

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO  
CURSO DE MESTRADO**

**STELA MARIS SALDANHA**

**DOM HELDER CAMARA E O TEATRO POPULAR DOS COELHOS:  
Uma ação pastoral libertadora**

**RECIFE/2019**

STELA MARIS SALDANHA

**DOM HELDER CAMARA E O TEATRO POPULAR DOS COELHOS:  
Uma ação Pastoral libertadora**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco.

Linha de pesquisa: Tradições e experiências religiosas, cultura e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral

RECIFE/2019

S162d

Saldanha, Stela Maris

Dom Helder Camara e o teatro popular dos Coelhos : uma  
ação pastoral libertadora / Stela Maris Saldanha, 2019.

155 f. : il.

Orientador: Newton Darwin de Andrade Cabral.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de  
Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião.  
Mestrado em Ciências da Religião, 2019.

1. Evangelização. 2. Teatro. 3. Igreja. 4. Comunidade.

I. Título.

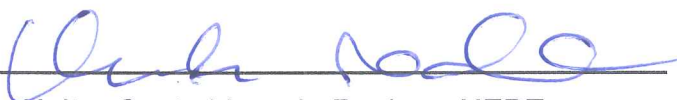
CDU 266

Ficha catalográfica elaborada por Mércia Maria R. do Nascimento – CRB-4/788

STELLA MARIS SALDANHA

**DOM HELDER CAMARA E O TEATRO POPULAR DOS COELHOS:  
UMA AÇÃO PASTORAL LIBERTADORA**

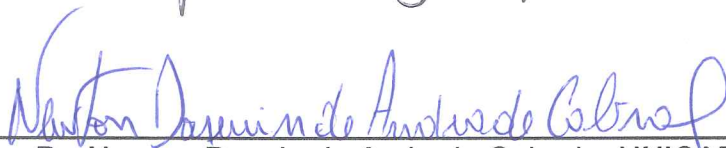
Dissertação **aprovada** como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, na Universidade Católica de Pernambuco, pela seguinte Banca Examinadora:



Dr. Heitor Costa Lima da Rocha – UFPE  
Avaliador externo



Dr. Gilbraz de Souza Aragão – UNICAP  
Avaliador interno



Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral – UNICAP  
Orientador

Para Marcus Siqueira  
*(in memoriam)*

## **Agradecimentos:**

Adriana Dória  
Alfredo Sotero  
Almery Bezerra de Melo  
Ana Clara Reis  
Anita Holanda Cavalcanti  
Benjamim Santos  
Bráulio Brilhante  
Carmelita Pereira  
Didha Pereira  
Germano Haiut  
Gilbraz Aragão  
Heitor Costa Lima da Rocha  
José Mário Austregésilo  
Kéthuly Góes  
Lucas Saldanha  
Lúcio Lombardi  
Lucy Pina Neta  
Maria do Carmo Holanda Cavalcanti  
Maria Clara Angeiras  
Mariza Pontes  
Mônica Holanda Cavalcanti  
Múcio Pessoa Lopes  
Newton Darwin de Andrade Cabral  
Odemício Félix Lins  
Paulo Dantas  
Pedro Saldanha  
Reginaldo Veloso  
Tatiana Nobre  
Teresa Duere  
Valdi Coutinho  
Zuleica Dantas

*À sombra do mundo errado  
murmuraste um protesto tímido.  
Mas virão outros.*

Carlos Drummond de Andrade

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

**ACB** – Ação Católica Brasileira  
**ACO** – Ação Católica Operária  
**AI-5** – Ato Institucional nº 5  
**AP** – Ação Popular  
**CCC** – Comando de Caça aos Comunistas  
**CEB'S** – Comunidades Eclesiais de Base  
**CIA** – Central Intelligence Agency  
**CLUSA** – Liga Cooperativa dos Estados Unidos  
**CNBB** – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil  
**CONTAG** – Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura  
**CPI** – Comissão Parlamentar de Inquérito  
**DOPS** – Departamento de Ordem Política e Social  
**FAFIRE** – Faculdade de Filosofia do Recife  
**FETAPE** – Federação dos trabalhadores da Agricultura de Pernambuco  
**FETEAPE** – Federação do Teatro Amador de Pernambuco  
**IBAD** – Instituto Brasileiro de Ação Democrática  
**IPES** – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Social  
**JEC** – Juventude Estudantil Católica  
**JUC** – Juventude Universitária Católica  
**MCP** – Movimento de Cultura Popular  
**MEB** – Movimento de Educação de Base  
**MEEI** – Movimento de Evangelização Encontro de Irmãos  
**OP** – Operação Esperança  
**PCB** – Partido Comunista Brasileiro  
**PC do B** – Partido Comunista do Brasil  
**PORT** – Partido Operário Revolucionário Trotskista  
**RENEC** – Rede Nacional de Emissoras Católicas  
**SORPE** – Serviço de Orientação Rural de Pernambuco  
**SUDENE** – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste  
**TCP** – Teatro de Cultura Popular  
**TEP** – Teatro do Estudante de Pernambuco  
**THBF** – Teatro Hermilo Borba Filho  
**TPC** – Teatro Popular dos Coelhoos  
**TPN** – Teatro Popular do Nordeste  
**TUCAP** – Teatro da Universidade Católica de Pernambuco  
**TUP** – Teatro Universitário de Pernambuco  
**UFPE** – Universidade Federal de Pernambuco

## LISTA DE INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

- Acervos particulares:

Arquivo pessoal de Didha Pereira

Arquivo pessoal de Lúcio Lombardi

Arquivo pessoal de Maria do Carmo Holanda Cavalcanti

- Acervos institucionais:

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

Centro de Documentação Helder Camara – CEDOHC

Companhia Editora de Pernambuco – CEPE

Federação do Teatro Amador de Pernambuco - FETEAPE

Movimento dos Trabalhadores Cristãos - MTC

## RESUMO

Em 1968 nascia no Recife, numa área de alagados, o Teatro Popular dos Coelhos (TPC). Já ao seu surgimento vinculou-se à Operação Esperança, da Arquidiocese de Olinda e Recife, entidade voltada à organização das comunidades de baixa renda, nas quais pretendia ações emancipatórias. O TPC permaneceu ligado à Arquidiocese enquanto durou o arcebispado de Dom Helder Camara. Nesse período desenvolveu atividades culturais e de mobilização, sendo o mais longo dos grupos teatrais de base comunitária, integrados aos projetos pastorais da Igreja em Pernambuco, entre os anos de 1964 e 1985. Significou, no período de vigência da ditadura civil-militar brasileira, um foco de resistência à exclusão social dos segmentos populacionais periféricos, ao mesmo tempo em que refletia uma nova *práxis* da Instituição Católica, pretendida desde o Concílio Vaticano II. Sua sobrevivência às adversidades pode ser creditada, também, ao empenho pessoal de Dom Helder, amante que era do teatro, para que a arte da representação figurasse entre os recursos disponíveis à evangelização. Esta pesquisa incide sobre a trajetória do Teatro Popular dos Coelhos, cuja memória encontra-se submersa, ainda que, à época de sua atuação, o TPC tenha assegurado para si um lugar de fala como sujeito político, artístico e evangelizador. A relação entre religião e teatro aparece teorizada neste trabalho a partir de dois conceitos básicos; o Teatro de Catequese e o Teatro de Evangelização. Se a um coube acomodar novas comunidades a um mundo que se queria imutável, ao outro, aqui tomando como referência o próprio TPC, competia transformar o mundo produzindo narrativas insurgentes. O perfil não só conceitual, mas principalmente investigativo, e a construção de memória pretendida nesta dissertação lhe deram como suporte estrutural, além das consultas bibliográficas, a coleta de testemunhos pessoais, sem o que não teria sido possível reconstituir, ainda que parcialmente, a história do Teatro Popular dos Coelhos.

**Palavras-chave:** Teatro, Evangelização, Igreja, Comunidade.

## **ABSTRACT**

In 1968, the Popular Theater of Coelhos ( Teatro Popular dos Coelhos, TPC) was born in Recife, in a waterlogged area. Since its inception it has been linked to Operation Hope (Operação Esperança), of the Archdiocese of Olinda and Recife, entity directed to the organization of the communities of low income, in which TPC wanted emancipatory actions. The TPC remained attached to the Archdiocese while Archbishop Helder Camara lasted. During this period, he developed cultural and mobilization activities, being the oldest community theater group integrated to the pastoral projects of the Church in Pernambuco, between 1964 and 1985. During the period of the Brazilian civil-military dictatorship, it was a focus of resistance to social exclusion of peripheral segments of the population. At the same time, it reflected a new *praxis* of the Catholic institution, intended since the Second Vatican Council. The survival of TPC to adversity can also be credited to Dom Helder's personal commitment to the art of representation, to be among the resources available for evangelism. This research focuses on the trajectory of the Teatro Popular dos Coelhos, whose memory is submerged, although at the moment of its realization it has guaranteed for itself a place as a political, artistic and evangelizing subject. The relation between religion and theater appears theorized in this work from two basic concepts: the theater of catechesis and the theater of evangelization. The first aimed to fit new communities to a world that was wanted to be immutable, and the latter, here taking as reference the TPC itself was to transform the world by producing insurgent narratives. The profile not only conceptual but mainly investigative and intended memory-building in this dissertation gave him, as a structural support, besides bibliographical consultations, the collection of personal testimonies, without which it would not have been possible to reconstitute, though partially, the history of the Popular Theater of Coelhos.

**Keywords:** Theater, Evangelization, Church, Community.

## **SUMÁRIO**

	<b>pág</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>1 A IGREJA NO BRASIL E OS ECOS DE MEDELLÍN</b>	16
1.1 A IGREJA BRASILEIRA ANTES DO VATICANO II E DE MEDELLÍN	29
1.2 A IGREJA E O ESTADO DE PERNAMBUCO ANTES DE 1964	41
1.3 O NOVO ARCEBISPO CHEGA AO RECIFE	51
<b>2 AS COMUNIDADES DO DOM, O BAIRRO DOS COELHOS E O TEATRO</b>	55
2.1 O BAIRRO DOS COELHOS, UM TERRITÓRIO PARA AÇÕES LIBERTADORAS	64
2.2 A FORÇA ESPECIAL DO TEATRO	68
2.3 O ARCEBISPO E O TEATRO	75
<b>3 O TEATRO POPULAR DOS COELHOS NA CENA CULTURAL BRASILEIRA</b>	81
3.1 O TEATRO VAI À GUERRA	84
3.2 O TPC NO FRONT	89
3.3 CAÇA ÀS BRUXAS	102
3.4 O TPC E SEUS PARES	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	135
<b>ANEXOS</b>	139
<b>REFERÊNCIAS</b>	152

## INTRODUÇÃO

Quando, em 1968, nasceu o Teatro Popular dos Coelhos, o mundo crepitava à convocação de uma nova ordem política, cultural e religiosa. De Medellín, na Colômbia, sopraram os ventos da Conferência Episcopal Latino-americana, que clamava a urgência de uma Igreja local, pobre, voltada para os pobres, propiciadora de formas renovadas da presença cristã no Continente.

No Brasil, às vésperas da decretação do Ato Institucional nº 5 dando plenos poderes à ditadura civil-militar, grupos religiosos progressistas saíam em defesa dos marginalizados e das garantias democráticas. A situação de excepcionalidade política e o novo posicionamento adotado pela Igreja, acabou tensionando as relações entre a Instituição e o governo.

O que era inicialmente uma tensão velada, precipitou-se em conflito aberto. Padres e leigos engajados em ações pastorais foram perseguidos, presos e, em alguns casos, torturados e assassinados. Pernambuco foi território especialmente monitorado pela ditadura. Além de seus antecedentes políticos que o credenciavam à uma predisposição revolucionária, tinha como arcebispo o mais popular e prestigiado religioso brasileiro, cuja pregação contra as injustiças e pela igualdade dos povos ganhara repercussão internacional.

Enquanto esteve à frente da Arquidiocese de Olinda e Recife, Dom Helder implementou ações que buscavam mudar a face cruel das comunidades vulneráveis, procurou organizá-las para que vislumbrassem horizontes de autonomia, estimulou-as à reivindicação cidadã, imaginou-as protagonistas na transformação de estruturas sociais arcaicas. Para tanto lançou mão de várias estratégias dialogais. Uma delas foi o teatro, linguagem artística à qual atribuía força pedagógica e de encantamento.

Como neste trabalho nos debruçamos exatamente sobre esta particularidade do arcebispado de Dom Helder, tendo como foco principal os vínculos da Arquidiocese com o Teatro Popular dos Coelhos, recorreremos, por necessidade imperiosa, a um quadro teórico de base diversificada. Além dos autores das Ciências da Religião buscamos também autores das Artes Cênicas, do Jornalismo, da História.

A pluralidade de plataformas, no entanto, não diluiu a contribuição estratégica de cada uma delas no nosso esforço para recomposição de fatos e consequente construção de memória. Se, por um lado, os autores das Artes Cênicas se fizeram indispensáveis ao mapeamento do cenário artístico-cultural aqui apresentado, e sem o qual os propósitos

deste trabalho não se firmariam, por outro, não poderiam eles atender a quesitos basilares de natureza diversa como, por exemplo, o “lugar” da arte na experiência religiosa e os “movimentos” da Igreja em seus ciclos de pretendida renovação.

Sendo assim, aquilatamos no mesmo patamar de importância os autores referenciais deste trabalho, independentemente das plataformas às quais estão vinculados e perfilamos, a título ilustrativo, nomes como Luiz Maurício Britto Carvalheira (para quem o teatro pernambucano, em algumas de suas manifestações, ganhou força de vanguarda), Gustavo Gutiérrez e Agenor Brighenti (aos quais recorreremos para dimensionar a missão da Igreja na América Latina), e Luiz Gonzaga de Souza Lima (a quem coube, principalmente, fundamentar a formação de uma esquerda católica brasileira).

Mas esta rede de apoio interdisciplinar não estaria completa sem os apontamentos do próprio Helder Camara, fazendo a ressalva de que, neste caso, tais “apontamentos” transcendem o que seria uma base teórica conceitual para alcançar a extraordinária condição de testemunho de vida. Recorreremos especialmente às cartas que escreveu para amigos e colaboradores ao longo de muitos anos, nas quais encontramos diversas confirmações da sua escolha, tão convicta quanto amorosa, pelo teatro como instrumento evangelizador e libertário.

Esta mesma perspectiva interdisciplinar, nos faz ressaltar também a ambiência polifônica que marcou toda a trajetória do Teatro Popular dos Coelhos, na qual somaram-se à sua matriz comunitária e pastoral, as vozes da política, da cultura, da arte e da educação, razão pela qual entendemos para este trabalho uma acomodação em Ciência da Religião Aplicada, subárea cujas bases de observação ancoraram nossas abordagens e abriram espaço para uma compreensão do TPC em toda a sua amplitude.

A pesquisa a que nos propusemos para trazer à superfície a história do Teatro Popular dos Coelhos, filho de uma das comunidades mais pobres da Região Metropolitana do Recife, perpassa por algumas questões que tentamos responder: em que contexto a experiência do TPC se desenvolveu? Para quem falava e sobre o que falava? Qual o grau de independência que pôde manter, já que estava ligado à Igreja? O que o caracterizava como ação comunitária e pastoral? Em que medida seus resultados foram efetivamente emancipatórios? Como e por que suas atividades foram encerradas?

Para chegar a essas respostas, estabelecemos os seguintes eixos de abordagem: a) localizar a experiência do TPC dentro das circunstâncias sociais, políticas, culturais e

religiosas de sua época, identificando suas particularidades; b) comparar essa experiência com o teatro implementado pelos jesuítas no Brasil, estabelecendo as diferenças entre teatro de catequese e teatro de evangelização; c) analisar seu histórico de montagens, correlacionando-o a propósitos pastorais, sociais, políticos e artísticos; d) guardar observância quanto ao apreço pessoal de Dom Helder pela arte da representação.

Os caminhos percorridos no intuito de chegarmos a resultados satisfatórios foram bibliográficos, jornalísticos e testemunhais. Ao primeiro atribuímos as informações que contextualizam o momento histórico circundante à experiência do TPC. Ao segundo competia fornecer registros dos fazeres daquele grupo teatral e suas consequentes reverberações. Infelizmente quase nada foi documentado sobre o Teatro Popular dos Coelhos, enquanto esteve circunscrito às esferas comunitárias. Desta forma, a trajetória do grupo foi reconstituída tendo por base os depoimentos daqueles que o presenciaram ou que dele fizeram parte. São, portanto, pedaços de memórias que procuramos interligar, a fim de nos aproximarmos, tanto quanto possível, da “verdade” factual.

O resultado obtido a partir das nossas fontes de consulta está distribuído ao longo dos três capítulos desta dissertação. No primeiro, abrimos espaço ao entendimento de teólogos e cientistas da religião sobre a Conferência Episcopal de Medellín, cujos ecos se fizeram sentir fortemente no Brasil. Comentamos também algumas particularidades do teatro de catequese implementado pelos jesuítas, distinguindo-as das resoluções de Medellín prevendo para o continente latino-americano um diálogo religioso e cultural não-moralizante. Outros pontos de abordagem neste mesmo capítulo são a formação de uma esquerda católica no país já na década de 1950; o cenário político no estado de Pernambuco antes do golpe de 1964 e, ainda, a chegada do novo arcebispo, Dom Helder Camara, ao Recife.

No segundo capítulo trazemos à centralidade da discussão, as Comunidades Eclesiais de Base e o Movimento Encontro de Irmãos, uma vez que correspondiam ao mesmo esforço de evangelização popular do qual fizeram parte a Operação Esperança e o próprio TPC. Nos reportamos também ao bairro dos Coelhos como área propícia ao desenvolvimento de projetos de humanização e, ainda, ao apreço de Dom Helder pelo teatro, mapeando seu envolvimento com a arte da representação desde a infância, em Fortaleza, cidade na qual viveu até os primeiros anos de sacerdócio.

Para o terceiro capítulo reservamos a história do Teatro Popular dos Coelhos, o ambiente cultural que a ele se impunha e o lugar de fala que buscou para si mesmo. À

falta de documentação, como registros textuais e fotográficos, recorreremos, além dos depoimentos orais e escritos que nos foram dados, às análises comparativas entre o TPC e outros grupos teatrais com pretensões populares, cujas trajetórias mereceram narrativas que lhes preservaram a memória. Fizemos aproximações entre o Teatro Popular dos Coelhos e outros cinco coletivos objetivando, com o cruzamento de informações, melhor radiografá-lo em sua poética, particularidades e propósitos.

Entre os cinco coletivos chamamos a atenção para a “proximidade” do grupo dos Coelhos com o Teatro de Cultura Popular, vinculado ao Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado em Pernambuco no início dos anos 60, cuja organização previa a produção de uma metodologia participativa que envolvesse a gente sofrida do povo. Reconhecido internacionalmente por suas intervenções educadoras, principalmente no que tange à alfabetização de adultos e à formação de consciência crítica entre os segmentos lançados à margem do processo social, o MCP deixou uma herança pedagógica que muito provavelmente orientou diversas outras iniciativas voltadas à educação popular, inclusive aquelas implementadas pela Igreja Católica através de suas ações pastorais, como a Operação Esperança, esteio da experiência teatral que se desenvolveu no bairro dos Coelhos.

Desconhecemos qualquer outro trabalho que tenha tido o Teatro Popular dos Coelhos como objeto de pesquisa. Esperamos que este não se torne o único. Provas cabais da sua inscrição no mundo, precária, mas humaníssima, hão de brotar de pastas empoeiradas, de fotografias carcomidas, de anotações até aqui desaparecidas, mas que não foram destruídas quando algozes da liberdade bateram às portas de seus integrantes. Gente simples, pobre, guerreira que recusou a esperança passiva de dias melhores. Gente que amava o Dom. E que, como ele, amava o teatro.

## 1 A IGREJA NO BRASIL E OS ECOS DE MEDELLÍN

Esta dissertação, por óbice criativo, começa sem nenhuma originalidade. Foge à beleza imanente das construções literárias, à coragem da experimentação e, ao mesmo tempo, aos excessos de rigores acadêmicos exigidos pela ocasião. Só uma coisa ampara este início fluído, quase torto, desemoldurado: a força, não da frase que se segue, mas do ano – com todas as suas convergências circunstanciais e históricas – que ela, a frase, prenuncia: “1968 não foi um ano qualquer”. Insistente, teima em não sair de cena, mesmo agora, meio século depois da sua inscrição nos acontecimentos do mundo. As lembranças que evoca lhe garantem ainda, e com muita propriedade, acento neste conturbado presente.

Curiosamente, entre tantas ocorrências políticas, sociais, culturais e religiosas que sacudiram o planeta nesse justo ano da segunda metade do século XX, algumas seminais para as pautas contemporâneas, também o nosso microcosmo – o objeto deste trabalho e o seu entorno – foi por ele chancelado: 1968 registra o surgimento do Teatro Popular dos Coelhos e o início de suas atividades, primeiro na sua localidade de origem, depois, e gradativamente, espreado-se por outras áreas, com as quais buscava um diálogo pastoral e de mobilização.

Longe do assassinato do líder pacifista Martin Luther King; distante dos protestos contra a Guerra do Vietnã; distanciado ainda das barricadas de Paris que anteciparam o ocaso político do então presidente da França, Charles de Gaulle, mas alimentada, quem sabe, por suas próprias utopias e bafejada pelos ares da organização comunitária então estimulada pela Arquidiocese de Olinda e Recife, uma das comunidades mais pobres da Região Metropolitana – o bairro dos Coelhos – criou o seu grupo de teatro, doravante também chamado aqui de TPC.

Como disse certa vez o jornalista Zuenir Ventura, era difícil ser indiferente naqueles tempos apaixonados (2018, p. 83). A Igreja Católica, um dos eixos desta pesquisa, já alicerçada pelos princípios do Concílio Vaticano II (1962-1965)<sup>1</sup>, não o foi. Começamos, então, por ela; seus fazeres e sua Palavra naquele ano de sol e ventanias, uma vez que, ato contínuo ao Concílio, a Igreja deu ao mundo, no imorredouro 1968, um

---

<sup>1</sup> O Concílio Vaticano II foi anunciado pelo Papa João XXIII, em 25 de janeiro de 1959. Seu discurso de abertura, *Gaudet Mater Ecclesia*, foi proferido no dia 11 de outubro de 1962. Com a morte de João XXIII, o Concílio foi conduzido pelo Papa Paulo VI e por este concluído.

dos seus feitos mais importantes no século XX: a II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, realizada em Medellín, na Colômbia.

Depois do Concílio, mais a Igreja procurou se fazer presente com sua nova orientação pastoral, em territórios designados à época como Terceiro Mundo. Para a América Latina, atendendo solicitação de Dom Helder Camara e de Dom Manoel Larraín (bispo de Talca, no Chile), convocou a conferência episcopal, quando o continente, tomado por sucessivos golpes militares, parecia irremediavelmente condenado à exploração, à dependência econômica e ao subdesenvolvimento. Uma legião de deserdados, até aquele momento acostumada a discursos doutrinários e a práticas religiosas assistencialistas, pôde, enfim, ser acolhida a partir de uma perspectiva libertadora<sup>2</sup>. Tanto o Concílio Vaticano II quanto a Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano deram à Igreja a renovação reclamada pelas práxis histórica e cristã:

Num ambiente de conflitos, recuos e conquistas, no final da década de 1960, a Conferência do Episcopado Latino-Americano de Medellín, em 1968, abriu novos caminhos para o Catolicismo, em sintonia com os princípios do Concílio Vaticano II. Assim, a instituição católica se diferenciava dos períodos anteriores. Uma série de fatos e situações sociais favoreceu sua evolução política e religiosa e renovou sua ação. Essa mudança afetou, ao mesmo tempo, sua visibilidade histórica e sua própria autocompreensão (PASSOS, 2013, p. 633).

Renovação e auto compreensão, como diagnosticadas por Mauro Passos, que não só reposicionaram a Igreja no século XX, como lhe deram, outra vez, notável protagonismo. Agora porque, em substituição à esplendorosa herança constantiniana<sup>3</sup>, anuncia uma predileção pelos caminhos que levam aos pobres. Este novo conceito de Igreja fez tremer estruturas internas e externas. A Instituição católica, governos, classes dominantes e dominadas, mais ainda nos países vulneráveis a turbulências políticas e à implantação de regimes autoritários, sentiram o impacto das novas formas de atuação pastoral. Quem também chama atenção para este aspecto é Agenor Brighenti:

Apoiado na renovação do Vaticano, o Cristianismo na América Latina, concretamente a Igreja Católica e algumas Igrejas protestantes históricas, rompe com uma ação pastoral restrita ao âmbito eclesial e religioso (*ad intra*), situando a missão da Igreja no mundo, em uma atitude de diálogo e serviço (*ad extra*). [...] Nessa perspectiva, fazer

---

<sup>2</sup> Clodovis Boff, em seu artigo *A originalidade histórica de Medellín* chama a atenção para a presença temática da “libertação” na conferência dos bispos latino-americanos, ainda que esta coexista com o tema “desenvolvimento”. Mas para ele, a “libertação” é a temática mais rica de promessas.

<sup>3</sup> Referente a Constantino, o Grande (272-337), primeiro Imperador Romano a se converter ao cristianismo. Por seu intermédio, o cristianismo tornou-se a religião oficial do Império Romano, abrindo caminho ao soerguimento de uma Igreja faustosa e detentora de poder.

pastoral implica levar em conta o contexto econômico, político, cultural, em uma sociedade marcada pela injustiça, [...] na ótica da opção preferencial pelos pobres (BRIGHENTI, 2013, p. 666).

Este novo projeto pastoral para o continente latino-americano legitimado em Medellín teve como um de seus feitos a humanização das relações entre a Instituição católica e as comunidades periféricas. Pela primeira vez a trágica realidade deste território – de pobreza extremada, de escandalosos índices de mortalidade infantil, de destruição cultural – é levada em conta numa perspectiva teológica descentralizada e não-eurocêntrica. Clodovis Boff, no artigo *A originalidade histórica de Medellín*, afirma também que até aquele momento a Igreja no continente “era a reprodução do modelo da Igreja europeia, em seu modo de organização, em sua problemática teológica e em suas propostas pastorais” (BOFF, <http://servicioskoinonia.org/relat/203p.htm>).

Se estamos falando de uma Igreja que, paulatinamente, abandonava seu modelo autoritário em busca de interlocução com a comunidade à qual se dirigia, num momento histórico que demandava mudanças substanciais nas sociedades periféricas, carentes, todas elas, de procedimentos de humanização, havemos de compreender, sem maiores dificuldades, porque as novas ações pastorais por ela implementadas têm como marco fundador, além da reflexão teológica, a realidade na qual estão inseridas.

Ao defender estratégias dialogais construídas a partir da realidade nuclear, Medellín colocava também em pauta a conversão da própria Igreja à pobreza. Não mais o fausto, mas o desprendimento voluntário, comprometido com os pobres. As miseráveis condições de vida da maioria da população do continente latino-americano sugeriam para o episcopado ali reunido, conforme está registrado no documento de conclusão da Conferência, a necessidade de uma vida simples e instituições funcionais sem ostentação. Décadas depois, ao analisar a importância histórica e pastoral de Medellín, o teólogo Gustavo Gutiérrez, dirá que “o testemunho de uma Igreja pobre é considerado como uma denúncia da pobreza e de suas causas” (2010, p. 247). No mesmo texto fará alusão ao entendimento de pobreza que norteava o debate dos bispos latino-americanos:

Pobreza material, como carência dos bens deste mundo, longe de qualquer idealização, é considerada como um mal em si. A pobreza espiritual significa em primeiro lugar uma atitude de infância espiritual, de disponibilidade à vontade de Deus; uma consequência dela será o desprendimento interior diante dos bens temporais (GUTIÉRREZ, 2010, p. 247).

Essa Igreja pobre voltada preferencialmente para as classes dominadas é um desejo manifesto já no Concílio Vaticano II. Esta causa, tanto em Medellín como no encontro de Roma convocado por João XXIII, tem no bispo brasileiro Helder Camara, um dos seus adeptos mais aguerridos. Entre os grupos informais dos quais participou no Concílio, ajudando, inclusive, a organizá-los, está o grupo “Igreja dos Pobres”. Mas em que tenha pesado seu esforço e o de outros padres conciliares, foi na II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano que o debate sobre o tema ganhou centralidade:

O assunto não chegou a ter no Vaticano II a presença que o papa teria desejado. Coube a Medellín assumir a missão e começar a traçar a tarefa da Igreja diante dos desafios lançados pela pobreza, não só, reiteramos, à sua inquietação social, mas ao anúncio do Evangelho considerado como um todo (GUTIÉRREZ, 2010, p. 248).

Levado à prática, o conceito de Igreja pobre e para os pobres, defendido, tanto no Concílio Vaticano II, quanto em Medellín, resultará na inserção de religiosos nos meios populares, agora sob orientação de uma nova pedagogia cristã<sup>4</sup>. Uma experiência que substituiu o assistencialismo por ações transformadoras, e foi reproduzida em vários países latino-americanos. No Brasil, aconteceu, na maioria das vezes, sob vigilância dos órgãos repressivos, instituídos pelo governo militar, vigente desde abril de 1964<sup>5</sup>.

As conclusões de Medellín apresentadas à comunidade católica não deixavam dúvidas sobre a responsabilidade histórica que a Igreja estava disposta a assumir no continente. Questões relacionadas à produção e distribuição de bens, às condições de sobrevivência de operários e camponeses, à igualdade de gênero, foram temas de reflexão do episcopado e para os quais sugeria-se mobilização: “É necessário agir. A hora atual

---

<sup>4</sup> O tema de uma Igreja pobre voltada aos pobres, principalmente na América Latina, aparece também no Encontro Latino-americano de Assessores Eclesiásticos da Ação Católica Universitária, realizado de 1º a 17 de julho de 1968, em Ikúá Satí, nos arredores de Assunção, Paraguai. Este encontro antecedeu a reunião de Medellín em aproximadamente 40 dias. Embora não tenha gerado um documento oficial, o padre Almerly Bezerra de Melo, que dele participou, fez a sua síntese e a publicou em *América Latina: protesta estudiantil y fe cristiana*, em 1970. Nesta publicação está escrito: “Es sospechosa desde luego la autenticidade de una fe que permanece sorda al inmenso clamor de los pobres” (p.61). E mais adiante: “Que la Iglesia em sí misma sea pobre” (p.82). O encontro de Ikúá Satí reuniu 40 assessores eclesialísticos.

<sup>5</sup> Em Pernambuco, o caso mais emblemático de repressão aos religiosos e leigos com inserção nos meios populares é o sequestro e morte do padre Antônio Henrique Pereira Neto, coordenador da Pastoral da Juventude da Arquidiocese de Olinda e Recife e um dos mais próximos colaboradores de Dom Helder. Padre Henrique foi sequestrado na noite de 26 de maio de 1969 por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e por agentes da polícia civil do estado. Seu corpo foi encontrado na manhã seguinte ao sequestro, na Cidade Universitária, com tiros na cabeça e sinais de tortura.

não deixou de ser a hora da ‘palavra’, mas já se tornou, com dramática urgência, a hora da ação”<sup>6</sup>.

Agir, no caso, implicava, como ressaltamos, na busca por formas mais intensas e renovadas de presença cristã nos países latino-americanos. Não por acaso o texto conclusivo do encontro episcopal evidencia a opção dos delegados pelas Comunidades Eclesiais de Base como forma pastoral prioritária para o continente<sup>7</sup>. Com as CEB’s, cuja importância fora aclamada pelo Papa Paulo VI e, mais tarde, em Puebla, no México, também reconhecida por João Paulo II, a Igreja procurava romper com sua velha base doutrinária, ao mesmo tempo em que buscava sua emancipação territorial.

O documento oficial com as conclusões de Medellín apresenta dezesseis temas centrais: justiça, paz, família e demografia, educação, juventude, pastoral popular, pastoral das elites, catequese, liturgia, movimento de leigos, sacerdotes, religiosos, formação do clero, pobreza da Igreja, pastoral de conjunto e, por fim, meios de comunicação social. Cada um deles contém subtemas nos quais as urgências latino-americanas são abordadas e para as quais sugerem-se posicionamentos políticos, no sentido *lato sensu*, e ações pastorais. Assinalaremos a partir de agora alguns desses temas ou subtemas. Aqueles que mais imediatamente nos sugerem aproximação com o contexto do qual emergiu o Teatro Popular dos Coelhos e que, de alguma forma, justificaram a sua existência e a sua *práxis*.

Começemos pelos dois primeiros temas apresentados no documento e discutidos à luz da realidade latino-americana: **justiça** e **paz**. À justiça contrapõe-se a miséria como fato coletivo. À paz, o subdesenvolvimento, uma vez que as desigualdades promovem tensões desestabilizadoras. De um lado ficam os setores preteridos, com sucessivas e acumuladas frustrações. Do outro, os setores dominantes para os quais são subversivas e temerárias as tentativas de mudança da arcaica estrutura social. Nas conclusões da Conferência de Medellín encontramos a seguinte proposição:

Devemos despertar a consciência social e hábitos comunitários em todos os meios e grupos profissionais, quer no que se refere ao diálogo

---

<sup>6</sup> A citação acima foi extraída do texto *Introdução às conclusões: presença da Igreja na atual transformação da América Latina*, que antecede o conjunto de orientações do documento de Medellín. Não há indicação de autoria. Estamos trabalhando com a 3ª edição da publicação *Conclusões da Conferência de Medellín – 1968*, lançada pelas Paulinas, em 2010.

<sup>7</sup> Para Clodovis Boff, as três marcas identitárias da Igreja latino-americana são a Opção pelos Pobres, a Teologia da Libertação e as Comunidades Eclesiais de Base. Ele as aponta em seu artigo *A originalidade histórica de Medellín*.

e à vivência comunitária dentro do mesmo grupo, quer no que se refere a suas relações com grupos sociais maiores (operários, camponeses, profissionais liberais, religiosos, funcionários etc.) (2010, p. 55).

A Conferência de Medellín, conforme explicitado no documento que lhe dá testemunho, conferiu especial atenção à **educação** por considerá-la estratégica ao desenvolvimento do continente. No panorama levado em conta pelos conferencistas, foram apontados sistemas educativos deficientes e inadequados, uma grande quantidade de jovens fora das estruturas escolares, um contingente alarmante de analfabetos e vasto setor da população à margem dos bens culturais. Buscou-se, então, alternativas possíveis para implementação de uma “educação libertadora”, compreendida como um conjunto de instrumentos que fazem do educando o sujeito da sua própria transformação:

A tarefa de educação destes irmãos nossos não consiste propriamente em incorporá-los nas estruturas culturais que existem em torno deles, e que podem ser também opressoras, mas em algo muito mais profundo. Consiste em capacitá-los para que, eles próprios, como autores de seu próprio progresso, desenvolvam, de maneira criativa e original, um mundo cultural em acordo com sua própria riqueza e que seja fruto de seus próprios esforços (2010, p. 86).

Quando os bispos da América Latina se reuniram na Colômbia, os jovens eram o grupo mais numeroso do continente. Boa parte dele impossibilitada de participar e influir na dinâmica social. Situação que o corpo de membros da Conferência entendeu como uma “marginalidade forçada” (p. 98). Além disso, identificou a época de crises e mudanças repentinas, como suscetível aos conflitos geracionais. Natural, portanto, que o item **juventude** tenha feito parte do seu leque temático e figurasse entre as preocupações do colegiado, que sugeriu “uma autêntica pastoral da juventude” (p. 103) para os setores urbano e rural. Os movimentos juvenis deveriam ser apoiados em seus esforços para que neles se formassem lideranças comunitárias, necessárias à transformação político-social exigida pelo processo histórico.

Se as transformações das estruturas sociais, principalmente dos países do Terceiro Mundo, eram vistas como uma exigência histórica, outras já estavam em curso no continente latino-americano, como as que se processavam na cultura e no campo religioso. Essas mudanças, associadas à explosão demográfica, às migrações internas e à escassez de pessoal apostólico são apontadas no documento de Medellín como fatores associados às dificuldades de evangelização. Urgia, pois, que se fizesse uma revisão da “pastoral de conservação” (p. 109), até então priorizada pela Igreja em detrimento de uma

nova pastoral que contemplasse a pluralidade cultural dos povos latino-americanos. Nesse contexto foram discutidas as proposições **pastoral popular** e **pastoral das elites**.

Para a pastoral popular, a Igreja se comprometia a adotar uma linha pedagógica que possibilitasse uma “séria reevangelização das diversas áreas humanas do continente” (p. 113), impulsionando os fiéis a uma educação que contemplasse dupla dimensão: a pessoal e a comunitária. Assim, procurará formar o “maior número de comunidades eclesiais nas paróquias, especialmente nas zonas rurais ou entre os marginalizados urbanos” (p. 115).

Quanto à pastoral das elites, entenda-se primeiramente que o termo é usado sem nenhuma conotação de classe. Refere-se àquelas categorias consideradas como sendo os principais agentes da mudança social. O texto de Medellín aponta quatro elites distintas: elite cultural, elite profissional, elite econômico-social e elite dos poderes políticos e militares. À primeira delas pertencem os artistas, os professores e os estudantes universitários. À segunda, médicos, advogados, engenheiros, economistas, agrônomos, sociólogos e congêneres. Já a elite econômico-social congrega industriais, banqueiros, empresários, líderes sindicais, fazendeiros... Por fim, na derradeira categoria das elites estão os políticos, os militares e os que exercem o poder judiciário.

Essas elites são divididas em dois grupos: os tradicionalistas ou conservadores; os progressistas ou revolucionários. De acordo com a descrição contida no documento elaborado pelo episcopado, o primeiro grupo manifesta pouca ou nenhuma consciência social, tem mentalidade burguesa e coloca-se de costas para os problemas estruturais da sociedade. Preocupa-se, isto sim, com a manutenção da ordem vigente que lhes assegura privilégios. Quando muito, atua na comunidade de forma assistencialista. Ainda segundo o documento, “em diversas regiões as forças militares apoiam esta estrutura, e, às vezes, intervêm para reforçá-la” (p. 118).

O segundo grupo, o dos progressistas ou revolucionários, ganha uma subdivisão de perfil. Os progressistas dão grande valor ao planejamento da sociedade, acham que o povo marginalizado deve ser integrado à dinâmica social como produtor e consumidor, enfatizam mais o progresso econômico que a promoção social. Já os revolucionários contestam a estrutura econômico-social, desejam transformá-la radicalmente, elevam o povo à condição de sujeito dessa transformação. “Esta atitude pode ser observada com maior frequência entre os intelectuais, pesquisadores, cientistas e universitários” (p. 118).

