popular, ao passo que há uma importância determinante em torno da posição dos intelectuais, há, também, o resgate do *nacional* enquanto *popular*. O nacional torna-se a consciência histórica a ser resgatada pelos sentimentos populares, marcados pela consciência de classe, expressos em cantos, contos, costumes, moral e religião do povo – que conformariam uma cultura popular, para além da desgastada noção de folclore – afinados a uma dada concepção de mundo e de vida em contraste com a oficial. Assim, o popular, para Gramsci, é tomado mediante várias possibilidades de interpretação, a saber: tanto é a capacidade “de um intelectual ou de um artista de apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais que, por serem universais, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente”; quanto é a relação de compreensão da consciência popular que pode gerar alteração da visão de mundo do intelectual ou do artista que “não se colocando numa visão pa-

ternalista ou de tutores do povo, transformam em obra o conhecimento adquirido” (CHAUÍ, 2006, p. 19-20). Tais situações de ordem social, então, plasmam-se nas obras em temas de crítica identificáveis pelo povo. Para tanto, o artista associa-se a tal ordem de sentimentos populares, exprimindo-os, sem julgamento artístico de valor da obra, daí podermos identificar tal condição nacional-popular nos melodramas, nos folhetins – e em nosso caso, bem brasileiro, por exemplo, nas revistas, nos circos, nas chanchadas cinematográficas ou, em condições de análise bastante específicas de nossa contemporaneidade, talvez, em certas telenovelas.

É a partir desse ponto que Gramsci constata que se os romances de folhetim do século XIX agradavam ao público, isso revelaria que o gosto e a ideologia do povo estariam plasmados em tais obras, independentemente de sua origem nacional, pelo critério da universalidade de certos sentimentos expressos. De outro lado, pelo critério da difusão, a popularidade dos folhetins estaria a favor da circulação dos jornais em que eram publicados, garantindo-lhes, além do sucesso financeiro, também o sucesso das ideias veiculadas em suas páginas, visto terem um bom número de leitores, todos atraídos pela leitura folhetinesca. Assim, tais jornais poderiam divulgar, para este público leitor, ideias sejam a favor da hegemonia, sejam contra-hegemônicas. Isto é o que leva o filósofo a questionar: por que, então, não haveria uma produção nacional desse produto artístico, rentável e de grande popularidade? Tal compreensão não se reservaria apenas à literatura narrativa, ela se estenderia a toda produção da cultura italiana, mesmo que neste caso a maior atenção se volte aos folhetins, cuja tendência à fantasia, atrelada à superação de obstáculos e à possibilidade de concretização de grandes vinganças sobre as quais se edificam os enredos, funcionaria como importante narcótico para os leitores – daí a nossa analogia com os enredos de fundo folhetinesco e melodramático das telenovelas, que pelo seu alcance popular poderiam, ao invés de amortizar conflitos de ordem social, destacá-los. Se este tipo de produção – folhetim, melodrama – agrada ao público, por que não se ter uma produção nacional similar, desta feita a favor de uma discussão crítica das condições de vida do povo?

A questão da produção artística nacional-popular, portanto, é bastante complexa e se volta ao fato de que *nacional* nem sempre coincide com *popular*, pois os intelectuais não estão ligados às classes subalternas, mas à tradição de castas das classes dominantes quase nunca identificadas enquanto povo, quando consideramos que em um mesmo território nacional temos culturas e classes sociais em conflito, mesmo que silencioso. Tais termos podem ser bem equacionados na seguinte afirmativa, que dá conta do projeto gramsciano, compreendendo seu aspecto político e, ao mesmo tempo, pedagógico nos caminhos de uma contra-hegemonia cultural:

nacional pelo resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular pela expressão da consciência dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam com o povo, seja por aqueles saídos organicamente do próprio povo, a cultura nacional-popular gramsciana possui um aspecto pedagógico que não pode ser negligenciado (CHAUÍ, 2006, p. 20).

Percebe-se, então, neste projeto, a decisiva função dos intelectuais, na medida em que podem tanto transformar a sociedade quanto colaborar para sua manutenção/reprodução, pois “o intelectual se define pela capacidade de organizar os homens e o mundo em redor de si” (BEIRED, 1998, p. 125), visto todo “movimento histórico progressista e hegemônico [precisar] conter em si uma articulação, uma aliança entre intelectuais e classes subalternas” (Idem, p. 126). Distingue-se, portanto, os intelectuais que têm uma função cosmopolita (desligados do povo e incapazes de satisfazerem suas exigências, ao não conseguirem difundir alternativas culturais) daqueles que teriam uma função *nacional-popular*, por estarem articulados às classes subalternas mediante um movimento de autoidentificação, sendo seus representantes. É assim que entendemos o *nacional-popular* na cultura como uma possibilidade de construção de contraposição à cultura elitista, mediante a articulação dos intelectuais às classes subalternas, identificadas como povo. É a partir disso que se vislumbra um critério básico, dentro do pensamento gramsciano, mas que pode ser tomado em analogia ao nosso horizonte cultural: mesmo que haja uma produção *nacional* (de literatura, de teatro, de música etc.), ela não é necessariamente *popular*, considerando-se que, tanto lá, na década de 1930, por exemplo, quanto cá, desde a Independência, vivemos sob a hegemonia de uma noção elitista de arte, centrada não só nos paradigmas canônicos, mas, e principalmente, em um conjunto de meios de produção artística, das formas aos recursos de produção, recepção, difusão e consumo.

É aqui que podemos começar a discutir questões mais específicas em torno do nacional-popular no par dramaturgia/teatro a fim de persegui-lo, seja como chave interpretativa ou epistemológica de projetos político-estéticos da esquerda brasileira, seja como visada sobre a cultura brasileira com vistas ao entendimento ou proposição de expressões culturais contra-hegemônicas voltadas de múltiplas formas às classes subalternas, ao chamado *povo* brasileiro – este presente, ora como destinatário de eleição, ora como objeto da representação. Todavia, antes de avançarmos, é necessário digredir a uma outra questão, com vistas à ampliação do nosso ponto de vista que toma as relações entre dramaturgia e teatro brasileiros a partir de uma compreensão sistêmica.

Para Antonio Candido, um *sistema literário* é definido como um conjunto de “obras ligadas por *denominadores* comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (2006, p. 25). Entendem-se como *denominadores* os seguintes dados: as características internas, como a língua, os temas e imagens; os elementos de natureza social e psíquica formalizados na obra e historicamente

manifestados, como o conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes de seu papel; a recepção (de um público leitor em geral, como também aquela especializada, portanto, crítica) e o mecanismo transmissor (linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros. Estando, pois, a atividade dos escritores integrada num *sistema*, ocorre outro elemento: dá-se a formação de uma continuidade, ou seja, estabelece-se uma tradição que marcará a atividade literária enquanto fenômeno de civilização, dentro da cultura de um dado território nacional ou em relação com outras culturas, incluindo as estrangeiras. Este processo, no Brasil, é discernível nitidamente em meados do século XIX, ou seja, no terreno de nosso Romantismo. É através deste processo interno da produção artístico-literária que, como afirma José Aderaldo Castello (1999), podemos enxergar e delinear, para fins de compreensão da literatura brasileira, uma linha de unidade de grandes núcleos temáticos e/ou perspectivas de abordagens de determinadas temáticas que se ampliam em movimento espiralado – mesmo que tenham um ponto de origem comum, as perspectivas sempre se alargam, considerando a formação da tradição –, marcando a outra linha, a da continuidade no tempo. Assim, enquanto fenômeno de civilização, a literatura sofre influência de fatores socioculturais, a saber, estruturas sociais, valores e ideologias, técnicas de comunicação, como também nos ensina Antonio Candido (2000, p. 21). Obviamente, por este raciocínio, que compreende que no *sistema* temos a formação da tradição, tomamos aqui esta tradição em sentido ampliado, inserindo nela, para além da exclusão sempre constante, os sistemas populares, como o do folheto nordestino, o das danças dramáticas, e outros que compreendem os cantos, contos, danças e brincadeiras populares etc. Voltaremos a esta questão adiante.

Se entendemos que a estrutura social se manifesta na delimitação da posição social do artista (quase sempre, uma posição de destaque, ou destacada por sua comunidade de origem ou de destino) e na configuração da recepção; de outro lado, os valores e ideologias se revelam na articulação entre forma estética e conteúdo formalizado das obras; e as técnicas de comunicação se manifestam na compreensão da fatura e transmissão da obra artística. Então, como propõe Candido (2000, p. 21), entende-se: o artista sob impulso de uma necessidade interior orienta sua produção de acordo com padrões e técnicas de sua época; escolhe certos temas; engendra-os em certas formas artísticas (consagradas ou novas) e a síntese resultante passa a (inter)agir sobre o meio. Enfim, a obra só está acabada na medida em que repercute e atua sobre o meio, havendo, pois, uma estreita ligação entre a fatura e a recepção, do público e da crítica. Vê-se, então, que, sobre a obra, focalizam-se os influxos dos “valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável” (CANDIDO, 2000, p. 30). No entanto, se considerarmos essa divisão, é possível

dizer que os valores e ideologias contribuem para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influenciam a forma, através da qual atingimos a totalidade a que chamamos obra, formada por tal articulação dialética, atuante sobre o meio.

Chegamos, assim, a uma proposta metodológica que considera a relação entre a obra literária e seu condicionamento social, como também a possibilidade de analisá-la e interpretá-la, que busque fundir texto e contexto dialeticamente, tomando o elemento social, portanto extrínseco, como passível de análise na medida em que funcione como elemento interno. Ou seja,

tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de vínculo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 2000, p. 5).