Feita a radiografia das elites latino-americanas, os bispos de Medellín, numa perspectiva evangelizadora que visava a tornar “explícitos os valores de justiça e fraternidade” (p. 120), fizeram diversas recomendações de caráter geral e especial. Acolheremos aqui a recomendação de caráter especial que trata dos artistas e dos homens de letras. Inicialmente, porque é este o segmento que diz respeito ao Teatro Popular dos Coelhos, enquanto fenômeno artístico-social. Depois, porque a própria Conferência Episcopal considerou “particularmente importante a presença da Igreja nestes ambientes” (p. 121), desde que se estabelecesse a partir de critérios bem definidos:

Esta presença deverá revestir-se de um caráter de diálogo, longe de toda a preocupação moralizante ou confessional, em atitude de profundo respeito à liberdade criadora, sem detrimento da responsabilidade moral (2010, p. 121).

Veremos mais adiante como esses critérios norteadores, associados a uma prática destemida de articulação comunitária implementada pela Arquidiocese de Olinda e Recife, encontraram ressonância no TPC. Por hora, seguimos a explanação a que nos propusemos sobre outros pontos das conclusões da conferência de Medellín. A **catequese** é, agora, o nosso quesito, porque também ela integra o contexto deste trabalho. Analisando a necessidade de uma profunda renovação do Movimento Catequético na América Latina, o episcopado entendeu que ele deveria ser fiel não só à transmissão da “mensagem bíblica em seu conteúdo intelectual”, como também “à sua realidade vital encarnada nos fatos da vida do homem de hoje” (p. 127).

O documento enfatiza ainda que a catequese não pode se limitar às dimensões individuais da vida. Por isso, “as comunidades cristãs de base, abertas ao mundo e inseridas nele, têm de ser o fruto da evangelização” (p. 129). Sugere empregar os meios de comunicação social para a prática da catequese, bem como formar catequistas leigos, preferencialmente autóctones.

Por fim, nos deteremos agora no item **meios de comunicação social**, entendidos pelos conferencistas como uma nova cultura que se põe ao alcance de todos, independentemente do grau de escolaridade de cada um, condição que favorece a sua aplicabilidade “para despertar a consciência das grandes massas sobre suas condições de vida” (p. 217). Mas o documento de Medellín reconhece também que boa parte desses veículos está vinculada “a grupos econômicos e políticos, nacionais e estrangeiros,

interessados em manter o *status quo* social” (p. 218). Por isso, a Igreja já havia decidido, ela mesma, empreender uma série de iniciativas nessa área<sup>8</sup>. E justifica:

A Igreja universal acolhe e incentiva os maravilhosos inventos da técnica, sobretudo os que se referem ao espírito humano, e têm aberto novos caminhos à comunicação entre os homens, como a imprensa, o cinema, rádio, televisão, teatro, discos (2010, p. 218).

O teatro, exemplo citado no texto acima como um caminho aberto à comunicação humana, acolhido e incentivado pela Igreja, não chega a ser uma novidade como recurso de catequização. Muito pelo contrário. No caso brasileiro, foi adotado para este fim desde o início da colonização, quando aqui chegaram os jesuítas. O diferencial agora são os propósitos que orientam o seu uso. A linguagem teatral passou a integrar o conjunto de recursos emancipatórios a ser disponibilizado àqueles que se encontram em situação de vulnerabilidade ou “marginalidade forçada”. Não atende mais a causas doutrinárias e apologéticas, mas a um chamado de libertação. Este novo lugar do teatro no território pastoral é, pois, consequência direta da Igreja que se alicerçou, primeiro, no Concílio Vaticano II e, depois, na Conferência de Medellín<sup>9</sup>.

No Brasil, algumas experiências teatrais com identidade pastoral são testemunho das orientações de Medellín, pautando-se, principalmente, pela adesão às causas coletivas e construção de mundos fraternos. Nesse sentido, nos permitem abrir parêntesis para uma distinção, breve, entre o teatro de evangelização e o teatro de catequização aqui praticados. Político na sua raiz, porque procura orientar e conduzir ensinamentos a partir de um conjunto de normas interessadas na conversão religiosa, o teatro jesuítico<sup>10</sup>, ou

---

<sup>8</sup> A rádio Olinda, da Arquidiocese de Olinda e Recife, fundada em 1953, é um exemplo das iniciativas já empreendidas pela Igreja em veículos de comunicação. Dom Helder usou largamente os recursos da rádio para falar à população. De 1974 a 1983 manteve o programa *Um olhar sobre a cidade*, no qual veiculava suas crônicas, de temas variados, mas com forte apelo popular. Uma seleção dessas crônicas radiofônicas está publicada no livro *Meus queridos amigos: as crônicas de Dom Helder Camara*, organizado pela jornalista Tereza Razowykwiat.

<sup>9</sup> A partir deste momento usaremos a expressão “teatro de catequização” somente quando estivermos nos referindo à uma prática de conversão impositiva. Por isso adotamos a distinção entre “teatro de catequização” e “teatro de evangelização”, cabendo a este último um caráter emancipatório e de libertação.

<sup>10</sup> O teatro jesuítico no Brasil tem origem no século XVI. Seu marco fundador é o *Auto de Pregação Universal*, escrito pelo missionário José de Anchieta, provavelmente entre os anos de 1567 e 1570. Seus temas preferenciais eram pinçados da vida dos santos e dos dogmas da Igreja, embora os jesuítas também recorressem aos elementos indígenas, retirados da fauna e da etnologia. As modalidades dramatúrgicas mais cultivadas eram os autos, as comédias e as tragédias. As peças eram escritas em português, tupi ou espanhol, podendo ser bilíngues ou trilíngues. Ao início do processo de catequização, marcado pelo aldeamento, os missionários valeram-se das tradições autóctones, aderindo ao ritmo da música e da dança indígena para, só depois, introduzir os elementos da cultura portuguesa. O bispo D. Pero Fernandes

seja, o teatro de catequização, é também moralizador, impositivo e tradicionalista, servindo-se da herança dogmática dos autos e mistérios medievais. É ainda realista. Fala aos índios e gentios sobre a vida humana dos santos com riqueza de detalhes para levar a eles “a verdadeira religião” (BACCARELLI, 1975, p. 111). Sua missão catequética se antepõe a toda e qualquer preocupação, mas, ainda assim, é tutelado por Roma, que recomenda aos seus “um bom sermão” (SOUSA, 1968, p. 93) antes das apresentações.

Reconhecido como a primeira manifestação do teatro em território brasileiro<sup>11</sup> e, por consequência, a primeira de inspiração religiosa, o teatro jesuítico tinha por palco as matas, as aldeias, as praças públicas, igrejas e conventos<sup>12</sup>. Seus atores, segundo sugere J. Galante de Sousa, eram os índios já domesticados, mamelucos e os “moços que se destinavam ao sacerdócio” (p. 104). A representação de *Diálogo de Guaraparim*, em 1587, na aldeia da Capitania do Espírito Santo, confirma o entendimento do autor citado. O texto escrito por José de Anchieta, em português e tupi, foi todo representado por índios. Ao mesmo tempo em que homenageavam a chegada do Padre Provincial – Marçal Beliarte –, atestavam o caráter, não de libertação, mas de conversão à ordem vigente, à qual o teatro jesuítico seguia vinculado<sup>13</sup>.

O que está em questão neste rápido aparte é menos o teatro e mais a Igreja que o sugere. Ao primeiro compete a condição de consequência. À segunda, a condição de causa. Sendo assim, voltemos à Ela com olhar duplo; um sobre a Conferência de Medellín e outro sobre o Concílio Vaticano II, que precede o encontro dos bispos latino-americanos não só cronologicamente, mas também em importância e reverberação:

A Igreja pós-Vaticano II não é mais a Igreja do Vaticano I: liturgia vivificada, colegialidade episcopal constituída, sinodalidade ao menos aproximada, história revisitada, memória purificada, diálogos comprometidos com as Igrejas não católicas, com o judaísmo, com as

---

Sardinha reclamou à Metrópole do uso de instrumentos, cantos e costumes gentílicos. O declínio do teatro jesuítico, pelo menos no que tange aos espetáculos com finalidade catequista, data do século XVII.

<sup>11</sup> É consenso entre os pesquisadores que antes mesmo do teatro missionário já eram promovidas representações teatrais no Brasil, inclusive dentro das igrejas. Tratava-se, provavelmente, de pantomimas e danças, cujos avanços cuidou-se de impedir. Essas representações foram neutralizadas pelo teatro jesuítico, ao qual se atribui o marco fundador do teatro no país.

<sup>12</sup> Mesmo após o declínio do teatro de catequização, igrejas e conventos continuaram sendo usados para representações teatrais. Aos poucos, no entanto, esses acontecimentos foram sendo coibidos pelas autoridades religiosas. Em Pernambuco, por exemplo, na pastoral de 13 de março de 1726, o bispo dom José Fialho, proibia os espetáculos teatrais nas igrejas. Em outra pastoral, esta de 1734, ele foi ainda mais rigoroso proibindo a apresentação de comédias em quaisquer locais onde atingisse sua influência.

<sup>13</sup> Fragmentos do *Auto de Guaraparim* escaparam à destruição. Eles estão publicados no livro *O teatro jesuítico no Brasil*, de Lothar Hessel e Georges Raeders.

religiões não cristãs, liberdade religiosa reconhecida (BROUCKER, 2016, p. 165).

Separados por um curto período de tempo, os dois acontecimentos que mudaram a face da Igreja diante do mundo cristão, apresentam-se de tal forma interligados que sugerem uma retroalimentação histórica. De Medellín, por exemplo, podemos dizer que o horizonte de transformações que ensejou só foi possível porque antes da Conferência Episcopal houve o Concílio. Ele, o Concílio, é quem deu o impulso inicial às Igrejas locais. Sem o Vaticano II há que se duvidar de uma ambiência favorável ao surgimento da Igreja latino-americana, oriunda das particularidades de seus povos e de suas culturas. Mas, por outro lado, podemos admitir também que a mensagem do Vaticano II não teria entrado no cotidiano da vida católica do continente, sem Medellín.

A retroalimentação à qual nos referimos é ressaltada por teólogos como Gustavo Gutiérrez e Clodovis Boff. Este, depois de considerar que a história da Igreja na América Latina pode ser dividida em antes e depois de Medellín, entende que “tudo se passou como se a Providência tivesse reservado à Igreja da AL a tarefa de desenvolver, em favor de toda a catolicidade, o que o Vaticano II apenas tinha pressentido”(BOFF, <http://servicioskoinonia.org/relat/203p.htm>)<sup>14</sup>. Também para Gustavo Gutiérrez, Concílio e Conferência podem ser entrelaçados, uma vez que um acontecimento é decorrente do outro. Falando sobre a Conferência de Medellín, ele diz:

Nascida do impulso do Concílio, estava destinada a marcar um antes e um depois na vida da Igreja deste continente. Pessoas como D. Manuel Larraín e D. Hélder Câmara, naquela época à cabeça do CELAM<sup>15</sup>, foram os primeiros a pensar nessa possibilidade. Paulo VI acolheu a idéia de imediato. Mais tarde, uma vez oficializada a proposta, foi cuidadosamente preparada pelos bispos latino-americanos, dentro do propósito inicial de fazer presente o Vaticano II nestas terras com enormes problemas e com grandes esperanças (GUTIÉRREZ, 2010, p. 237).

Dom Helder, que chegara a temer pelo resultado da Conferência, imaginando retrocessos em relação ao que já fora posto no Vaticano II, festejou o seu desfecho<sup>16</sup>. Na

<sup>14</sup> *A originalidade histórica de Medellín.*

<sup>15</sup> Conselho Episcopal Latino-americano, fundado pelo Papa Pio XII, em 1955. O CELAM surgiu a partir da mobilização dos bispos da América Latina e do Caribe.

<sup>16</sup> Antes da Conferência de Medellín, o CELAM havia redigido e publicado um documento analisando a realidade da América Latina em seus diversos aspectos. A ele deu o nome de Documento Base. Este trabalho desagradou a ala conservadora dos bispos do continente, bem como a própria Cúria Romana, representada, no caso, pela Comissão Pontifícia para a América Latina, presidida pelo Cardeal Samoré. Este episódio corroborou para que Dom Helder mantivesse reservas em relação aos resultados de Medellín.

correspondência trocada com os amigos e colaboradores do Rio de Janeiro e do Recife, aos quais chamava de Família Mecejanense<sup>17</sup>, ele comentou as conclusões de Medellín como sendo a repetição do milagre que vira ocorrer no Concílio. Na 431ª circular pós-conciliar, 06/07.9.1968, ele disse: “temos **grandes** textos, que servirão de esplêndido ponto de apoio para tudo o que há de urgente e importante a empreender na América Latina” (CAMARA, 2013b, p. 237-238. Grifo original).

Finda a Conferência, tão logo retornou ao Recife, ele escreveu, na virada do dia 9 para o dia 10 de setembro, uma nova carta à Família Mecejanense, ainda sob o impacto positivo das conclusões de Medellín: “**Apesar do cansaço**, o coração me pede uma Vigília de Ação de Graças pelo prodígio que se operou em Medellín. [...] os resultados, como no caso do Concílio, superaram, ultrapassaram as previsões mais otimistas...” (p. 239. Grifo original). Para Dom Helder, o passo seguinte, em caráter prioritário, seria levar à prática o que fora proposto pelo colegiado latino-americano.

Nesta mesma carta, Dom Helder apresentou à Família o anteprojeto do movimento *Ação Justiça e Paz*. Ele substituiria o movimento de não-violência inicialmente lançado com o nome de *Pressão Moral Libertadora*. Em um comunicado enviado de Medellín, dias antes, ao Monsenhor Giovanni Benelli, em Roma, informando as mudanças pretendidas, escreveu: “Deus me faz o dom de possuir, no momento, em grande parte, a confiança dos jovens e dos Trabalhadores na América Latina”<sup>18</sup> (p. 233). Isso o levou a desejar dimensões continentais para o movimento *Ação Justiça e Paz*, cujo anteprojeto foi explicado na carta em detalhes. No item 4 do anteprojeto, *Meios práticos de ação*, aparece a seguinte proposição: “utilização inteligente de todos os meios de expressão coletiva, inclusive música, **teatro**, caricatura...”. Neste caso, o grifo na palavra teatro é da mestrandia. Razões óbvias o justificam.

Segundo Zildo Rocha, um dos colaboradores diretos do arcebispo durante vários anos<sup>19</sup>, Dom Helder havia dedicado boa parte do segundo semestre de 1968 ao

<sup>17</sup> A expressão “Mecejanense” é uma referência ao local onde Helder Camara passava as férias do seminário e tomava banhos de mar. Messejana, hoje, integra a Região Metropolitana de Fortaleza. Não havia laços consanguíneos entre os colaboradores do arcebispo que formavam a Família.

<sup>18</sup> A carta enviada ao Monsenhor Giovanni Benelli foi escrita originalmente em francês. Dom Helder a traduziu para o português quando a incorporou à correspondência para a Família Mecejanense.

<sup>19</sup> Zildo Rocha foi colaborador de Dom Helder Camara, de 1964 a 1970, quando ainda exercia o sacerdócio. Uma nova colaboração se estabeleceu entre eles durante os anos de 1990 e 1999, com Zildo Rocha já sem exercer o ministério e quando Dom Helder era arcebispo emérito. Neste período cuidaram da campanha *Ano 2000 sem miséria*, com a qual Dom Helder encerrou o ciclo de suas atividades públicas.

planejamento do movimento *Ação Justiça e Paz*, em caráter internacional, nacional e local. Em nível local ele foi oficialmente lançado no dia 02 de outubro daquele mesmo ano, em uma solenidade no pátio externo do Colégio São José, no Recife, que reuniu milhares de pessoas. Dom Helder assim o descreveu na sua correspondência:

Os jornais calculam em 3 mil pessoas. [...] Uma delícia ver a multidão acompanhar os cânticos de protesto, ou cantando o estribilho, ou marcando com palmas, os ritmos mais expressivos. [...] A partir da metade, a multidão sentou, direta, no chão. Não valeu posição social, nem idade. “Senta, senta, senta! E a turma sentou. Não é fácil sentar no chão, depois dos 30...” (CAMARA, 2013b, p. 242-243).

O sucesso e a repercussão positiva relativos ao lançamento do *Ação Justiça e Paz* aconteceram apesar da tentativa de boicote registrada ainda na véspera da solenidade, período em que o Ato Institucional nº 5 já estava em gestação e uma severa repressão aos movimentos religiosos de cunho social se fazia sentir<sup>20</sup>. Na mesma carta em que detalhou, com alegria, a receptividade ao movimento, Dom Helder falou sobre a manobra para desacreditá-lo logo no seu ponto de partida:

Na véspera, foi distribuído, amplamente, pela Cidade, um boletim impresso até a metade igual ao nosso convite. Daí por diante dizia: Se quiser verificar como o diabo existe, se quiser ver e sentir a verdade distorcida, vá e leve sua família e seus amigos (dava o endereço e a hora de nossa concentração). E acrescentava: Mas, vá para protestar. O assunto foi discutido. Surgiram várias hipóteses: origem na turma da TFP<sup>21</sup>; origem em grupo radical, desejoso de lançar confusão durante a solenidade; origem militar, só para despertar medo e afastar participantes (CAMARA, 2013, p. 242).

O movimento *Ação Justiça e Paz*<sup>22</sup>, tanto quanto o Teatro Popular dos Coelho, sobre o qual falaremos detalhadamente mais adiante, são dois exemplos das ações pastorais relacionadas à Arquidiocese de Olinda e Recife, com marcos fundadores em 1968, ano de importância histórica, como já vimos, para toda a Igreja latino-americana, a partir da realização da Conferência de Medellín. Mas, no caso da Igreja brasileira, a título de contextualização, faz-se necessário a este trabalho uma curta viagem aos anos que

<sup>20</sup> O Ato Institucional nº 5 foi instituído aos 13 de dezembro de 1968, no governo do general Costa e Silva.

<sup>21</sup> Tradição, Família e Propriedade; organização civil de inspiração católica, de extrema direita, fundada em 1960, no Brasil, por Plínio Corrêa de Oliveira. A TFP, em 1968, aproveitou a visita de Paulo VI à Colômbia para entregar ao Papa um abaixo-assinado com aproximadamente 1 milhão e 600 mil assinaturas com denúncias contra Dom Helder.

<sup>22</sup> Mal havia completado um mês desde que o movimento fora oficialmente lançado no Recife, no final de novembro, a equipe de colaboradores do arcebispo liderada por Zildo Rocha preparou um documento sobre o *Ação Justiça e Paz*. O documento, com uma análise bastante crítica, aponta algumas fragilidades do movimento. Este documento analítico está reproduzido no texto de apresentação do Volume IV, Tomo I, das circulares pós-conciliares escritas por Dom Helder.

precederam 1968, período no qual Dom Helder já assumira protagonismo no campo religioso e fora dele.

### 1.1 A IGREJA BRASILEIRA ANTES DO VATICANO II E DE MEDELLÍN

Ainda que tenhamos considerado a importância histórica, teológica e política do Concílio Vaticano II, bem como da Conferência de Medellín, faremos aqui um recuo no tempo e um breve recorte em particularidades da Igreja no Brasil. Para isso recorreremos a Luiz Gonzaga de Souza Lima, autor que aponta a formação de um clero progressista e de uma esquerda católica no país, já na segunda metade dos anos 1950, quando o Brasil vivia ainda o seu ciclo de governos populistas. Também esse recorte nos levará a deslocamentos político-institucionais e à configuração de uma nova pastoral que terá grande reverberação nos anos subsequentes.

As duas componentes mencionadas – um clero progressista e uma esquerda católica – mesmo em processo de formação, eram já sinais de rompimento com as bases sociais da Igreja prevalentes até aquele momento; as oligarquias e as classes dominantes. Ao clero, segundo Lima, coube a elaboração de uma nova ideologia, a partir de considerações sobre as “contradições estruturais da sociedade” (1979, p. 31). Levar em conta as discrepâncias nacionais impunha a este núcleo religioso a disposição de “agir para transformar a sociedade” (p. 31). É neste ponto que o autor discorda de pesquisadores para os quais a ação dos bispos progressistas decorria de uma ideologia pré-existente entre eles. Lima, ao contrário, entende que essa ideologia foi construída exatamente a partir do envolvimento do grupo no processo social.

Admitindo a hipótese levantada por Lima, podemos tomar como exemplo ninguém menos que o próprio Dom Helder Camara. Reconhecido como um dos principais integrantes do clero progressista brasileiro, seu entendimento sobre o papel da Igreja junto à comunidade cristã se deu, todavia, por força de um processo que implicava profundas transformações. Também o seu soerguimento como sujeito político frente às questões históricas que o mundo lhe apresentava passou por transições, às vezes, turbulentas. Foi longo o caminho que transformou o jovem seminarista submetido a um ideário conservador, no arcebispo que defendeu combativamente a igualdade social e a dignidade dos pobres.

Ao arcebispo de Olinda e Recife chamavam “bispo vermelho”. Ao jovem padre, “galinha verde”. Uma referência à sua apaixonada adesão ao integralismo, movimento de inspiração fascista criado no Brasil por Plínio Salgado e que teve em Helder Camara um propagandista determinado. No Ceará, como Secretário de Estudos da Ação Integralista Brasileira, ele fundou núcleos de militantes nas cidades do interior, organizou manifestações de rua e comícios, escreveu artigos de doutrinação. O retrato, sem dúvida, é o de um padre conservador que segue fielmente a linha do catolicismo oficial, defensor da autoridade e da ordem, avesso a ideias liberais ou socialistas.

Com o fim da Ação Integralista Brasileira decretado pelo Estado Novo<sup>23</sup> nos estertores de 1937, o jovem Helder começou a afastar-se das concepções fascistas. Foi quando travou conhecimento com as ideias do filósofo francês Jacques Maritain, autor de *Humanismo integral*<sup>24</sup>, cuja leitura o impactou profundamente. Teve início, então, seu movimento migratório em direção a uma nova catequese e a uma nova Igreja, ambas mais largas e democráticas, também dedicadas às urgências terrenas:

A leitura de Humanismo integral abriu uma nova perspectiva ao padre Hélder, ao mostrar-lhe algumas novas idéias que poderiam ocupar o lugar das decadentes concepções integralistas que não mais o satisfaziam. A idéia da busca de um “novo estilo de santidade”, no qual os esforços da penitência, da simplicidade e da pobreza se combinam para orientar a criação de uma “ordem social cristã”, desencadeou em seu pensamento o processo de mudança que o levou à superação das concepções católicas ultramontanas e conservadoras (PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 140).

A evolução de sua visão sociopolítica pode ser percebida, por exemplo, na longa entrevista que concedeu ao jornalista francês José de Broucker, entre o final de 1975 e princípios de 1976. Nela está fixada a curvatura do seu entendimento de mundo e missão pastoral, que principia no jovem sacerdote integralista dos anos 30, passa pelo “bispo das favelas” dos anos 50, até chegar ao “bispo vermelho” da Arquidiocese de Olinda e Recife. Essa curvatura também é reconhecida por um dos seus mais próximos colaboradores, Zildo Rocha, que a apresenta a partir dos três passos decisivos que se seguem:

---

<sup>23</sup> Regime arregimentado por Getúlio Vargas, instituído em novembro de 1937. O Congresso Nacional foi fechado e uma nova Constituição, elaborada por Francisco Campos, passou a vigorar. A ação integralista foi posta na ilegalidade aos 03 de dezembro de 1937. O Estado Novo vigorou até 1945, quando Getúlio Vargas foi retirado do poder por um golpe liderado pela alta cúpula do Exército.

<sup>24</sup> *Humanismo integral* foi traduzido para o português e lançado no Brasil pela Companhia Editora Nacional somente em 1941. Helder Camara leu o livro em francês, que chegou a ele por intermédio de Alceu Amoroso Lima.

- da Ação Integralista de Plínio Salgado para o Humanismo Integral de Jacques Maritain;
- do Humanismo Integral para o Desenvolvimento Integral do Padre Louis-Joseph Lebret e François Perroux;
- e do Desenvolvimento Integral para uma Teoria da Libertação dos marginalizados e empobrecidos, na linha dos estudos da Cepal<sup>25</sup> e, mais tarde, dos Teólogos da Libertação.<sup>26</sup>

Mas voltemos a Lima para tratar, desta vez, de outra discordância do autor em relação a alguns de seus pares no que diz respeito, ainda, ao chamado clero progressista que se formava na segunda metade dos anos 50. Ela se refere a um pensamento ainda mais recorrente entre os estudiosos da Igreja brasileira: o de que as ações do grupo têm, exclusivamente, o objetivo de defender o catolicismo frente a ameaça de infiltração comunista nos setores proletários e sub proletários. Seu posicionamento vai na direção oposta, quando afirma que:

É possível que a ação de certos setores do episcopado tenha sido determinada pela convicção da necessidade primordial de resolver algumas situações concretas, criadas pela estrutura da sociedade, e que para serem resolvidas exigiam correções nas próprias estruturas sociais (LIMA, 1979, p. 32).

Nessa perspectiva ele aponta os setores nos quais o trabalho da Igreja se fez bastante significativo – o campo e as escolas – não como zonas sociais escolhidas meramente como reservas moral e doutrinária do catolicismo, mas por serem segmentos que começavam “a se mobilizar na defesa de seus interesses e por transformações nas estruturas do país” (1979, p. 33). Essa condição, entende Lima, possibilita e fermenta a ação da Igreja. Há também uma confluência, necessária à compreensão do deslocamento político de grupos católicos no Brasil, para a qual chama a atenção: a participação de setores de classe no processo de mobilização popular se dá no momento histórico em que a CNBB<sup>27</sup> aceita, e até estimula, esse tipo de engajamento. Aos que antagonizam a ideia de uma formação de setores progressistas dentro da Igreja brasileira, anteriormente às definições do Concílio Vaticano II, Lima contrapõe:

---

<sup>25</sup> Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe.

<sup>26</sup> A Teologia da Libertação, corrente teológica cristã nascida na América Latina, parte da premissa de que o Evangelho exige a opção preferencial pelos pobres. Seu marco fundador é atribuído à publicação do livro *A Teologia da Libertação*, de Gustavo Gutiérrez, em 1971. Os três passos decisivos que tratam da evolução da visão sócio-política de Dom Helder, apresentados por Zildo Rocha, constam na Introdução ao IV volume, tomo I, das circulares pós-conciliares escritas por Dom Helder, cuja publicação data de 2013.

<sup>27</sup> Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, idealizada por Dom Helder Câmara e instalada em 1952. Dom Helder foi o primeiro Secretário-geral da CNBB, de 1952 até outubro de 1964.

A análise do comportamento desse grupo, exclusivamente a partir de sua ideologia, geralmente é realizada pelo estudo dos documentos oficiais. Esses, entretanto, representam o compromisso com a maioria conservadora e não exprimem exatamente o grau de acordo que existia entre uma parte progressista da hierarquia e os católicos engajados (LIMA, 1979, p. 33).

Em que contexto se dá a construção de um novo pensamento social católico, tanto no seio da hierarquia da Igreja, quanto nos grupos leigos organizados? Um elemento preponderante parece ser o agravamento da crise brasileira, com propostas políticas divergentes defendendo dois modelos distintos de desenvolvimento. Um prevendo o alargamento do mercado interno, transformações profundas na estrutura de produção e distribuição de bens, assim como na propriedade da terra, de forma a permitir a conquista da autonomia nacional. O outro defendendo um projeto de crescimento sem transformação da estrutura social do país e que contemplasse os interesses internacionais e da grande burguesia nacional.

Neste panorama dicotômico e de aguda instabilidade política, no núcleo dos progressistas, os grupos católicos organizados, mais que o clero, tomaram a dianteira de uma ruptura radical com as velhas estruturas de apoio da Igreja. Se, como disse Souza Lima, não é possível dimensionar peso e influência dos emergentes pela consulta aos documentos oficiais, os documentos “não-oficiais” dão bem a medida do posicionamento adotado já ao final dos anos 50 e início dos 60. Tomemos como exemplo trechos de três documentos que são apresentados pelo próprio Lima. O primeiro deles, de 1960, é assinado pela Equipe Regional Centro-Oeste da Juventude Universitária Católica (JUC) e tem por título *Algumas Diretrizes de um Ideal Histórico Cristão para o Povo Brasileiro*. Escolhemos primeiro a seguinte recomendação, apresentada no quesito *Diretrizes mínimas políticas*: “Partidos que se definam por interesses coletivos legítimos, englobando as diversas classes espoliadas (principalmente a classe operária e camponesa)” (p. 93).

No mesmo item aparecem proposições para a concretização de um plano eleitoral que dê “acesso à representação popular de elementos autênticos, representativos de grupos sociais [...]; acesso, portanto, da classe operária” (p. 93). O documento enfatiza também a necessidade de construção de um plano ideológico, no qual a educação do povo seja contemplada, “visando despertar sua consciência política, nos aspectos fundamentais de seus direitos e dos problemas fundamentais da vida nacional” (p. 94).

Outro documento, este de 1961, é o *Manifesto do Diretório Central dos Estudantes da Pontifícia Universidade Católica*, assinado pelo DCE da PUC do Rio de Janeiro<sup>28</sup>. Vale lembrar que militantes da Ação Católica Brasileira (ACB)<sup>29</sup>, àquele momento, estavam na direção de organizações representativas de estudantes universitários e estudantes do nível médio. O documento do DCE firma o compromisso da juventude cristã brasileira com as transformações estruturais vislumbradas para o país:

Assumimos o compromisso cristão e, deste modo, não poderemos faltar, de forma alguma, com seus pressupostos e suas consequências. A primeira delas é a de participar da vanguarda do mundo, entendendo por vanguarda os que se colocaram com a história em nome da libertação do homem (p. 98).

Deste manifesto escolhemos um outro trecho para também ser destacado porque, em sintonia com o documento do Regional Centro-Oeste da JUC, sugere o enfrentamento da estrutura liberal-burguesa, ao mesmo tempo em que propõe alinhamento com os seguimentos oprimidos da sociedade, defendendo seus interesses imediatos. Outra vez a educação popular aparece como instância estratégica de transformação:

Temos consciência de que a promoção das classes operárias-urbanas e camponesas-rurais se coloca neste momento, dentro da perspectiva cristã, como o passo mais largo que a história exige das vanguardas atuantes no sentido da humanização do mundo. Nesta promoção, a educação das massas é uma tarefa de primeira hora. Conservar a educação como instrumento cultural de dominação das classes privilegiadas é servir à opressão dos humildes (p. 103).

Os dois documentos são bastante enfáticos no que diz respeito ao engajamento desses grupos católicos para que se construa no país uma nova ordem político-social. Para tanto, conclamam à Igreja um distanciamento da sua base social construída entre as elites e o rompimento com as estruturas do capitalismo. Ainda no documento do Regional Centro-Oeste pode-se ler que “na ordem interna das nações, o capitalismo mostrou-se estrutura monstruosa, sustentada por toda a sorte de abusos, de explorações, de crimes

---

<sup>28</sup> Este manifesto do DCE da PUC do Rio de Janeiro, cujo presidente era Aldo Arantes, da Juventude Universitária Católica, é considerado um dos estopins da acirrada polêmica que se estabeleceu, à época, entre progressistas e conservadores da Igreja. O documento foi duramente criticado pelo intelectual católico Gustavo Corção. Em sua defesa se colocaram o Frei Cordonnel e o padre Henrique Lima Vaz. Aldo Arantes tornou-se, mais tarde, presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE). Na sua gestão, a UNE deliberou filiar-se à União Internacional dos Estudantes (UIE), sediada em Praga e dirigida por comunistas. Aldo, então, por decisão da hierarquia da Igreja, foi expulso da JUC.

<sup>29</sup> A Ação Católica Brasileira foi criada em 1935 por dom Sebastião Leme da Silveira Cintra, cardeal arcebispo do Rio de Janeiro. Ele atendia à solicitação do Papa Pio XI, que sugeria associações leigas vinculadas à Igreja funcionando em todo o mundo. A ACB foi extinta em 1966 por determinação da CNBB, que assumira novas diretrizes, depois do afastamento de Dom Helder da sua direção.

contra a dignidade da pessoa humana” (p. 87). Já no manifesto dos estudantes da PUC encontramos referência à reforma agrária, um dos temas mais temidos pelas oligarquias rurais do país, representantes de primeira hora de um sistema capitalista-escravocrata: “consideramos de inadiável urgência a reforma agrária no Brasil, não só em função do crescimento da produção, mas como instrumento único de restituição ao homem do campo da sua alienada dignidade” (p. 103).

Tanto mais os posicionamentos se radicalizavam, mais se estabeleciam as divergências entre progressistas e conservadores da Igreja no Brasil. Registravam-se divergências até mesmo entre os bispos progressistas e a “ala de frente” da Ação Católica Brasileira, embora clero progressista e católicos organizados se orientassem, igualmente, pelo que se convencionou chamar de humanismo cristão. De qualquer forma, apresentavam-se distintas as relações desses dois segmentos com as organizações de esquerda do país e com o processo de articulação das classes dominadas. Enquanto, por exemplo, o episcopado progressista buscava um programa de reformas sociais em colaboração com o governo e em aliança com os setores mais avançados das classes dominantes, os grupos mais estruturados da ACB defendiam transformações radicais com a ascensão das massas ao poder.

Mas foi a fissura entre os dois grupos, conservadores e progressistas, desconsideradas as suas subdivisões, que apareceu claramente no terceiro documento a que fizemos referência. Ele é de 1962, tem como título *Juventude Cristã Hoje* e é assinado por um dos mais proeminentes militantes da Juventude Universitária Católica, Hebert José de Souza, colaborador de um jornal estudantil publicado pela Ação Católica Mineira, intitulado *Ação Popular*:

Do que era para nós a descoberta de nossa vocação no plano social, nosso dever de testemunhar a verdade da justiça, da dignidade do homem, da necessidade das obras da Fé contra a boa intenção sem obras, decorreu também a reação contra a JUC, a imensa onda de intrigas levadas à Hierarquia pelos mais variados meios segundo os objetivos mais controversos e muitas vezes escusos. Bispos receberam relatórios, líderes da JUC foram denunciados, alguns assistentes foram substituídos – e o movimento começou a se ressentir de um clima mais ou menos irrespirável, em certas áreas dos meios católicos, onde muitos preferiram acreditar em outras fontes, em outras pessoas, para as quais nós não passávamos de criptocomunistas (SOUZA *apud* LIMA, 1979, p. 111).

A essas alturas, os antagonismos entre a hierarquia da Igreja e os setores de juventude da Ação Católica Brasileira, principalmente a JUC e a JEC, pareciam mesmo inconciliáveis<sup>30</sup>. A ACB, que assumira uma posição de vanguarda entre os progressistas, caminhava, de fato, para uma participação direta no processo político, aproximando-se das bandeiras da esquerda e engajando-se na luta contra o capitalismo subdesenvolvido do país, considerando-o responsável pela perversa desigualdade da estrutura social. O autor ao qual recorreremos, Souza Lima, entende a nova orientação da ACB, como um dos pontos mais salientes da “superação da concepção católica concentrada no indivíduo e a identificação de uma perspectiva de indivíduo inserido na estrutura social” (1979, p. 38).

Muito provavelmente, a maior e mais radical tradução da esquerda católica que se formou no Brasil antes mesmo do Concílio, de Medellín e da Teologia da Libertação, tenha sido a organização política de âmbito nacional, fundada em 1962, durante um congresso promovido pela Juventude Universitária Católica, em Belo Horizonte<sup>31</sup>, e que adotou o nome de Ação Popular. Esta organização, originária da pequena burguesia, era composta basicamente por integrantes da JUC e da JEC e se dispunha a formar quadros capazes de atuar na transição do capitalismo para o socialismo, agindo de forma independente da Igreja.

O surgimento da Ação Popular tem na figura do padre pernambucano Almerly Bezerra um articulador de primeira hora. Como um dos mais dedicados coordenadores da Juventude Universitária Católica, foi dele a responsabilidade de escrever o documento a ser lido no encontro da JUC, realizado em Belo Horizonte. Esse documento, na ocasião transformado em discurso, antecedeu os outros que já foram mencionados aqui como “peças” legitimadoras da formação de uma esquerda católica no Brasil antes do Concílio Vaticano II. Podemos dizer que o discurso do padre Almerly é uma espécie de marco fundador da AP. Sobre esse assunto conversamos com Almerly Bezerra de Melo, hoje com 91 anos de idade e há muito fora do sacerdócio, que nos deu o seguinte depoimento:

---

<sup>30</sup> JEC: Juventude Estudantil Católica. JUC: Juventude Universitária Católica. Apesar da pressão exercida pela hierarquia da Igreja à JUC, a organização dos estudantes universitários contou com o apoio de “gente de prestígio na Igreja”. O ex-integrante da JUC, mais tarde membro do Comitê Central do Partido Comunista do Brasil (PC do B), Haroldo Lima, aponta, entre esses apoiadores, os bispos Helder Camara, Antônio Fragoso, Cândido Padim e Vicente Távora. Além deles, os padres Francisco Lage, Alípio de Freitas e Henrique de Lima Vaz.

<sup>31</sup> No congresso de Belo Horizonte foi escolhido o nome Ação Popular para a organização política em curso, originária da JUC e da JEC. Alguns autores, no entanto, consideram como marco fundador da AP o congresso realizado no ano seguinte, na cidade de Salvador.

Nós tínhamos um problema com os bispos, porque a Ação Católica se definia como um apostolado mandatado pelos bispos [...]. Quando os meninos começaram a participar e a aparecer nos congressos da UNE, eles começaram a ser identificados, a imprensa começou a falar muito dessa história da JUC presente na UNE. Aí a JUC começou a ser julgada também, e foi julgada como movimento de esquerda. Havia pressão [...]. Diziam que a JUC estava fazendo o jogo dos comunistas. Os bispos, em nome do mandato, começaram a querer controlar. [...] Então nós fizemos um encontro em Belo Horizonte e eu preparei um discurso. Foi um discurso que durou um dia inteiro. Quando terminou, eu havia dito alguma coisa que colou nos meninos. [...] A minha fala estava centrada no que eu chamei de engajamento histórico. A conclusão foi a seguinte: nós éramos JUC, tudo bem, mas nós precisávamos criar uma organização para que os bispos não viessem dizer que ela estava mandatada por eles. Era um sentimento de alegria muito grande porque a gente ia se engajar sem medo, a gente ia se engajar porque é cristão. É obrigação do cristão se engajar. [...] Aí começou a se criar nas faculdades as Equipes de Ação Popular [...]. Eu só sei que depois veio uma eleição pra UNE e a AP elegeu Aldo Arantes [...]. Aí o movimento começou a ter repercussão e a ser muito criticado. Houve uma reunião no Rio de Janeiro com o cardeal Jaime<sup>32</sup> [...]. Estava também dom Távora<sup>33</sup>. Eu sei que aí me puseram a fazer um discurso justificando a JUC e eu disse: “A JUC está correta como está”. Aí quase me excomungaram, mas eu tinha o apoio de Helder e de dom Távora, e isso pra mim era muito importante (2018).