Ou seja, ao tomarmos o fator social como relevante, temos que considerar se ele é meramente fundo de origem para a matéria artística, possibilitando a realização do valor estético e/ou se ele também é determinante deste mesmo valor. Mais ainda: se as técnicas de comunicação, atuantes na forma, são dialeticamente engendradas pela irrupção desta mesma matéria, atrelada ao nosso universo cultural, marca-se, então, a irrupção de uma identidade a que chamaríamos de nacional.

Considere-se que, para além de todas estas questões, que partem de uma perspectiva crítica em relação ao sistema literário, ao nos referirmos ao par dramaturgia/teatro encontramos uma espécie de relação intersistêmica, na medida em que temos de analisar, para além de todos estes elementos – que se referem ao estrato dramaturgico, portanto, literário –, ainda, uma série de outros, constituintes da mediação entre obra e público, desta feita recorrentes à produção teatral, como a presença de atores, diretores, técnicos, edifícios teatrais, técnicas de encenação e de atuação, trabalhos críticos etc. Ou seja, tal qual no sistema literário, em sentido estrito, podemos observar a formação de um sistema teatral brasileiro, também organizado, tendo como ponto de partida o Romantismo, sendo atrelado àquele pela produção de uma dramaturgia brasileira para palcos brasileiros e atores, diretores e condições de encenação também brasileiros. Assim, em sua intersecção, consideramos a organização plena deste par após a chegada da Família Real de Portugal em terras brasileiras quando, após o fechamento do ciclo das Casas de Ópera, poderemos acompanhar o surgimento de dramaturgos e artistas da cena preocupados com um projeto, ao modo romântico, de representação da identidade nacional.

Em suas mudanças e oscilações, consideramos a maneira como as formas artísticas importadas e a matéria social brasileira vão, gradativamente, encontrando seu ponto de equilíbrio, mesmo que marcado por contradições no decorrer do tempo, chegando ao Modernismo e às suas propostas de nacionalização e universalização da arte, preconizadas por um crítico como Antônio de Alcântara Machado, que sonhava com um teatro que tivesse os olhos virados para o que havia de bem nosso em nossa realidade social. Para ele, a causa da estagnação da cena teatral da década de 1920 era a negação dos artistas aos elementos nacionais (e, neste caso, nacional está para popular) presentes, por exemplo, no circo ou na revista.

Consideremos, todavia, ainda no século XIX, aquilo que se refere à recepção do drama romântico francês, na década de 1830, que acabará tendo pouco “rendimento” por estas terras – visto as próprias exigências formais do drama entrarem em contradição explícita com a matéria social disponível aos candidatos a dramaturgos naquele contexto histórico, marcando desde então uma situação “em crise” desta forma em relação à nossa matéria e contradições sociais, ao passo que, nos gêneros cômicos, notadamente na comédia de costumes, teremos um equilíbrio construído entre o local e o cosmopolita. Neste âmbito, podemos destacar, por exemplo, o nome de Martins Pena, comediógrafo basilar para a constituição de um ciclo de unidade e continuidade em nossa dramaturgia: aquele que toca a representação das classes subalternas. E aqui, passamos, novamente, a tocar aquilo que começamos anteriormente. Neste momento histórico, podemos destacar a presença de uma forma artística que caía no gosto do público e que será amplamente aproveitada e re-elaborada em nosso Brasil: o *entremez* ibérico, chegado tanto no repertório das companhias portuguesas que por aqui aportavam, como impressos nos cordeis enviados do Reino para estas terras, através dos quais podemos acompanhar o seu desenvolvimento em Portugal, durante a segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX. O *entremez* ibérico marca, nesse momento, o destaque que as formas cômicas populares passaram a ganhar em teatros lisboetas, dividindo espaço com a Comédia Nova e servindo de ponto de junção entre um público da pequena e média burguesia urbana e aquele vindo das camadas mais populares. Em terras brasileiras, podemos dizer que o *entremez* se uniu às formas locais de divertimento e riso – espetáculos de feira, circo, apresentações com animais treinados, números artísticos de rua etc. – e acabou dando origem ao que podemos chamar de um *entremez* brasileiro. Não mais associado ao suporte do cordel, já discernível, por exemplo, na obra de Martins Pena, esse *entremez* passou a competir pelo público das companhias portuguesas, dividindo o palco com o drama romântico e marcando uma consciência nacional-popular desse autor em torno da matéria e do tecido social de seu tempo, formalizados esteticamente em suas peças curtas, que traziam, ao centro da ação,

homens pobres e livres, negros escravos e que terminavam convencionalmente em festa. Isso sem se furtrar àquela análise, já pontuada por Antonio Candido, do movimento de nossas classes populares pela dialética entre ordem e desordem.

Destas pecinhas, que dialogavam, portanto, com a cultura popular de seu tempo, não é muito difícil chegarmos, pelo raciocínio de unidade e continuidade, por exemplo e por questões óbvias de escolha, às produções de dramaturgia/teatro nordestinos que, por sua vez, dialogam esteticamente seja com o *entremez* ibérico, seja com a tradição das formas do teatro popular dessa mesma região, talvez devedoras daquela outra tradição, por aqui hibridizada, e expressa nas danças dramáticas (barca, cavalo-marinho, lapinha – por exemplo) – entendidas aqui, a partir de Mário de Andrade, como não só

bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, forma musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas (ANDRADE, 1982, p. 71, nota 01).

Somando-se a essas, ainda, temos o diálogo com um teatro de mamulengos – brincadeira popular, com representação dramática mediante bonecos, que podem ter textos fixados em roteiros ou surgidos de improviso. Ou seja, nas obras de muitos dramaturgos do Nordeste brasileiro, podemos delimitar certa possibilidade de interpretação da simultaneidade e diálogo entre culturas num mesmo território nacional, a saber, entre tradições populares e outras a que chamaríamos de eruditas, por força da necessidade. Desse modo, perguntamo-nos sobre qual seria um sentido da busca por um *nacional* dentro da dramaturgia/teatro nordestino, quase sempre associado ao *regional*, termo que em seus usos secciona, categoriza, valora, divide, justamente pela sua forte ligação com o *popular*, neste caso, não identificado ao *nacional*, pelas mesmas razões, todas de fundo ideológico e de concepções estéticas elitistas e classistas.

Uma tentativa de resposta seria afirmar que um dramaturgo, ao se debruçar sobre uma tradição que estabelece diálogos entre o popular e o chamado erudito – neste caso, uma tradição bastante brasileira, como a do *entremez*, tomado aqui também enquanto forma histórica, sempre re-escrita e re-elaborada desde Martins Pena e chegando a autores como Ariano Suassuna, Lourdes Ramalho, Hermilo Borba Filho e Altimar Pimentel, entre outros, que se identificam e dialogam com as tradições populares de sua região –, marca a área de embate pela compreensão da diferença e da diversidade. Ou seja, neste teatro, que dialoga no tempo com as mais diversas tradições culturais, constitui-se uma espécie de fluxo e re-fluxo, em que aquela alimenta esta: por estas razões todas, o teatro nordestino

– e esta própria adjetivação já deixa o problema às claras – é sempre tomado por regional, visto suas matrizes populares não serem identificadas como nacionais por certa parcela da intelectualidade.

Obviamente, como já propunha Gramsci, a compreensão estética e crítica dessas matrizes já implicaria numa retomada daqueles nossos primeiros conceitos, tendo em vista que, muitas vezes, por exemplo, a produção/recepção teatral das danças dramáticas e dos mamulengos a que já nos referimos é prejudicada pela limitação das ferramentas teóricas que não dão conta da interpretação de um universo de representação das tensões entre o riso e os ciclos de vida-morte, em que diferentes recursos e meios de produção, essenciais à teatralidade e à comunicação com o público – como uma relação produtiva entre fala-falada e fala-cantada, dança, música executada em cena, além de um criterioso uso de figurinos e/ou outros acessórios, como máscaras, padrões de cores etc. –, são utilizados pelos brincantes que estão postos em cena, quase sempre sem uso de cenografia e à céu aberto, no espaço comunitário da rua, sobre tablados improvisados ou no chão. Da mesma maneira que se trava a relação entre o manipulador e o boneco, também se relacionam dançantes e personagens, como na mais rígida tradição dramática; mas, de outro lado, rompe-se com a linearidade e relação de consequência na construção dos enredos, estes descosidos, ou mesmo trazidos ao sabor da improvisação dos mestres, capazes de manipular tempo e espaço, ao “tirar” as jornadas e as partes, de acordo com o contexto e/ou necessidades da apresentação. Contudo, quase sempre está presente um núcleo dramático, de características bem mais livres do que aqueles presos à tradição aristotélica, que tanto pode ter um caráter narrativo ou actancial, agindo as diversas personagens do drama, que combinam ação física com o amplo espectro de seu meio verbal. Todas essas são questões que apontam para uma visão de mundo e de vida, na realidade, uma estética popular, também vista como sistêmica e, no mais das vezes, deslocada da outra por critérios de classe.

Todavia, em uma perspectiva gramsciana, poderíamos afirmar, ainda tentando responder à pergunta anteriormente levantada, que, neste sentido, o caráter popular da dramaturgia nordestina elabora uma outra ideia de nação e, portanto, do nacional, negando, pelo nacional-popular, a nação enquanto unidade pela sua relação com o popular que, sendo reenviado à sociedade, diz da divisão social de classes e não mais do povo enquanto unidade jurídica (CHAUÍ, 2006, p. 26).