A Ação Popular, que teve como primeiro ideólogo o padre Henrique Vaz, atuou, desde a sua fundação até o golpe de 64, quando começou a ser perseguida pelo Estado, nas universidades, nos centros populares de cultura, no Movimento de Educação de Base (MEB) e nas campanhas de sindicalização rural do Nordeste. Quando a repressão política se abateu sobre os grupos civis organizados, muitos dos integrantes da AP foram presos, outros fugiram para o exterior e outros tantos passaram a viver na clandestinidade. O ciclo de crescimento da Ação Popular fora interrompido:

Parece evidente, porém, que o movimento estava por constituir-se em um canal privilegiado de participação política e de militância orientada pelo humanismo cristão e visando a construção do socialismo, como também estaria destinado a ter papel importante na política brasileira. [...] O golpe de Estado paralisou o seu desenvolvimento, e a repressão atingiu evidentemente os seus quadros. Muitos inquéritos policiais militares foram abertos sobre suas atividades e sua existência (LIMA, 1979, p. 46).

A cúpula da Igreja, no entanto, já havia se pronunciado publicamente contra a chamada radicalização estudantil. Uma carta pastoral assinada pelos membros da CNBB e distribuída à imprensa, condenou a aproximação desse segmento cristão com os

---

<sup>32</sup> Jaime de Barros Câmara

<sup>33</sup> José Vicente Távora.

movimentos de ideologia marxista, deixando claro que a radicalização estava em desacordo com os ditames da Instituição. A Ação Popular, por sua vez, cujo Documento-base<sup>34</sup> enfatiza a escolha da organização “por uma política de preparação revolucionária”, recusa a tutela do clero e não aceita retroceder em suas convicções.

Essa particularidade da evolução do catolicismo no Brasil, quando se evidenciava, dentro de alguns grupos, uma articulação entre fé cristã e política marxista, mereceu atenção também do pesquisador do Grupo de Sociologia das Religiões do *Centre National de la Recherche Scientifique de Paris*, Michael Löwy. Para ele, foi justamente a juventude estudantil cristã, o primeiro setor dentro da Igreja a buscar essa aproximação. Em artigo publicado pela *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, ele escreveu:

A JUC dos anos 1960-62 representou a primeira tentativa, em todo o continente, de desenvolver um pensamento cristão utilizando elementos do marxismo. Trata-se, portanto, de um movimento pioneiro, com surpreendente criatividade intelectual e política, que, apesar do seu fracasso imediato, lançou sementes que iriam germinar mais tarde – no Brasil e no conjunto da América Latina (LÖWY, 1989, <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451989000400002>).<sup>35</sup>

Da mesma forma que Lima, Löwy considera alguns fatores histórico-estruturais como verdadeiros agentes propiciadores da formação, no Brasil, de um clero progressista e, principalmente, de uma esquerda católica, antes mesmo que o fenômeno se desse em qualquer outro país latino-americano. Já falamos aqui, por exemplo, da grave crise brasileira instalada na vigência dos governos populistas, quando a emergência de um proletariado urbano impôs uma diversificação da estrutura social, potencializando suas contradições. Mas Löwy destaca também a influência da Igreja francesa sobre o Brasil como fator de formação da esquerda católica, para ele amparada na afinidade entre cristianismo e marxismo.

Enquanto nos outros países do continente predominavam os modelos ibéricos e italianos de cristandade, ao Brasil chegaram os ecos da teologia francesa do pós-guerra, ponta avançada, segundo Löwy, da renovação do catolicismo que, mais tarde, eclodiria no Concílio Vaticano II. Essa influência, diz ele, “é particularmente relevante em relação ao processo de radicalização da JUC” (1989), diretamente impactada por dois

---

<sup>34</sup> Estão entre os relatores do Documento-base da Ação Popular, Duarte Pereira, Vinícius Caldeira Brant, Luiz Alberto Gomes de Souza e Herbert de Sousa.

<sup>35</sup> *Marxismo e cristianismo na América Latina*.

representantes do catolicismo francês progressista: Lebret e Emmanuel Mounier<sup>36</sup>. Este último, inclusive, nominalmente citado no documento da Regional Centro-Oeste, *Algumas Diretrizes de um Ideal Histórico Cristão para o Povo Brasileiro*, aqui já referenciado. Não será muito, portanto, ainda de acordo com as observações de Michael Löwy, considerar o filósofo francês o pensador mais importante para esta geração de católicos brasileiros militantes, na sua travessia entre o anticapitalismo cristão e o anticapitalismo marxista.

Mas o surgimento de uma esquerda católica em meio ao turbulento processo histórico brasileiro não foi o único fenômeno observável no processo evolutivo do catolicismo no país. O quadro de crise político-social também deu espaço à organização de grupos e movimentos clericais de extrema-direita, dispostos a impedir transformações tanto na Igreja, quanto na estrutura social. Esses grupos – tomemos aqui dois exemplos: a Congregação Mariana e o movimento Tradição Família e Propriedade – buscavam, junto aos moderados, compor uma voz uníssona de representação institucional. Como isso não se fez possível, o que se estabeleceu foi a divisão de forças no corpo da Igreja, visível entre as dioceses:

A divisão da Igreja nos anos finais da crise brasileira daquele período se manifestava em diversos níveis. Além das divergências existentes no âmbito nacional, entre bispos conservadores e progressistas e o conjunto destes e a ACB, as divisões se manifestavam em cada diocese. Naquelas dioceses dirigidas por bispos conservadores, o trabalho progressista desenvolvido pela ACB era obstaculizado, desamparado e muitas vezes proibido. [...] Da mesma forma, nas dioceses mais progressistas, as mobilizações conservadoras eram desautorizadas e desestimuladas, e muitas vezes proibidas (LIMA, 1979, p. 42).

Foi assim que, em um cenário de antagonismos e fraturas expostas, com o Concílio Vaticano II em curso, a Igreja brasileira chegou ao desfecho traumático da crise que se instalou no país: o golpe civil-militar de 1964. Consolidado o golpe, o episcopado se pronunciou favoravelmente ao novo curso político que impôs ao país a deposição de um Presidente da República legitimamente eleito pelo voto popular<sup>37</sup> e a repressão aos

---

<sup>36</sup> Emmanuel Mounier (1905-1950) foi o criador do Personalismo, movimento de base filosófica, associado ao Humanismo. Suas obras deixam como legado a conciliação do Catolicismo com o Socialismo. Louis-Joseph Lebret (1897-1966), conhecido como padre Lebret, era um religioso dominicano com formação em economia. Fundou, ainda na França, em 1941, o movimento Economia e Humanismo. Chegou ao Brasil em 1947, quando, em São Paulo, entrou em contato com os integrantes da JUC. Na década de 1950 realizou pesquisa sobre o desenvolvimento de Pernambuco e do Nordeste.

<sup>37</sup> João Goulart foi eleito pelo voto popular vice-presidente da República. Com a renúncia de Jânio Quadros, assumiu o cargo de Presidente.

movimentos de massa. Na sequência dos acontecimentos, a Igreja reformulou a cúpula da CNBB, desarticulando o núcleo de bispos progressistas reunidos em torno da figura de Dom Helder Camara. Um ano depois de estar afastado da função de secretário-geral da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Dom Helder escreveu:

Como explicar que, após quatro anos de Concílio, os Bispos do Brasil elejam, com maioria absoluta, para o Secretariado Nacional do Ministério Sacerdotal, um de nossos irmãos que não faz segredo de sua posição reacionária, muito, muito distanciada da abertura conciliar? [...] O que temos de mais vivo e dedicado dentro da CNBB ficou em estado de desolação. Sem entender (CAMARA, 2009b, p. 229-230).

Este episódio não foi o único a trazer dissabores para Dom Helder. Um pouco antes, por mobilização da ala conservadora junto ao Vaticano, ele fora transferido do Rio de Janeiro, onde ocupava o cargo de bispo-auxiliar com grande visibilidade nacional. Num primeiro momento, em clima ainda de indecisão na cúria romana, Dom Helder foi indicado coadjutor do arcebispo de Salvador. Em seguida foi nomeado arcebispo para a pequena e acanhada Arquidiocese de São Luiz do Maranhão, como se o objetivo fosse lhe deixar à sombra dos grandes debates nacionais e internacionais. Mas, ele nem havia sido comunicado oficialmente de sua nova função e de seu novo “endereço”, quando a morte inesperada de Dom Carlos Coelho fez sua transferência ser reorientada para a Arquidiocese de Olinda e Recife, onde chegou doze dias depois da eclosão do golpe de 1964.

O episódio de sua transferência foi relatado por ele aos amigos do Rio de Janeiro, ainda de Roma, onde estava como bispo conciliar. Dom Helder o descreveu a partir da conversa que tivera com o Papa Paulo VI, na qual foram tratados também temas relacionados ao próprio Concílio e à América Latina, cuja situação, no seu entendimento, demandava atenção especial da Igreja. Na carta, escrita na madrugada de 14 de março, ele reproduz, sem aspas, aquelas que teriam sido as palavras de Paulo VI sobre a sua nomeação para o arcebispado de Olinda e Recife:

Sei que lhe custará muito arrancar-se de **seu** Rio e que aos seus colaboradores será também penosíssimo vê-lo partir. Quero que eles saibam que o Papa também sofreu. Mas tenha certeza de que tudo vai correr bem: quando uma criatura fica assim nas mãos de Deus opera maravilhas... (CAMARA, 2009a, p. 427. Grifo original).

Já no Recife, enquanto se ambientava à nova casa, outras medidas iam sendo tomadas pela hierarquia da Igreja para reduzir a influência dos progressistas dentro da Instituição. Projetos da CNBB já em curso foram suspensos, arquivados ou reformulados. Souza

Lima indica que essas reações aconteceram simultaneamente à repressão dispensada pelo regime ditatorial aos católicos organizados e às associações vinculadas a programas precedentes da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Ele chama a atenção também para o fato de essas reações não configurarem uma hegemonia moderada ou de direita dentro da Igreja brasileira, mesmo com a desarticulação momentânea dos grupos de vanguarda:

Essas reações porém não seriam definitivas. Expressavam a tentativa da Igreja de se acomodar a um novo modelo de dominação, mas pareceram ter faltado dentro da instituição grupos capazes de hegemonizar um processo de transformações institucionais suficientemente profundas para assegurar a convivência e o estabelecimento de relações estáveis e de integração com a nova configuração de dominação do país. [...] O fato, porém, de a instituição não se pronunciar criticamente em relação à instauração da ditadura também exprimia a incapacidade dos setores progressistas de continuar orientando o comportamento da Igreja no seu conjunto (LIMA, 1979, p. 53).

Essas observações deixam claro que o deslocamento de grupos dentro do universo católico brasileiro, incluindo nele integrantes da própria hierarquia institucional, iniciado na segunda metade dos anos 50, arrastou-se para dentro do golpe militar de 64. Nos primeiros anos pós-golpe a Igreja brasileira continuou profundamente dividida. Alguns acontecimentos históricos, no entanto, deram força aos setores mais progressistas. Entre eles, o processo claro de exploração das massas trabalhadoras em favor de setores reduzidos das classes dominantes, a violenta repressão política instituída pela ditadura, a repressão à própria Igreja, os avanços provenientes do Concílio Vaticano II, o desenvolvimento da teologia buscando novas formas de comunicação com as classes dominadas.

Na análise de Souza Lima, que reconhece ser uma tarefa intelectual complexa dissecar a “configuração criada dentro da Igreja e no espaço social católico brasileiro” (p. 42), a combinação e a superposição desses acontecimentos históricos é que vieram a amplificar os setores engajados da Igreja, agora sem mediadores políticos, uma vez que a ACB e a AP estavam desarticuladas. Dessa forma, foi a própria Instituição que trouxe para si a responsabilidade de abrir um canal possível de participação popular nos destinos do país, agindo em primeira pessoa.

Quando, sob a força opressora do regime militar, esse quadro descrito por Lima se configurou, ou seja, quando a Igreja, de viva voz, chamou para dentro de suas estruturas os trabalhadores e os marginalizados, novas bases dialogais foram estabelecidas,

enriquecendo a dialética interna e fortalecendo o espaço social católico, agora com novas formas de ações pastorais, como as comunidades de base, os clubes de mães, as associações de moradores, os grupos populares de teatro. Tudo isso se fez perceber, por exemplo, em Pernambuco, e de modo especial, uma vez que a reorientação institucional não se deu de forma homogênea no país. A atuação de Dom Helder Camara à frente da Arquidiocese de Olinda e Recife se fez decisiva para que, no estado, vigessem experiências libertadoras, como a que discutiremos aqui: o Teatro Popular dos Coelhos.

## 1.2 A IGREJA E O ESTADO DE PERNAMBUCO ANTES DE 1964

Quando Dom Helder chegou ao Recife para assumir a Arquidiocese, Pernambuco estava assentado sobre as brasas de um vulcão político-social que, à força, acabara de ser contido. A erupção que ameaçara o *status quo* mantido pelas oligarquias estaduais até a primeira metade da década de 50, se fizera sentir nas cidades e no campo. Novas lideranças políticas emergiram nos dois espaços. Em 1955, por exemplo, a coligação Frente do Recife, representada pelo PSB, PTB, PTN e com apoio dos comunistas que enfrentavam a ilegalidade, elegeu prefeito da capital o candidato progressista Pelópidas Silveira. No mesmo ano eclodiu, na Zona da Mata, aquele que se tornaria um dos maiores feitos da organização camponesa já registrados no país até então: as Ligas Camponesas<sup>38</sup>.

Sob a liderança do advogado e deputado socialista Francisco Julião, as Ligas expandiram-se como fogo no canavial, primeiro em Pernambuco e, depois, por outros estados da região<sup>39</sup>. Seu pleito era a reforma agrária e direitos trabalhistas, desde sempre negados ao campesinato. Uma afronta, portanto, aos senhores da terra acostumados à obtusidade de um passado escravocrata que, associado a outros fatores sócio econômicos, transformaram o Nordeste brasileiro “na mais vasta zona de miséria do hemisfério ocidental” (FURTADO, 1989, p. 53).

---

<sup>38</sup> O marco fundador das Ligas Camponesas, tal como a sabemos hoje, é o engenho Galiléia, no município de Vitória de Santo Antão, onde foi criada a Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco (SAPPP), à qual o advogado Francisco Julião deu assistência jurídica para garantir seu funcionamento. Mas a expressão *Ligas Camponesas* apareceu pela primeira vez no Brasil, na década de 40, quando o Partido Comunista voltou suas ações à organização dos trabalhadores rurais.

<sup>39</sup> De acordo com dados do II Exército, divulgados pela pesquisadora Bernardete Wrublewski Aued, no segundo semestre de 1963, dos 22 estados da União, 18 tinham Ligas Camponesas. As Ligas somavam 221 organizações. A maioria em Pernambuco, que tinha 64 unidades.

Enquanto as Ligas Camponesas se constituíam como fenômeno e ameaça à ordem vigente, atraindo para Pernambuco atenções nacionais e internacionais, novos acontecimentos na esfera política esquentavam a temperatura local. Pelópidas Silveira fora substituído na Prefeitura do Recife por outro progressista, Miguel Arraes de Alencar. Este não só deu sequência a algumas iniciativas do seu antecessor, a exemplo do estímulo para formação de associações de bairros, como também implementara outras de caráter socializante. A criação do Movimento de Cultura Popular (MCP), empenhado em levar às massas trabalhadoras dispositivos socioeducativos, foi uma delas<sup>40</sup>. Arraes deixou a prefeitura para assumir o governo do estado em 1962, impondo nova derrota às forças conservadoras.

Entre um mandato e outro de Arraes, o governo federal, depois de uma queda-de-braço com parlamentares do Congresso Nacional ligados à indústria da seca, criou a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e lhe deu sede justamente na capital pernambucana. Para a superintendência da autarquia foi escolhido o economista Celso Furtado, um Antônio Conselheiro de fraque, como o descrevera o dono do maior império de comunicação do país àquela época, o jornalista Assis Chateaubriand.

A SUDENE<sup>41</sup>, o governo Arraes<sup>42</sup>, Francisco Julião e suas Ligas Camponesas, além de alguns partidos de esquerda, disputaram protagonismo no centro nervoso da reconfiguração social do Nordeste, representada pela organização dos trabalhadores rurais. Mas não estavam sozinhos. A Igreja também se fez presente atuando em pelo menos três eixos. O primeiro deles através do Movimento de Educação de Base (MEB), ligado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, implementando programas de alfabetização e educação popular<sup>43</sup>. O segundo, de forma indireta, através da AP que,

---

<sup>40</sup> O Movimento de Cultura Popular ganhou este nome e foi institucionalizado durante uma reunião entre o prefeito Miguel Arraes, artistas e intelectuais, realizada no dia 13 de maio de 1960.

<sup>41</sup> Entre os projetos da SUDENE previstos para a região estavam a eletrificação rural, a irrigação e o plantio de alimentos em faixas de terras da Zona da Mata, até então destinadas exclusivamente à produção açucareira.

<sup>42</sup> Quando governador, Miguel Arraes promoveu o célebre Acordo do Campo entre empregadores e trabalhadores. Pelo acordo, usineiros e donos de engenho se comprometiam a pagar o salário mínimo aos seus funcionários e a cumprir outras exigências trabalhistas. Arraes foi também um grande incentivador da sindicalização rural.

<sup>43</sup> O MEB foi fundado pela Igreja Católica em 1961. Seu programa de alfabetização pressupunha uma rede de escolas radiofônicas. Chegou a ter mais de 50 estações de rádio espalhadas por vários estados, totalizando mais de 7 mil rádio-escolas. Garantiu o repasse de verbas federais para a realização deste programa, através de um convênio assinado com o Ministério da Educação e Cultura durante o governo Jânio Quadros.

como vimos anteriormente, era composta majoritariamente por integrantes da Juventude Universitária Católica. O terceiro por intermédio do Serviço de Orientação Rural, SORPE, fundado durante um encontro de padres da zona rural, promovido por Dom Eugênio Sales, Bispo de Natal, e do qual participou Dom Carlos Coelho, Bispo que antecedeu Dom Helder Camara na Arquidiocese de Olinda e Recife.

O programa do MEB funcionava aplicando metodologias para a expansão da alfabetização, principalmente nas regiões de baixo desenvolvimento, como o Norte, o Centro-Oeste e o Nordeste. Seus objetivos pressupunham a extrapolação de técnicas elementares para o ler e o escrever, trabalhando no educando sua consciência em relação às condições sociais excludentes às quais estava submetido. Para tais objetivos, atuava nos meios rurais usando escolas radiofônicas vinculadas à Rede Nacional de Emissoras Católicas (RENEC). As aulas radiofônicas tinham o reforço de um monitor, cuja casa, muitas vezes, era usada como sede da “escola”. A escolha dos monitores, feita inicialmente por dirigentes do programa, podia, numa etapa posterior, ser determinada pelos próprios camponeses. No Nordeste e, particularmente, em Pernambuco, o MEB manteve estreita relação com o sindicalismo rural, a partir do engajamento dos padres locais.

Um bom exemplo da atuação do MEB em Pernambuco é o município de Afogados da Ingazeira, no Sertão do Estado. Lá o movimento de alfabetização e educação popular começou a funcionar em 1961, por iniciativa de dom Francisco Austregésilo de Mesquita Filho, segundo bispo local, que dava continuidade ao trabalho do seu antecessor, dom João José da Mota. Já em 1959, a Diocese de Afogados da Ingazeira havia colocado no ar a sua Rádio Pajeú, de prefixo ZYK-39, 1500KHZ. Essa rádio, que à época funcionava no prédio do Cine Pajeú<sup>44</sup>, também de propriedade da Diocese, foi a emissora que permitiu as ações do MEB na região:

Cheguei aqui no dia 16 de setembro de 1961 e tomei posse nesta Diocese no dia seguinte, 17 de setembro. Uma vez empossado (...) tratei logo de entrar em contato com a CNBB para conseguir os recursos necessários do funcionamento das escolas radiofônicas (...). Esses recursos eram: rádios cativos, pilhas para que pudessem funcionar, lâmpadas, combustível para estes, quadro negro e giz (MESQUITA FILHO *apud* NO CORAÇÃO, 2011, p. 20).

---

<sup>44</sup> O Cine Pajeú foi inaugurado em 1942, por iniciativa do comerciante Helvécio Lima. Em 1959 foi vendido à Diocese, quando passou a chamar-se Cine São José.

O número de escolas radiofônicas entre os camponeses do Sertão do Pajeú chegou a mais de 400 unidades. As aulas eram preparadas e ministradas por uma equipe diocesana que, à noite, visitava as comunidades para acompanhar o trabalho dos monitores previamente treinados para esta função. Depois de dois anos de atividade do MEB na região, e em decorrência deste, surgiu, em 1963, o Sindicato dos Trabalhadores Rurais. O MEB funcionou através da Rádio Pajeú até meados de 1964, quando uma ação policial invadiu a casa dos camponeses e monitores recolhendo o material de suporte pedagógico. A ordem partira do Comando Militar do Nordeste. Depois desse episódio, pouco a pouco, as Escolas Radiofônicas do Pajeú foram sendo desativadas.

Já a Ação Popular procurava atuar junto ao trabalhador do campo da forma o mais independente possível da esfera católica institucional, embora seu principal ponto de apoio em Pernambuco e no Nordeste, segundo a pesquisadora Maria do Socorro de Abreu e Lima, tenha sido o MEB (p.48). A AP se aproximou dos camponeses também pelo trabalho em favor da sindicalização rural<sup>45</sup>. Segundo a mesma pesquisadora, já em 1963, quando da fundação da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG), a Ação Popular tinha sob sua influência oito federações de trabalhadores rurais e tentava ainda ascendência sobre a federação de Pernambuco, a FETAPE.

No entanto, dois anos depois, um manifesto da entidade, datado de 24 de agosto de 1965, mostrava que as lideranças da FETAPE estavam mais fortemente ligadas aos representantes institucionais e conservadores da Igreja, cujo discurso, diferentemente da AP, buscava uma conciliação entre o capital e o trabalho, procurando espantar a ameaça do comunismo. Ao mesmo tempo em que clamava por reforma agrária, o manifesto da Federação dos Trabalhadores da Agricultura de Pernambuco depositava nas mãos do general Castelo Branco, primeiro presidente do regime militar, as esperanças de uma sorte melhor:

A classe dos camponeses está passando um tempo muito pesado. Acima de tudo ainda preparam uma greve para arrumar dinheiro para os usineiros e nós continuamos desempregados, doentes e com fome. É preciso tomar uma posição e avisar o nosso Presidente Castelo Branco que é quem pode resolver a situação. [...] Vamos pedir ao presidente Castelo Branco que olhe para nossos filhos que estão morrendo de fome

---

<sup>45</sup> A sindicalização e a extensão do salário mínimo ao trabalhador rural remontam à década de 1940. Foram dispositivos aprovados por decreto-lei, no governo Getúlio Vargas, mas que acabaram virando letra morta. A burocracia perante o Ministério do Trabalho para criação de um sindicato rural era tanta que, dez anos depois do decreto-lei, só existiam cinco sindicatos dessa categoria no Brasil. Ao governo Getúlio Vargas não interessou o confronto com a oligarquia rural.

e nos dê terra para trabalhar, nos dê a Reforma Agrária. Não queremos comunismo não, pois o comunismo não quer saber de Deus e nós sem Deus não somos nada. [...] Assim como as Forças Armadas [Armadas] salvaram o povo da anarquia dos comunistas também poderá salvar da fome os trabalhadores nordestinos (in LIMA, 2005, p. 122-123).

Dois representantes da Igreja Católica, os padres Crespo e Melo, destacaram-se na mobilização para criação de sindicatos rurais em Pernambuco. Ambos ligados ao SORPE, cuja tarefa principal era “promover o treinamento de líderes camponeses em potencial, capazes de combater organizações políticas revolucionárias” (DREIFUSS, 1981, p. 301), ao mesmo tempo em que garantia a presença das massas rurais dentro da Igreja. Ao SORPE cabia também promover cursos de alfabetização, cuja metodologia, ainda segundo René Armand Dreifuss, contrapunha-se ao método Paulo Freire, adotado pelo MEB.

Bem estruturado, disposto a marcar presença na arena política que se fizera de altíssima voltagem em Pernambuco, o SORPE pretendia território, influência e capilaridade. Entre 1961 e 1964 fundou doze sindicatos no estado<sup>46</sup>. Também foi sua a influência tentada pela AP sobre a FETAPE, cujo manifesto lançado durante os preparativos de uma greve apresentamos anteriormente. Dreifuss atesta essa influência afirmando que “o Padre Crespo, juntamente com os seus associados do SORPE, detinha firmemente o controle da Federação” (p. 304). O autor informa também que a FETAPE era assistida pelo mesmo grupo de advogados que orientava o SORPE.

O Serviço de Orientação Rural de Pernambuco representava os setores conservadores da Igreja. Tratava-se de uma organização à direita, cuja atuação pretendia conter a mobilização revolucionária no campo e “fazer oposição às atividades das Ligas Camponesas” (DREIFUSS, 1981, p. 303). Ainda segundo Dreifuss, o SORPE tornara-se um dos maiores beneficiários da Liga Cooperativa dos Estados Unidos (CLUSA), parcialmente financiada por instituições receptoras dos fundos da CIA. Ele afirma que muitos dos peritos da CLUSA “que atuavam diretamente no campo, auxiliavam o SORPE como conselheiros, ao passo que agentes da CIA trabalhavam sob a sua cobertura” (p. 302).

O mesmo entendimento de Dreifuss sobre o envolvimento do SORPE com a CIA tem o historiador Moniz Bandeira, para quem outros segmentos da sociedade civil

---

<sup>46</sup> Os primeiros sindicatos ligados ao SORPE foram fundados nos municípios de Panelas, Timbaúba, Vitória de Santo Antão, Limoeiro, Nazaré da Mata e Jaboatão.

brasileira, como políticos e jornalistas, também foram beneficiados com recursos estadunidenses, num esforço para convencimento ideológico e desmobilização dos movimentos sociais em curso. Sobre o SORPE ele afirma:

A CIA procurou igualmente penetrar no campesinato [...] também com o objetivo de dividir as Ligas Camponesas, lideradas por Francisco Julião, restando-lhe o crescimento. O Padre Antonio Melo, Vigário do Cabo, tomou a iniciativa de arrostá-las, juntamente com o Padre Paulo Crespo, agrupando camponeses num movimento diversionista, o Serviço de Orientação Rural de Pernambuco (SORPE), subvencionado pelo IBAD e pela Cooperativa Leage (CLUSA), mais precisamente pela CIA, que resolvera financiar, com recursos ilimitados, as cooperativas católicas, como forma de ajudar a reprimir o potencial revolucionário existente no Nordeste brasileiro (BANDEIRA, 1983, p. 70).

Para alcançar tais objetivos, a tática usada pelo padre Melo, agora segundo entendimento do economista Celso Furtado, que como superintendente da SUDENE acompanhara de perto a modificação do quadro social na região, consistia em tomar para si as posições de Francisco Julião, radicalizando-as em tiradas demagógicas que “repercutiam na imprensa e serviam para alimentar o debate, valorizando a massa rural como ativo político” (FURTADO, 1989, p. 134). Quanto a Paulo Crespo, ainda de acordo com Furtado, o padre conferia às Ligas Camponesas um perfil de sociedade beneficente, atestando em discurso a necessidade de extrapolá-lo. “Posteriormente – diz Furtado – ficaria comprovado que o padre Crespo foi assessorado e financiado (quicá sem o saber) no seu movimento cooperativista pela CIA” (p. 135).

São curiosas as observações de Furtado, tanto quanto correspondam aos fatos, uma vez que Francisco Julião aparece retratado na imprensa como um agitador, um incendiário, uma espécie de besta-fera do apocalipse. E não só nos veículos de circulação nacional. O *The New York Times*, um dos mais influentes jornais do mundo, na edição de 31 de outubro de 1960, deu destaque às Ligas Camponesas e à situação explosiva da região, numa reportagem assinada por Tad Szulc que dizia: “o surgimento de uma situação revolucionária é cada vez mais nítido por toda a vastidão do Nordeste brasileiro, atingido pela pobreza e afligido pela seca”. No ano seguinte, na edição de 1º de novembro, o mesmo jornal estampou a manchete: “marxistas estão organizando os camponeses no Brasil”.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> As referências às matérias do *The New York Times* estão no livro *Francisco Julião, as Ligas e o golpe militar de 64*, de Vandek Santiago.

As declarações dos padres Melo e Crespo, colocando-se, ambos, à esquerda de Francisco Julião, só podem mesmo ser compreendidas se a elas atribuirmos, como sugere Celso Furtado, uma estratégia para manter a massa camponesa sob a influência da Igreja. O que dizer, por exemplo, da colocação do padre Crespo sob o caráter beneficente das Ligas, quando sua plataforma já evoluíra de questões trabalhistas mais simples para uma “Reforma Agrária na lei ou na marra”? Ele mesmo, Paulo Crespo, tratou de explicá-la alegando que as Ligas Camponesas atendiam apenas aos seus associados, quando os sindicatos organizados pelo SORPE intencionavam atendimento para todos os trabalhadores rurais.

A influência e abrangência pretendidas entre os camponeses por este braço da Igreja Católica, bem como a ingerência estadunidense, aparecem também na publicação *Construindo o Sindicalismo Rural*, de Maria do Socorro de Abreu e Lima, autora já mencionada, à qual recorreremos novamente para contextualizar o ambiente sócio-político-religioso que se estabeleceu em Pernambuco nos anos precedentes à chegada de Dom Helder Camara para assumir a Arquidiocese de Olinda e Recife. A autora supracitada afirma:

Ao começar sua atuação no meio rural, o SORPE teve uma preocupação especial com a formação dos trabalhadores, o que continuou sendo feito, depois, pela própria FETAPE. Em novembro de 1962, reuniram-se representantes de cinco estados do Nordeste (Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco) mais o Rio Grande do Sul, durante treze dias, para aprofundar a discussão sobre as doutrinas sindicais, pensar em uma ação conjunta em todo o país, visando a promoção do homem do campo [...]. Nesse encontro, foram discutidos temas como [...] a realidade agrária do Nordeste e do Brasil, técnicas de liderança, formação de grupos, doutrinas e técnicas sindicais, oratória [...]. O encontro [...] contou com a presença de pessoas de destaque, como o delegado regional do Trabalho, Enoch Saraiva [...] e o cônsul dos Estados Unidos no Recife, sr. Lowell Killday, demonstrando a ligação do sindicalismo rural da Igreja com setores norte-americanos desde o seu início (LIMA, 2005, p. 45-46).

Mas na acirrada disputa por “territórios”, os religiosos ligados ao SORPE enfrentaram, além das Ligas Camponesas, a militância do Partido Comunista<sup>48</sup> e de outras organizações com raiz marxista. Entre elas podemos citar o Partido Operário

---

<sup>48</sup> O comunista Gregório Bezerra, com atividades ininterruptas no PCB desde 1935, teve destacado desempenho no movimento de sindicalização rural em Pernambuco. Sua pregação junto aos camponeses em favor da filiação sindical está registrada no livro *Antonio Callado, repórter*, de autoria do jornalista Antonio Callado.

Revolucionário Trotskista, o POR(t)<sup>49</sup>, o Partido Comunista do Brasil (PC do B)<sup>50</sup> e a Vanguarda Leninista, cuja existência foi marcada pela efemeridade e pela repercussão de suas propostas. O programa da Vanguarda Leninista previa, entre outros itens, a organização de sindicatos e milícias camponesas, a criação de uma Central Única Camponesa, reforma agrária, revogação da Lei de Segurança Nacional, nacionalização dos bancos e encampação dos trustes internacionais. Um dos fundadores da Vanguarda Leninista, Aybirê Ferreira de Sá, registra em seu livro de memórias uma reportagem de primeira página no Diário de Pernambuco pedindo “a intervenção do Exército contra a nossa organização, alegando que queríamos cubanizar o Nordeste” (SÁ, 2007, p. 37).

A exportação da Revolução Cubana<sup>51</sup> foi um dos fantasmas a assombrar a burguesia nacional e o governo dos Estados Unidos, cujos interesses expandiam-se por todo o continente latino-americano. Qualquer fagulha revolucionária constituía-se em ameaça às elites dominantes e ao capital estrangeiro. Vem daí o monitoramento aos movimentos sociais que se formavam no Nordeste, principalmente em Pernambuco, berço das Ligas e cujo governador era visto como um nacionalista perigoso, simpático às bandeiras da esquerda política.

Segundo o historiador Moniz Bandeira, entidades com articulação radical de direita, a exemplo do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), receptoras de recursos estrangeiros, tentaram impedir a eleição de Miguel Arraes ao governo estadual, financiando seus opositores. O mesmo IBAD que buscava interromper a ascensão política de Arraes aproximou-se do SORPE fazendo, inclusive, aporte de recursos e ajudando a difundir o temor ao comunismo. Mais uma vez as considerações de Moniz Bandeira e René Armand Dreifuss são convergentes:

O IBAD influenciou e penetrou no legislativo e nos governos estaduais, interveio em assuntos eleitorais nacionais e regionais e apoiou alguns sindicatos em particular. Ele ajudou a promover ainda alguns líderes camponeses e sindicais, movimentos estudantis e organizações de pressão dentro das classes médias. [...] O IBAD ligou-se também à

---

<sup>49</sup> Um dos principais líderes do POR(t) que atuavam na sindicalização rural, Paulo Roberto Pinto, de codinome Jeremias, foi assassinado numa emboscada, no dia 08 de agosto de 1963, no município de També, hoje Itambé, na Zona da Mata de Pernambuco, juntamente com dois camponeses.

<sup>50</sup> A inserção do PC do B no meio rural de Pernambuco se deu principalmente nos municípios de Moreno, São Lourenço e Chã de Alegria. Entre seus militantes estavam Clóvis Campelo e Amaro Luís de Carvalho, conhecido como Palmeira e, mais tarde, como Capivara.

<sup>51</sup> O movimento guerrilheiro liderado por Fidel Castro que derrubou a ditadura de Fulgêncio Batista, em Cuba, sagrou-se vitorioso em 1959. Inicialmente de caráter nacionalista, a Revolução Cubana tendeu à radicalização, expropriando empresas estrangeiras, extinguindo a propriedade privada e abolindo o latifúndio até que, em 1961, anunciou seu alinhamento à União Soviética.

organização católica Centro Dom Vital, da qual Gustavo Corção, intelectual católico de extrema-direita, era líder importante e proporcionou uma ligação significativa com a organização tecno-clerical de direita *Opus Dei* (DREIFUSS, 1981, p. 102-103).

A exemplo do IBAD, outra organização que entrou em cena para desestabilizar o governo nacional-reformista de João Goulart e os governos estaduais progressistas foi o Instituto de Pesquisas e Desenvolvimento Social (IPES). De estrutura sofisticada, o IPES operava com equipes estratégicas, como o Grupo de Opinião Pública, o Grupo de Assessoria Parlamentar e o Grupo de Levantamento de Conjuntura, também chamado Grupo de Pesquisa. A este último competia acompanhar os acontecimentos da conturbada vida brasileira, dimensionar seus impactos políticos e criar mecanismos para influenciar no processo de comando:

Ele indicava áreas de preocupação para os Grupos de Estudo e Grupos de Doutrina, levantava informações nos campos político e social e fixava diretrizes para as manobras dos Grupos de Ação que operavam no Congresso e junto aos partidos políticos, sindicatos, aos estudantes, à Igreja, aos camponeses, às Forças Armadas e à mídia (DREIFUSS, 1981, p. 186).

Em Pernambuco, o IPES começou a atuar por iniciativa de um dos personagens mais estratégicos para a implementação e consolidação do Regime Militar que se avizinhava. Dreifuss afirma que “foi o próprio General Golbery que, tendo ido a Recife, estudou a situação política *in loco* e fundou o centro do IPES para o Nordeste, em abril de 1962” (p. 183). Mas, apesar da força do IPES, que, segundo o pesquisador, mantinha um silêncio tático, foi o IBAD que realmente apareceu como “o mais importante catalisador político no caso específico do Nordeste” (p. 183).

A exposição do IBAD que, sob a fachada de serviço de ação social, operava como um centro de propaganda e ação política, financiando campanhas e interferindo no processo eleitoral, acabou por provocar uma Comissão Parlamentar de Inquérito. Investigado, o Instituto fez valer sua influência no Congresso, uma vez que o mandato de muitos dos parlamentares fora por ele subsidiado. Cinco dos nove membros da CPI “eram receptadores de fundos monetários do IBAD” (BANDEIRA, 1983, p. 71). De qualquer forma, a CPI conseguiu inibir a operação da CIA, via IBAD, comprovando que parte dos recursos do Instituto procedia do exterior, sendo remetida ao Brasil através do *Royal Bank of Canada*, *Bank of Boston* e *First National City Bank* (p.71).

O governador de Pernambuco, Miguel Arraes, cuja eleição o IBAD tentara evitar, foi um dos depoentes da CPI. Ele apresentou documentos à Comissão mostrando que o Instituto também recebia contribuições de empresas estrangeiras instaladas no Brasil, como Texaco, Shell, Bayer, General Electric, Coca-Cola, Souza Cruz e Coty. Com respaldo na documentação que os integrantes da CPI encaminharam aos poderes Judiciário e Executivo, o presidente João Goulart suspendeu por três meses o funcionamento do IBAD. Seria o primeiro passo para tentar fechá-lo mais adiante.

Enquanto o IBAD era alvo de investigações, a tensão em Pernambuco, principalmente na zona rural, só aumentava. Os avanços trabalhistas obtidos através da sindicalização, da atuação das Ligas Camponesas e das iniciativas do governo estadual confrontavam o patronato, interessado na manutenção de estruturas sociais vetustas, nas quais cabiam a tortura e o assassinato de camponeses. Greves e ocupações de terra faziam parte do cenário de instabilidade. Em novembro de 1963, milhares de trabalhadores paralisaram os engenhos de açúcar do município de Jaboatão. Quatro tombaram mortos em tiroteio com a polícia. Em fevereiro a greve se alastrou por todo o estado, mobilizando 300 mil trabalhadores agrícolas (BANDEIRA, p. 155).