Desta feita, podemos compreender aquela acepção múltipla de popular tomada por Gramsci, por exemplo, na fatura de um dos textos mais célebres do nosso teatro moderno, *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, escrito em Pernambuco, pelos idos de 1955. A cultura nordestina (neste caso, chamada de regional por sua relação com o popular, como descrevemos acima) nesta peça não aparece meramente tematizada, mas formalizada esteticamente, adequando conteúdo à forma de expressão, também cunhada sobre as formas populares de teatro do Nordeste e sobre a larga tradição do en-

tremez e do folheto nordestino – expressão artística basilar para esta região que, se fornece muito do assunto desta peça, também determina o ritmo da fala pela força do verso. É interessante considerar que, quando de sua encenação em 1957 em palcos paulistanos, a presença dessa obra artística marcaria um lugar de oposição contra-hegemônica pelo gosto do público e pela representação do povo, num contexto afeito ao repertório estrangeiro e à ênfase sobre a representação da aristocracia rural do Sudeste, mesmo que em decadência, que encontrávamos, com suas devidas diferenças estéticas e de qualidade, em Abílio Pereira de Almeida e no grande Jorge Andrade.

Não cabem, aqui, por enquanto, avaliações dos usos da tradição popular na dramaturgia de Ariano Suassuna, o que, justamente, é um caminho possível de ser trabalhado na medida em que se examine como esta tradição se incorpora a uma outra, associada ao teatro oficial. Veja-se, a título de ilustração, a maneira como se posicionavam os integrantes do Teatro Popular do Nordeste/TPN, do qual Ariano Suassuna fazia parte, no que tangia à busca por renovar, a partir dos inícios de suas atividades, em 1946, a cena teatral pernambucana mediante a compreensão de que se delineava, ao menos teoricamente, um projeto de teatro voltado ao povo, sempre ausente das propostas culturais, objetivando

a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro (BORBA FILHO, 1980 [1946], p. 60).

Podemos, nesta proposta, aferir a inflamação dos intelectuais, autoidentificados como vanguarda das classes subalternas e responsáveis pela “devolução” do teatro, enquanto arte do povo, para seus espaços e interlocutores por excelência, sem a mediação da bilheteria. Ou, ainda, pode-se atestar a clareza de que o verdadeiro problema da arte teatral associada às casas de espetáculo devia-se ao fato dela não estar relacionada ao “pensamento do povo, [...], sem procurar resolver os seus problemas, apresentando pequenos casos sentimentais burgueses, manifestações antissociais que não representam as aspirações do povo” (BORBA FILHO, 1980 [1946], p. 60). Essa consciência, de muitas maneiras, é nacional-popular, seja no que se refere à posição do intelectual, seja naquilo que toca no popular, enquanto expressão de sentimentos e de visões de mundo contra-hegemônicos.

Tais objetivos virão novamente à pauta, em 1961, no Manifesto do TPN, quando se retomam as experiências já realizadas – destaque-se o relato referente à montagem de espetáculos e à popularização dos mesmos em comunidades, numa Barraca, semelhante à experiência de Garcia Lorca em terras

de Espanha, na qual se representaram peças baseadas numa dramaturgia nordestina e se executaram músicas que buscavam um caminho “nacional e popular” –, mediante a defesa de um conceito de *teatro popular*, apoiado na re-elaboração e valorização da cultura popular nordestina, em suas relações com o povo desta região e com a produção cultural dirigida a ele e que tem nele seu foco, conforme podemos atestar abaixo:

nosso teatro é popular. Mas popular para nós não significa, de maneira nenhuma, nem fácil, nem meramente político [...]. Fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão predeterminada do mundo, mas pulsar com a carne e o sangue de nosso povo de modo que, insensivelmente, naturalmente, aquilo que nosso teatro transfigure e clame em seu mistério seja o que o povo murmura em sua seiva [...].

Nosso teatro é do Nordeste. Isso não significa que matenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; [...].

O TPN propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste (MANIFESTO..., 1980 [1961], p. 65).

Anunciava-se aí, portanto, um projeto estético que, partindo da recriação do imaginário popular do Nordeste, traduzia a intenção desse grupo de levar o povo da região a um autorreconhecimento, mediante uma perspectiva que definiríamos, novamente a partir de Gramsci, como nacional-popular: politicamente engajada, no que se refere à construção de um projeto estético e ideológico preocupado com a plasmação das visões de mundo e de vida do próprio povo, através da atividade artística dos intelectuais organicamente identificados a ele, rumo à proposição de uma cultura contra-hegemônica. Nesta proposição do TPN, a noção de *popular* está identificada ao caráter *regional* do Nordeste – lugar de origem e de destino, seja das raízes da dramaturgia seja da técnica mesma da representação teatral, como veremos Hermilo Borba Filho defender em todo o seu pensamento teatral –, distinguindo-se de uma perspectiva *popular* “meramente política” ou “predeterminada de mundo”, como, por uma certa interpretação, pode parecer aquela veiculada pelos intelectuais-artistas ligados ao projeto do Partido Comunista Brasileiro/PCB, em cartaz no Teatro de Arena, depois de 1958, sobre o qual trataremos adiante.

Buscava-se no TPN ampliar a concepção corrente de *popular* mediante a incorporação do *regional*, em contraposição àquela, ainda mais identificada ao *nacional*, por conta de fatores de articu-

lação ideológica e geopolítica. Faltava ser encontrada a matéria mesma do povo, argamassa dessa “arte popular total”. Assim, tal matéria estaria, dialeticamente, tecida também na pesquisa das formas populares de arte que encontraríamos na região Nordeste, marcando não a limitação a um quadro típico, mas a compreensão de especificidades e singularidades estéticas que se enformariam tanto na dramaturgia como nas próprias condições de encenação. Claro que, tantos anos depois, já é preciso (re)avaliar, mesmo que esta seja já uma outra discussão, o alcance deste quadro na medida em que a pesquisa estética ficou, em muitos momentos, relegada a plano nenhum e os artistas passaram a incorporar estereótipos, inclusive aqueles transmitidos pelos meios de comunicação de massa, como a TV.

Em texto intitulado “A busca de um sentido nacional”, Altimar Pimentel (1969), bastante embrenhado nessas discussões do seu contexto, caracteriza o *teatro nordestino* como aquele que tanto trata de temas nacionais (ou regionais) quanto que se empenha na busca de “uma dramaturgia brasileira com marcas próprias”, cujo expoente seria o próprio Hermilo Borba Filho, em contraposição ao *teatro sobre o nordeste* cuja temática e ambientação é nordestina, regional, mas cuja pesquisa formal não se debruça sobre a tradição cultural nordestina, seja do folheto, seja das próprias brincadeiras e formas da dramática popular vivenciadas nessa região. Assim, sob este viés, o teatro nordestino possuiria “marcas próprias” que o distinguiria da produção do teatro produzido nas outras regiões. Se esta hipótese for verdadeira, poderíamos dizer que tal distinção repousaria numa tomada de posição do intelectual-artista sobre o seu universo cultural e sobre a própria proposição de projetos culturais centrados na difícil caracterização de uma cultura popular? Essa dificuldade nos suscita uma outra velha pergunta: cultura *do* povo ou cultura *para* o povo? Nesse caso, seriam as duas coisas. Ou seja, é a tentativa de produzir, com os elementos da cultura *do* povo, alternativas culturais que tenham como destinatário o próprio povo. É óbvio que, mediante certa leitura, tais elementos populares, quase sempre numa perspectiva oficial/estatal, estariam marcando influxos do regional, do tradicional, do típico ou do folclore; o que acaba relegando tais representações a um lugar desclassificado em relação à produção nacional, cuja temática se voltaria ao urbano e aos seus meios de produção, ou ainda, quando sob aquela perspectiva, o popular compareceria apenas como registro de quadros típicos, seja na forma, seja na maneira de representar, seja nos temas que acabariam apontando para estereótipos desgastados da panela de barro, da fome, do pé no chão.

Obviamente, não estamos querendo afirmar que nas peças do eixo Sul-Sudeste, daquele contexto, não haveria uma busca pelo popular, ou que o popular estaria centrado no regional, o que entraria em contradição com nossos próprios argumentos, mas que tal discussão aponta para uma outra ideia de nação, agora baseada na diversidade e não na unidade, que tem no popular – em qualquer região

– suas matrizes. Contudo, faz-se necessário destacar que em muitos dos textos das décadas de 1950-70, a noção de popular está bastante circunscrita a ideais político-partidários de classe, por exemplo, marcando a busca por um determinado perfil de herói popular-revolucionário: os operários e habitantes do morro de Gianfrancesco Guarnieiri, os “fanáticos” de Dias Gomes, os jogadores de futebol de Vianinha etc. Mas, mesmo assim, tudo isso devolve o popular ao nacional. E esta é a perspectiva que nos interessa aqui, na medida em que o popular não se inscreve apenas na esfera do regional, pitoresco ou folclórico, como normalmente se toma.

Esta discussão assume justamente tais matizes quando, depois de 1958 e do sucesso explosivo de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, o Teatro de Arena de São Paulo dá início a uma produção regular de obras que traziam à cena, programaticamente, a expressão de conteúdos ligados às classes subalternas, enquanto representação daquilo que seria próprio à *nação*, tida como “portadora de traços que não só podiam, mas necessitavam, ser captados e elaborados artisticamente sob o prisma do popular” (BETTI, 2006, p. 193). Ou seja, no conjunto de textos e espetáculos relacionados a um projeto teatral identificado como *nacional e popular*, proposta esta amplamente relacionada à perspectiva de direção cultural do PCB, buscava-se uma forma estética capaz de, seja pela temática explorada, seja pelo estilo de representação buscado e desenvolvido, formalizar artisticamente a realidade nacional, mediante uma noção de classe (*popular*) plasmada na dramaturgia/teatro (*nacional*) levada ao público habitual de teatro (classe média, estudantes, profissionais liberais etc.), de modo a torná-los aliados importantes diante do projeto de mudança social que se esperava, tendo em vista o alinhamento, à esquerda, dos artistas que encabeçavam o movimento. E aí não temos muita diferença em relação ao que se propunha no Nordeste, a não ser no que se refere a uma determinada pesquisa em torno das formas de teatro populares, por exemplo.