A contraofensiva, que há tempos costurava-se na surdina, emergiu violentamente. Organizações paramilitares começaram a ser montadas na região. O presidente da Associação dos Fornecedores de Cana de Pernambuco, Francisco Falcão, declarou publicamente a necessidade de se levantar recursos para a compra de armas. Na divisa com o estado de Alagoas vários grupos já estavam armados. Os latifundiários alagoanos, espremidos entre dois estados, Pernambuco e Sergipe, cujos governadores<sup>52</sup> perfilavam entre as lideranças progressistas, cuidaram de montar seus exércitos clandestinos.

Acostumados a chacinar camponeses, não chegaram a usar seus estoques de combustíveis e disparar suas metralhadoras<sup>53</sup>. Antes veio o golpe que pôs às ruas as tropas oficiais do Exército Brasileiro. A sublevação militar que se precipitara em Minas Gerais foi anunciada pela *Voz da América* na noite de 31 de março de 1964. Arraes estava no Palácio do Campos das Princesas, sede do governo, onde ficou reunido com assessores, secretários de estado e amigos durante toda a madrugada. Na manhã do dia 1º de abril, o

---

<sup>52</sup> Seixas Dória era o governador de Sergipe.

<sup>53</sup> Segundo o historiador Moniz Bandeira, comerciantes e latifundiários de Alagoas mobilizaram um exército particular de 10 mil homens. Foram 22 os grupos empresariais organizados que contavam com 15 mil litros de combustível, cada um deles. Para cada metralhadora desses grupos foram distribuídos mil tiros.

Palácio foi cercado por tropas militares. Às 13h, o Repórter Esso informou que o IV Exército acabara de convidar o vice-governador para assumir o cargo. Arraes gravou uma declaração transmitida quase que imediatamente pela Rádio Mayrink Veiga, afirmando que não abandonaria o mandato. Logo em seguida, o coronel Castilho chegou ao Palácio e anunciou: “Governador, o senhor está deposto por ordem do IV Exército”.

### 1.3 O NOVO ARCEBISPO CHEGA AO RECIFE

Dom Helder desembarcou no Recife para assumir a Arquidiocese, no dia 11 de abril de 1964. Chegou acompanhado pelo governador Paulo Guerra, indicado ao cargo pelos militares depois da deposição de Miguel Arraes. Foi recebido pelo prefeito da capital, Augusto Lucena, pelo comandante do IV Exército, general Justino de Alves Bastos, pelo brigadeiro Homero Souto e pelo almirante Dias Fernandes. Um desfile em carro aberto colocou-o em contato com a população, que o aclamava.

Num palanque montado em frente à Matriz de Santo Antônio, na região central da cidade, onde se concentravam fiéis e curiosos, ele fez seu primeiro pronunciamento oficial como Arcebispo de Olinda e Recife. Seu discurso fora preparado com algum cuidado, tendo em vista a situação delicada do momento. Passavam-se poucos dias do golpe e o estado no qual acabara de chegar, reconhecido como o centro político do Nordeste, estava sob violenta repressão. Caçavam-se as lideranças de esquerda e os movimentos populares organizados, dos centros urbanos e rurais. Anunciando-se como “o bispo de todos”, ele falou à multidão:

Ninguém se espante me vendo com criaturas tidas como envolventes e perigosas, da esquerda ou da direita, da situação ou da oposição, anti-reformistas ou reformistas, anti-revolucionárias ou revolucionárias, tidas como de boa ou má-fé. Ninguém pretenda prender-me a um grupo, ligar-me a um partido, tendo como amigos os seus amigos e querendo que eu adote as suas inimizades. Minha porta e meu coração estarão abertos a todos, absolutamente a todos. Cristo morreu por todos os homens: a ninguém devo excluir do diálogo fraterno (CAMARA *apud* PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 303).

O tom independente do seu discurso, mas com a presença de militares graduados no palanque da sua festa de chegada, foi interpretado à esquerda e à direita. De um lado, falava-se da sua aceitação para com a nova ordem vigente. Do outro, entendeu-se seu pronunciamento como marco fundador da resistência da Igreja brasileira ao regime ditatorial, uma vez que nele voltou a defender as reformas de base, aquelas mesmas que acabaram por precipitar a deposição do presidente João Goulart e que eram apoiadas pelo

clero progressista. “Que venham sem demora as esperadas reformas ” (p. 303), ele conclamou no discurso, embora fazendo ressalvas aos métodos adotados no passado recente para suporte de suas implementações.

O episcopado brasileiro era, à época, composto por aproximadamente duzentos preladados. Dezesete compareceram à posse de Dom Helder. No dia seguinte, 13 de abril, reuniram-se para uma declaração conjunta defendendo as reformas de base, às quais o novo arcebispo havia aludido em seu discurso. Na mesma declaração, no entanto, consideraram “indispensáveis e oportunas” (p. 304) as medidas de segurança nacional aplicadas pelo novo regime, ressaltando que aos presos inocentes fosse restituída a liberdade e que os “culpados” merecessem tratamento que lhes assegurasse a dignidade humana. O tom conciliador do pronunciamento dos bispos era o mesmo pretendido por Dom Helder. O início do seu episcopado foi, inclusive, marcado pelo clima de camaradagem entre a Arquidiocese e a cúpula militar no Recife:

Às 16,30, como previsto, visita ao comando do IV Exército: pelotão formado, continências de estilo, o general, o almirante, o governador, todos os generais e oficiais do Q.G. de prontidão, à espera... Dom Lamartine e eu tivemos uma conversa esplêndida com os maioriais, conversa de bispos defendendo os humildes e as iniciativas da CNBB. Falei aos oficiais superiores. Combinações essenciais, em ambiente de grande distinção e camaradagem (CAMARA *apud* PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 306).

Uma camaradagem, segundo os biógrafos Nelson Piletti e Walter Praxedes, que praticamente evoluiu para uma atuação conjunta. Muitas das iniciativas da Arquidiocese contaram com o apoio direto dos mandatários do IX Exército, da Aeronáutica e da Secretária de Segurança Pública do Estado. Dom Helder, tamanha a facilidade de trânsito entre os militares, chegou mesmo a cogitar uma participação de Paulo Freire na pastoral da Arquidiocese, já que o educador fora libertado da prisão no dia 12 de julho de 1964. Um projeto que, sabemos, não seguiu adiante. Paulo Freire, que criara um revolucionário método de alfabetização voltado às classes populares, foi forçado ao exílio, acusado de subversão<sup>54</sup>.

As relações antes cordiais com a cúpula do poder, no Recife, começaram a azedar quando Dom Helder passou a visitar os presos políticos e a interceder em favor dos

---

<sup>54</sup> Durante o exílio, Paulo Freire ficou cinco anos no Chile onde, em 1968, escreveu uma de suas obras mais notáveis, *Pedagogia do Oprimido*. Esteve também nos Estados Unidos e na Suíça, período no qual prestou consultoria educacional a governos de países pobres. Recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* por 27 universidades.

militantes do Movimento de Educação de Base (MEB) e da Ação Católica. Daí em diante as coisas só pioraram. No mês de novembro o arcebispo participou de um programa de televisão para falar sobre o Concílio Vaticano II<sup>55</sup>. Suas colocações aludiram ao custo de vida e às dificuldades dos pobres, ao subdesenvolvimento, à exploração das empresas multinacionais. No dia seguinte, o chefe da 7ª Região Militar, general Muricy, lhe tomou satisfações. Sua fala fora considerada antirrevolucionária e subversiva. Nos primeiros meses de 1965 tiveram início as pichações acusando-o de comunista. Soaram rumores de que ele seria preso pelos oficiais do IV Exército.

Foi naquele ano de 1965 que o arcebispo fundou a Operação Esperança, cujo propósito inicial era assistir as comunidades urbanas castigadas pela pobreza, pela chuva e pelas cheias sucessivas do rio Capibaribe. Uma cheia devastadora, que deixara milhares de desabrigados na Região Metropolitana, foi sua força-motriz. A Operação Esperança foi lançada em julho. No mês seguinte estava com a diretoria empossada e estatutos registrados em cartório<sup>56</sup>. Dom Helder imaginara mobilizar a sociedade civil e o poder público para realizar trabalhos transformadores nas localidades, além de prestar socorro imediato às vítimas das enchentes. Para superar o simples assistencialismo, a estratégia seria incentivar “a auto-organização das comunidades em associações de moradores, por sua vez, engajadas na direção da Operação Esperança por intermédio de um Conselho de Moradores” (PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 320).

A mobilização comunitária pretendida pela Arquidiocese através da Operação Esperança pressupunha a reorganização dos movimentos de bairro e de classe, desarticulados logo após o golpe de 1964. O desmonte a que foram submetidos está testemunhado, por exemplo, na correspondência que o padre suíço Romain Zufferei<sup>57</sup>, radicado no Recife, manteve com amigos e religiosos de sua terra natal. Numa das cartas ele desabafa: “o clima é pesado e silencioso. Os operários sentem que não têm mais quem os defenda” (*apud* CHAPARRO, 2006, p. 193).

---

<sup>55</sup> Dom Helder havia seguido para Roma no dia 10 de setembro, a fim de participar da Quarta Sessão do Concílio Ecumênico. Falou à televisão no seu retorno.

<sup>56</sup> Mais tarde as ações da Operação Esperança foram estendidas às comunidades rurais. Uma de suas iniciativas nessa área foi a compra de três engenhos (Taquari, no município de Serinhaém; Guaretama, em Bonito e Ipiranga, no Cabo) para efeito de reforma agrária. Na ocasião, 138 famílias foram beneficiadas, cada uma com a posse de um lote de terras de dez hectares.

<sup>57</sup> Romain Zufferey (1910-1985) era conhecido no Brasil como Padre Romano. Veio para o Recife em 1962 a convite do então Arcebispo dom Carlos Coelho para a formação de um laicato cristão, assegurando a presença da Igreja entre os trabalhadores. Coordenou a Ação Católica Operária.

A partir da Operação Esperança, o medo, pouco a pouco, foi-se dissipando. Surgiram, então, diversos conselhos de moradores em localidades como Jordão, Ponte dos Carvalhos, Alto José Bonifácio, Nova Descoberta, Alto do Mandú, Sítio Bevenuto, Vasco da Gama, Sítio Guararapes, Jordão e Coelhos. Mas as ações pastorais do arcebispo estavam apenas começando.

## 2 AS COMUNIDADES DO DOM, O BAIRRO DOS COELHOS E O TEATRO

O título deste capítulo é parcialmente inspirado em um trabalho de Gustavo do Passo Castro<sup>58</sup>, que se dedicou a um estudo sistemático sobre as Comunidades Eclesiais de Base em Pernambuco durante o episcopado de Dom Helder Camara. Sustentadas pela busca de novas formas de expressão social sugeridas à Igreja pelo Concílio Vaticano II, as CEB's expressavam um esforço de evangelização entre as camadas sociais mais vulneráveis, de tal forma a capacitá-las para que, de fato, pudessem gerir iniciativas necessárias à transformação social pretendida.

Surgidas no Brasil nos anos 60 como alternativa de oposição cristã ao contexto sociopolítico repressivo e excludente, as CEB's logo proliferaram em milhares de unidades, “na linha das [...] primitivas comunidades cristãs – rejuvenescidas por novos contextos” (CASTRO, 1987, p. 57). Mesmo as Comunidades Eclesiais de Base tendo como marco fundador o período que circundava a instalação de uma ditadura militar no país, o autor acima indicado sugere um processo evolutivo propício ao nascimento das CEB's, que antecede a explosão do golpe. Em seu levantamento, a primeira referência data de 1956, quando a Revista Eclesiástica Brasileira publicou um artigo de Frei Aloísio Lorscheider, intitulado *Nova forma de apostolado: a formação de comunidades*.

Na linha cronológica desenhada por Castro, aparece, já em 1957, uma outra publicação da Revista Eclesiástica Brasileira: *Uma experiência de catequese popular*, desta vez um relatório sobre o trabalho desenvolvido por Dom Agnelo Rossi, em Barra do Piraí, RJ. No ano seguinte, a mesma revista publica um artigo de Dom Agnelo, este sob o título de *Os primeiros manuais de catequese popular*. Chegamos a 1964, ano do golpe de estado, quando, em junho, a CNBB promoveu um seminário sobre as CEB's. Consolidadas na experiência brasileira de evangelização, as Comunidades Eclesiais de Base ganharam novo impulso em 1968, na Conferência de Medellín, quando foram escolhidas como forma pastoral prioritária para a América Latina<sup>59</sup>.

Em seu trabalho, Gustavo do Passo Castro destaca, repetidas vezes, as características comunitária, conscientizadora e libertadora das CEB's. São exatamente

---

<sup>58</sup> O cientista social Gustavo do Passo Castro foi um dos assessores de Dom Helder para os movimentos de evangelização. O trabalho de sua autoria ao qual nos referimos é *As Comunidades do Dom*.

<sup>59</sup> A linha cronológica apresentada por Gustavo do Passo Castro vai até 1983 quando, em julho, foi realizado o V Encontro Intereclesial de CEB's, em Canindé, no Ceará.

essas características que nos interessam aqui porque vão ao encontro de outros movimentos de evangelização popular desenvolvidos pela Arquidiocese de Olinda e Recife, ainda que, a alguns deles, em seu nascedouro, tenha sido atribuído um perfil assistencialista. Interessava ao arcebispo, já desde sua chegada ao Recife, parece-nos, e com toda urgência, a inserção da Igreja nos meios populares: “Apressemo-nos na obra de Evangelização, no esforço de desenvolvimento” (CAMARA *apud* CASTRO, 1987, p. 85).

Seu largo empenho em favor das CEB's, tal qual o entendemos a partir da obra de Gustavo Castro, somava-se a outras iniciativas que pretendiam, em seu conjunto, a transformação de estruturas sociais excludentes. Citamos, a título de exemplo, o Movimento de Evangelização Encontro de Irmãos (MEEI)<sup>60</sup>, o Terras de Ninguém<sup>61</sup> e a própria Operação Esperança, que nos interessa aqui de modo particular. Todas essas iniciativas sinalizavam em direção à opção primeira pelos pobres e por uma ação pedagógica dela decorrente.

Tanto as CEB's quanto outros núcleos populares implementados e/ou fortalecidos pela Arquidiocese caracterizavam-se como espaços privilegiados para a atuação de “agentes eclesiais com uma nova postura político-pedagógica, revelada pela utilização de determinadas metodologias e técnicas de ação” (CASTRO, 1987, p. 169). Essas propostas metodológicas tinham por objetivo a construção de uma “Igreja-Comunidade” que, ainda no entendimento de Gustavo Castro, estava “fortemente comprometida com o processo histórico da região” (p. 173). Nessa perspectiva, segundo o autor, projetaram-se esforços capazes de fazer emergir atores conscientes da sua realidade, solidários, forjados em atividades comunitárias e associativas.

O trabalho de evangelização proposto por Dom Helder exigia esforços e cuidados, tanto para os religiosos quanto para os leigos nele envolvidos. O momento histórico que se impunha a Pernambuco, conforme demonstramos no capítulo anterior, potencializava obstáculos à reorganização popular. No início de suas atividades episcopais, o arcebispo chegou a negociar com a cúpula militar do Recife para trazer de volta à Região Metropolitana as associações de bairro, tentando, através do estímulo pastoral, mantê-las

---

<sup>60</sup> O MEEI foi criado por Dom Helder Camara em 1969.

<sup>61</sup> O movimento Terras de Ninguém surgiu em meados da década de 1970, mas só foi legalizado, com registro em cartório, em 1980.

em atividade. O medo, oriundo da perseguição política, era um dos entraves a serem vencidos. Vejamos o que o próprio arcebispo disse a respeito:

Nada atrasa mais o processo democrático, nada perturba mais fundamentamente a ação comunitária, do que perseguir o homem cuja subversão consiste em começar a abrir os olhos para os próprios direitos, mesmo sem esquecer as próprias obrigações. Como é difícil reagrupar humildes associações de moradores – semente fecunda de promoção humana e de ação comunitária – dado o pavor em que muitos ficaram de ver suas iniciativas democráticas, humanas e cristãs, perseguidas como comunistas! (CAMARA, 1968, p. 181).

A iniciativa da Arquidiocese previa estratégias similares para a organização de todos esses grupos, geralmente constituídos em comunidades à margem do desenvolvimento econômico-social, cuja demanda nasceu dos direitos mais elementares para a garantia da dignidade humana. Encontros de irmãos, conselhos de moradores, clubes de mães, seguiram processos organizativos exemplificados a partir do modelo correspondente às Comunidades Eclesiais de Base:

A organização da CEB é relativamente simples. São encontrados alguns elementos como, um grupo mínimo de pessoas, a descoberta de uma necessidade e interesses de certa forma e nível similares e convergentes, o despertar para os valores comunitários na busca de soluções e de satisfações solidárias, a presença de alguém que tenha um mínimo de percepção do processo e seja capaz de induzi-lo em sua sequência e, finalmente, que na dinâmica estabelecida estimulem-se as motivações de fé religiosa e uma metodologia de ação consentânea com os objetivos comunitários perseguidos (CASTRO, 1987, p. 141).

Vencido o primeiro obstáculo (o medo de retaliação), o resultado obtido em cada uma das comunidades trabalhadas obedecia a variáveis como, por exemplo, o nível de maturidade dos moradores envolvidos nas ações de humanização e evangelização. Isso valia tanto para as CEB's quanto para outros modelos associativos. Essas variáveis, para efeito do trabalho pastoral, foram todas levadas em consideração. Assembleias estabeleceram diretrizes, como a que se segue, de forma a permitir que, a seu tempo, florescessem, nesses agrupamentos, capacidade organizativa, de mobilização e engajamento: “nos trabalhos pastorais partir sempre do lugar, da mentalidade e do nível no qual se encontra o povo e estabelecer com ele a caminhada da evangelização ao seu próprio ritmo” (CASTRO, 1987, p. 73).

As ações pastorais desenvolvidas pela Arquidiocese e o engajamento comunitário por ela estimulado, não poucas vezes fizeram surgir experiências de fé religiosa amalgamadas às vivências do sujeito político que reivindicava para si um novo lugar

social, distante do anonimato servil a ele, então, reservado. Atividades de resistência, reação à violência policial, manifestações culturais desenvolvidas a partir de códigos próprios faziam parte daquele novo contexto. Outra vez usaremos as CEB's para exemplificar a reverberação do trabalho pastoral realizado pela Arquidiocese de Olinda e Recife. O depoimento que se segue tem por base o acompanhamento *in loco* de reuniões desses grupos:

Em várias ocasiões ouvem-se exclamações expressivas nos grupos referentes ao abandono em que viviam e que em parte ainda vivem com relação aos poderes públicos; só que com a CEB, na CEB sentem-se valorizados e até encorajados a suportar e a também desafiar até o estado de abandono (CASTRO, 1987, p. 143).

Experiência evangelizadora que abriu caminho à consolidação das CEB's em Pernambuco, o Encontro de Irmãos também nos dá oportunidade para dimensionar o lugar estratégico que essas ações ocupavam no episcopado de Dom Helder Camara. O critério fundante do MEEI foi o mesmo dos movimentos pastorais que lhe foram contemporâneos: unir e organizar as camadas populares a partir de uma matriz cristã e solidária. A estratégia para obtenção de bons resultados dentro de uma perspectiva libertadora se repetia: estruturar atividades e conteúdos que tivessem por base a vida dos integrantes dos próprios grupos de convivência. Aqui dois aspectos se destacam. Primeiro: o encontro com o povo deveria se dar onde ele estivesse, ao invés de tentar levá-lo aos salões paroquiais; segundo: eram os pobres que deveriam evangelizar seus pares. O propósito era evitar que, mesmo em se tratando de agentes pastorais, as camadas mais bem posicionadas na estrutura social se impusessem às camadas vulneráveis.

Quando o Encontro de Irmãos foi criado por Dom Helder, em 1969, a Operação Esperança existia já há quatro anos. Fundada, como vimos anteriormente, para assistir as populações periféricas castigadas pela enchente de 1965 que levava o Recife ao estado de calamidade pública, a Operação Esperança acabou se constituindo em um dos primeiros esforços do novo arcebispo em favor da reestruturação das organizações populares. Sua ênfase era a promoção humana e seu foco, a formação de conselhos de moradores, principalmente nas chamadas áreas-desafio, aquelas onde as precariedades geradas pela pobreza extremada eram mais gritantes. “O ideal – dirá o arcebispo – é chegar a ter em cada Área-desafio um Conselho de Moradores, consciente e livremente eleito pela Comunidade” (CAMARA, 2011a, p. 85).

O lançamento oficial da Operação Esperança, dada a comoção provocada pela tragédia da enchente, ganhou repercussão midiática. Emissoras de rádio e televisão fizeram a cobertura jornalística do evento. Em seu discurso, no qual propôs a mobilização da sociedade e dos poderes constituídos, Dom Helder afirmou: “a pobreza é tolerável, a miséria não” (*apud* CEZAR, 1994, p. 7). Entre as parcerias estabelecidas para viabilizar ajuda humanitária às “vítimas do Capibaribe”, estavam as que foram feitas com a SUDENE e com órgãos empresariais. Deste apoio resultou a recuperação de mais de seis mil casas atingidas pela cheia. As urgências demandadas pela pobreza, pelas alterações climáticas e por toda sorte de vulnerabilidade deram ritmo acelerado aos trabalhos:

A Operação Esperança está suscitando vias de acesso em numerosas Áreas-desafio, antes que cheguem as chuvas maiores... Cada Grupo – são seis por domingo, em seis lugares diversos – trabalha com duas dúzias de pás e meia dúzia de enxadas. Os caminhões são cedidos pelo Governo (Federal, Estadual, Municipal) e iniciativa privada, apenas pela manutenção do caminhão e gratificação do motorista. Areia, cedida, gratuitamente, pela Fosforita. Em cada Área-desafio, uma turma carrega, outra descarrega o caminhão (CAMARA, 2011a, p. 112).

A Operação Esperança fez nova atuação emergencial e intensa junto às comunidades periféricas do Recife já em 1966, quando outra enchente voltou a castigar duramente a cidade. Desta vez, também o rio Beberibe transbordou e o Capibaribe subiu 9,20 metros acima do seu leito normal, dando repercussão nacional à tragédia. Matéria publicada pelo jornal Folha de São Paulo, no dia 30 de maio daquele ano, estima a destruição de mais de dez mil casas, a maioria mocambos. O episódio abalou Dom Helder fortemente, que o descreveu em algumas Circulares. Ele fala sobre as mortes: “às 12h de ontem, já havia 12 mortos soterrados, mais três eletrocutados”. Sobre os resgates: “três irmãs de Caridade recusaram-se a sair com 50 crianças de nossa Creche. Quando pediram socorro, foi uma batalha para chegar até as crianças... Só de barco”. Sobre a movimentação imediata da entidade que criara para assistir e organizar os pobres: “às 11 da manhã, no Palácio do Governo, voltaram a reunir-se todas as entidades que deram nascimento à Operação Esperança. Ninguém, faltou. [...] A querida Operação Esperança **presente** desde a cúpula até a base...” (CAMARA, 2011a, p. 319-320. Grifo original).

Dúvidas não há, acreditamos, de que o surgimento da Operação Esperança atendeu a uma urgência assistencialista. Mas, seguindo as palavras de Maria do Céu do E. S. Cezar, “era o movimento possível naquele momento histórico” (CEZAR, 1994, p. 5). Ainda assim, as circunstâncias que foram se impondo à Operação Esperança

adensaram os seus objetivos imediatos: a) estimular o processo de conscientização que facilitasse a integração crítica do homem na comunidade; b) identificar e capacitar as lideranças locais; c) caracterizar as áreas-desafio visando a adequar recursos e necessidades; d) ação política com o propósito de integração no processo de desenvolvimento (p. 8). Todos esses objetivos aparecem subjacentes nas considerações do próprio arcebispo sobre a Operação Esperança:

A Operação Esperança nasceu para ajudar o Povo das Áreas-desafio do Recife e de todo o Nordeste a preparar-se para o desenvolvimento. É, então, fundamental para a Operação Esperança não apenas trabalhar para o Povo ou com o Povo, mas ajudar o Povo a sempre mais, participar do conhecimento e da solução de seus maiores problemas (CAMARA, 2011a, p. 85).

Vários dos conselhos de moradores que surgiram a partir do estímulo da Operação Esperança não eram entidades registradas. Tinham, no entanto, uma formalização que permitia o andamento dos trabalhos dentro das comunidades e o diálogo com os próprios coordenadores da OE. À medida que a inserção da Operação Esperança foi sendo capilarizada nos bairros populares da Região Metropolitana, buscou-se também um diálogo intercomunitário<sup>62</sup>. A estrutura de funcionamento desse trabalho foi assim descrita por Maria do Céu Cezar:

Havia uma comissão geral dos conselhos de moradores que se reunia uma vez ao mês na sede da OE para troca de experiências, informações e eventualmente realizavam trabalhos conjuntos como mutirão, por exemplo. Era formada por representantes dos conselhos de moradores e tinha uma coordenação. Seu caráter era de um espaço de encontro, não propriamente federativo (1994, p. 9).

A mobilização comunitária pretendida através das associações de bairros implicava o desenvolvimento de várias atividades. Aos conselhos cabiam o andamento de cursos profissionalizantes, de alfabetização, campanhas de saúde e a organização de grupos de teatro com os jovens das localidades em questão. Se, muitas vezes, os jovens integrados ao projeto não chegavam a fundar um grupo de teatro, desenvolviam, por outra parte, atividades recreativas e engajavam-se em ações educativas. Nos primeiros quatro anos de atuação, a Operação Esperança chegou a computar 16 grupos de jovens “que contavam com 231 participantes” (CEZAR, 1994, p. 10).

---

<sup>62</sup> Em uma carta enviada aos amigos e colaboradores do Rio de Janeiro, escrita entre 14 e 15 de fevereiro de 1966, Dom Helder informa que àquele momento a Operação Esperança já atuava em 18 bairros da Região Metropolitana do Recife. Ela está publicada no lote de cartas pós-conciliares, V. III, T I (2011).

A participação juvenil nas ações da Operação Esperança expressa, de alguma forma, o diálogo permanente que Dom Helder buscou com esse segmento da sociedade. As iniciativas pastorais voltadas à juventude estão entre os marcos distintivos do seu episcopado. Por diversas vezes, em discursos, pregações, entrevistas e escritos, Dom Helder fez valer sua crença profunda na potencialidade transformadora dos jovens:

Quando os bispos, os sacerdotes, os capelães reúnem os jovens e lhes apresentam as grandes encíclicas e as conclusões do Vaticano II ou de Medellín, os jovens pensam que essas encíclicas e essas conclusões estão feitas para serem aplicadas à vida. Não podem compreender porque a aplicação de tão belas ideias haveria de passar por um lentíssimo processo de adequação. A juventude, afortunadamente, não aceita toda essa funesta prudência que Cristo, estou seguro, é o primeiro a não aceitar<sup>63</sup> (CAMARA *apud* BROUCKER, 1980, p. 115).

A juventude, tanto quanto a ludicidade, é um traço essencial da sua personalidade. Só um espírito lúdico poderia assim falar para algumas centenas ou milhares de ouvintes: “cheguei a sonhar em ser acendedor de lâmpões! Ainda hoje me parece uma profissão linda: difundir luz, semear luz, criar luz” (CAMARA, 2016, p. 162)<sup>64</sup>. E só um espírito jovem, cioso da força da juventude, atestaria: “no dia em que nossa juventude for comedida, prudente e fria como a velhice, o país morrerá de tédio” (CAMARA, 1968, p. 93). A necessidade de promover a juventude, de possibilitar vazão às suas utopias e demandas, de estimular a sua capacidade criativa, determinou sua interlocução com os jovens, no Recife iniciada já no início do seu episcopado. Essa interlocução foi estabelecida em várias instâncias: nos encontros diletantes, tanto no Palácio Episcopal quanto na casinha das Fronteiras; nas atividades pastorais; nas esferas culturais e nos eventos de matiz político. Vejamos um exemplo:

**Ontem aconteceu algo de inteiramente novo.** Na Faculdade de Direito da Universidade Federal, cabia-me falar às duas universidades (Federal e Católica) reunidas. O auditório **transbordava**. As portas se escancararam. Havia gente pendurada por todos os lados e se esparramando pelos corredores... Que respeito, que carinho, que calor! E pela primeira vez eu me soltei, falando a universitários, aqui. [...] Falei claro e rasgado. Com alma. Com calor. Com fé. Falava assim fora do Brasil. Ontem foi Paris, foi Bruxelas, foi Amsterdam, foi Roma em Recife... A rapaziada gritava: “Viva o **nosso** Arcebispo”! (CAMARA, 2011a, p. 317. Grifos originais).

<sup>63</sup> Tradução nossa, do espanhol para o português.

<sup>64</sup> Do lote de crônicas radiofônicas escritas por Dom Helder e levadas ao ar na Rádio Olinda, entre abril de 1974 e abril de 1983. As crônicas foram organizadas e transformadas em livro pela jornalista Tereza Rozowykwiat.

Outros dois pilares do episcopado de Dom Helder foram as interlocuções com os operários e com os artistas. No primeiro caso, tratava-se de assegurar a presença da Igreja entre os trabalhadores, não mais para conformá-los na sua pobreza, mas na perspectiva de uma pedagogia cristã comprometida com a transformação das estruturas socioeconômicas opressivas. Nesse sentido, a Ação Católica Operária (ACO), liderada em Pernambuco pelo padre Romain Zufferey, mais conhecido como Padre Romano, fez várias inserções, todas elas apoiadas pelo arcebispo: “os melhores apoios lhe vinham do arcebispo de Olinda e Recife, D. Helder Camara, e de seu bispo auxiliar, D. José Lamartine, ainda que, algumas vezes, lhe sugerissem prudência” (SERVAT *apud* CHAPARRO, 2006, p. 166).

O trabalho desenvolvido pela ACO contemplava a publicação de relatórios, livros e outros textos. Em 1967, por exemplo, foi lançado, no dia 1º de maio<sup>65</sup>, o manifesto *Nordeste – Desenvolvimento sem Justiça*, denunciando os efeitos excludentes dos programas de desenvolvimento para a região. A solenidade de lançamento, acompanhada de perto pela Polícia Federal, teve, entre os que compunham a mesa de apresentação, além do padre Romano, Dom Helder, Dom Lamartine e o dramaturgo Isaac Gondim Filho. Seguiram-se outras publicações da Ação Católica Operária, como o documento de reflexão política e social *Nordeste – O Homem Proibido* e o livro *Manoel do Ó, 100 anos de suor e sangue*, que deu suporte, como veremos adiante, a uma montagem teatral realizada com os atores do TPC. As publicações da ACO resultaram de uma insurgência contra os salários injustos, as habitações subumanas, a instabilidade no emprego, a exploração do trabalho da mulher e de jovens menores de idade. Padre Romano, em carta enviada a Suíça, havia dito: “minhas relações com Dom Helder são excelentes e ele dá seu apoio incondicional ao Movimento” (*apud* CHAPARRO, 2006, p. 198).

No caso dos artistas, Dom Helder também buscou aproximação, tão logo assumiu a Arquidiocese. O primeiro a quem procurou, já na noite de 6 de maio de 1964, foi o dramaturgo Ariano Suassuna, que o levaria a ter contato com outros artistas e intelectuais da terra. Depois desse encontro, o arcebispo resolveu instituir, no Palácio dos Manguinhos<sup>66</sup>, as Noitadas do Solar de São José. Eram reuniões para troca de ideias em

<sup>65</sup> Um informe da Polícia Federal refere-se ao lançamento do manifesto da Ação Católica Operária como tendo acontecido no dia 30 de abril, na Faculdade de Filosofia do Recife. A data 1º de maio aparece numa reprodução da capa do documento, publicada no livro *Padre Romano: profeta da libertação operária*.

<sup>66</sup> Sede da Cúria Metropolitana da Arquidiocese de Olinda e Recife, e residência oficial do arcebispo. Dom Helder morou no Palácio dos Manguinhos de 1964 a 1968, quando, então, passou a viver em um modesto

torno de assuntos tanto filosóficos e teológicos, quanto artísticos e culturais. Frequentaram as Noitadas, poetas, pintores, diretores de teatro, professores, críticos de literatura. Gente diversa, de áreas diversas: “quando se nota, o relógio está batendo meia-noite. E não se para nem mesmo na hora dos sorvetes. Todos se sentem em casa”. (CAMARA *apud* PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 310).

A aproximação entre Dom Helder e os artistas na cidade do Recife, que, inicialmente, se deu nas esferas eruditas e em circunstâncias restritas, quiçá diletantes, aos poucos foi ganhando amplitude. Na área do teatro, por exemplo, o arcebispo deu apoio substancial tanto a grupos populares quanto a grupos oriundos da classe média e engajados politicamente, inclusive abrindo espaços no Palácio Episcopal para suas representações. “Os artistas e eu somos bons amigos”, ele escreveu em uma de suas cartas (CAMARA, 2011a, p. 110). Alguns anos mais tarde, em uma crônica radiofônica, deu mais um testemunho, e foram muitos, do seu pleno interesse pela criação artística. Disse que “o artista tem antenas para captar as alegrias e as tristezas, as esperanças e os desesperos de seu tempo”<sup>67</sup> (CAMARA, 2016, p. 216).

No seu livro *O deserto é fértil*, Dom Helder também falou sobre o artista, sobre seu poder criador e sua força social. O texto foi escrito como uma espécie de apelo para que prevalecesse no artista o desejo de um mundo mais humano. Para que o egoísmo, a ganância e o aburguesamento não o seduzissem, não o afastassem da indagação, da inquietude, do belo que denuncia e transforma. Escreveu o arcebispo:

O artista não pode ser medido pelos padrões comuns: participa ainda mais claramente do Poder Criador do Pai. Tudo nele é imprevisto, original. Reage ao enquadramento, à monotonia, à rotina.  
O artista costuma ser aberto ao humano, à justiça, à liberdade. Para ele, clima de ditadura é clima irrespirável.  
Com antenas sensibilíssimas, presente o amanhã, fala (cada qual em sua linguagem própria: poesia, música, teatro e cinema, pintura e escultura...) em nome dos que não sabem ou não podem falar.  
(CAMARA, 1977, p. 90).

Voltando à instância das ações pastorais da Arquidiocese de Olinda e Recife podemos entender que traços da personalidade de Dom Helder estão aí refletidos de forma acentuada, ainda que sobre elas incidam diretrizes apontadas pelo Concílio Vaticano II e Medellín. Nesta linha de raciocínio, a predisposição artística do arcebispo é uma nota a

---

anexo da Igreja das Fronteiras, no bairro da Boa Vista. No anexo das Fronteiras funciona hoje o Instituto Dom Helder Camara (IDHeC), dedicado à preservação e à divulgação do legado do arcebispo.

<sup>67</sup> *A arte e a realidade*, veiculada pela Rádio Olinda, no dia 30 de julho de 1981.

ser particularmente considerada na Operação Esperança, quando esta organização prospectou resultados emancipatórios nas comunidades onde atuava, incorporando o teatro como recurso de mobilização e humanização. O teatro, portanto, transcenderia o propósito assistencialista que marcou o surgimento da Operação Esperança<sup>68</sup>, convertendo-se em ferramenta dialógica em duas frentes de atuação: a educativa e a de conscientização. Uma terceira frente, a de evangelização, aparecerá mais fortemente nas iniciativas conduzidas por Isaac Gondim Filho, sobre quem ainda falaremos neste trabalho dissertativo.

## 2.1 O BAIRRO DOS COELHOS, UM TERRITÓRIO PARA AÇÕES LIBERTADORAS

A história do bairro dos Coelhos remonta ao Cemitério dos Judeus, à época do domínio holandês<sup>69</sup> e constrói, pouco a pouco, o exemplo vivo de desigualdade social que ainda hoje marca a cidade do Recife. Com área total de 43 km<sup>2</sup>, as terras dos Coelhos assim ficaram conhecidas por terem sido adquiridas pela família Coelho Cintra. Em 1818, o território também chamado de Sítio dos Coelhos, ostentava um sobrado, uma capela e uma senzala para acomodação dos escravos. No ano de 1824 a propriedade foi adquirida pelo governo para dar lugar a um matadouro e currais de gado. Em 1831, uma lei estabeleceu a construção de um hospital de caridade no local, o que deu origem ao Hospital São Pedro de Alcântara, mais tarde transformado em Hospital Pedro II. Enquanto iam sendo construídas as edificações do local, às margens do rio Capibaribe, em meio à água e à lama, a população pobre erguia suas palafitas, dando origem às favelas em locais alagados.

Configurada como uma área de extremos, o bairro dos Coelhos tinha subdivisões não oficiais criadas pelos próprios moradores ao longo do tempo. O perfil da comunidade

---

<sup>68</sup> Enquanto pôde ser identificada como entidade de ajuda emergencial às camadas populacionais pobres da Região Metropolitana, a Operação Esperança desenvolveu suas atividades em estreita relação com os governos municipal, estadual e federal. Dessa percepção resultou o seu reconhecimento como entidade de utilidade pública, título concedido pelo então governador Nilo Coelho. Mas, a partir de 1968, com o endurecimento do regime e, conseqüentemente, com a mudança de tom no discurso da OE, o entendimento com as instâncias do poder começou a ficar seriamente comprometido. Quanto mais se fortalecia a organização comunitária, quanto mais crescia a politização nos quadros técnicos e nos voluntários da entidade, mais clara ficava a reação ao trabalho desenvolvido pela Arquidiocese.

<sup>69</sup> Durante a dominação holandesa muitos judeus chegaram a Pernambuco fugindo da Guerra dos Trinta Anos (1620) e dos massacres de 1648 e 1649. O número exato não é precisado pelos pesquisadores. Estima-se que durante aquele período viviam no Recife aproximadamente 300 judeus. Os sepultamentos dos judeus eram feitos nas terras que hoje pertencem ao bairro dos Coelhos. Vem daí o nome Cemitério dos Judeus. Estudos cartográficos apontam a rua da Glória e a rua Dr. José Mariano, como o local dos sepultamentos da comunidade judaica.

oscilava entre agrupamentos de extrema pobreza e aqueles beneficiados por equipamentos socioculturais, como praças, escolas e associações recreativas. Em seu conjunto, tratava-se de uma comunidade diretamente afetada pelos indicadores econômicos da Região Metropolitana do Recife que orientaram muitas das ações da Arquidiocese. Alguns desses indicadores estão registrados no livro *As Comunidades do Dom*, ao qual já nos reportamos. Em 1970, por exemplo, “apenas 12,7 [% dos] domicílios permanentes gozavam de serviços de infra-estrutura sanitária ligada à rede geral” (CASTRO, 1987, p. 117). Ao longo da década, o desemprego e o subemprego afetavam “30% do total da força de trabalho [...], o que em números absolutos quer dizer uma vida cruel e/ou uma subvida para cerca de 150.000 famílias de trabalhadores” (p. 116).