Todavia, tal perspectiva nacional-popular, neste contexto assume uma visada diferenciada, tendo em vista que, por conta da direção política e partidária, de ordem ideológica, os dois conceitos conjugados na expressão *nacional e popular* diziam respeito “à proposta de registrar as questões e contradições políticas e culturais associadas ao país, bem como de refletir a respeito delas sob o prisma do proletariado e da crítica aos processos de exploração do trabalho” (BETTI, 2006, p. 193). Discutia-se, assim, não o conceito gramsciano, mas a tese pecebista que definia a revolução brasileira como essencialmente nacional e democrática, como também estabelecia a defesa estratégica ao nacional-desenvolvimentismo da era JK que asseguraria, pela industrialização, o avanço das forças proletárias. No âmbito da produção artística, este debate associou-se à ideia de arte participante, mediante a eleição do povo ou dos estudantes como agentes da transformação, numa perspectiva mistificadora, como afirma Edélcio Mostaço (1982, p. 86): “mistificação primeira, o plano do real, convencendo-

os que eram eles os agentes transformadores da história; mistificação segunda, ao criar, manter e implementar através de suas obras a difusão desta crença”. E esta mistificação é que gera contradições internas no projeto ideológico, muitas vezes reveladas em limitações de ordem estética ainda passíveis de análise e interpretação.

Ou seja, mesmo que o PCB tenha alcançado uma espécie de hegemonia cultural com ampla duração até o período imediatamente pré-64 – deixamos às claras que, já em 1960, até mesmo o Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, o palco mais burguês de São Paulo, já aderira a esta perspectiva ao encenar *O pagador de promessas*, de Dias Gomes –, refletindo a necessidade de uma política de aliança de classes, avança para além do Arena, chegando ao projeto do Centro Popular de Cultura/CPC, mediante outra perspectiva que preconizava que

o popular que realmente interessava ao ativismo político praticado era aquele cujo caráter revolucionário expressava-se através da posição de classe, e não da origem social do artista ou da constituição formal do trabalho. Para [Ferreira] Gullar, por sua vez, o popular desejado passava pela incorporação de formas, como o cordel, o repente, a incelença etc., ao trabalho dramaturgico e artístico realizado: as formas nascidas ou inspiradas nos contextos de classe associados ao povo eram, a ser ver, fundamentais para o amadurecimento estético da expressão e para a coerência política do trabalho (BETTI, 2006, p. 195).

A questão do CPC também ainda precisa ser mais discutida, incluindo a análise e interpretação de seus projetos, também muitas vezes com caráter de direção das classes subalternas e não de articulação do trabalho artístico a seus interesses. De outro lado, veja-se que, na proposição de Ferreira Gullar, retorna-se à necessidade de pesquisa teatral e dramaturgica voltada às formas de arte do povo, marcando determinada visão atrelada a certo recorte estético e político em torno do popular, como crítica à posição etapista quase sempre atrelada ao projeto *nacional e popular* do PCB, que começa a se esvaír no contexto pós-64. Daí podermos afirmar que, apesar das muitas semelhanças no âmbito dos aspectos políticos numa reflexão sobre a cultura, este projeto, apesar de ser lido após a circulação das ideias de Gramsci no Brasil como uma metonímia delas, em que se toma um conceito pelo outro, não pode ser tomado como tal na medida em que estes escritos são apenas traduzidos no Brasil entre 1966 e 1968, tendo sua recepção prejudicada pela decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968.

Se considerarmos que, desde 1956, conforme Celso Frederico (1998), o PCB começara a consolidar sua proposta, ela ainda não pode estar ladeada plenamente com o ideário gramsciano mesmo que haja proximidade entre ambos, considerando-se este apenas um primeiro passo rumo à consolidação

de um projeto de cultura nacional-popular, cada vez mais próximo daquele por conta da influência dos vários intelectuais ligados ao Partido, que passam a ler e a utilizar tais categorias para entender a realidade brasileira, como Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, por exemplo. Todavia, seja na crítica especializada de dramaturgia/teatro, seja mesmo nos projetos estatais e nos grandes oligopólios de comunicação e entretenimento de massa, a partir dos anos 1960 até inícios da década de 1980, o nacional-popular se confundira com o *nacional e popular*, tornando-se palavra fácil e desgastada, sem que houvesse ainda a devida problematização e reflexão em torno do pensamento do filósofo italiano. Daí a confusão do nacional-popular (aquele proposto por Gramsci e tornado categoria de análise em aplicação às questões brasileiras, como vemos em escritos de Marilena Chauí e Carlos Nelson Coutinho) com o outro nacional-popular (na realidade, símile do *nacional e popular* proposto pelo PCB e atrelado à sua atropelada história de tentativa de hegemonia, muito agregada ao nacional-desenvolvimentismo e à ambígua política de aliança de classes), o que gera uma grande confusão de ordem teórica e crítica, sobre a qual já nos debruçamos (MACIEL, 2004) e que já foi retomada (BETTI, 2006), e que tem que ser sempre destacada.