A forte influência de fatores externos dessa natureza, além das cheias sucessivas do Rio Capibaribe também mencionadas neste trabalho, determinaram sobremaneira a atuação da Arquidiocese na comunidade dos Coelhos através da Operação Esperança. O planejamento das ações obedeceu tanto à aspiração inicial de estabelecer correspondência entre as necessidades locais e o exercício pastoral, quanto ao aproveitamento de potencialidades diagnosticadas na própria comunidade. A apropriação da linguagem teatral como recurso emancipatório a ser aplicado nos Coelhos parece ter sido uma escolha de primeira hora entre os técnicos e colaboradores da Operação Esperança. Dois anos antes do surgimento do TPC já havia uma mobilização nesse sentido, conforme podemos perceber no artigo assinado pelo crítico teatral Benjamim Santos, publicado no *Jornal do Comércio*, aos 21 de setembro de 1966:

A Operação Esperança incluiu em seu temário da semana um encontro entre os técnicos (assistentes sociais, em sua maioria) e a diretoria, em que sob coordenação de Madre Escobar e Benjamim Santos, especialmente convidados, foram discutidos elementos para uma possível inclusão de teatro nos seus planos de atuação (SANTOS, 2007, p. 130)<sup>70</sup>.

No mesmo artigo, o crítico menciona as sugestões que foram levantadas durante o encontro para que se cumprisse aquela proposta, sendo a mais provável para execução, “a organização de uma equipe especializada que coordene o trabalho”, valendo-se de situações já experienciadas nas próprias comunidades. Àquele momento, como Benjamim Santos deixa antever, o terreno fértil propiciado pelo teatro para interlocução

---

<sup>70</sup> Os artigos de Benjamim Santos publicados em sua coluna no *Jornal do Comércio*, entre os anos de 1965 e 1969, foram reunidos no livro *Conversa de Camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. A citação acima foi colhida no livro.

e mobilização nos Coelhos já fora detectado. Uma iniciativa anteriormente conduzida no bairro acendera essa possibilidade. José Antônio Acióli, ator ligado à vanguarda artística do Recife<sup>71</sup>, dirigiu um espetáculo com, e para, os moradores daquela área. Essa experiência, acompanhada de perto pelo crítico, foi por ele assim descrita:

Compreender, assimilar o interesse e o motivo que faz com que um camponês ou um operário saiam de casa para ver teatro é a grande tarefa de um grupo que se propõe levar o teatro ao campo ou a bairros proletários. A mim, foi agradável e me tocou sensivelmente ver no auditório dos Coelhos aquela apresentação e, em seguida, a alegria dos atores recebendo cumprimentos e elogios lá dentro, num improvisado camarim: um verdadeiro comportamento de atores, a mesma atitude, o mesmo desejo de saber a aceitação do público e, ali, um público que lhes era inteiramente conhecido, moradores do mesmo bairro, sofrendores das mesmas formas de injustiça<sup>72</sup> (SANTOS, 2007, p. 130).

O interesse do crítico teatral Benjamin Santos pelo que estava sendo gestado no bairro dos Coelhos ultrapassa as zonas de trânsito habitual da imprensa, normalmente acomodada aos espaços burgueses de produção artística. Perceber aquela mobilização cultural, embrionária que fosse, como forma de catapultar a comunidade para instâncias de consciência política e relações sociais humanizadas, explica-se pelo seu histórico pessoal. Benjamin não é só um crítico de arte. É também um homem do teatro que esteve ligado a movimentos e grupos pernambucanos de referência, como, por exemplo, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e o grupo Construção.

Quando estudante de Direito, Benjamin Santos ligara-se à Juventude Universitária Católica (JUC). Os laços com a Igreja se fizeram mais estreitos ao ingressar no Seminário Regional do Nordeste, ainda durante o episcopado de Dom Carlos Coelho. A experiência nas duas esferas, a religiosa e a artística, o fez vaticinar: “se a Operação Esperança pretende e resolve realmente iniciar um trabalho nos Coelhos, deve ter claramente em vista o intenso valor do seu trabalho, assim como uma visão correta do que seja o teatro para o povo e como realizá-lo” (p. 130). À esta afirmação de Benjamin Santos podemos associar o que diz Agenor Brighenti, quando fala sobre a interlocução entre as ações pastorais e as Ciências da Religião: “Uma ação pensada, incluída a ação pastoral, começa por explicitar o marco da realidade no qual se está inserido, sem ignorar

<sup>71</sup> José Antônio Acióli integrou o elenco do Teatro Popular do Nordeste (TPN), grupo que se manteve em atividade no Recife entre 1959 e 1975. Pesquisadores das artes cênicas, como Luís Augusto Reis, consideram o TPN como uma das experiências mais vigorosas do teatro brasileiro naquele período.

<sup>72</sup> Benjamin Santos voltou a mencionar este espetáculo em um outro artigo, agora datado de 28 de dezembro de 1968, referindo-se a ele como um trabalho que fora desenvolvido por José Antônio Acióli junto a um grupo de operários residentes na comunidade dos Coelhos.

o contexto religioso no qual se vai agir, a partir da projeção da ação futura, a partir da ação presente”. (BRIGHENTI, 2013, p. 671).

A mesma percepção de Benjamim Santos de que havia uma “vocação” subjacente para o teatro no bairro dos Coelhos tem a conselheira do Tribunal de Contas de Pernambuco, Teresa Duere, que lá atuou enquanto integrante da Operação Esperança<sup>73</sup>. Quando entrevistada para a realização deste trabalho, Teresa Duere reafirmou esse entendimento: “Eles lá tinham mais tendência para o teatro. As demais comunidades tendiam para outras áreas, mas eles para o teatro. Era uma coisa que já vinha embrionária. Aí a Operação Esperança chegou junto” (2018). Para ela, as raízes de tal vocação passavam, de alguma forma, pela capacidade organizativa da própria comunidade e pelo perfil das lideranças locais, com alto grau de politização. Nesse contexto, nas palavras de Duere, o teatro pôde ser compreendido “como mensagem de conscientização humana”.(2018)

Mas, consideradas algumas particularidades dos Coelhos, como essas referidas acima, reiteramos a necessidade, para perfeito entendimento da presença do teatro na vida daquela comunidade, de associarmos a essa experiência o empenho pessoal de Dom Helder para adoção da linguagem teatral como recurso pedagógico útil e necessário à mobilização nos bairros, tanto quanto ao diálogo pastoral. Diga-se que ao TPC, grupo que consolidou a vocação dos Coelhos para as atividades teatrais, não faltaram o estímulo e o apoio do arcebispo, inclusive com aporte financeiro<sup>74</sup>. Teresa Duere lembra que a ajuda era repassada ao grupo quando Dom Helder recebia prêmios em dinheiro no exterior. O florescimento do teatro foi, provavelmente, o que o arcebispo gostaria de ter visto replicado nas diversas comunidades nas quais a Operação Esperança atuava:

Observei longamente: nosso Povo sem espetáculos, é doido por Teatro. Mexeu no palco, ninguém mais pestaneja ... Será um crime esquecer o Teatro, não valorizá-lo devidamente, não tirar dele toda a riqueza que esconde, como criador de mística, transmissor de mensagem, suscitador de beleza, pedagogo (CAMARA, 2011a, p. 12).

---

<sup>73</sup> Teresa Duere integrou-se à Operação Esperança em 1966, ainda como estagiária de Serviço Social. Começou atuando nas atividades urbanas para, mais tarde, dedicar-se prioritariamente às atividades da zona rural. Assim como outras pessoas ligadas ao trabalho comunitário da Arquidiocese, foi perseguida e presa.

<sup>74</sup> Segundo Didha Pereira, integrante do TPC, os recursos eram repassados à Comissão Central dos Coelhos para que o grupo de teatro pudesse confeccionar figurinos e adereços, dentre outras necessidades.

A relação de Dom Helder com o teatro, íntima e profunda, como veremos, tanto na sua vida pastoral quanto pessoal, merecerá nossa atenção de forma mais detalhada a partir de agora. Não nos parece apropriado observar as experiências teatrais associadas à Arquidiocese, particularmente o TPC, sem preliminarmente considerarmos as circunstâncias e os eventos que aproximaram o arcebispo desta arte milenar de forma tão determinante.

## 2.2 A FORÇA ESPECIAL DO TEATRO

Quando Dom Helder publicou *O deserto é fértil: roteiro para as minorias abraâmicas*, lá estava escrito: “o teatro foi, e é e será sempre força poderosa. Impossível esquecê-la no trabalho de conscientização. Força especial tem o teatro pensado, representado e discutido pelo povo” (CAMARA, 1977, p. 91). Esta afirmação é mais uma demonstração da fé que o arcebispo, há muito, depositara na linguagem teatral como recurso de apelo transformador, porque capaz de tocar corações e mentes.

Seu entendimento, e o que emana dele de generosidade e encantamento, certamente extrapola o que já fora percebido pela Igreja na maioria das vezes em que fez uso das técnicas de representação como estratégia de aproximação e/ou doutrinação. O padre Manuel de Nóbrega, por exemplo, a quem, em 1549, coube chefiar a primeira missão jesuítica chegada ao Brasil, cria firmemente nas oportunidades pedagógicas oferecidas pelo teatro e orientava o seu uso para fins catequéticos:

O padre Manuel de Nóbrega conhecia o valor do teatro como instrumento eficaz para a instrução e a educação do povo. Sabia que as representações quando estão inspiradas em uma moral sã e uma ciência pedagógica influencia o subconsciente dos espectadores, notoriamente as crianças e adolescentes, inspirando-lhes melhor comportamento na vida individual e na vida coletiva. Sabia que o teatro estimula a atenção e aguça a sensibilidade, instrui e educa moral e artisticamente e torna agradável o trabalho cotidiano (SOARES, 1956, p. 6)<sup>75</sup>.

Acontece que a aproximação com o teatro, sem o acento moralizador demonstrado por Soares, esteve sempre presente na vida de Dom Helder, antecedendo, inclusive, sua trajetória religiosa. Precedeu o arcebispo, o bispo, o padre e o jovem seminarista. O teatro tratou de encontrá-lo ainda na infância, quando menino franzino na cidade de Fortaleza,

---

<sup>75</sup> O texto *O teatro jesuítico no Brasil*, de José Carlos de Macedo Soares, integrante da Academia Brasileira de Letras e da Academia de Ciências de Lisboa, foi traduzido para o espanhol por Walter Rela e assim publicado pelo Serviço Nacional de Teatro e Ministério da Educação e Cultura. A tradução para o português do texto usado aqui é da mestrandia.

na condição de décimo primeiro entre os treze filhos de João Eduardo Torres Câmara e Adelaide Rodrigues Pessoa. Pai e mãe tiveram papel decisivo na sua afeição pelas artes e, particularmente, pela arte da representação. Também seu tio e padrinho, Carlos Câmara exerceu essa influência.

João Eduardo Torres Câmara, o pai, paralelamente ao emprego como guarda-livros em uma sólida empresa em atividade no Ceará, exerceu a função de crítico de teatro. Manteve uma coluna regular no jornal *A República*, na qual escrevia sobre o tema. Sua condição de crítico teatral lhe garantiu uma vida social relativamente intensa, frequentando cafés, livrarias e casas de espetáculo. Dom Helder lembrará dessa época e do impacto que ela provocara na sua vida de menino, em uma entrevista concedida ao jornalista francês José de Broucker, no final de 1975 e início de 1976:

Meu pai era sobretudo crítico de teatro. Naquela época Fortaleza só recebia a visita de algumas companhias, mesmo assim meu pai acompanhava as apresentações com verdadeira paixão. Analisava os espetáculos com agudeza. Recordo que às vezes nos levava com ele ao teatro. Como crítico, recebia ingressos. Desse modo, eu conheci algumas obras teatrais e alguns artistas. Também algumas vezes meu pai lia para nós algumas peças. Lia muito bem, com fogo. Ou cantava. Me recordo de sua voz quando cantava... (CAMARA, 1980, p. 35).<sup>76</sup>

Apesar do envolvimento direto do pai com o teatro, é à mãe que se atribui a herança dos gestos largos, teatralizados, assimilados por Dom Helder. Com apreço ao canto, Adelaide, a mãe, parece dotada de certa capacidade interpretativa. O arcebispo recordará algumas vezes as performances da mãe ao visitar seu repertório triste, à noite, quando cantava para adormecer os filhos. Uma das músicas interpretadas por Adelaide ficou na memória de Dom Helder:

Só tu não voltas ao teu ninho antigo/ bela andorinha a quem amo tanto/  
Só tu não trazes ao teu velho amigo/ a primavera deste amor tão santo?  
Ai, volta, se é que por acaso/ em outro peito não fizeste ninho/ volta que  
é tarde, já findou-se o prazo, já estou cansado de viver sozinho... ( apud  
PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 40).

Mesmo com a quantidade de filhos aos quais teve que dar atenção e cuidar, Adelaide também desenvolveu a atividade de professora. Alfabetizava as crianças da redondeza em sua própria casa transformada em escola, para o que recebia ajuda do governo estadual. Há registro de uma ocasião em que chegou a acolher sessenta meninas

---

<sup>76</sup> A entrevista concedida a José de Broucker foi publicada como livro na França e ganhou versão em espanhol, com tradução de Juan J. García Valenceja. Nossa tradução foi feita a partir da edição espanhola.

para que aprendessem as primeiras letras (PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 30). Uma de suas alunas, Hermengarda Faria de Amorim<sup>77</sup>, lembra da antiga professora, cuja fala expressiva, práticas generosas e gestos fartos eram identificados no filho Helder: “eu tinha a impressão de que era uma princesa quando chegava na porta da sala, vindo do interior da casa. Como ouvíamos atentos a sua palavra...” (PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 25).

Os dotes herdados da mãe e as peças lidas pelo pai fizeram do menino Helder, à moda do teatro, um exímio contador de histórias. No quintal de sua casa, onde, vezes sem fim, contemplava a água de um riachozinho e fazia viagens imaginárias, também recebia a vizinhança que ia ouvir histórias por ele mesmo inventadas. O hábito de contá-las o diferenciava dos próprios irmãos e da garotada da rua, mais afeita às bolas de gude e às partidas de futebol:

Outra brincadeira de Hélder [...] era inventar histórias e contá-las para as crianças menores. A meninada da vizinhança se juntava no quintal da casa de Hélder para ouvir as histórias que, improvisadamente, ele ia contando. Às vezes, até algum adulto de folga ficava prestando atenção. Na hora de terminar ou quando alguma mãe chamava o filho que fazia parte da pequena plateia, Hélder interrompia a história, sem concluí-la, para continuar no dia seguinte, como uma novela em capítulos (PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 42).

Outro hábito de Helder na infância, este sem plateia externa, porque não tinha mais que 4 anos de idade, era o de “celebrar” missas. Observa-as com curiosidade quando ia à igreja com os pais, dedicando atenção também às cerimônias de batizados e casamentos. Em casa, sempre ajoelhado de frente para um pequeno altar improvisado, no qual substituía os elementos litúrgicos por caixas de sabonete vazias, ele, teatralmente, reproduzia o que presenciava com regularidade: “de costas para os fiéis imaginários, como ainda era costume dos padres na época, fazia o sinal da cruz, abria os braços e ia juntando as mãos bem devagar, ao mesmo tempo que baixava a cabeça em reverência” (PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 42).

O teatro também esteve na vida de Helder Camara por influência do tio Carlos, que fundou, em 1918, quando o sobrinho contava nove anos de idade, o Grêmio Dramático Familiar<sup>78</sup>, uma casa destinada à apresentação de espetáculos, comédias e

---

<sup>77</sup> Hermengarda Faria de Amorim foi aluna de Adelaide Pessoa Câmara entre 1897 e 1903.

<sup>78</sup> A data de fundação do Grêmio Dramático Familiar é 14 de julho. As instalações eram modestas: um palco montado sobre barricas de bacalhau, coberto de palhas de coqueiro, e piso de terra batida. Apesar da simplicidade, converteu-se num lugar prestigiado pelo público. Nos dias de representação linhas especiais de bondes eram disponibilizadas para atender à demanda dos frequentadores que se dirigiam à sede do Grêmio, no Boulevard Visconde do Rio Branco.

dramas na maioria das vezes escritos pelo próprio Carlos Câmara, que foi assiduamente frequentada pelo garoto até sua entrada no seminário, em 1923. Helder, conforme revelou ao jornalista José de Broucker, ia ao local não apenas para assistir às peças, mas, também, para acompanhar os ensaios, o que já evidenciava seu fascínio pelo teatro:

Eu não gostava do teatro somente pelo espetáculo em si. Quando meu tio Carlos Câmara montava dramas ou comédias, eu gostava sobretudo de ir aos ensaios. Me agradava ver surgir a encenação. O autor era também o diretor do espetáculo. Escolhia os artistas. Se punha furioso quando algum dos atores não sabia viver a obra tal qual ele a havia pensado. Então ele mesmo se punha em seu lugar e interpretava aquele papel [...]. Para mim, isto era muito mais importante que o espetáculo em si. Sentir a criação. Eu vibrava quando via aquele homem que não só havia sido capaz de escrever uma peça, como também estava ali, colocando-a em marcha, fazendo-a andar (CAMARA, 1980, p. 36-37).

Um ano após ter fundado o Grêmio Dramático Familiar, Carlos Câmara escreveu e encenou as peças *A bailarina* e *Casamento da Peraldiana*. Em 1920 escreveu e também encenou *Zé Fidélis* e *O Calu*. Depois, em 1921, fez o mesmo com *Alvorada*. É de se imaginar que Helder Camara tenha assistido e/ou acompanhado os ensaios de todos esses espetáculos. A dúvida recai sobre a peça *Os piratas*, escrita e encenada em 1923, ano em que ingressou no seminário, submetendo-se a uma rigorosa formação religiosa.

Helder Camara foi ordenado sacerdote, aos 22 anos de idade<sup>79</sup>, no dia 15 de agosto de 1931, na Igreja da Prainha, em Fortaleza. Três anos depois foi ao Rio de Janeiro participar do I Congresso Católico de Educação, ocasião em que todas as influências recebidas do teatro, na sua infância e adolescência, puderam ser observadas ao falar para uma plateia composta por centenas de jesuítas, padres e seminaristas. Fernando Bastos de Ávila, então seminarista que, mais tarde, se tornaria um importante intelectual católico, acompanhou o discurso do padre Helder:

Só me lembro dele, entre os que falaram. Eu, jovem estudante de retórica convencional, fiquei espantado ante o arrebatemento daquela oratória vibrante, daqueles gestos rasgados, abraçando todo o Brasil, simbolizado nos escudos dos diversos Estados da Federação, que ainda lá estão pintados<sup>80</sup>. Vendo aquele corpo frágil, crepitante como uma chama, tive minha primeira sensação do poder da palavra humana (*apud* PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 98).

---

<sup>79</sup> A idade mínima exigida pelo direito canônico para ordenação era de 24 anos. Helder Camara precisou de uma autorização especial do Vaticano.

<sup>80</sup> Refere-se ao auditório do Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, onde se deu o encontro.

A verve teatral do jovem padre foi observada pelos que acompanharam seus discursos e pregações. Depois de sua chegada definitiva ao Rio de Janeiro, em janeiro de 1936, ele falava com frequência aos “grupos de jovens reunidos nas paróquias ou nos retiros espirituais organizados pela Ação Católica Brasileira”<sup>81</sup> (p. 151), sempre causando boa impressão e cativando seus ouvintes, o que o tornou, em pouco tempo, “uma das pessoas mais requisitadas para conferências em escolas, faculdades e encontros religiosos” (p. 152). Certa ocasião, em 1947, ele proferiu uma palestra, no Ministério da Educação, sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Otávio de Freitas; quando estava presente o jornalista Antônio Carlos Villaça que, décadas mais tarde, a recordou em um artigo, assim se referindo ao conferencista:

Procurava a sombra de Deus, os traços do Absoluto na obra desses três escritores. Um cético, um ateu e um católico. E dom Helder, que ainda era o simples padre Helder, falou de improviso, e muito bem [...]. Citou Salmos. Expandiu-se à vontade. [...] O auditório, repleto. Éramos tão literários, naqueles tempos. Gente moça interessada em ouvir a palavra do padre magrinho, nervoso, atento à vida. Padre Helder pareceu-me um grande orador, impetuoso, nessa tarde antiga. Um gesticulador admirável. Um tanto trágico, um tanto shakespeariano (*apud* PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 153).

Foi no Rio de Janeiro que Helder Camara retomou, de maneira significativa, a formação intelectual iniciada ainda muito jovem em Fortaleza e interrompida com seu ingresso no seminário. O teatro deixou de ser apenas um recurso para as performances do pregador, incorporado que foi como energia vital, para, outra vez, ocupar espaço diletante e de reflexão em sua vida. Assim como na infância, ele voltou a ser um espectador assíduo de peças teatrais. Segundo seus biógrafos – Nelson Piletti e Walter Praxedes – admirava especialmente as atuações de Bibi Ferreira. Ao mesmo tempo em que frequentava as casas de espetáculo, fazia do teatro tema de discussão das reuniões que mantinha, às sextas-feiras, com o grupo de amigas da Ação Católica, entre elas Virgínia Côrtes de Lacerda, que acabou ocupando um importante papel no seu amadurecimento intelectual.<sup>82</sup>

À época do Rio de Janeiro, quando já se ia distante a voz do pai lendo aos filhos pequenos peças teatrais, o próprio Helder se tornou um leitor contumaz de obras

---

<sup>81</sup> Movimento controlado pela hierarquia da Igreja, fundado pelo cardeal Leme em 1935, por orientação do Papa Pio XI. O Objetivo era formar leigos que colaborassem na missão evangelizadora da Instituição.

<sup>82</sup> O grupo das sextas-feiras foi formado por iniciativa de Virgínia, que tinha sido aluna de Helder Camara na Faculdade de Filosofia do Instituto Santa Úrsula. Durante os encontros ouviam música e discutiam religião, política, cinema, literatura e teatro. A relação de Dom Helder com Virgínia Côrtes de Lacerda, e a importância que um exerceu sobre a vida do outro, são tratadas no livro *O dom da leitura: Helder Camara e suas bibliotecas*, da pesquisadora Lucy Pina Neta.

dramatúrgicas e textos correlatos. Entre os livros da biblioteca particular que mantinha na então capital federal estavam *William Shakespeare: vida e obra*, de Victor Hugo e *Duas águas*, de João Cabral de Melo Neto, no qual se encontra *Morte e Vida Severina*, texto escrito sob encomenda para Maria Clara Machado, fundadora da Escola de Teatro Tablado<sup>83</sup>. *Morte e Vida Severina* causou grande impacto em Helder Camara, que o comentou algumas vezes com amigos e colaboradores, como veremos mais adiante.

Outra peça lida por ele no período foi *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. O texto chegou às suas mãos por intermédio do poeta católico Frederico Schmidt, antes mesmo da estreia, no Teatro Municipal, sob direção de Zbigniew Marian Ziembinski. Convertida em marco fundador do moderno teatro brasileiro, a peça de Nelson Rodrigues, que a tantos escandalizara, recebeu de Helder Camara atenção especial. Ele decidiu promover leituras do texto com as amigas da Ação Católica para que, juntos, pudessem discuti-lo. Nem os personagens de *Vestido de noiva* (aos quais não faltam sentimentos de ódio, desejo, culpa e adultério), nem sua complexa estrutura alicerçada sobre três planos narrativos (alucinação, memória e realidade), tiraram dele o interesse pela peça, acostumado que foi, desde a infância, a lidar com obras dramatúrgicas.

Alguns anos mais tarde, quando convocado para o Concílio Vaticano II, já tornado bispo auxiliar do Rio de Janeiro, o próprio Helder Camara, agora o sabemos, decidiu se arriscar nas artérias narrativas do teatro, escrevendo ele mesmo uma peça em homenagem ao papa João XXIII, imaginando-a encenada na abertura do Concílio, em Roma. Sem que seu propósito fosse cumprido, o manuscrito repousou esquecido entre guardados até, recentemente, ser descoberto como obra dramatúrgica pela historiadora Lucy Pina Neta, do Centro de Documentação Dom Helder Camara. Outro texto escrito por ele, este em páginas datilografadas e desejado para encenação no encerramento do Concílio, é nova descoberta da historiadora; ambos ainda não foram tornados públicos.

Durante a realização do Concílio, Dom Helder participou ativamente das articulações temáticas e dos encontros oficiais. À noite, entrando pela madrugada, fazia suas costumeiras vigílias e escrevia regularmente para os amigos e colaboradores que estavam no Brasil. No primeiro e segundo períodos do Concílio, de 12 de outubro a 8 de dezembro de 1962, e de 29 de setembro a 4 de dezembro de 1963, respectivamente,

---

<sup>83</sup> Os livros da biblioteca que Dom Helder manteve no Rio de Janeiro foram catalogados pelo historiador Luiz Carlos Luz Marques e hoje pertencem ao acervo do Centro de Documentação Dom Helder Camara, com sede no Recife.

escreveu à então Família do São Joaquim, no Rio de Janeiro, mais tarde transformada em Família Mecejanense.<sup>84</sup> Na carta da noite de 21 e madrugada de 22 de outubro de 1963, ele encaminhou alguns poemas seus à Família; e lá estava o teatro, mais uma vez, a acompanhá-lo. Um dos poemas, *Açúcar para o Cavalinho Azul*, foi claramente inspirado na peça *O Cavalinho Azul*, de Maria Clara Machado, um clássico do teatro brasileiro para crianças e, seguramente, um dos mais belos textos da autora. O Cavalinho Azul, que assim é visto pelo seu dono, o menino Vicente, é, na verdade, um quebradiço pangaré. O amor de Vicente pelo seu cavalo, a caminhada incansável a que se determinou para localizar o cavalinho que estava perdido, a capacidade de sonhar do garoto é que, ao final da peça, transformam o pangaré num belíssimo e alado Cavalinho Azul. Em meio ao encontro histórico que redefiniria os caminhos da Igreja Católica, o espírito lúdico de Dom Helder Camara o fez escrever:

**Açúcar para o Cavalinho Azul**

Ele, tão ágil  
 que anda em disparada  
 pela crista das montanhas;  
 Ele, de asas tão fortes,  
 que resiste aos ventos amplos  
 quando galopa  
 pelas nuvens mais altas  
 para contemplar  
 milhões de milhões de estrelas,  
 vem,  
 humilde e simples,  
 como um cavalinho qualquer  
 comer açúcar  
 nas minhas mãos...<sup>85</sup> (CAMARA, 2009a, p. 219).

No dia 14 de março de 1964, às 14h30, a Rádio Vaticano anunciou a transferência de Dom Helder do Rio de Janeiro para o Recife. Ele escreveu: “quem sabe, no entanto, se as circunstâncias tão especiais – que afastam qualquer dúvida dos mais céticos quanto à intervenção direta da Providência – vão tornar mais fácil a aceitação?!...” (CAMARA, 2009a, p. 430).

<sup>84</sup> O terceiro período do Concílio se realizou entre 16 de setembro e 21 de novembro de 1964. O quarto e último período, entre 14 de setembro e 8 de dezembro de 1965.

<sup>85</sup> A peça *O Cavalinho Azul* deve ter falado à sensibilidade de Dom Helder de forma especial. Em 1978 ele deu título a uma de suas crônicas transmitidas pela rádio Olinda exatamente de *Cavalinho Azul*. A crônica, que foi ao ar no dia 20 de setembro, começa assim: “Quem me acompanhará na prece de hoje? Senhor, tem pena, tem compaixão, das pessoas lógicas demais, práticas demais, realistas demais, que se irritam com quem crê no Cavalinho Azul!”. Ela integra o lote de crônicas selecionadas pela jornalista Tereza Rozowykwiat e publicadas no livro *Meus queridos amigos: as crônicas de Dom Helder Camara* (2016, p. 443).

### 2.3 O ARCEBISPO E O TEATRO

O teatro e Dom Helder cedo se encontraram no Recife. A aproximação começou em maio de 1964, um mês após a chegada do arcebispo à capital pernambucana. Incomodado com o uso do palácio episcopal apenas para sua moradia, foi rápido em fazer contato com os artistas e intelectuais da cidade. Dom Helder idealizou as Noitadas do Solar de São José, um encontro, como tivemos a oportunidade de mencionar anteriormente, para discussões filosóficas e teológicas, recitais de música ou poesia, leituras e apresentações teatrais. Entre os frequentadores das Noitadas estavam três pessoas ligadas à produção teatral pernambucana: os dramaturgos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, fundadores do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste, e também o ator Carlos Reis.<sup>86</sup>

A primeira Noitada se deu aos 16 de maio. Em carta à Família Mecejanense, escrita logo depois que os convidados se retiraram, Dom Helder declarou: “como agradeço a Deus o que os meus olhos viam! A Casa do Pai aberta à inteligência, imagem viva do Senhor” (CAMARA, 2009c, p. 67). Observadas agora, as Noitadas do Solar de São José eram claramente um prenúncio da estreita relação que o arcebispo procuraria manter com pensadores e artistas locais, tanto nas esferas eruditas quanto populares. Particularizando o teatro, veremos que essa interlocução se configurará nos dois eixos. Mas com um detalhe: ela deixará de ser apenas pessoal para se tornar também política e pastoral.

Dom Helder se tornou um apoiador convicto da causa teatral, ora ajudando diretamente os grupos que tentavam sobreviver às condições opressivas do regime ditatorial, ora prestigiando seus espetáculos. Para alguns deles reservou observações que encaminhava à Família Mecejanense, no Rio de Janeiro. É o caso do espetáculo *Cantochão*, dirigido por Benjamim Santos<sup>87</sup> e que se convertera em um verdadeiro

---

<sup>86</sup> Os intelectuais e artistas que participaram das Noitadas de São José estão listados no capítulo “*A casa do Bispo marcando a presença de Cristo no mundo da inteligência e da cultura*”: as noitadas no Solar de São José dos Manguinhos, de Newton Darwin de Andrade Cabral e Carlos André Silva de Moura, publicado no livro “*Andar às voltas com o belo é andar às voltas com Deus*”: a relação de Dom Helder Camara com as artes.

<sup>87</sup> O primeiro espetáculo de que se tem notícia a que Dom Helder assistiu desde sua chegada ao Recife também foi concebido e dirigido por Benjamim Santos, então jovem estudante de Filosofia no Seminário de Olinda. O espetáculo, com texto e música, foi especialmente realizado para a visita que o arcebispo faria ao Seminário, em abril de 1964, alguns dias depois de ter assumido a Arquidiocese. Sobre esse episódio, Benjamim Santos nos deu o seguinte depoimento: “Padre Marcelo, o Reitor, me chamou para preparar um ‘show’ para a primeira visita do Arcebispo ao Seminário. Eu fui e fiz. Bela noite: Dom Helder com a plateia no claustro! Foi o primeiro espetáculo que ele assistiu ao morar no Recife” (2018).

sucesso de público e crítica, desde a sua estreia, em junho de 1965. Sobre ele Dom Helder escreveu:

À noite, fui ao **Cantochão** (vejam, anexo, o Programa). Quatro personagens narram, da maneira mais viva, mais movimentada, mais poética a vida das crianças sem infância do Recife... A cada passo, rebentam, naturais, músicas belíssimas. Há, em ritmo de *ballet*: jogo de bola de gude; lançamento de pião e de papagaio; brinquedo de roda; desafio... jogo de luz e escuridão, de efeitos impressionantes. Teatro autêntico, moderno, de bom gosto, terminando num grito de esperança. (CAMARA, 2009d, p. 229).

Outro espetáculo visto por Dom Helder e por ele comentado foi *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, texto que ele lera ainda no Rio de Janeiro e que tanto o impressionara. O arcebispo assistiu ao auto de natal cabralino, em dezembro de 1965, no Teatro de Santa Isabel, numa montagem do Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), assinada por Milton Baccarelli. Emocionou-se bastante com o que viu e, mais uma vez, escreveu à Família Mecejanence:

O João há de ter consciência de haver recebido o sopro, a inspiração para o mais nordestino, pernambucano, e recifense dos Autos de Natal (hino ao Menino Deus, que sabe dos mangues, dos mocambos, dos humílimos pescadores de siris; hino profundamente cristão, muito mais do que João imagina...). [...] O texto já existia, denso de poesia e de espírito cristão. Mas como o Teatro ajudou a mergulhar no seu mistério mais profundo e a captar a mensagem profética impressionante que, através do Poeta, nos chega!... (CAMARA, 2011a, p. 11-12).

Mês após mês, ano após ano, o arcebispo seguiu assistindo assiduamente aos espetáculos em cartaz no Recife. Nos registros que deixou em sua correspondência estão, por exemplo, *O santo inquérito*, de Dias Gomes, que ele viu em junho de 1967<sup>88</sup>, comentando em seguida que se trata de uma “visão terrível da tristeza imensa que foi a Inquisição” (CAMARA, 2011b, p. 282) e *Édipo-Rei*, de Sófocles, protagonizada por Paulo Autran, no Teatro de Santa Isabel. A encenação do espetáculo foi acompanhada pela simulação do julgamento de Édipo, com direito a acusação e defesa. Dom Helder foi um dos integrantes do júri e comentou o episódio: “o Santa Isabel transbordava. Plateia perfeita. [...] Que responsabilidade ser recebido como foi o Dom ao chegar para o corpo do Júri!...” (CAMARA, 2011, p. 283).

Pouco tempo depois, em agosto, ele voltou a assistir *Morte e Vida Severina*, desta vez no Cabo de Santo Agostinho, na zona canavieira. O espetáculo foi representado por

---

<sup>88</sup> Dom Helder assistiu a montagem do TPN, dirigida por Hermilo Borba Filho.

jovens do próprio município e na plateia estavam agricultores da região. O arcebispo se referiu aos jovens atores como “os grandes animadores da Reforma Agrária” e à ação que acabara de presenciar como “Teatro do Desenvolvimento” (CAMARA, 2013a, p. 58). Àquela altura o teatro já fora escolhido por Dom Helder como agente de promoção humana, capítulo obrigatório, segundo ele, da evangelização. O espetáculo o animou a seguir adiante com o projeto: “Já combinei com o Pe. Melo o aproveitamento integral da *Troupe*: primeiro, levando a toda a zona canavieira, a *Morte e Vida*, segundo, fazendo ensaiar e representar as peças de protesto que eles escreveram e que parecem excelentes” (p. 59).

Enquanto pretendia que o teatro de humanização, ou de militância, florescesse nos meios populares, o arcebispo cuidava também de apoiar iniciativas teatrais de temática religiosa, de forma não menos ousada. Ainda em 1967, o Palácio dos Manguinhos abriu suas portas para o espetáculo *Emmanuel, Deus conosco*, com texto e direção de Isaac Gondim Filho. Inicialmente imaginada para ocupar as Igrejas Nossa Senhora do Rosário dos Pretos ou São Pedro dos Clérigos, a peça foi rejeitada pelas Corporações que administravam esses e outros templos. A montagem de Gondim, embora rigorosamente amparada no Evangelho, fazia uso de um Coro que interpretava canções da Música Popular Brasileira. Além disso, o papel de Cristo foi representado por um ator negro. A resistência ao espetáculo foi comentada com a Família Mecejanense em duas ocasiões. A primeira, entre a noite de 25 e a madrugada de 26 de fevereiro, e a segunda, entre a noite de 9 e a madrugada de 10 de março:

E ainda se diz que não há racismo no Brasil! Já me disseram que não se tratava de racismo, mas de respeito à verdade histórica. A verdade histórica é que Cristo pertence a todas as raças e o Cristo se encontra vivo sempre e onde alguém é esmagado. (CAMARA, 2011b, p. 54).

**Em nossa casa, prosseguem**, todas as noites, os ensaios, da peça de Isaac Gondim Filho [...]. Os participantes principais são nas sextas. Jovens, jovens, juveníssimos! Com que respeito dizem e dizem os textos evangélicos! Daqui escuto o Coro (que, como eu disse, tem a função do Coro nas tragédias gregas: anuncia os acontecimentos, comenta-os, julga os personagens, interpela-os, além de ser a ligação entre o Evangelho de sempre e a música de hoje). (CAMARA, 2011b, p. 82. Grifo original).

No ano seguinte à temporada no Palácio dos Manguinhos, *Emmanuel, Deus conosco* foi apresentada no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Rio de Janeiro. Na ocasião, Isaac Gondim Filho pôde relatar todo o apoio recebido de Dom

Helder: “ao saber de minha própria voz do que se tratava, deu-nos imediatamente a sua melhor adesão. E mais ainda, foi o primeiro a explicar, a defender, a indicar, e a recomendar o nosso espetáculo, isto de público, através do seu programa semanal de televisão” (1968)<sup>89</sup>.

O apreço de Dom Helder pelo teatro e o poder de mobilização que a ele atribuía fizeram com que o arcebispo surpreendesse a todos mais uma vez. Desta feita ele cedeu um anexo do Palácio dos Manguinhos para que lá estivesse o Teatro Novo do Recife, grupo de vanguarda comandado por um ex-integrante da Ação Católica Operária, o jovem diretor Marcus Siqueira<sup>90</sup>. Ao anunciar o funcionamento de uma casa de espetáculos no palácio episcopal, não tardou que o arcebispo fosse questionado pela decisão tomada. Ao Diário de Pernambuco declarou:

A religião sempre foi muito sensível ao teatro. Agora, que o teatro, no Brasil e principalmente no Nordeste, tenta esforços de grande inteligência e autenticidade, como não dar cobertura aos sacrifícios, interesse e dedicação aos que o fazem? (CAMARA *In*: COUTINHO, Valdi. Velho Palácio dos Manguinhos é palco do “Teatro Novo”. Recife, 6 out. 1969, p. 8).

A estreia do Teatro Novo se deu na noite de 04 de outubro de 1968, com a peça *O doente imaginário*, de Molière, um clássico da dramaturgia francesa, datado de 1673<sup>91</sup>. O anexo cedido pelo arcebispo foi cuidadosamente adaptado para a sua nova função: tablado, corrediças para cortinas de fundo, camarins para os atores e 70 assentos destinados à plateia. Circundava o “teatrinho” um ambiente largo e generoso, à semelhança do gesto de Dom Helder Camara que destinou nova finalidade àquele espaço do palácio episcopal:

A entrada é um largo portão que, desde o primeiro momento, nos faz acreditar que esteja sempre aberto, dando para um terreno onde verdejam gramas e árvores de grandes copas. [...] Depois, os degraus em dois lances, uma bela grade antiga muito bem afixada à parede e, de repente, a sala de espetáculos. É assim. Ali estamos comungando idéia e trabalho. Ali o teatro renasce a cada noite. Tomando toda a parte lateral esquerda, as altas janelas jogam dentro da sala essa brisa de imenso agrado que caracteriza maravilhosamente esta cidade de Recife, misturando-se ainda à comicidade do espetáculo o rumor das folhagens

<sup>89</sup> As palavras de Isaac Gondim foram extraídas do Programa da peça, distribuído à plateia do Festival. Tivemos acesso ao Programa que integra o acervo particular do diretor teatral Lúcio Lombardi.

<sup>90</sup> Dom Helder mencionou essa iniciativa em carta escrita à Família Mecejanense entre 5 e 6 de maio de 1968 (388ª Circular Pós-Conciliar): “um grupo de jovens vai fazer teatro em Manguinhos”, escreveu ele, dizendo-se prosa com a sede que arranjava (CAMARA, 2013 b. p. 94).

<sup>91</sup> Apesar de estar à frente do Teatro Novo do Recife, a direção do espetáculo de estreia não foi de Marcus Siqueira, mas de Jean-Claude Tabet, que também assinava a tradução do texto de Molière.

que o vento atija. [...] Molière ali está, outra vez, vivo (SANTOS, 2007, p. 142).

Depois de *O doente imaginário* seguiram-se diversas encenações como *Diário de um louco*, de Nicolau Gogol; *Hoje é dia de rock*, de José Vicente e *O pequeno auto de Belém*, de Dom Marcelo Carvalheira. Shows musicais dirigidos pelo próprio Marcus Siqueira também foram apresentados nos Manguinhos e, até onde sabemos, sem nenhuma tutela por parte do arcebispo. Um desses shows, com Carlos Varella, tinha por repertório músicas de carnaval. Em outro, a artista paraibana Cátia de França interpretava canções de grandes nomes da MPB como, por exemplo, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Muitos anos adiante Cátia de França recordará esse show no Palácio dos Manguinhos<sup>92</sup>: “o espetáculo com figurino, cenário. Banda Os Diamantes. Para um evento desse porte, o local haveria de ser suntuoso. Casa Rui Barbosa<sup>93</sup>, Recife, sob a gestão do poderoso Dom Helder Câmara” (*apud* LEITE, 2012, p. 59).

Paralelamente às montagens desses espetáculos, o diretor Marcus Siqueira desenvolvia atividades com o Teatro Popular dos Coelhos, grupo em torno do qual gravita todo o esforço de nossa pesquisa, procurando dar aos seus integrantes suporte técnico e intelectual. Os vínculos que se estabeleceram entre o Teatro Novo e o TPC, e sobre os quais falaremos mais adiante, tinham na sua origem a mediação do arcebispo de Olinda e Recife. O livre trânsito de Dom Helder pelas veias e artérias do teatro foi assim testemunhado pelo crítico, diretor e dramaturgo, Benjamim Santos:

Que maravilha, Dom Helder e o teatro!  
 Ele, que encarnava em si mesmo o próprio teatro.  
 Sendo tão simples e tão pobre, bastava  
 ter público para tornar-se grande,  
 como um grande ator. Tudo nele era interpretação.  
 Seu gesto, sempre teatral, era tão forte  
 quanto cada uma de suas palavras, cada um  
 dos seus pensamentos. Poucos atores sabem  
 usar os olhos como Dom Helder sabia.  
 Onde já se viu um Arcebispo que cedesse a um  
 grupo de atores um pedaço do Palácio Arquiepiscopal  
 para transformá-lo em teatro?<sup>94</sup>

<sup>92</sup> O Show de Cátia de França, *Meu recado*, estreou aos 15 de junho de 1972, ficando em cartaz todas as noites até 22 do mesmo mês.

<sup>93</sup> O Palácio dos Manguinhos está localizado na Avenida Rui Barbosa, no bairro das Graças. É a ele que Cátia de França se refere quando usa a expressão “Casa Rui Barbosa”.

<sup>94</sup> SANTOS, Benjamim. Depoimento à mestrandia. Parnaíba (PI), maio. 2018. Por tratar-se de um documento eletrônico mantivemos sua formatação original.

O Teatro Novo do Recife funcionou nos Manguinhos durante cinco anos, até que o grupo passou a ocupar um espaço na Rua Sete de Setembro, no centro da cidade. Sua saída do Palácio Episcopal não implicou o fechamento da casa de espetáculos que lá havia sido montada, tampouco interrompeu a estreita ligação de Marcus Siqueira com o TPC, cujo nascimento, e seu conturbado contexto, começaremos a relatar a partir deste momento.

### 3 O TEATRO POPULAR DOS COELHOS NA CENA CULTURAL BRASILEIRA

Poderia ter sido em 1967. Ou em 1969. Ou, ainda, em um ano qualquer da conturbada década de 1960. Mas não foi. Numa caprichosa coincidência, ou numa caprichosa convergência de acontecimentos movidos pelos ventos da inquietação libertária, o Teatro Popular dos Coelhoos emergiu no lendário 1968. Mesmo ano em que Dom Helder Camara deixou o Palácio dos Manguinhos para viver em um modesto anexo da igreja das Fronteiras, no bairro da Boa Vista, área central do Recife. Sua saída do Palácio Episcopal, embora desejada e planejada com alguma antecedência<sup>95</sup>, não pareceu escapar ao conjunto de acontecimentos que, premonitoriamente, o arcebispo anteviu para aquele ano: “1968 não me parece ano comum, vulgar, como tantos outros. Uma voz me diz que será marco na história humana. Não saberia explicar se pelos acontecimentos político-sociais, ou feitos religiosos ou descobertas científicas” (CAMARA, 2013a, p. 285).

As palavras de Dom Helder apontadas acima foram escritas entre a noite de 31 de dezembro de 1967 e a madrugada de 1º de janeiro de 1968. Quando profetizava um ano referencial para a história da humanidade, ele descortinava o que estaria por vir nas esferas política, social, religiosa, cultural e até mesmo de costumes. Um vendaval sacudiria o planeta, dando a ele “a utopia como medida das coisas” (VENTURA, 2018, p. 15). O ano explodiu em guerras, passeatas, canções. Os protestos chegaram às telas, subiram aos palcos. De Norte a Sul, de Leste a Oeste, uma sucessão de acontecimentos colocou em xeque a carcomida ordem mundial.

Também no Brasil, e é provável que Dom Helder o tenha pressentido, 1968 se tornou um ano mítico. Na mesma carta escrita à Família Mecejanense, o arcebispo informou qual livro estava à sua mesa de cabeceira: *A escravidão, o clero e o abolicionismo*, de Luís Anselmo Fonseca. Disse ele: “os Bispos da América Latina e especialmente os do Brasil precisam ler este livro [...]. Prova-se como o Clero foi omissos na Campanha Abolicionista” (CAMARA, 2013a, p. 286). E mais adiante, continua: “um

---

<sup>95</sup> Na madrugada de 26 de novembro de 1967, Dom Helder escreveu aos amigos do Rio de Janeiro informando que pretendia deixar o Palácio dos Manguinhos o mais rapidamente possível. Ele diz “tentar todos os esforços para romper 1968 fora de Manguinhos. Como colocar vinho novo em pera antiga? Como encontrar força moral para as arrancadas que vamos exigir, se o exemplo não começar do alto?”. Esta carta está publicada na edição que reúne suas circulares pós-conciliares, V. IV, T I (2013).

dia se poderá escrever outro livro sobre ‘A Igreja e as Reformas de base na América Latina’ ” (p. 286).

Às vésperas da Conferência de Medellín, a Igreja brasileira, representada em seus segmentos progressista e conservador, acompanhava o curso dos acontecimentos depois do golpe de 1964. A juventude, insurgente contra o confisco de direitos sociais desde o golpe, então, como uma avalanche, tomou as ruas. Já no dia 29 de março, no Rio de Janeiro, 50 mil pessoas acompanharam o enterro do estudante Edson Luís, morto pela polícia<sup>96</sup> (VENTURA, 2018, p. 106). Na missa de sétimo dia, na igreja da Candelária, os estudantes e a Polícia Militar entraram novamente em choque (p.124). Aos 21 de junho, um protesto estudantil contra a repressão policial resultou em mortos e feridos (p.138). O episódio, conhecido como Sexta-Feira Sangrenta, abriu as portas para a Passeata dos Cem Mil, realizada no dia 26 de junho, quando diversos setores da sociedade civil se fizeram representar pedindo a volta da legalidade democrática<sup>97</sup>.

Fotos da época mostram, inclusive, a presença de padres e freiras na Passeata dos Cem Mil. Um engajamento aguardado por todos com bastante expectativa. Torcia-se, nas palavras de Zuenir Ventura, “pela participação política dos padres” (2018, p. 83). O autor, aliás, não economiza palavras para descrever, quase afetivamente, a marcha dos religiosos na passeata, ala, que segundo ele, era particularmente aplaudida pelas pessoas que se colocavam nas calçadas e no alto dos edifícios:

A ala do clero foi um dos sucessos do dia. Eram uns trinta padres, que chegaram em grupos de cinco, mantiveram-se unidos durante toda a manifestação e se dispersaram também em grupos. Um dos coordenadores circulava em torno do grupo, recomendando que se manifestassem de braços dados, formando um círculo em volta do vigário-geral do Rio, de alguns padres idosos e das freiras. Na hora de se sentar, sentavam-se todos. Um estava de batina, três de roupa esporte e o restante de *clergyman*. A sua palavra de ordem era a mesma dos professores: “Os alunos têm razão”. Na entrada da Avenida Rio Branco, eles formaram sete alas de quatro ou cinco e protegeram as freiras, colocando-as atrás, como os irmãos costumam proteger as irmãs. [...] A visão daquela ensolarada tarde de junho, com as freiras sentadinhas no

---

<sup>96</sup> Edson Luís foi morto durante a invasão policial ao restaurante estudantil Calabouço.

<sup>97</sup> Por imposição narrativa, até aqui mencionamos apenas algumas das manifestações de rua ocorridas no Rio de Janeiro. Muitas outras eclodiram Brasil afora. Escolhemos a data de 1º de abril de 1968, quando o golpe militar completava quatro anos, para exemplificar as manifestações que se davam em cidades diversas do país: em Fortaleza, o Serviço de Informações dos Estados Unidos foi destruído por manifestantes; no Recife, 2 mil universitários saíram em passeata pelas ruas da cidade; em Natal, uma greve paralisou todas as Faculdades; em São Luís, os muros amanheceram pichados: “O Brasil é o novo Vietnã” (VENTURA, 2018, p.119).

asfalto do cruzamento da Rio Branco com a Presidente Vargas, era de converter incrédulos.<sup>98</sup> (VENTURA, 2018, p. 164).

Mas não só os membros do baixo e do alto clero se viram na necessidade de tomar uma posição frente aos novos acontecimentos brasileiros. O cenário político radicalizado à direita e à esquerda, a atmosfera apaixonada, a insurgência cultural e de costumes, obrigaram ao debate também os mais renomados intelectuais católicos. Boa parte da sociedade letrada, principalmente a que se formou no seio da juventude, acompanhou com interesse a luta de ideias e de princípios que se travava entre eles:

Ninguém deixava de participar das discussões do *progressista* Alceu Amoroso Lima com o *reacionário* Gustavo Corção. Um pouco como na França de então, onde, como se sabe, os estudantes preferiam errar com Sartre a ter razão com Raymond Aron, os jovens daqui também preferiam ir para o inferno com o doutor Alceu e D. Hélder, se fosse o caso, a ganhar o reino dos céus na companhia de Gustavo Corção e Nelson Rodrigues (VENTURA, 2018, p. 83).

Em Pernambuco, o sociólogo Gilberto Freyre já tinha dado o tom das críticas que se fariam a Dom Helder até a decretação do AI-5, quando qualquer menção na imprensa brasileira ao nome do arcebispo foi proibida. Com sua pena afiada, o autor de *Casa Grande e Senzala* acusava Dom Helder de ter sido um fascista na juventude, à época em que estivera ligado à Ação Integralista Brasileira. Também se referia a ele como “Kérensky”<sup>99</sup>, um dos mais proeminentes líderes da Revolução Russa de 1917, e “Goebbels”<sup>100</sup>, o Ministro da Propaganda na Alemanha nazista ([blogs.diariodepernambuco.com.br/historiape/index.plip/2017/10/dom-helder-camara-o-apostolo-da-democracia](http://blogs.diariodepernambuco.com.br/historiape/index.plip/2017/10/dom-helder-camara-o-apostolo-da-democracia)). Assim, o sociólogo somava sua voz às do dramaturgo Nelson Rodrigues e do escritor Gustavo Corção, ferozes opositores do arcebispo de Olinda e Recife.

Enquanto uma parte atenta da sociedade acompanhava, pela imprensa, o debate entre os intelectuais envolvendo, entre suas questões, a renovação da Igreja e as posturas do próprio arcebispo, o curso político dos acontecimentos precipitava iniciativas nos segmentos artístico, campesino, religioso e estudantil. Ocupemo-nos, por ora, dos três últimos segmentos, especificamente em território pernambucano.

---

<sup>98</sup> De acordo com Zuenir Ventura, uma nota da Cúria Metropolitana tornou oficial a participação do clero na passeata. Ainda segundo o autor, a nota foi emitida graças ao empenho de Dom José de Castro Pinto.

<sup>99</sup> Alexander Fyódorovich Kérensky.

<sup>100</sup> Paul Joseph Goebbels.

No caso dos estudantes, já ao dia 10 de janeiro de 1968, um tradicional desfile dos alunos da UFPE, por ocasião da saudação aos calouros, acabou em conflito com as forças militares. Os estudantes marcharam ao longo da Av. Dantas Barreto, no centro do Recife, com esparadrapos à boca, numa alusão à censura de seus cartazes e faixas que, por força das circunstâncias, foram apresentados ao DOPS. Na ocasião do desfile 20 pessoas foram presas, das quais 12 ficaram feridas e precisaram de atendimento no Pronto Socorro da cidade (FERRAZ, 2018, p. 108).

Algum tempo depois, aos 3 de abril, a Faculdade de Filosofia do Recife foi invadida por um contingente policial que havia sido vaiado quando fazia uma ronda em frente ao prédio, episódio que resultou no espancamento de vários alunos. No dia seguinte, 15 deles foram presos, sendo 12 enquadrados na Lei de Segurança Nacional (p.109). Em julho, o Recife ganhou sua versão da Passeata dos Cem mil em protesto ao assassinato, no Rio de Janeiro, do estudante Edson Luís. À passeata do Recife compareceram cerca de 15 mil pessoas, com representantes de segmentos variados da sociedade civil. Além dos universitários, nela estiveram, por exemplo, artistas, parlamentares e religiosos.

A Igreja também se fez presente quando os protestos explodiram no campo. A exemplo no que aconteceu na esfera estudantil, eles começaram já aos primeiros meses de 1968, com os donos de terras sendo denunciados por descumprirem obrigações trabalhistas. Greves paralisaram usinas e engenhos nos municípios do Cabo e de Escada. Um dos casos mais representativos da luta campesina àquele ano em Pernambuco ficou conhecido como o massacre do engenho Matapiruma de Baixo, em Escada. Dom Helder e seus colaboradores entraram em cena para salvar a vida do camponês João Inocêncio Barreto, ferido com oito tiros pela Polícia e pelo administrador da propriedade. Nas palavras da historiadora Socorro Ferraz, “a Igreja chamada na época de progressista salvou muitas vidas da ganância dos grandes e médios senhores de terras” (p.112).

### 3.1 O TEATRO VAI À GUERRA

A mobilização contra a ditadura militar teve, também no teatro, fortes aliados. Atores, diretores e dramaturgos participaram dos protestos de rua, organizaram-se contra a censura, usaram o palco como trincheira. O teatro, entre tantas modalidades artísticas, converteu-se na “frente de resistência cultural mais combativa” (VENTURA, 2018, p.

103) e, por isso mesmo, também, na mais combatida. Seu poder de reverberação acabou lhe impondo muitos infortúnios e 1968 foi um ano cheio deles.

Já no mês de janeiro, o general Juvêncio Façanha, diretor do Departamento de Polícia Federal, responsável pela censura, declarou aos jornais: “o teatro está podre”. Sua virulência não parou por aí. Referiu-se às atrizes Tônia Carrero e Odete Lara como “vagabundas”. E vociferou: “a classe teatral só tem intelectuais pés-sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro” (*apud* VENTURA, 2018, p. 104).

As declarações do general Façanha eram apenas o início de uma guerra pesada que estava por vir. À esta guerra não faltaram bombas, perseguições, espancamentos, proibições, tortura e prisões. Somaram-se os casos de violência contra a classe teatral, agora no olho do furacão. O sequestro e prisão de Flávio Rangel, autor e diretor da célebre peça *Liberdade, liberdade*<sup>101</sup> dão bem a medida do tratamento dispensado aos círculos artístico-culturais, antes mesmo da decretação do Ato Institucional nº 5, que instituiu poderes praticamente absolutos ao governo militar<sup>102</sup>.

Flávio Rangel foi sequestrado por um soldado da PM, às três da tarde, quando caminhava pela avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, nas imediações do Jornal do Brasil. Depois de ser arrastado para um camburão, foi levado para diferentes quartéis até chegar ao Ministério da Marinha, onde teve a cabeça raspada e onde o obrigaram a “limpar” o chão da cela com a língua. A brutalidade do episódio requer que o descrevamos aqui:

Flávio achou que lhe iam dar um esfregão, água, balde, para a limpeza; tudo bem, limparia. Mas, na verdade, ele não havia entendido a ordem. O tenente se fez então mais claro: encostou o cano da metralhadora nas costas do preso, jogou-o ao chão e disse:  
– Não, você vai lamber!<sup>103</sup> (VENTURA, 2018, p. 153).

Outro caso emblemático de repressão ao meio teatral foi o espancamento, em São Paulo, dos atores de *Roda Viva*, peça escrita por Chico Buarque de Holanda e dirigida por José Celso Martinez Corrêa. A peça, cujo enredo trata de um artista popular sendo

<sup>101</sup> *Liberdade, liberdade* foi escrita por Flávio Rangel e Millôr Fernandes

<sup>102</sup> O AI-5 foi instituído pelo general Costa e Silva, então Presidente da República, no dia 13 de dezembro de 1968 e revogado somente dez anos depois, em 1978.

<sup>103</sup> O sequestro de Flávio Rangel foi, por acaso, presenciado pelo comentarista político do JB, Wilson Figueiredo. O jornalista informou o ocorrido a políticos do Rio de Janeiro e de Brasília, que logo começaram a se mobilizar. A classe artística também entrou em campo, atuando junto ao governador do estado. “Devo minha vida a Wilson Figueiredo”, declararia o diretor de teatro anos depois.

“devorado” pela sociedade de consumo até que este se suicida, ganhou uma montagem transgressora nas mãos de José Celso, transformando-se, no entendimento de críticos e pesquisadores, em um dos marcos mais radicais do movimento tropicalista<sup>104</sup>. *Roda Viva* inaugurou, no teatro brasileiro, a fórmula que tenta conscientizar pelo impacto bruto, pelo choque. O objetivo, dirá o polêmico diretor, “é abrir uma série de Vietnãs no campo da cultura, uma guerra contra a cultura oficial, de consumo fácil” (*apud* VENTURA, 2018, p. 102).

Embora tenha dividido a opinião do público, a peça se tornou um sucesso de bilheteria. Havia estreado na capital paulista, no teatro Ruth Escobar, aos 17 de maio. Na noite de 17 de julho, ao final do espetáculo, aproximadamente vinte homens invadiram o local, começam a quebrar as cadeiras e, aos gritos, identificaram-se como integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC)<sup>105</sup>. Estavam armados com cassetetes, revólveres e socos ingleses. Os atores foram barbaramente espancados. As atrizes, além de apanhar, foram despidas. Marília Pêra foi lançada à rua, nua, pelos agressores. No dia seguinte relatou aos jornais: “o público olhava atônito. Ninguém nos ajudou. Os policiais, que estavam em duas radiopatrolhas, também ficaram olhando” (*apud* VENTURA, 2018, p. 232).

Três meses depois da selvageria no Teatro Ruth Escobar, o elenco seguiu para uma temporada de 27 dias em Porto Alegre (RS), onde a sorte dos atores não foi diferente. No dia seguinte à primeira apresentação, as paredes do teatro amanheceram pichadas com dizeres do tipo “Comunistas”, “Fora, agitadores”, “Abaixo a pornografia”. Emboscados nas proximidades do hotel onde estavam hospedados, atores e atrizes foram espancados por homens que formavam um grupo ainda maior que aquele de São Paulo. Eram aproximadamente trinta indivíduos com “revólveres e cassetetes de borracha com fio de aço por dentro” (VENTURA, 2018, p. 231). Rostos transfigurados, narizes e dentes quebrados foi o saldo deixado pelos agressores. Mas a tragédia não terminou por aí. O Departamento de Polícia Federal distribuiu uma portaria proibindo a exibição da peça em todo o território nacional:

---

<sup>104</sup> O movimento tropicalista emergiu em 1967, propondo mudanças radicais no panorama cultural brasileiro. Sincrético, anárquico e rebelde ele tem na área musical sua maior visibilidade: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Torquato Neto estão entre suas lideranças.

<sup>105</sup> Outros atentados em casas de espetáculos no ano de 1968 foram assumidos pelo CCC, grupo paramilitar de extrema direita. Entre eles estão a depredação do Teatro Galpão, no mês de julho, em São Paulo; A depredação no Teatro Maison de France, também em julho, no Rio de Janeiro; a depredação do Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, em agosto e a explosão do Teatro Opinião, no Rio, em dezembro.

A peça *Roda Viva* transformou-se em autêntico show depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes. Toda gama de atos libidinosos e de mímica pornográfica era apresentada no palco, culminando com um indiscutível ato sexual. Como se não bastasse, conclama “o público burguês” a se levantar, incitando-o a derrubar a “ditadura que se implantou no Brasil”, objetivando a imposição de um “governo popular”. Num processo de ridicularização, apresenta artistas com indumentárias de sacerdotes, soldados e, inclusive, a Virgem Maria sendo possuída pelo anjo. Há cenas de “mulheres com mulheres” e de “homens com homens” e muito palavreado subversivo (*in* VENTURA, 2018, p. 230-231).

Em Pernambuco a situação foi análoga a que descrevemos até aqui ocorrida em outras regiões do país. De um lado estava a insubordinação dos movimentos e grupos teatrais à ordem vigente, autoritária e restritiva. Do outro, as forças de repressão, oficiais e extraoficiais, como o Comando de Caça aos Comunistas. Resistir à asfixia imposta desde as primeiras ações do regime militar foi o ato inaugural da insubmissão do teatro pernambucano. Depois vieram os protestos, como a participação de sua gente, no dia 2 de julho, na passeata que levou 15 mil pessoas às ruas centrais da cidade. Na ocasião, o diretor e crítico Benjamim Santos discursou em nome da classe teatral, iniciando seu pronunciamento, como se recorda, da seguinte forma: “Neste grave momento em que vive o Brasil, nós, artistas, não podemos silenciar” (SANTOS, 2018, p. 225).

Os discursos, incluindo o de Benjamim Santos, aconteceram ao final da passeata, num palanque improvisado, à esquina da Praça da Independência, muito próximo às sedes dos jornais Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio, cujos profissionais a tudo puderam presenciar. Próximo também da Matriz de Santo Antônio onde, à sua frente, quatro anos passados, Dom Helder fizera seu primeiro pronunciamento oficial como Arcebispo de Olinda e Recife. Não houve cerco policial àquela manifestação contra a ditadura, nem por isso faltou tensão aos que dela participaram, como podemos observar no depoimento de Benjamim Santos:

À minha direita, colado a mim, no estouro de uns dois segundos, alguém estendeu uma bandeira dos Estados Unidos, outro acendeu um isqueiro e eram as chamas queimando a bandeira e eu aturdido, sem parar de falar, o povo gritando e *flashes* e o fogo e eu falando diante da bandeira americana que se queimava num breve instante. Ideia, não tenho, não tenho mesmo, de como saí dali, já me sentindo preso, já me sentindo totalmente fora de mim, o FBI à minha procura, eu do teatro, eu ali em nome do teatro. (SANTOS, 2018, p. 227)

Os protestos somavam-se aos esforços para manter viva a produção de espetáculos. Assim foi que, em 1968, os grupos locais levaram ao palco pelo menos doze

espetáculos, entre peças adultas e infantis<sup>106</sup>. Somente o Grupo de Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP)<sup>107</sup>, então um dos mais novos em atividade no Recife, montou cinco espetáculos. O Primeiro deles, *A derradeira ceia*, texto de Luiz Marinho, teve direção de Rubens Teixeira. Seguiram-se *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto; *Elegia*, de Cassiano Ricardo; *Experiência I e Experiência II*, de vários autores. Todos eles com direção de José Mário Austregésilo. A pluralidade de montagens se contrapôs ao cenário adverso da época, como relata o antigo diretor:

A polícia invadiu a Universidade Católica, invadiu de uma forma tal que eu me lembro que, uma noite, a polícia militar não só invadiu a faculdade como colocou no chão os fuzis dos soldados. Tinha lugar que você não podia andar porque, se você andasse, pisaria nos fuzis. Não sei se era uma técnica que eles usavam para mostrar a possibilidade da repressão (AUSTREGÉSILO *apud* BACCARELLI, 1994, p. 59).

A intimidação aos estudantes e às atividades do TUCAP também fazem parte das lembranças do ex-aluno da universidade, José Hipólito Fonseca Filho, à época ligado ao Diretório Acadêmico de Filosofia: “O TUCA [TUCAP] tinha uma apresentação marcada. A universidade estava cheia de cartazes divulgando a apresentação [...] quando a polícia invadiu o campus. A polícia invadiu tudo e saiu arrancando os cartazes do TUCA”<sup>108</sup>. As dificuldades do TUCAP com as forças de repressão não configuraram uma situação isolada. Outro exemplo da atmosfera difícil instalada na cena teatral pernambucana vem do renomado TPN, que, em 1968, montou duas peças: *Andorra*, de Max Frisch, com direção de Benjamim Santos e *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, dirigida por Rubem Rocha Filho. O depoimento que se segue é do ator Germano Haiut:

Era um momento muito difícil nesse período. O TPN era um lugar em que as pessoas se sentiam democraticamente muito à vontade, mas por outro lado havia também uma desconfiança de quem era quem (...) e todo mundo ficava, assim, com um certo receio sobre o que dizer ou pensar. (...) Naquele momento quando quebraram *Roda Viva* no pau e o CCC local começou com os telefonemas, a gente resolveu colocar atrás da cortina, no fundo do palco que dava para uma parede, uns canos de ferro para uma eventual agressão. Felizmente não aconteceu nada, mas a gente colocou os canos de ferro porque se houvesse alguma coisa, cada um tinha o seu cano de ferro (...). Esse era o momento que a gente vivia, né? (2018)<sup>109</sup>

Todavia, sobreviver ao golpe civil-militar impôs mais determinação à gente do teatro que simplesmente manter em atividade os grupos já existentes, obrigados, entre

<sup>106</sup> Onze espetáculos aparecem listados nos quatro volumes de *Memórias da cena pernambucana*, organizados por Leidson Ferraz. As Publicações não mencionam a montagem de *O doente imaginário*, de Molière, pelo Teatro Novo do Recife, que entrou na nossa contagem.

<sup>107</sup> O grupo foi fundado em agosto de 1967 com o nome de TUCA. Mais tarde foi rebatizado como TUCAP.

<sup>108</sup> O depoimento de José Hipólito Fonseca Filho nos foi concedido em 2011, por ocasião de outro trabalho relacionado ao teatro pernambucano.

<sup>109</sup> Depoimento concedido à mestrandia.

outros desafios, a burlar a censura e escapar aos métodos de ação do CCC. Urgia que novas experiências fecundassem o terreno da criação artística contrariando prognósticos autoritários. Desta forma, alimentando-se da condição imaginativa dos que aprenderam a resistir, alguns novos projetos irromperam desafiando os duros tempos da ditadura. Um desses projetos foi o TPC que, como sabemos, colocou-se em cena exatamente no ano de 1968.

### 3.2 O TPC NO FRONT

Grupo pequeno, excêntrico, o TPC nasceu esculpido pelas carências de uma localidade, cujas características eram, e ainda são, de marginalidade urbana. Surgiu por incentivo da Comissão Central dos Coelhos<sup>110</sup>, uma espécie de associação de moradores que fora fundada três anos antes por Arnaldo Holanda, operário gráfico com histórico de militância política, que, inicialmente, almejava congregar todos os coletivos com atuação na comunidade, como a liga de dominó, o grupo de lavadeiras, times de futebol e até uma escola de samba<sup>111</sup> instalada na Campina dos Coelhos, a área mais pobre daquela região.

No mesmo ano em que a Comissão Central dos Coelhos foi fundada – 1965 – o Recife, como tivemos oportunidade de falar anteriormente, sofreu com uma das mais trágicas cheias de sua história. No ano seguinte, outra cheia, ainda mais devastadora. As famílias dos Coelhos foram duramente afetadas pelas duas enchentes, forçando uma pronta atuação da Comissão Central, que não mediu esforços para socorrer as vítimas. Os moradores das áreas especialmente vulneráveis foram transferidos para locais mais seguros, a exemplo da sede da própria entidade, de escolas das redondezas e do Hospital Pedro II. A transferência, segundo relato do médico Paulo Gomes Dantas, que acompanhou de perto toda a mobilização, se deu, em alguns casos, sob tensão, pois “esses locais foram ocupados na marra. Havia seguranças tentando impedir a ocupação” (2017)<sup>112</sup>.

A situação daqueles que perderam suas casas, total ou parcialmente, e que foram socorridos pela Comissão Central dos Coelhos, era desoladora. Ainda segundo relato de Paulo Dantas, “nos abrigos ficavam todos misturados, crianças e adultos com doenças infecto contagiosas. Tinha gente com sarampo, coqueluche, difteria”. A descrição do

---

<sup>110</sup> A data oficial de fundação da Comissão Central dos Coelhos é 04 de março de 1965.

<sup>111</sup> Escola de Samba Zé Pezão.

<sup>112</sup> Depoimento à mestrandia.

médico não é muito diferente da que fez Dom Helder: “crianças ardendo em febre; homens desnudos; mulheres grávidas – são cenas que se repetem” (CAMARA, 2012a, p. 320). O protagonismo que a Comissão Central e a Operação Esperança assumiram no período das enchentes foi, justamente, o fator determinante para o estreitamento de laços entre as duas entidades. Dali em diante seguiram ombreadas na realização de ações em áreas diversas.

O socorro às vítimas da segunda cheia – a de 1966 – consolidou a Comissão Central como associação comunitária, junto aos moradores dos Coelhos. A entidade reforçou, então, sua estrutura, organizando-se por áreas de atuação: social, comunicação, educação, saúde e cultura. A coordenação de cada um dos setores era colegiada, embora algumas pessoas respondessem por funções específicas ou se pusessem à frente das ações de suas áreas de participação. O comando da entidade foi exercido por seu fundador, Arnaldo Holanda, até sua morte, em 1996, aos 72 anos de idade<sup>113</sup>. O Departamento de Cultura foi o idealizador do TPC e se tornou, ao lado da Operação Esperança, o seu grande incentivador<sup>114</sup>.

Tão logo se colocou como grupo teatral, o TPC começou a desempenhar atividades educativas e pedagógicas dentro da comunidade. Com esse perfil, passou a colaborar diretamente com o setor de saúde da Comissão Central: “o teatro era instrumento para fazer as atividades de educação popular na nossa área, a área de saúde”, recorda-se Paulo Dantas. Ele lembra também que uma das atrizes do TPC e uma das principais lideranças do bairro dos Coelhos, Anita Cavalcanti, era agente de saúde naquela comunidade, provavelmente a primeira agente de saúde que o Recife teve.

O “grupo da saúde” desenvolveu trabalhos preventivos e de assistência para moradores do local. Foi organizado por três estudantes de medicina vinculados à Juventude Universitária Católica (Paulo Dantas, João Regis e Lígia Robalinho) que, em 1966, quando chegaram para atuar no Hospital Pedro II, ligaram-se à Comissão Central dos Coelhos. Foi a parceria com a Operação Esperança que veio a permitir avanços significativos nos trabalhos desse segmento. A comunidade passou a contar, por exemplo,

---

<sup>113</sup> Arnaldo Holanda também exerceu a função de Relações Públicas da Comissão Central dos Coelhos. Estiveram à frente das áreas de Comunicação, Saúde, Educação e Cultura, respectivamente: Maria do Socorro Almeida Vasquez, Paulo Gomes Dantas, Paulo Figueiredo e Benedito José Pereira.

<sup>114</sup> O TPC foi formado e começou a atuar à revelia da Operação Esperança que, no estreitamento das relações com a Comissão Central dos Coelhos, decidiu encampar o grupo ao seu conjunto de ações.

com um posto de saúde e um pequeno laboratório para exames clínicos, cujas estruturas, incluindo a reforma do prédio, foram financiadas pela OE<sup>115</sup>.

A comunidade dos Coelhos, tanto quanto o Coque e Santo Amaro, estavam, à época, entre os maiores e mais pobres aglomerados urbanos em áreas de alagados do Recife, com boa parte da população vivendo de biscates à falta de emprego fixo. Esse quadro de dificuldades vulnerabilizava, de forma acentuada, as condições de saúde da população, justificando os esforços concentrados da Operação Esperança, da Comissão Central e do próprio TPC, ao qual cabia, usando as prerrogativas da linguagem teatral, divulgar campanhas sanitárias e sensibilizar os moradores para ações de reversão da triste realidade que os cercava:

A cobertura vacinal do bairro era muito baixa, inclusive em relação à paralisia infantil. Também havia casos de tétano, tuberculose, difteria e coqueluche. Sem falar nas doenças parasitárias, por causa da qualidade da água. Nós sabíamos da necessidade de se fazer uma grande ação de vacinação, porque a maioria das doenças apresentadas pela população dos Coelhos tinha arma de prevenção. Então a gente usava o jornalzinho, que era feito pela própria turma do teatro, e usava os *sketches* teatrais, que eram apresentados nas ruas (DANTAS, 2018)<sup>116</sup>.

As campanhas voltadas às carências da comunidade não estavam, entretanto, circunscritas à esfera da saúde. Outra área dos múltiplos interesses era o espaço territorial. Garantir a permanência das famílias no local era uma das prioridades dos moradores, que temiam ser retirados dali por pressão do mercado imobiliário. E não apenas isto. Era preciso buscar a construção de casas de alvenaria para aqueles que habitavam palafitas. Todos esses campos de luta eram matéria viva para o TPC, à medida que o coletivo reverberava a disposição da Comissão Central e da Operação Esperança para criar condições de reflexão e ação política.

No que tange ao aspecto de educador popular, o TPC não guardou longa distância dos outros grupos teatrais surgidos nas comunidades onde a Operação Esperança tinha inserção. O próprio Dom Helder fez menção ao engajamento do grupo de Nova Descoberta na campanha contra o lixo, depois de assistir a uma apresentação: “uma peça teatral: escrita, ensaiada e interpretada pelo Conselho de Moradores [...]. Claro que, por enquanto, a peça é simplicíssima: mesmo assim, ou por isso mesmo, valeu mais do que as palestras de todos nós” (CAMARA, 2011a, p.12). Além de Nova Descoberta, Casa

---

<sup>115</sup> Informações repassadas pelo médico Paulo Dantas, desta vez em outubro de 2018.

<sup>116</sup> Depoimento à mestrandia.

Amarela, Mangueira e Alto de Santa Isabel também organizaram grupos de teatro<sup>117</sup>. Mas o TPC fugiu ao histórico de brevidade que marcou os coletivos de bairro daquele período. Fugiu também ao papel de simples educador circunscrito ao seu território de origem.

Uma conjunção de fatores fez do TPC uma experiência teatral com inserção comunitária diferenciada. Para começar, o grupo se organizou o bastante a ponto de se manter em atividade regular atuando em duas frentes. A primeira delas, a rua, onde apresentava os *sketches* normalmente educativos, sobre os quais já falamos aqui. A outra, o palco, no sentido mais estrito do termo. Quando a Comissão Central, respaldada pela ajuda da Operação Esperança, passou a ocupar uma nova sede, ao TPC foi destinado o primeiro andar do prédio, com uma ampla sala que abrigava seus ensaios e espetáculos<sup>118</sup>. No local de aproximadamente 150m<sup>2</sup> foi colocado um tablado para as apresentações. Ali seus atores interpretaram para o público local que lotava o espaço, tanto nas peças para crianças e adolescentes, quanto nas peças para adultos. O médico que atendia a comunidade, Paulo Dantas, assistiu a vários desses espetáculos:

Normalmente as peças tinham um teor social muito forte. Falavam sobre a necessidade de a população enfrentar as injustiças, de se organizar, de acreditar na sua própria força, de não ter medo da mobilização. Tinha também autos de natal. A sala ficava cheia de gente. Lotava de tal maneira que não tinha cadeira pra todo mundo. O teatro, na comunidade, fez muito sucesso mesmo (DANTAS, 2018)<sup>119</sup>.

Há, de toda forma, exceções no repertório do grupo, cuja prevalência eram os temas político-sociais. Além dos espetáculos infantis e dos autos de natal, mais próximos da narrativa religiosa, alguns textos montados pelo TPC falavam de problemas de outra ordem porque, também eles, faziam parte da vida cotidiana de boa parte daquelas pessoas. A peça que marcou a estreia do grupo, por exemplo, discutia o alcoolismo. *A vida de Oscar da Silva* tratava de um pai que, em consequência da dependência química, abandona a própria família. O criador do Departamento de Cultura da Comissão Central, Eronildo Cardoso, foi o protagonista do espetáculo. No papel de sua filha estava Maria do Carmo Holanda Cavalcanti, uma garota com 10 anos de idade, filha do Fundador da

---

<sup>117</sup> Os grupos de teatro de Casa Amarela, da Mangueira e do Alto Santa Isabel foram mencionados por Maria do Carmo Holanda Cavalcanti, ex-integrante do TPC e da Comissão Central dos Coelhos, em depoimento concedido no dia 29 de janeiro de 2018.

<sup>118</sup> O prédio fica na rua Bituruna, nº 110. No local, hoje, funciona a Unidade de Saúde da Família – Coelhos I. À época do TPC, no andar térreo do prédio funcionava o Serviço de Saúde da Comissão Central dos Coelhos.

<sup>119</sup> Depoimento à mestrandia.