É assim que, em concordância com Carlos Nelson Coutinho (2000), temos que considerar produtivamente, nesta distinção, o que ele chama de “determinações essenciais do nacional-popular enquanto tendência alternativa no seio da cultura brasileira” (p. 59). A primeira delas diz respeito ao fato de que o nacional-popular não pode ser lido, em sua retomada do popular enquanto nacional, como fechamento provinciano às correntes cosmopolitas frente à pretensa afirmação de “raízes” culturais, o que seria contraditório ao próprio caráter dialético do localismo/cosmopolitismo de nossa formação cultural, podendo apontar a certo nacionalismo empobrecedor e, por vezes, reacionário. Depois, também não podemos fechar o nacional-popular dentro de uma identificação a “um determinado estilo ou com uma determinada temática, no plano estético, ou com uma única posição ideológica, no plano do pensamento social” (p. 63), ou seja, nem é apenas o regionalismo ou o aproveitamento da cultura popular do Nordeste, como também não o é apenas a vertente política em torno do proletariado urbano do Sudeste: ele está, antes, no método de abordagem realista que “*unifica na diversidade* as várias expressões concretas do nacional-popular no terreno estético” (p. 63, grifos do autor), sem leis, regras ou dogmatismo em relação à liberdade criadora do intelectual-artista. Deslocado, pois, de uma única temática, ele se revela no ponto de vista assumido pelo criador na sua fatura, este sim atrelado à expressão de um conteúdo de classe que seja efetivamente nacional, na articulação com os dados universais que estejam a favor do povo e que apontem caminhos de saída para a cultura intimista e ornamental da outra classe.

Estas anotações em torno desta questão tão complexa, na realidade, não pretendem encerrá-la. Ao contrário, elas apontam a necessidade de re-leitura e de reavaliação de certos caminhos já consagrados pela crítica da cultura, notadamente, revelados em seus vieses político-ideológicos, muitas vezes, fechados a doutrinas e esquemas partidários, marcando a possibilidade de retomada do projeto gramsciano como ainda urgente e necessário mesmo em uma época em que seus conceitos foram desgastados pelas inúmeras apropriações, incluindo-se aquelas de fundo estatal que fizeram com que o nacional-popular, por exemplo, se confundisse com populismo ou mero regionalismo, que, ao invés de fomentar a diversidade, buscava a unidade para fins de manipulação ideológica. Estas e outras questões, certamente, ainda podem e devem ser debatidas. E, certamente, o faremos. De resto, para a nossa área das Letras e Artes, este cruzamento de uma discussão cultural com aspectos de ordem teórica e crítica, como a noção sistêmica da literatura, podem ainda se juntar a um debate mais amplo, como o que propõe Raymond Williams sobre o materialismo cultural, que toma a obra artística como uma prática social, mas, essa sim, é outra conversa.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil: 1º tomo*. Ed. org. por Oneyda Alvarenga. 2ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1982.

BEIRED, José Luíz Bendicho. “A função social dos intelectuais”. In: AGGIO, Alberto (org.). *Gramsci: a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998. p. 121-32.

BETTI, Maria Silvia. Nacional e popular. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/ SESC São Paulo, 2006. p. 193-6.

BORBA FILHO, Hermilo. “Teatro: arte do povo [1946]”. *Arte em Revista – Questão: O popular*, ano 2, n. 3, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/ Kairós, São Paulo, mar. 1980, p. 60-3.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10ª. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. 2 v. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CHAUÍ, Marilena. “Sobre o nacional e o popular na cultura”. In: _____. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 15-64.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Cultura e sociedade no Brasil”. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. p. 37-80.

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. v. 3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 275-304.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB, 2004.

MANIFESTO do Teatro Popular do Nordeste [1961]. *Arte em Revista – Questão: O popular*, ano 2, n. 3, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/ Kairós, São Paulo, mar. 1980, p. 64-5.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PIMENTEL, Altamar. A busca de um sentido nacional. *Dionysos*, ano XIV, n. 17, Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, jul. 1969, p. 66-71.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. de Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZILBERMAN, Regina. “O nacional-popular na era da globalização: revendo ideias dos anos 70”. *Semear*, n. 5, Rio de Janeiro, 2001, p. 167-77.

Recebido em 30 de setembro de 2009

Aprovado em 21 de outubro de 2009