Comissão, Arnaldo Holanda. Ela permaneceu ligada ao Teatro Popular dos Coelhos desde a sua fundação, em 1968, até 1975. “*A vida de Oscar da Silva* – relata – era uma história escrita por alguém da comunidade, do grupo. Provavelmente foi escrita pelo próprio Eronildo” (CAVALCANTI, Maria do Carmo Holanda, 2018).<sup>120</sup>

Encenar textos escritos por integrantes do grupo foi outra particularidade do TPC. Estão entre eles *Encontro no Parque*, de Carmelita Pereira; *A revolta negra*; *Xangô pede paz*; *Quero talvez uma negra* e *Os excepcionais*, todos assinados por Benedito José Pereira, que, adolescente ainda, ligou-se à trupe, vindo, posteriormente, a ocupar um lugar de destaque no coletivo, inclusive dirigindo boa parte de seus espetáculos. Mas no histórico de montagens do Teatro Popular dos Coelhos estão também peças de autores consagrados como, por exemplo, *A derradeira ceia*, de Luiz Marinho; *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Ariano Suassuna e *As velhas*, de Lourdes Ramalho.

As obras dramatúrgicas mencionadas não obedecem, da nossa parte, a um critério específico de seleção. Não estão entre aquelas que consideramos estratégicas para o nosso escopo e sobre as quais falaremos adiante de maneira mais detalhada. De toda forma, as três últimas menções (Marinho, Suassuna e Ramalho), servem à evidência de uma sintonia do grupo com a dramaturgia de autores nordestinos. Somadas e comparadas aos exemplos que se seguirão, essas escolhas de repertório atendem a um aspecto que consideramos importante para o entendimento do que foi a experiência do Teatro Popular dos Coelhos, dentro de uma perspectiva sócio-comunitária-pastoral: a liberdade com a qual o TPC exerceu suas escolhas, ainda que estivesse atrelado a um projeto da Igreja Católica.

Dois depoimentos, um de Maria do Carmo Holanda Cavalcanti e outro de Benedito José Pereira, reforçam esse aspecto. Maria do Carmo se atém à personalidade de Dom Helder, à sua forma descentralizada de conduzir trabalhos e encontros nas comunidades, à sua maneira respeitosa e ecumênica de convivência: “quando a gente se apresentava com as peças de teatro em outros bairros, Dom Helder convidava os pastores do local para irem assistir” (CAVALCANTI, Maria do Carmo Holanda, 2018)<sup>121</sup>. Já Benedito Pereira, também conhecido como Didha Pereira, reporta-se ao relacionamento do TPC com os representantes da Operação Esperança:

---

<sup>120</sup> Depoimento à mestranda.

<sup>121</sup> Depoimento à mestranda.

Eles não impunham nada. Eles chegavam nas comunidades e descobriam os talentos das pessoas. As coisas que eles achavam que podiam aproveitar dentro dos propósitos pastorais deles, eles aproveitavam. Mas tudo era sempre feito na base do diálogo. Não tinha imposição de jeito nenhum (PEREIRA, 2017)<sup>122</sup>.

Outra peça que marcou o repertório do grupo foi *A fossa*<sup>123</sup>. Fez parte do conjunto de encenações levadas ao público também no próprio Palácio dos Manguinhos, onde periodicamente as comunidades ligadas à Operação Esperança se reuniam. Naquelas ocasiões o teatro era a forma de celebração do encontro<sup>124</sup> (CAVALCANTI, Anita, 2017). Tomando como referência o depoimento de Anita Cavalcanti, hoje com 92 anos de idade e que foi uma das mais importantes atrizes do TPC, também a montagem de *A fossa* é um exemplo significativo de como o grupo pôde se exercitar livremente, tendo como parâmetro de ação suas necessidades e seu próprio entendimento de mundo:

Eu ficava pensando, meu Deus, a gente vai apresentar isso na frente de Dom Helder? Tinha lá um personagem, o padre, que dizia que as coisas aconteciam desse jeito aqui na terra porque era a vontade de Deus, e porque não sei mais o quê, não sei mais o quê... Aí o meu marido, o personagem que era meu marido, que vivia morrendo de fome, porque a gente passava muita fome, era quem dizia assim: “E que Deus é esse que só ajuda os ricos e deixa os pobres morrendo de fome?” Aí Dom Helder batia palma, ele batia tanta palma! Aí eu pensava: “Ah, então ele gostou” (CAVALCANTI, Anita 2017)<sup>125</sup>.

No fluxo de apresentações do TPC, tanto na sua própria comunidade, quanto em outros bairros e no Palácio dos Manguinhos, está uma peça que consideramos referencial em seu repertório. Trata-se de *Jesus de novo*, um auto de natal assinado por Marcus Siqueira e Marcelo Borges, duas vezes encenado pelo Teatro Popular dos Coelho. A primeira vez com direção do próprio Marcus Siqueira e a segunda, com direção de Didha Pereira. Escolhemos destacar este espetáculo porque ele nos parece o amálgama daquilo que sintetiza o TPC, nos seus dois eixos de referência: a militância política e a evangelização, mais comumente chamada por seus integrantes de “humanização”. Esse entendimento decorre de dois fatores principais relacionados ao próprio texto: a) ele foi

<sup>122</sup> Depoimento à mestrandia.

<sup>123</sup> Essa montagem, de acordo com esclarecimentos prestados por Didha Pereira, foi um trabalho conjunto do TPC e do Teatro Novo do Recife, parceria que se repetiu em outras ocasiões. Ainda de acordo com Didha, as datas mais prováveis de encenação da peça são 1970 e 1971. A direção foi assinada por Marcus Siqueira. Ronaldo Radde é o autor do texto. Esta mesma peça aparece integrada ao repertório do Teatro Novo, no livro de João Denys Araújo Leite (p. 56), o que nos leva a crer que, algumas vezes, a fronteira entre os dois grupos aparece diluída nos relatos sobre suas trajetórias.

<sup>124</sup> Todas as comunidades que tinham grupos de teatro se apresentavam nos Manguinhos também durante as comemorações da Semana da Bíblia, ocorridas em setembro.

<sup>125</sup> Depoimento à mestrandia.

escrito a partir da história bíblica de Jesus Cristo; b) suas palavras e as situações criadas pertencem a uma conjuntura contemporânea, na qual os embates político-sociais são visíveis. Esta ambiência sugerida pelo texto permite, inclusive, questionamentos à própria Igreja, como podemos observar no seguinte fragmento:

A lição do nascimento de Cristo foi sendo pouco a pouco esquecida pelo mundo, pelos homens. Em verdade, mesmo a grande maioria dos seus ensinamentos quando não foram esquecidos foram deturpados. O que é muito pior. A religião cristã se transformou numa religião de fachada, numa religião cômoda, mas o cristianismo não pode ser uma religião de fachada e muito menos uma religião cômoda. O evangelho anunciado com toda sua pureza entusiasma, aterroriza e escandaliza<sup>126</sup>

As críticas a uma sociedade desumanizada, distanciada dos verdadeiros ensinamentos cristãos, vão sendo colocadas na peça a partir das falas de seus personagens. Eles são profetas, homens e mulheres do povo, Maria, José e o próprio Jesus Cristo. Enquanto se posicionam aparecem claras referências ao sistema político repressivo da época. Referências que, não estivessem diluídas numa peça de temática religiosa, dificilmente poderiam ser feitas. Tomemos como exemplo o trecho que se segue, na fala do personagem Jesus: “Tu por acaso amas o teu próximo, o teu irmão? Sois pelo menos amigo dos pobres, dos que sofrem, dos encarcerados, dos torturados, dos metralhados?” As palavras **encarcerados**, **torturados** e **metralhados** são evidências inequívocas de um cenário brasileiro que se pretendia denunciar.

Somam-se, ainda, neste auto de natal, menções à classe trabalhadora e à sua dura realidade. As referências que sinalizam para uma consciência de classe, alternam-se com aquelas que dizem respeito à figura do pobre, isolado e desamparado, preso à fatalidade do seu destino. As duas situações podem ser percebidas nas falas do personagem central do espetáculo, Jesus, que a um momento dirá: “quando negas o pão a um desses pobres que sofrem é a mim que tu negas”. Em seguida ele afirmará: “Eu na verdade sou esse batalhão de trabalhadores que sofre e luta para que todos tenham uma vida digna”. A legitimação das insurgências decorrentes da exclusão social também é perceptível no

---

<sup>126</sup> A cópia do texto a que tivemos acesso foi fornecida pela Federação de Teatro de Amadores de Pernambuco (FETEAPE), entidade à qual o TPC esteve filiado. Esta cópia está incompleta, não reproduzindo fielmente a peça escrita por Marcus Siqueira e Marcelo Borges. Nenhum dos antigos integrantes do Teatro Popular dos Coelhos com os quais conversamos possui esse texto em seus arquivos pessoais. Nas reproduções que fazemos aqui de trechos de *Jesus de novo*, respeitamos a pontuação da cópia datilografada fornecida pela FETEAPE.

texto: “quando, através da sua porta, passar um batalhão de trabalhadores, famintos, saqueando sua dispensa, não se desespere, pois eu também estou no meio deles”.

*Jesus de novo*, além do Palácio dos Manguinhos, foi apresentado nos dezoito bairros que compõem a malha de morros e alagados do Recife, nos quais, segundo Didha Pereira, estavam “os grupos ligados à Igreja, ligados à ação pastoral, ligados aos grupos de jovens e à evangelização”. Passadas mais de quatro décadas de sua montagem pelo TPC, Didha recorda-se ainda de fragmentos do texto que ajudou a levar à cena: “eu estarei no meio deles (dos pobres). E todos os dias serei humilhado, espoliado, desrespeitado, até que os confins dos tempos encontrem um tempo para que isso se renove”.

Pesa igualmente na trajetória do Teatro Popular dos Coelhos, de forma referencial, a participação de seus atores na montagem da peça *Manoel do Ó, 100 anos de suor e sangue*, um projeto da Ação Católica Operária, baseado na vida do trabalhador pernambucano Manoel Pedro de Oliveira, nascido em Nossa Senhora do Ó, no município de Ipojuca, aos 31 de janeiro de 1869, e que veio a tomar parte nos maiores movimentos grevistas do estado. Inspirada no livro de mesmo nome publicado pela Editora Vozes<sup>127</sup>, a peça foi escrita por Isaac Gondim Filho<sup>128</sup> e dirigida por Marcus Siqueira. Esse texto, a exemplo do auto de natal *Jesus de novo*, perdeu-se no tempo ou em pastas de documentos que foram destruídas por integrantes do TPC e da Comissão Central, quando começaram a ser perseguidos e presos pelos órgãos de repressão<sup>129</sup>.

Dada a ausência da obra dramatúrgica recorreremos à obra literária para historiar mais este trabalho que marcou a trajetória do TPC, ao mesmo tempo em que lhe conferiu significado como parte integrante de uma Igreja que se queria libertadora, contrapondo-se às pressões de um Estado autoritário. O livro, uma espécie de biografia sentimental, percorre os principais momentos de vida do militante e líder operário Manoel do Ó, desde

---

<sup>127</sup> A autoria do livro, sugere-se na publicação da Editora Vozes, é de Manoel do Ó, mas ele foi escrito, embora não assinado, pelo jornalista Manuel Carlos Chaparro, também autor de *Padre Romano: profeta da libertação operária*. Uma nota da Ação Católica Operária do Recife nas primeiras páginas do livro que está aqui em questão, informa: “Manoel do Ó é o autor legítimo deste livro. Escreveu-o com uma vida de 100 anos de trabalho e luta. Com suor e sangue”.

<sup>128</sup> Há um conflito de informações sobre a autoria desta peça. Segundo o padre Reginaldo Veloso, seu autor é Marcus Siqueira. Já Didha Pereira e Maria do Carmo Holanda Cavalcanti atribuem a autoria a Isaac Gondim. Como este último iniciou o processo de montagem da peça sendo, mais tarde, substituído por Marcus Siqueira, preferimos atribuir a ele a autoria do texto.

<sup>129</sup> Na tentativa de recuperar a peça sobre Manoel do Ó recorreremos também ao Movimento dos Trabalhadores Cristãos (MTC), que hoje substitui a Ação Católica Operária. O texto não foi localizado em seus arquivos.

a sua infância traquina, passando pelos canaviais onde começou a trabalhar aos 12 anos de idade, até as últimas tarefas desempenhadas no Recife, cidade na qual morreu, aos 14 de agosto de 1969, aos 100 anos.

Na noite de estreia, no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE)<sup>130</sup>, padre Romano Zufferey fez a apresentação daquele trabalho e do personagem que seria mostrado ao público, um episódio recordado pelo padre Reginaldo Veloso, coordenador musical do espetáculo: “Eu lembro direitinho da cena do lançamento dessa peça, da fala do padre Romano. Foi ele quem introduziu a peça. Foi uma fala com uma força incrível, própria para aqueles tempos”<sup>131</sup> (VELOSO, 2018). Não temos as palavras do padre Romano apresentando Manoel do Ó naquela ocasião, mas temos o seu depoimento publicado no livro, do qual se originou a encenação teatral:

Conheci Manoel Pedro no dia primeiro de novembro de 1968. Ele estava trabalhando na firma Borrione. Foi o encontro mais extraordinário da minha vida. Eis, diante de mim, um operário mecânico, vivo, inteligente, viril, falando do passado, do presente e até do futuro, com abundância de coração e de espírito. Era o mais velho e mais autêntico testemunho do Nordeste. De pé, realizando um trabalho produtivo e de responsabilidade. Então, eu me tornei mais brasileiro e mais nordestino, porque através dele conheci toda a história da vida operária do Nordeste durante um século (ZUFFEREY apud Ó, 1971, p. 134).

Manoel do Ó, o operário transformado em personagem teatral, tem uma história, de fato, singular. Autodidata nas regras do ler e escrever, com uma vida inteira dedicada às causas do trabalhador nordestino, somente se aposentou aos 99 anos de idade. Aposentado, continuou trabalhando para ver assegurados o próprio sustento e sua independência. Quando bateu à porta da construtora Borrione procurando aquele que seria o seu último emprego, tinha já 92 anos de idade. Depois de garantir sua vaga de trabalho nas oficinas da construtora, tratou de filiar-se ao sindicato que, naquele momento, lhe representava enquanto categoria: o Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil. O empenho de alguns religiosos, intelectuais e militantes tirou, como assinalado aqui, a história de Manoel do Ó do anonimato, dando-lhe lugar e significado públicos. O depoimento que segue é de um dos mais renomados intelectuais católicos brasileiros, Alceu Amoroso Lima:

<sup>130</sup> A apresentação no auditório da FAFIRE foi comemorativa ao lançamento do livro.

<sup>131</sup> Depoimento à mestrandia.

Manoel do Ó foi um Mauá do povo brasileiro do século XIX e XX, como Mauá foi um Manoel do Ó da elite do seu tempo... O Manoel do Ó das massas durou cem anos e trabalhou todos os dias de sua vida de homem, literalmente até morrer. Nem por sombra se conheceram em vida, colocados que estavam em duas daquelas paralelas que só no infinito se encontram... Mauá, o “empreendedor” na linha dos “proprietários” e Manoel do Ó, o “artista”, na linha dos “operários” (apud Ó,1971, p. 9).

O fato, talvez, mais significativo a ser considerado aqui é o de que Manoel do Ó, este Mauá dos trabalhadores brasileiros, ganhou representatividade cênica através de um grupo teatral emergido de uma comunidade proletária, na qual a Igreja desenvolveu ações de educação e emancipação popular. Para o Padre Reginaldo Veloso, que conheceu o trabalho desenvolvido nos Coelhos e acompanhou de perto todo o processo de montagem do espetáculo, a “Operação Esperança, de certa maneira, manteve vivo, veladamente, o Movimento de Cultura Popular (MCP), que havia sido destruído pela repressão quando Dom Helder estava chegando para assumir a Arquidiocese” (VELOSO, 2018)<sup>132</sup>.

A história de Manoel do Ó apresentada pelos atores do Teatro Popular dos Coelhos, muito provavelmente acompanhou a linha cronológica de sua vida, conforme narrada no livro. Didha Pereira recorda-se de ter interpretado o Manoel menino, travesso, que põe a público as ancas falsas de uma preta velha, orgulhosa dos seus vultosos quadris e do seu rebolado. É justamente essa a primeira cena retratada no livro. De qualquer forma, estamos reerguendo a encenação que marcou a trajetória do TPC a partir de conjecturas, porque ela existe hoje apenas nos fragmentos de memória dos que puderam testemunhá-la.

Entre tantos feitos de Manoel do Ó, como o seu despertar para as causas coletivas, sua capacidade de liderança, sua coragem, as greves que coordenou, as associações de classe que ajudou a fundar, além de seus dramas pessoais, tudo passível de estar ali exposto na peça, escolhemos um depoimento seu, datado de 1968, o ano lendário que, como sabemos, rege este trabalho, para ser sua própria voz no espetáculo que, por falta de registros documentais, apenas o imaginamos:

Acompanhei o movimento operário desta região desde os seus primeiros passos até hoje. E nunca encontrei uma vida sindical que lhe fosse superior ou mesmo igual. O que fazia o valor excepcional do movimento era a existência de uma formidável equipe de militantes e

---

<sup>132</sup> Depoimento à mestranda.

líderes, fiéis e amigos. Nem carreirismo, nem peleguismo, mas uma dedicação sincera e total à libertação da classe. E a grande riqueza do movimento era a sua liberdade. Ele era nosso. Não era dos patrões nem do governo. Podiam dissolvê-lo; mas não lhes era permitido controlá-lo. Para nós, naquela época, o sindicalismo só tinha duas alternativas: viver livre ou morrer (1971, p. 90).

Mas o espetáculo que tentamos deduzir a partir das indicações do livro que possibilitou a peça teatral não estaria completo sem a festa de aniversário dos 100 anos de Manoel do Ó, a qual compareceram, além dos familiares e amigos mais próximos, o casal Borrione (seus patrões), o presidente da Federação dos Trabalhadores de Pernambuco, a diretoria do Sindicato da Construção Civil e Dom Helder Camara, que celebrou a missa na casa do velho operário. “De branco – como sempre gostou de vestir-se – firme, ereto, sempre de pé, Manoel Pedro conversava, gesticulava, olhos e ouvidos atentos a todos e a tudo que o cercava” (p. 122). Na ocasião, ele pediu a Dom Helder que o abençoasse, mas

naquela noite, no templo operário em que sua casa se transformara, só Manoel Pedro, dono de uma riqueza de 100 anos de vida, de luta e trabalho, tinha o poder e o direito de abençoar. Assim disse Dom Hélder e assim aconteceu, no abraço solidário que uniu o arcebispo e o trabalhador (1971, p. 122).

A peça *Manoel do Ó, 100 anos de suor e sangue*, inicialmente seria dirigida por Isaac Gondim Filho, que acabou se afastando do projeto. Segundo Maria do Carmo Holanda Cavalcanti, atriz do TPC integrada ao elenco daquela montagem, o afastamento se deu por motivos de saúde. O padre Reginaldo Veloso, no entanto, cogitou outra possibilidade. Para ele, por entendimento de Romano Zufferey, a encenação deveria ter um viés mais político que religioso. Como Isaac Gondim se filiara à corrente de um teatro mais propriamente bíblico, ele pode, então, ter sido preterido em favor de Marcus Siqueira. Transcrevemos o depoimento do padre Reginaldo Veloso:

O padre Romano tinha uma sensibilidade mais operária que religiosa, e o padre Romano percebeu que o Isaac era muito mais religioso do que político, enquanto o Marcus Siqueira era uma figura jovem, um jovem militante que tinha muito mais chance de fazer uma coisa com o espírito daquilo que o padre Romano pensava (VELOSO, 2018)<sup>133</sup>.

A música-tema da peça foi composta pelo padre Reginaldo Veloso. Em sintonia com os clamores da época, com o espírito combativo que se pretendia para o espetáculo, estrofes em sextilha, no mesmo sistema de rimas do cordel, desfiavam frases inspiradas

---

<sup>133</sup> Depoimento à mestrandia.

no próprio pensamento de Manoel do Ó. Mas também a letra desta composição parece perdida. Somente seu refrão e sua melodia estão na memória de seu criador, que cantarola, enquanto conversamos: “Manoel do Ó/ Manoel do Ó/ cem anos de suor e sangue/ cem anos de sangue e suor/ Manoel do Ó/ Manoel do Ó/ cem anos de suor e sangue/ cem anos de sangue e suor”. Padre Reginaldo recorda-se ainda de ter sugerido músicas da MPB para a trilha do espetáculo, mas “é apenas uma lembrança vaga, eu não posso dizer ao certo. Precisaríamos encontrar o texto”.

Esse trabalho levou ao auditório da FAFIRE um público diferenciado das apresentações habituais do TPC. Além dos moradores dos Coelhos e das demais comunidades nas quais a Operação Esperança tinha inserção, compareceram ao evento outros segmentos sociais e de militância, como, por exemplo, integrantes de partidos políticos. A apresentação teatral e a publicação do livro, somadas, potencializaram o interesse por uma história que, ao custo da repressão vigente, poderia ser entendida como, no mínimo, inoportuna: a história sindical nordestina, reconstituída a partir da biografia do líder anarquista Manoel do Ó. A alta voltagem desse acontecimento pode ser compreendida ainda nas palavras do padre Reginaldo Veloso:

Eu vibrei muito. Foi um momento, assim, muito quente de resistência à ditadura, de convocação da militância, tanto o pessoal da Igreja, como o pessoal dos partidos políticos que estavam na clandestinidade, mas que ainda aparecia em público. Todo mundo estava lá. O pessoal do MDB de então, o pessoal do Conselho de Moradores de Brasília Teimosa, o pessoal que ainda tinha alguma expressão de militância. A peça foi apresentada em plena vigência do AI-5, o que significa uma ousadia muito grande (VELOSO, 2018)<sup>134</sup>.

Outra “ousadia” do Teatro Popular dos Coelhos foi a montagem de *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Flávio Rangel, já sabemos, foi preso no Rio de Janeiro e submetido a terríveis humilhações. Quando da estreia nacional de sua peça, aos 21 de abril de 1965, ela foi considerada como um dos mais ambiciosos projetos de protesto do teatro brasileiro. A partir de uma seleção de textos sobre liberdade, a peça exhibe um apanhado de acontecimentos históricos, nos quais episódios e contextos autoritários são questionados. A ela não faltam frases de impacto, como esta, de Bernard Shaw: “há quem morra chorando pelo pobre, eu morrerei denunciando a pobreza”.

---

<sup>134</sup> Depoimento à mestranda.

Em Pernambuco, na encenação do TPC, *Liberdade, liberdade* ganhou itinerância por algumas cidades próximas à capital. Em Vitória de Santo Antão, município a 53 km do Recife, o grupo, que se apresentaria no pátio da igreja matriz, passou por uma experiência amedrontadora. A igreja foi cercada por tropas policiais e a energia elétrica da cidade ficou cortada por alguns instantes<sup>135</sup>. Na peça que seria ali apresentada há uma fala, baseada em textos de Louis Jouvet e de Jean Louis Barraut, do livro *Suis Homme de Théâtre*, que diz: “sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar toda a vida à humanidade e à paixão existentes nestes metros de tablado, esse é um homem de teatro”. Àquela altura da vida do TPC é provável que alguns dos seus integrantes já tivessem incorporado o sentimento sugerido pela citação acima.

Mesmo com as adversidades, o TPC parecia incansável na sua missão de levar a termo um teatro de conscientização e humanização. Para além das comunidades urbanas, espalhou-se também na zona rural, apresentando *sketches* para os moradores dos engenhos Ipiranga, no município do Cabo de Santo Agostinho, e Taquari, em Sirinhaém. Os engenhos tinham sido adquiridos pela Arquidiocese, para efeito de reforma agrária, com recursos de entidades da Igreja Católica alemã. O primeiro deles fora adquirido em 1971; o segundo, em 1972<sup>136</sup>. Para Didha Pereira, o trabalho desenvolvido pelo TPC nos dois engenhos foi o que teve caráter pastoral mais acentuado: “Dom Helder queria fortalecer nos trabalhadores o amor pela terra. A gente passou uns três anos lá dentro fazendo um trabalho com esse pessoal. Também apresentamos lá trechos da peça *Jesus de novo*” (PEREIRA, 2017)<sup>137</sup>.

Os trabalhos de evangelização nos dois engenhos foram coordenados por Antônio Vieira, assessor de Dom Helder para as ações da Arquidiocese na zona rural. Foi ele quem organizou as apresentações do TPC no local, ocasião em que conheceu a atriz Maria do

---

<sup>135</sup> O episódio aqui descrito obedece às lembranças de Didha Pereira, relatadas em duas ocasiões; a primeira em 2009 e a segunda em 2017. Em ambas ele se reporta a *Liberdade, liberdade* como uma montagem do TPC. A jornalista Mariza Pontes recorda-se da apresentação em Vitória de Santo Antão como um evento do GRUTOPEs, Grupo de Teatro da Operação Esperança, criado em 1970 por sugestão de Dom Helder, e que congregava integrantes de grupos de teatro de várias comunidades, inclusive dos Coelhos. Mariza Pontes, que à época era estudante de Comunicação do CECOSNE, ligara-se ao grupo. A entrevista concedida por ela data de 20 de janeiro de 2018. Como a direção de *Liberdade, liberdade* foi assinada por Didha Pereira, entendemos a montagem como sendo do TPC.

<sup>136</sup> Em 1974, a Arquidiocese adquiriu um terceiro engenho, o Guaretama. Este com recursos do Prêmio Popular da Paz, que Dom Helder recebeu em Oslo, na Noruega. O engenho Guaretama não foi citado por Didha Pereira neste depoimento de 02 de setembro de 2017.

<sup>137</sup> Depoimento à mestrandia.

Carmo Holanda Cavalcanti com quem veio a se casar, estreitando seus laços com o grupo teatral dos Coelhos. Antônio Vieira, no entendimento do padre Reginaldo Veloso, desempenhou papel estratégico no trabalho de pastoral rural, no qual o TPC acabou por se inserir. “Ele era um grande educador, um marxista que soube traduzir Marx de maneira bem popular e que fazia um trabalho educativo excelente, inclusive com teatro” (VELOSO, 2018)<sup>138</sup>.

O drama do homem do campo, aquele que por falta de trabalho e terra precisa migrar em direção aos centros urbanos, também teria feito parte do repertório do TPC com a encenação de um clássico da literatura e do teatro brasileiros, não fosse a intervenção da censura. Durante cinco meses, sob o comando de Marcus Siqueira, o grupo ensaiou a peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, mas foi impedido de leva-la ao público por determinação da Polícia Federal. O mesmo diretor montaria este auto de natal anos depois, em 1976, mas agora sem a participação dos atores do Teatro Popular dos Coelhos.<sup>139</sup>

### 3.3 CAÇA ÀS BRUXAS

Intimidação e censura foram apenas os primeiros problemas que o TPC passou a ter com os órgãos de repressão da ditadura militar. O vínculo com a Comissão Central dos Coelhos – cuja base política era bastante sólida<sup>140</sup> – e com a Operação Esperança, fez do grupo um alvo fácil. As lideranças comunitárias da localidade e os agentes pastorais ligados à Arquidiocese ficaram sob a mira das autoridades policiais. Como decorrência desse quadro, o TPC começou a sofrer revezes que ameaçavam sua continuidade. De 1968 a 1972, o Teatro Popular dos Coelhos foi bastante atuante, mas, a partir daí, com o cerco se fechando, o coletivo se viu obrigado a um precavido recolhimento.

---

<sup>138</sup> Depoimento à mestrandia.

<sup>139</sup> Curiosamente, esta montagem de *Morte e Vida Severina*, que se tornou referencial na carreira do diretor, contava com patrocínio oficial. Um panfleto distribuído em bares, livrarias, portas de teatros e escolas para divulgar o espetáculo, informava: “Temporada popular patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro – Ministério de Educação e Cultura – Secretaria de Educação e Cultura – Prefeitura Municipal do Recife”. Este panfleto está reproduzido no livro *Marcus Siqueira: Um teatro novo e libertador* (p. 114), de João Denys Araújo Leite. A estreia da peça se deu no dia 9 de outubro de 1976, na pequena casa de espetáculos adaptada por Marcus em um sobrado da rua 15 de Novembro, no Varadouro, em Olinda à qual deu o nome de Teatro Hermilo Borba Filho. Convertida em sucesso de bilheteria, *Morte e Vida Severina* era apresentada de terça-feira a domingo, com duas seções nos finais de semana.

<sup>140</sup> Arnaldo Holanda, fundador da Comissão Central dos Coelhos fora ligado ao Partido Comunista Brasileiro. Depois, juntamente com o médico Paulo Dantas, estabeleceu vínculos com a Ação Popular.

O primeiro baque veio com os sequestros e as prisões, em julho de 1973, de Antônio Vieira e Didha Pereira, a quem Dom Helder se refere sempre pelo nome de batismo, Benedito José. Familiares e o próprio arcebispo ficaram durante meses sem notícias dos dois desaparecidos, porque a cúpula militar do Recife se recusou a reconhecer a prisão de ambos. Dom Helder, então, decidiu interpelar o IV Exército, enviando, no dia 04 de outubro, o seguinte ofício, no qual afirma ao comandante que estava autorizado pelo secretário-geral da CNBB, dom Ivo Lorscheider,

a informar a V. EX.<sup>a</sup> que o Ex.m<sup>o</sup> sr. General Antônio Carlos de Andrade Muricy, membro da Comissão Bipartite<sup>141</sup>, transmitiu à presidência da CNBB a informação de que Antônio Vieira Santos e Benedito José Pereira se acham no Recife, em dependências do IV Exército. V. EX.<sup>a</sup> há de compreender que nos sentimos, juntamente com as famílias dos detidos, no direito e no dever de solicitar as desejadas informações, em busca das quais andamos desde 25-7-1973 (*apud* PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 398).

Didha Pereira e Antônio Vieira haviam sido sequestrados nas imediações no viaduto João de Barros, no Recife, depois de deixarem a sede da Operação Esperança. Eles ficaram presos durante cinco meses. Didha, que tinha, então, apenas 17 anos de idade, transformou a experiência da prisão e das torturas em peça de teatro, primeiro com o nome de *Maravilhosa cueca*, depois rebatizada como *Os excepcionais*. Anistiado pela Comissão da Anistia do Ministério da Justiça<sup>142</sup>, seu caso consta na publicação *Caravana da Anistia: o Brasil pede perdão*, de 2012, na qual dá o seguinte depoimento:

Eu fui perseguido não apenas nesse período que foi reconhecido pelos senhores, mas desde 1972 quando comecei a militar no movimento organizado. A partir do momento que eu entendi que poderia utilizar o teatro como uma ferramenta de transformação, onde as pessoas pudessem ser educadas, inclusive como cidadãs, eu comecei a sofrer na pele e pagar por isso. Isso se configurou de forma mais forte com minha prisão em 1973, mas depois que eu fui libertado essa perseguição foi bem maior [...]. Eu era um adolescente ainda em formação e o período que eu passei sendo perseguido foi muito forte para mim. E para vencer isso eu tive que trabalhar muito, inclusive com a ajuda de profissionais para eu poder romper uma série de problemas que até hoje eu ainda tenho (p. 137).

Dom Helder ainda buscava notícias de Didha e Antônio Vieira, quando outro integrante da Operação Esperança ligado às atividades teatrais, Custódio Amorim, foi

<sup>141</sup> Refere-se à Comissão formada por representantes da cúpula militar e do poder eclesiástico no Brasil que se reunia sigilosamente desde 1970 para discutir casos de violação dos direitos humanos.

<sup>142</sup> A comissão da Anistia reconheceu o direito de Didha Pereira a uma indenização no valor de 150 salários mínimos.

preso em setembro. Depois dele, em outubro daquele mesmo ano, foi a vez de Arnaldo Holanda, presidente da Comissão Central dos Coelhos. Com a reclusão de Arnaldo, todo o trabalho realizado na comunidade dos Coelhos ficou comprometido. A mulher de Arnaldo, Anita Cavalcanti, recorda-se da agitação no bairro quando os moradores souberam da prisão. Também neste caso, a localização do preso foi demorada e penosa:

Foi sacrifício muito grande nesse tempo, porque ninguém sabia onde ele estava e Dom Helder procurando, investigando pra ver se descobria. Dom Helder foi lá em casa e eu disse que não queria que ele se envolvesse nisso diretamente, não, porque ele já tinha fama de comunista, de ajudar comunistas, ia ser muito ruim pra ele. Aí Dom Helder me deu um abraço. Foi o abraço dele que me encorajou. Eu disse: eu não estou só não, eu estou com Deus e Dom Helder está me ajudando. Aí eu me danei pelo meio do mundo a procurar Arnaldo. Eu ia na Polícia Federal, eu ia em todo canto. Um dia vieram me pegar em casa, num jeep do exército, pra eu ir buscar ele. Eu fui com as meninas. Ah, ele foi torturado demais. Ele sofreu tanto! (CAVALCANTI, Anita, 2017)<sup>143</sup>.

Em novembro foi preso o médico Paulo Dantas, ligado à Comissão Central dos Coelhos desde a sua fundação e coordenador do trabalho de saúde desenvolvido no bairro com a ajuda do TPC. Outro médico vinculado à Comissão Central, João de Melo Regis Filho foi preso na mesma ocasião. Em carta à “Família Mecejane”, no dia 23 daquele mês, na qual comenta os horrores dos sequestros e torturas que estavam sendo praticados, Dom Helder escreveu sobre a prisão dos dois colaboradores:

Seria injusto afirmar que tortura em preso político é criação do golpe de Estado de 1º de abril de 1964. Mas parece fora de dúvida que jamais tivéramos período tão longo de torturas para presos políticos, torturas atingindo números tão altos, torturas chegando a requintes dignos dos piores dias da famigerada Inquisição. [...] O que choca, antes de tudo, é a clandestinidade. Não se sabe quem prende, porque prende, onde prende... Há casos em que a vítima é arrancada de casa (p. ex. Dr. Paulo Dantas, médico dedicadíssimo da área de Coelhos, sobrinho de Dom Fernando Gomes) ou do trabalho (p. ex. Dr. João Regis, colaborador de Paulo Dantas e não menos dedicado à Operação Esperança em Coelhos). O comum é o rapto (*apud* PILETTI; PRAXEDES, 1997, p. 398-399).

Quando, de acordo com gíria muito usada na época, a barra pesou ao ponto dos sequestros, prisões e torturas, as lideranças da Comissão Central e os integrantes do TPC optaram por se reunir nas vigílias que Dom Helder realizava nas igrejas, de forma rotativa,

<sup>143</sup> Este depoimento de Anita Cavalcanti data de 12 de agosto. Estavam juntas na ocasião ela e a filha, Mônica Holanda Cavalcanti, que também falou sobre o episódio. Segundo Mônica, quando chegaram em casa – ela, a irmã Maria do Carmo, Anita e Arnaldo – Dom Helder já estava lá, esperando a família. Toda a comunidade havia se mobilizado e muita gente estava na casa.

às sextas-feiras. Durante as vigílias eram, então, comunicadas as perseguições e prisões das quais se tinha notícias. Também os Encontros de Irmãos foram aproveitados para o mesmo fim, mas obedecendo a uma estratégia: “todos, de forma já combinada, abriam a bíblia na mesma página, para o caso de sermos surpreendidos por alguém da repressão nos espionando” (CAVALCANTI, Maria do Carmo, 2018)<sup>144</sup>.

Desarticulado por conta das prisões de seus participantes e colaboradores, o TPC paralisou suas atividades momentaneamente. O medo entrava em cena comprometendo até mesmo a memória do próprio grupo. A família de Arnaldo Holanda, por exemplo, queimou todos os documentos que possuía relacionados à trajetória do coletivo, inclusive textos dramaturgicos. A ligação do Teatro Popular dos Coelhos com a Operação Esperança, sua inserção comunitária capilarizada, sua metodologia de ação, tudo isso fez com que seus integrantes temessem novas investidas policiais: “a gente tinha medo até de andar na rua. Eu tinha 16 anos e era seguida no caminho da escola. Uma vez eu fui seguida tão ostensivamente que tive uma crise de choro. Me encostei no muro e desabei a chorar” (CAVALCANTI, Maria do Carmo, 2018)<sup>145</sup>.

Aqui voltamos à frase da peça *Liberdade, liberdade* que havia sido dirigida por Didha Pereira, cuja apresentação mereceu um cerco policial ao pátio da Igreja Matriz no município de Vitória de Santo Antão: “Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar toda a vida à humanidade e à paixão existentes nestes metros de tablado, esse é um homem de teatro”. Esta frase, de certa forma, somada ao apoio da Arquidiocese, explica a determinação do grupo de retornar à cena. Um ano depois da prisão de Didha Pereira, o TPC montou, com direção do próprio autor da peça, *Os excepcionais*. O espetáculo, inicialmente, ficou em cartaz na sede dos Coelhos; depois seguiu para um lote de apresentações no Diretório Central dos Estudantes, da Universidade Federal de Pernambuco, na Rua do Hospício, no centro da cidade. Importunados por pessoas estranhas ao local, os atores decidiram continuar a temporada no “teatrinho” do Palácio Episcopal.

A casa de espetáculos nascida sob o beneplácito de Dom Helder Camara cedia, assim, seu palco para que nele fosse contada a história da prisão e tortura de dois colaboradores do arcebispo: o adolescente José Benedito Pereira (Didha), vinculado à

---

<sup>144</sup> Depoimento à mestranda.

<sup>145</sup> Depoimento à mestranda.

Operação Esperança e Antônio Vieira, da pastoral do campo. Também esse texto se encontra perdido, mas seu autor, num gesto de generosidade, a nosso pedido, dispôs-se a reconstituí-lo até onde a memória lhe permitisse. Na reconstituição aparecem três personagens encarcerados num mesmo ambiente prisional: a Louca, o Homem 1 e o Homem 2. Por tratar-se de um texto autobiográfico, apenas a Louca é uma personagem fictícia. O Homem 1 corresponde ao próprio Didha Pereira e o Homem 2, a Antônio Vieira. Escolhemos, a título de ilustração, o seguinte trecho da peça, que corresponde à fala do Homem 1:

Nos meus velhos 17 anos estava aprendendo a ser feliz. (...) Afinal, desde que meu pai morrera, comecei a trabalhar pra ajudar minha mãe e sustentar minhas quatro irmãs. Sentia-me um menino velho. (...) Dos 11 aos 17 anos minha velhice só aumentou, até ser convidado para trabalhar com Dom Hélder Câmara na Operação Esperança. Parece que rejuvenesci após começar a trabalhar naquela organização social. As pessoas me tratavam com respeito. Eu me sentia importante fazendo aquele trabalho artístico, social e cultural no bairro dos Coelhos, nos engenhos Taquari, em Ribeirão, e Ipiranga, no Cabo. Tinha registro na Carteira Profissional. Convivia com os artistas do Teatro Novo – uma rica convivência (...). Eu, um menino pobre, que não era respeitado por ninguém, conversava com um bispo, como se este fosse um amigo (...). Não me sentia mais um velho (...). Agora, sim, eu era de fato um adolescente, com 17 anos e muito feliz. (...) Hoje eu estou aqui, com essa água gotejando sem parar. Tantas perguntas. Por que estou aqui? Quem eram aqueles encapuzados que me sequestraram? Não só eu, mas também o meu amigo Vieira, no final do dia, em plena Avenida Agamenon Magalhães, e com um monte de armas nas mãos? (...) Será que vão nos matar? Mas matar por quê? O que querem de mim e do meu amigo? Eu estava tão feliz...

Enquanto prossegue o solilóquio vão aparecendo referências às torturas psicológicas e físicas comuns, àquela época, às circunstâncias dos personagens. Situações que nos abstermos de reproduzir aqui. Mais nos interessa, neste momento, realçar o acento autobiográfico do relato dramaturgico, sabendo-o pungente tanto na esfera pessoal quanto coletiva. Ocorre-nos uma aproximação oportuna com Douglas Rodrigues da Conceição quando, em seu artigo *Levar a mão sobre si: Religião e literatura autobiográfica*, o autor diz: “Quer pelas crônicas, (...) cartas, poesia em primeira pessoa, jornais íntimos, quer pelas narrativas de vida, a literatura autobiográfica fixa, visto que a escritura é gesto de perpetuação, os instantes essenciais que devem ser ditos” (CONCEIÇÃO, 2015, p. 154).

Em 1976, o Teatro Popular dos Coelhos, outra vez com direção de Didha Pereira, montou *A volta do Camaleão Alface*, uma peça de Maria Clara Machado, a mais célebre autora de textos para crianças do teatro brasileiro. Essa montagem acabou por resultar um

marco divisório na trajetória do TPC quando, a convite do encenador Marcus Siqueira, cumpriu temporada numa casa de espetáculos que ele acabara de inaugurar em Olinda, o Teatro Hermilo Borba Filho.

Marcus, que fora um colaborador constante do Teatro Popular dos Coelhos estimulando a preparação técnica e intelectual de seus integrantes, tinha forte ascensão sobre o grupo. Suas intervenções funcionavam como um dilatador de possibilidades artísticas para aquele projeto comunitário que tinha motivação político-pedagógica bastante definida. As referências, tanto de militante da Ação Católica Operária quanto de aluno da Escola de Belas Artes do Recife, mais a proximidade com o próprio arcebispo, pareciam lhe dar o corte perfeito para o acompanhamento do grupo. Àquele momento, Marcus já era reconhecido como um dos principais encenadores do teatro pernambucano.

O convite para a temporada em Olinda funcionou, nas palavras de Didha Pereira, como um “aval”, como um “carimbo de qualidade” para o trabalho que o TPC desempenhava naquele momento. O grupo, então, decidiu ampliar seus horizontes, buscando também os espaços tradicionais de representação. Foi um deslocamento das vias marginais para o espaço central, quiçá burguês, ainda que rebelde, da produção cultural. O desafio era adentrar aquele novo espaço, atendendo as suas exigências, sem perder o diálogo com as comunidades da periferia.

A década que se seguiu – 1980 – foi profícua para o grupo, que ganhou visibilidade midiática. Suas produções começaram a ser citadas nas matérias e colunas especializadas dos jornais locais. Até então, o grupo nunca fora mencionado, por exemplo, pelo crítico teatral do Diário de Pernambuco, Valdi Coutinho, na sua coluna *Cena Aberta*, uma das mais prestigiadas e concorridas para assuntos culturais. “Reconheço – diz ele – que os espaços alternativos por onde transitavam os grupos de teatro comunitário dificultavam a visibilidade deles pela imprensa” (COUTINHO, 2017)<sup>146</sup>.

Porém, o marco definidor do que seria a trajetória do TPC dali em diante foi o seu desligamento da Arquidiocese de Olinda e Recife. Com o encerramento do episcopado de Dom Helder, em 1985, o grupo decidiu desvincular-se da Igreja. No novo cenário, o TPC buscou filiação à entidade que o representava enquanto grupo amador – a FETEAPE – e passou a existir, de fato e de direito, organizando-se burocrática e administrativamente. Um estatuto foi criado em 1987 e uma diretoria foi formalmente

---

<sup>146</sup> Depoimento à mestranda.

eleita, com cargos para presidente, secretário e tesoureiro. As atribuições de cada um dos ocupantes desses cargos ficaram definidas no documento. O Artigo 1º do seu estatuto, que apresenta uma nova data de fundação para o grupo, estabelece que:

O grupo Teatro Popular dos Coelhos – TPC, é uma associação cultural que irá se dedicar ao teatro e manifestações afins às Artes Cênicas sem fins lucrativos, com finalidade cultural e recreativa, com duração por prazo indeterminado, e que tem sede e foro nesta cidade do Recife, estado de Pernambuco, fundado em 28 de dezembro de 1987, sito à Rua Bituruna, 110 – Coelhos/B. Vista – Recife – PE.<sup>147</sup>

No ano seguinte à criação do seu estatuto o TPC montou o texto *As velhas*, da paraibana Lourdes Ramalho. Esta encenação exemplifica o esforço do grupo para se equilibrar entre os dois eixos pretendidos para sua sustentação. O primeiro, o que lhe deu origem, foi o compromisso com as causas populares e a reorganização comunitária, um dos mais sólidos gestos políticos depois do golpe de 1964, possível graças à participação da Igreja no processo social, tendo por base as diretrizes de uma nova pastoral defendida desde o Concílio Vaticano II. O segundo eixo foi a busca por uma estética cênica “profissionalizada” que lhe garantisse permanência e reconhecimento no mercado teatral.

A peça *As velhas* cumpriu temporada no Teatro Apolo, situado no tradicional e histórico Bairro do Recife, mas os ensaios aconteciam na própria sede do TPC, nos Coelhos, onde o grupo buscava interagir com os moradores do local. A alimentação de suas raízes merecia, então, alguma atenção da imprensa. A jornalista Maria Cristina Fernandes produziu, para o Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, matéria intitulada *O palco do povo*, na qual afirma que “desde que o grupo foi fundado, em 68, suas peças têm circuito obrigatório pelos subúrbios do Grande Recife”. A matéria foi escrita após a jornalista acompanhar um dos ensaios, dentro da comunidade:

Bairro dos Coelhos, domingo, uma da tarde. A hora indigesta é complacente diante do atraso. Em vinte minutos já estavam todos na casa de dois pavimentos à entrada da rua Bituruna. Ali, num palco improvisado, arruma-se a cena. Uma família de sertanejos emigra para as frentes de emergência. Na platéia, de uma cadeira de vime, pés apoiados à frente, o diretor corrige as falas. Ao lado, nos banquinhos de madeira, acomodam-se os amigos e parentes que chegam para “dar uma espiada” no ensaio (FERNANDES, Maria Cristina. “O palco do povo”. *Suplemento Cultural do Diário Oficial – PE*. Recife, julho de 1988, p. 5).

---

<sup>147</sup> A cópia do estatuto do Teatro Popular dos Coelhos foi fornecida pela FETEAPE.

Na mesma matéria, o diretor Didha Pereira, indagado pela jornalista, reafirma “toda a liberdade” com a qual o grupo desempenhou suas atividades enquanto esteve ligado às ações pastorais da Igreja, sem nunca ter havido interferência da Arquidiocese, que funcionava “apenas como um órgão aglutinador”. Sobre a vida na comunidade ele afirma: “temos que provar que os Coelhos não são um lugar de marginais e maconheiros, que também temos atividades culturais”. O desejo de mudar a imagem do bairro aos olhos da cidade chegou depois das primeiras conquistas sociais obtidas através da tríplice aliança “Arquidiocese – Comissão Central dos Coelhos – TPC”, como revela outra antiga integrante da Comissão e do grupo teatral, Mônica Holanda Cavalcanti, em depoimento concedido à mestranda aos 12 de agosto de 2017:

Teve época que não tinha nada nos Coelhos. Era uma invasão. Não tinha água, não tinha luz, não tinha nada. Aí o teatro ia às ruas convocar o povo para ir às reuniões no local tal... pra reivindicar tudo, porque a Comissão foi fundada exatamente com esse propósito e o teatro participava de tudo. Aí a gente conseguiu água, iluminação, calçamento... (CAVALCANTI, Mônica, 2017).

Quando cumpriu temporada no teatro Apolo com *As velhas*, sempre das quintas-feiras aos domingos, como rezava a tradição da época, alguns integrantes do TPC já haviam fundado um outro grupo teatral; o Teatro Assimétrico do Recife<sup>148</sup>. Durante muitos anos a trajetória dos dois coletivos se confundiu, amalgamada, uma vez que se desenvolviam concomitantemente. Em 1981, o Teatro Assimétrico do Recife mudou de nome, transformando-se em Marcus Siqueira Produções Artísticas, uma homenagem àquele que foi uma espécie de formador intelectual e artístico do TPC, e que havia morrido naquele ano. Entre 1976 e 1994, foram aproximadamente duas dezenas de montagens feitas pelo grupo, consideradas as duas nomenclaturas – Teatro Assimétrico e Marcus Siqueira Produções Artísticas. Nesse lote estão algumas encenações que remontam ao TPC como, por exemplo, *A volta do Camaleão Alface* e *Os excepcionais*.

Ao longo desse processo envolvendo os moradores dos Coelhos que, um dia, ao sopro dos ventos de 1968, decidiram criar um grupo de teatro e transformá-lo em instrumento de emancipação, somando a esta iniciativa o apoio de um arcebispo afeito às artes e às causas humanitárias, é difícil determinar quando, e porquê, o TPC encerrou suas atividades. Talvez o seu desligamento da Arquidiocese, mais que a inauguração de um novo fundamento, signifique uma metade que lhe foi amputada. A outra metade se esvaiu,

---

<sup>148</sup> O Teatro Assimétrico do Recife foi fundado por iniciativa de Didha Pereira, em 1975.

em 1996, com a morte de Arnaldo Holanda, fundador e presidente da Comissão Central dos Coelhos<sup>149</sup>. A partir da morte de Arnaldo o grupo se distanciou da comunidade onde nasceu, até que sua história foi, aos poucos, submergindo. Por destino trágico, a família de Arnaldo Holanda atribui sua morte às sequelas deixadas pelas sessões de tortura a que foi submetido.

### 3.4 O TPC E SEUS PARES

Quando o TPC se colocou na cena pernambucana como um grupo de teatro popular, outras experiências nesse segmento já o haviam precedido. Durante seu trajeto, novos coletivos, com maior ou menor representatividade, também levantaram a bandeira da mobilização comunitária. Alguns exemplos nasceram das ações pastorais da própria Arquidiocese de Olinda e Recife, que, depois de assumida por Dom Helder, havia demonstrado claro interesse pela linguagem teatral como instrumento de comunicação e evangelização. Neste capítulo, tentaremos um entendimento do TPC a partir de aproximações comparativas com alguns de seus congêneres, identificando, tanto quanto possível, suas diferenças e similaridades. Para isso tomaremos como “populares” as expressões artísticas emanadas não apenas do povo em si, mas também dos que com ele se identificavam.

Antes de tratarmos de algumas experiências de teatro popular que precederam o TPC, abriremos parênteses aqui para, mais uma vez, falar sobre o Teatro Novo do Recife, que embora atuasse fora dos espaços periféricos, buscando preferencialmente interlocução com a classe média intelectualizada, ombreou-se ao Teatro Popular dos Coelhos e com ele estabeleceu parceria duradoura. A interlocução entre os dois coletivos também particulariza o grupo dos Coelhos, levantando elementos importantes à sua radiografia.

Voltemos, então, à peça *Jesus de novo*, montada pelo TPC sob direção de Marcus Siqueira. Essa montagem, não apenas se tornou uma referência no repertório do Teatro Popular dos Coelhos, como também estreitou os laços entre os dois grupos, borrando os limites que os distinguiam social e artisticamente. A um só tempo *Jesus de novo* ganhou

---

<sup>149</sup> Arnaldo Holanda morreu aos 72 anos de idade.

duas encenações; uma com o elenco do TPC e outra com o elenco do Teatro Novo, ambas dirigidas por Marcus e amparadas na mesma concepção cênica:

Os atores, cada um com seu espelinho, faziam a maquiagem às vistas da audiência. Tudo muito simples, mas expressivo, para reafirmar o ato teatral: um pouco de branco sob os olhos contornados com um largo traço negro, um pouco de batom sépia nos lábios e só. Aos poucos se erguiam cantando a famosa canção de Sérgio Ricardo: Esse mundo é meu, esse mundo é meu. (LEITE, 2012, p.75).

O figurino, criado por Isabel Uchôa, tinha as mesmas referências para os dois grupos: calça comprida verde para os homens e calça comprida vermelha para as mulheres (p.75). As blusas apresentavam detalhes em fitas nas mesmas cores. Fitas verde para o elenco masculino e fitas vermelhas para o elenco feminino. Didha Pereira interpretava Jesus na montagem do TPC. Na versão do Teatro Novo o personagem ficou a cargo do ator Roberto Pires. Esse episódio foi recordado anos depois por Didha Pereira, em um documento lido por ele na estreia da peça *Eu chovo, tu choves, ele chove*, de Sylvia Orthoff, agora montada pela Marcus Siqueira Produções Artísticas<sup>150</sup>:

Para Marcus, o potencial existente em nós, somado à nossa vivência em um bairro considerado um desafio por ser marginal/maldito [...], era tudo de que ele necessitava para pôr em prática um ousado projeto: montar um espetáculo com dois elencos, um composto por pessoas informadas, técnicas, com grande bagagem cultural e com um nome já respeitado no meio teatral, como eram os casos de Sérgio Sardou, de Carlos Varela e outros; outro composto por nós dos Coelhoos que, desconhecíamos quaisquer técnicas teatrais e não tínhamos, pelo menos, formação intelectual/cultural. *Jesus de novo* estreou e foi um sucesso (*apud* FERRAZ; DOURADO; WELLINGTON JÚNIOR, 2005, p. 136).

As temporadas dos dois grupos com o espetáculo *Jesus de novo* também, e propositalmente, obedeciam a similaridades. Segundo Didha Pereira, cada um dos coletivos cumpriu um número de apresentações em sua própria sede. Depois, igualmente, cada um deles fez itinerância por igrejas da cidade. O Teatro Novo se apresentou em igrejas dos bairros mais centrais e o TPC em igrejas das comunidades da Região Metropolitana nas quais a Operação Esperança tinha inserção. Com este espetáculo, o Teatro Popular dos Coelhoos inaugurou, inclusive, as igrejas de Ponte dos Carvalhos e Sítio Bevenuto.

O experimento da diluição de fronteiras entre os dois grupos se prolongou no correr dos anos oportunizando que Marcus Siqueira incorporasse atores do TPC em suas

---

<sup>150</sup> Episódio ocorrido aos 24 de maio de 1981, mesmo ano da morte de Marcus Siqueira.

montagens pelo Teatro Novo. Tal fato se repetiu até 1978, quando Marcus, que já transformara o Teatro Novo em Teatro Hermilo Borba Filho (THBF) e mudara sua sede para Olinda, convidou a atriz Anita Cavalcanti para integrar o elenco de *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. Depois deste espetáculo, o THBF montou, ainda, *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri; *O amor do não*, de Fauzi Arap e *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal. Em nenhuma das montagens, porém, houve a participação de integrantes do Teatro Popular dos Coelhos.

O envolvimento de Marcus com o TPC e sua consequente contribuição profissional ao grupo – muito provavelmente, porque não temos elementos para uma afirmação categórica –, foi o principal fator a despertar nos seus integrantes uma ambição estética, normalmente distante da maioria dos coletivos de formação popular. A pretensão de um acento formal distinguiu o TPC dos demais grupos teatrais forjados sob estímulo e apoio da Operação Esperança. Voltemos, a título de exemplo, à carta de Dom Helder para a Família Mecejanense, na qual comenta um espetáculo do grupo de Nova Descoberta. A descrição do arcebispo faz ver não apenas a simplicidade da montagem, como seu despreendimento de códigos cênicos já maturados:

Um as folhas no palco lembravam a sujeira que eles conhecem tão bem. Enquanto um homem se acaba de tossir e de torcer-se de dor no estômago ou no fígado (deveria ser xistossoma) era atanzado:  
 . por u'a mosca (rapazinho, com máscara lembrando vagamente a mosca, mas por segurança, trazendo a tiracolo, a indicação: "Mosca").  
 . por um mosquito (máscara, faixa e vôo de mosquito, como a mosca...).  
 . pela (não se espantem) **diarrréia** (no fim, os Artistas foram apresentados...).  
 O médico, muito mal recebido, prova ao homem que o mal dele, a doença dele é lixo... Entram em cena a Higiene e a Limpeza e tudo se transfigura...  
 Qual a dosagem de simplicidade e de beleza, qual o limite entre vulgaridade e simplicidade?... (HELDER, 2012a, p. 12. Grifo original).

A amplitude do repertório do TPC, sua inserção gradativa nos espaços cênicos de representação, sua longevidade, sua transmutação em Teatro Assimétrico e, depois, em Marcus Siqueira Produções Artísticas, são indícios e, ao mesmo tempo, consequência, do esforço despreendido pelo grupo para, sem fugir às suas raízes proletárias, às demandas de sua própria comunidade definida pela Operação Esperança como "área-desafio", exercer-se, por direito e opção, através da linguagem artística, aqui entendida pela conjugação forma e conteúdo. É difícil imaginar que esse processo pudesse se dar sem a interlocução com o Teatro Novo e seu principal representante, o diretor Marcus Siqueira.

Tomando, então, a ambição estética como um dos elementos diferenciadores do TPC, se comparado aos grupos de raiz comunitária que lhe foram contemporâneos, passemos agora às experiências que o precederam, organizadas a partir de duas propostas básicas: a democratização do acesso à arte teatral e a construção de um teatro popular. São premissas que, de forma transversa, e lhes guardando as devidas proporções, dizem respeito ao contexto artístico-social do TPC. Nosso recorte remonta às duas décadas anteriores ao nascimento do Teatro Popular dos Coelhos, período no qual Pernambuco viu surgir significativas experiências nesse segmento.

O primeiro grupo do nosso recorte é o Teatro Operário do Recife, fundado em 1943, por incentivo do Departamento de Educação Artística do Sindicato de Fiação e Tecelagem. Iniciativas dessa ordem foram alimentadas pela política social do governo Getúlio Vargas que, entre outras medidas, promoveu concursos de peças teatrais. O grupo era diretamente orientado por Valdemar de Oliveira, à época o mais reverenciado entre os diretores pernambucanos. Eram também colaboradores Alfredo de Oliveira e Hermilo Borba Filho.

No ano de sua fundação, o Teatro Operário do Recife encenou *Julho, 10*, peça que obtivera o primeiro lugar no concurso de dramaturgia promovido pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Na ocasião, Valdemar de Oliveira manifestou o desejo de que outros espetáculos feitos por operários e para operários se sucedessem. Disse também que aquela montagem era “mais um motivo de envaidecimento para as classes proletárias de Pernambuco” (*apud* CARVALHEIRA, 2012, p. 103).

Em dezembro daquele mesmo ano – 1943 – Hermilo Borba Filho dirigiu para o grupo de operários uma comédia de sua autoria intitulada *Parentes de ocasião*. A peça foi representada na mais luxuosa casa de espetáculos do estado, o Teatro de Santa Isabel, como também no Cotonifício Othon Bezerra de Melo, no bairro de Apipucos. A colaboração com o Teatro Operário do Recife levou Hermilo a participar, no ano seguinte, do Concurso de Romance e Teatro Operário, instituído pelo Ministério do Trabalho. A peça inscrita, e premiada, *Soldados da retaguarda*, resultou de uma parceria dramatúrgica com Valdemar de Oliveira. Os autores do texto assim se pronunciaram sobre os motivos que os levaram a escrevê-la:

Não se educa o operário somente conclamando-o ao trabalho, mas, despertando nele a noção dos deveres sociais e dos sentimentos cívicos. Mostrando-lhe as possibilidades de ascensão aos postos

administrativos. Avivando-lhe a ideia de cooperação com o Capital, para um proveito comum. Convencendo-o do empenho dos poderes públicos em lhe assegurar todos os direitos, em troca do cumprimento de seus deveres. Exaltando, acima de tudo, o papel que cada um é chamado a desempenhar em defesa do Brasil – mormente na hora de apreensão e sacrifícios que todos atravessamos (OLIVEIRA; BORBA FILHO *apud* CARVALHEIRA, 2012, p. 104).<sup>151</sup>

O pensamento conservador que se faz ver nesta apresentação foi dissolvido ao longo da carreira de um dos seus autores – Hermilo Borba Filho – a quem nos referiremos ainda outras vezes no desenrolar deste trabalho. Por ora, interessa-nos a experiência teatral desenvolvida por operários do Recife e o contexto no qual ela estava inserida. Para isso, voltamos às palavras de Hermilo, quando comentou a política cultural do Governo que contemplava as atividades teatrais: “a iniciativa do Ministério do Trabalho é das mais louváveis, uma vez que incentiva os nossos intelectuais e contribui para o desenvolvimento do bom gosto teatral no seio da classe operária, coisa esta muito importante” (*apud* CARVALHEIRA, 2012, p. 105-106).

No exercício de aproximação comparativa entre as duas experiências – a do TPC e a do Teatro Operário do Recife – começamos por distinguir as circunstâncias históricas que as abrigavam. O Teatro Operário se deu sob a vigência do Estado Novo que, embora identificado como período de manobras autoritárias, tinha como uma de suas bases, ao lado das medidas econômicas nacionalizantes, a inclusão social da classe proletária urbana. Foi a época dos grandes avanços trabalhistas, como a criação do salário mínimo e a concessão do descanso semanal remunerado. Nessa perspectiva, percebia-se como um desdobramento natural dos acontecimentos em curso, a implementação de políticas culturais voltadas especificamente à classe trabalhadora, alimentando a sua agregação à nova dinâmica social.

Já o TPC surgiu no momento de radicalização do golpe militar, depois que os segmentos populares haviam sido, paulatinamente, empurrados para as margens do processo social. O modelo econômico que privilegiava as classes dominantes, deslocara as aspirações das camadas “subalternas” para o terreno do que se convencionou, à época, chamar de “subversão”. Em tal quadro adverso era, igualmente, consequência natural dos

---

<sup>151</sup> O texto de Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho usado por Luís Maurício Britto Carvalheira foi transcrito do Jornal do Comércio, em matéria intitulada *Premiada, no Rio, uma peça teatral pernambucana* e publicada aos 22 de outubro de 1944.

fatos, ver surgir, em um dos bairros mais pobres do Recife, um grupo de teatro auspiciado, não pelo Estado, mas pela Igreja que, então, lhe fazia oposição.

Outro aspecto a ser observado é o caráter mais de formação cultural, ou diletante, que reivindicatório, do Teatro Operário do Recife. Seus integrantes eram trabalhadores com vínculos empregatícios formais, sindicalizados, que após a jornada de trabalho dedicavam-se a uma atividade artística, diretamente assessorados por um teatrólogo de orientação conservadora, no caso, Valdemar de Oliveira, que abriu ao grupo as portas para a gramática convencional do teatro, bem como para seu assento nos espaços burgueses de representação<sup>152</sup>. Quanto ao TPC, composto por moradores de uma comunidade fortemente marcada pelo trabalho informal, desprotegida em quesitos básicos como moradia e saneamento, a tônica que lhe justificava era a reivindicação por direitos sociais e políticos.

No entanto, os cenários discrepantes descritos até aqui representam mais diferenças que propriamente antagonismos entre as duas experiências. Até porque o Teatro Operário do Recife e o TPC têm o mesmo DNA; emergiram, ambos, das camadas populares. Percebendo suas fragilidades originais, buscaram suporte técnico e intelectual que lhes permitisse existir como grupo dedicado às atividades cênicas. Numa síntese apressada, podemos dizer que ao primeiro grupo, valendo-se das circunstâncias políticas favoráveis, naquele momento, à classe trabalhadora, coube a dilatação do espaço sócio cultural que lhe era destinado. Ao segundo grupo, o TPC, coube a insurgência.

Ainda na década de 1940, o Recife viu surgir mais uma iniciativa teatral, cujos propósitos alinhavam-se às aspirações e sentimentos populares. Foi o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), fundado por iniciativa de um grupo de alunos da Faculdade de Direito. A história do TEP pode ser dividida em três fases: a primeira, de 1940 a 1943, também ela com a assinatura de Valdemar de Oliveira, que orientou o espetáculo de estreia do grupo<sup>153</sup>; a segunda, de 1943 a 1945, quando seus integrantes lançaram a Campanha do Ginásio Pobre<sup>154</sup> e passaram a representar suas peças nos Centros

---

<sup>152</sup> Matéria publicada no jornal Folha da Tarde, aos 08 de julho de 1943, informa que os ensaios da peça de estreia do grupo, *Julho, 10*, foram realizados no Teatro de Santa Isabel, sob orientação de Valdemar de Oliveira.

<sup>153</sup> A peça de estreia do TEP foi *1830*, de Paulo Gonçalves, levada à cena no Teatro de Santa Isabel. Embora a montagem tenha sido orientada por Valdemar de Oliveira, seu diretor foi Raul Priston.

<sup>154</sup> A Campanha do Ginásio Pobre foi lançada em 29 de julho de 1943, com o propósito de criar ginásios populares, inteiramente gratuitos, para atender aos estudantes carentes. A iniciativa ganhou repercussão nacional e, em 1945, mereceu uma matéria no jornal O Globo, sob o título *Um ginásio para estudantes*

Educativos Operários<sup>155</sup>; e a terceira, de 1945 a 1952, quando entrou em cena, para comandar os trabalhos da equipe, o dramaturgo e encenador Hermilo Borba Filho. Essa terceira fase do TEP é a que nos interessa mais imediatamente por pretender o teatro como uma arte que se destina ao povo.

Quando, em setembro de 1945, Hermilo decidiu aceitar o convite dos estudantes de Direito para dirigir o TEP tinha, então, 28 anos. A idade lhe permitiu ingressar naquela Faculdade para integrar-se à equipe, à qual propôs um teatro de orientação popular. Antes mesmo de sua estreia sob novo comando, o TEP tornou-se notícia em virtude do caminho que pretendia trilhar dali em diante. O Diário de Pernambuco, em sua edição de 20 de outubro, publicou matéria com o título *Teatro de graça para o povo*. Ainda naquele ano, na edição de 23 de dezembro, o mesmo jornal veiculou um pronunciamento de Hermilo sobre as mudanças previstas para o TEP. Este depoimento encontra-se reproduzido no livro *Por um teatro do povo e da terra*, de Luiz Maurício Britto Carvalheira:

O teatro dos estudantes de Pernambuco, já esquecido daquela falsa orientação que o levou a dar representações com peças de baixo valor artístico, está vencendo os primeiros quilômetros da longa estrada de não sei quantos mil metros, que irá leva-lo a uma maior dignificação, pela honestidade de repertório, pela ausência absoluta de estrelismo, **pela quebra dos valores burgueses, (...) e, sobretudo, pela consciência de sentido popular dada à sua organização.** (CARVALHEIRA, 2012, p.144. Grifo da mestranda).

A estreia do “novo” TEP ocorreu aos 13 de abril de 1946, na Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, transformada improvisadamente em auditório<sup>156</sup>. Na ocasião, antes da apresentação do espetáculo, Hermilo Borba Filho leu sua conferência-manifesto *Teatro: arte do povo*, na qual reafirmou seu entendimento de que o teatro deve estar diretamente ligado às aspirações populares. Sobre o TEP, para fazê-lo chegar onde estava o povo, Hermilo sinalizou para o que, mais tarde, viria a ser uma das principais pretensões daquele coletivo – a itinerância:

O que o Teatro do Estudante pretende realizar é 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 (BORBA FILHO *apud* CARVALHEIRA, 2012, p. 151).

---

*pobres*. A matéria publicada no dia 27 de fevereiro referia-se ao Ginásio Castro Alves, em funcionamento no Recife.

<sup>155</sup> Os Centros Educativos Operários foram criados em Pernambuco na época do Estado Novo.

<sup>156</sup> O espetáculo de estreia reunia duas peças em um único ato: *O segredo*, de Ramón J. Sender e *O urso*, de Anton Tchekhov.

O TEP já não pretendia apresentar-se nas casas convencionais de espetáculos. Passou a buscar as portas de igrejas, as fábricas, os pátios de feiras, o campo, as praças públicas. Renunciou, como assinalou Luís Maurício de Britto Carvalheira (p. 226), ao imponente Teatro de Santa Isabel porque não lhe cabia mais engrossar a fileira dos que representavam para a burguesia local. Disposto a perseguir seus objetivos, e inspirado no dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca<sup>157</sup>, elaborou o seu mais ambicioso projeto: a construção de um teatro ambulante “que carregasse consigo palco, camarins e todos os outros apetrechos necessários ao espetáculo, dando condições ao grupo de representar em qualquer lugar onde chegasse” (CARVALHEIRA, 2012, p. 226). A este teatro ambulante, à semelhança de Lorca, os integrantes do TEP dariam o nome de “Barraca”.

A itinerância e os espaços públicos por si sós propiciariam ao TEP a penetração de massa por ele almejada; todavia, sem perder de vista, como defendia seu diretor, o apuro artístico de seus espetáculos. Para Hermilo Borba Filho tratava-se de garantir, através de uma dramaturgia de qualidade e de experimentos cênicos apropriados, o compromisso do teatro com as alegrias, as angústias e as tradições da gente simples. Assim, escolheu “perambular” como expressão de sua busca pelo popular. Ao justificar a importância do seu projeto – a construção da Barraca com a qual, numa experiência “nômade”, levaria o teatro ao povo – Hermilo recorreu a exemplos que lhe eram contemporâneos, bem como àqueles que remontam à própria história do espetáculo:

A maneira de fazer teatro ambulante é quase tão velha quanto o próprio teatro. Quando, na Grécia, os espetáculos começaram a tomar forma dramática, com o nascimento da tragédia e depois da comédia, o maior impulso dado foi devido ao ator Téspis, que criou o célebre carro de Téspis como é conhecido, e saiu de cidade em cidade, levando o teatro, num movimento caracteristicamente popular. Nos tempos modernos a maior realização desse gênero foi a de Lorca, com a sua famosa La Barraca, percorrendo todas as vilas, todos os povoados da Espanha, com um repertório de peças clássicas em sua maioria e difundindo a música de De Falla. Grande serviço prestado ao teatro, o do poeta assassinado. Chegou a povoados onde os seus habitantes nunca tinham visto uma representação teatral (BORBA FILHO *apud* CARVALHEIRA, 2012, p. 227-228).

A Barraca do TEP foi inaugurada na noite de 18 de setembro de 1948, no Parque 13 de Maio, no centro do Recife. A programação de estreia foi variada. Reuniu, na primeira parte, peça de mamulengo, apresentações musicais e recital de poesia, numa

---

<sup>157</sup> Garcia Lorca esteve à frente do projeto *La Barraca*, um teatro ambulante universitário que percorreu os rincões da Espanha no início dos anos 30, levando clássicos teatrais ao povo, em sua maioria, analfabeto.

homenagem ao próprio Garcia Lorca. Na segunda e última parte foi encenada a peça de Ariano Suassuna *Cantam as harpas de Sião*<sup>158</sup>. Antes da estreia, Ariano, que também se ligara ao Teatro do Estudante de Pernambuco, havia falado sobre esse texto: “procurei juntar ainda à ideia central da peça, o problema religioso do homem diante da vida, o da morte, de Deus, do amor e da guerra” (*apud* CARVALHEIRA, p. 232). A imprensa registrou a presença de aproximadamente três mil pessoas àquela noite no Parque 13 de Maio. O Jornal Pequeno, em matéria publicada dois dias após a inauguração da Barraca, comentou:

Cento e tantos bancos estendidos em frente ao palco não deram para nada, pois, antes das 19 horas, já estavam lotados. Quem ia chegando agrupava-se em torno da multidão sentada. Os mais ágeis ganhavam os galhos das árvores. Assim, Victor Meireles poderia ver, no local, tudo aquilo que pintou no seu quadro *A primeira missa no Brasil*.

Nas palavras de Carvalheira, a Barraca do TEP converteu-se, infelizmente, em um sonho pela metade. De grandes proporções, feita de ferro, madeira e lona, numa estrutura que implicava muitos parafusos, sua montagem e desmontagem, de tão onerosas, mostraram-se inviáveis. O projeto do pintor e arquiteto Hélio Feijó fora executado na Base Naval do Recife por técnicos em estaleiros. “Acostumados a lidar com sólidas fundações, com material pesado” (p. 228), fugiram à praticidade que um “teatro ambulante” exigiria. O resultado contraproducente da Barraca, no entanto, não impediu a itinerância do TEP, que passou a usar um palco de estrutura menos complexa adaptado à carroceria de um caminhão. Assim, continuaria levando seus espetáculos gratuitamente ao povo.

A itinerância e a busca por interlocução com plateias fora dos estratos privilegiados, até onde nos foi possível observar, são os pontos de interseção mais salientes entre o Teatro do Estudante de Pernambuco e o TPC. Mesmo assim há que ser feita uma diferenciação nestes dois quesitos, quando aplicados à realidade de cada um dos coletivos em questão. No caso da itinerância, por exemplo, o TEP buscava plateias populares de perfis variados e de forma indistinta. Ia onde estivesse a gente simples, fosse ela quem fosse, estendendo-se geograficamente até os limites de sua infraestrutura. Já o TPC, dirigia-se, prioritariamente, às comunidades nas quais a Operação Esperança tinha aportes. Seu trabalho foi, então, complementar às ações pastorais já implementadas pela Arquidiocese. Só mais tarde, principalmente quando começou a se amalgamar ao Teatro

---

<sup>158</sup> Esta peça foi reescrita depois com o nome de *O desertor de Princesa*.

Assimétrico do Recife, o TPC experimentou uma itinerância orientada por outros valores, que não os de origem pastoral-comunitária.

Quanto ao exercício de atuar como grupo popular, o TEP, está claro, migrou dos espaços burgueses que lhe eram comuns, por entendimento e opção. Seu diretor, Hermilo Borba Filho, acreditava que a origem do teatro nas festas pagãs dedicadas a Dionísio – o deus do vinho – já o fazia, por natureza, uma arte do povo. Portanto, assim como o dramaturgo e poeta Garcia Lorca, ele pretendeu ultrapassar o teatro burguês. Sua síntese foi fazer coincidir um teatro “profundamente artístico” com um teatro “profundamente popular” (CARVALHEIRA, p. 164). Já o TPC falava aos seus pares no exato território social ao qual pertencia. Ele não migrou, ele estava em casa. Seu desafio foi incorporar às urgências de classe uma linguagem artística que fosse gradativamente assimilada, graças aos esforços do próprio coletivo e daqueles que se dispusessem a instrumentalizá-lo<sup>159</sup>.

Por diversas vezes, Didha Pereira, que, aos poucos, foi assumindo a liderança do grupo, reportou-se às lacunas técnicas e intelectuais dos que faziam o TPC. Era gente simples, quase toda ela oriunda do bairro dos Coelhoos, que então se aventurava nos mistérios do teatro. Ele mesmo, Didha, ali chegara para morar ainda adolescente, fugindo dos castigos que o padrasto lhe aplicava em São Benedito do Sul, na Zona da Mata do Estado. Nos momentos de maior aperto, desempregado, foi socorrido por Dom Helder, que lhe arranjava afazeres remunerados no próprio Palácio dos Manguinhos. O perfil e a formação dos integrantes do TPC distinguiam-se, portanto, dos membros do Teatro do Estudante de Pernambuco. Jovens, cujos “fatores unitivos” foram assim descritos por Joel Pontes:

As mesmas leituras e admirações reuniam o pessoal do TEP: Langston Hughes, Sandburg, Wright, A Renascença Negra em geral (inclusive jazz), Lorca, Gabriela Mistral, Gallegos, Rice, O’Neill, Eliot, os poetas da Resistência francesa, os pintores expressionistas, Bach, Mozart, Prokofiev, Stravinski, e os artistas brasileiros Portinari, Villa-Lobos, Graciliano Ramos, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade... (*apud* CARVALHEIRA, 2012, p. 137).

---

<sup>159</sup> O diretor e crítico teatral Valdi Coutinho, embora nada tenha escrito sobre os espetáculos do Teatro Popular dos Coelhoos, recorda-se de ter estado na sede do grupo, “de três a cinco vezes”, para falar aos seus integrantes sobre preparação vocal e criação da personagem, atendendo aos convites de Didha Pereira, que coordenava as ações do TPC. As declarações de Valdi Coutinho para a realização deste trabalho foram dadas no dia 13 de dezembro de 2017. Assim como ele, outros artistas e instrutores contribuíram com a formação técnica do grupo. O principal colaborador, como já dissemos, foi Marcus Siqueira.

A visão de mundo a partir das bases intelectuais de seus componentes, a começar pelo próprio mentor do TEP, determinou o entendimento de popular e de compromisso artístico-social que norteou o coletivo em toda a sua trajetória. Um posicionamento que pode ser compreendido nas seguintes palavras do próprio Hermilo Borba Filho, quando se refere à pauta do Teatro do Estudante de Pernambuco: “em certas épocas que o homem necessita de ser politizado, eu acho que o teatro deve – como qualquer arte – não ficar abstraído dessa função política do homem; [...] ele tem que entrar nessa discussão”. Para em seguida arrematar: “Agora – pelo amor de Deus! – não é um teatro engajado” (*apud* CARVALHEIRA, p. 149).

O mesmo não se pode dizer do Teatro Popular dos Coelhos. O grupo, premido pelo momento político pós-golpe militar, com todas as circunstâncias opressivas a ele inerentes, já nasceu sob o signo do engajamento. Falar à sua própria comunidade sobre a necessidade de organização coletiva, informá-la sobre seus direitos, educá-la para a saúde e, ao mesmo tempo, convidá-la para o lúdico e o poético já era, em si, um gesto político e engajado. Neste caso específico, estimulado por uma Arquidiocese que seguia à risca as orientações do Concílio Vaticano II e da II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano (Medellín). Quanto à gramática teatral, aos elementos constitutivos do teatro, à sua razão soberana de existir enquanto linguagem, tudo isso era um mar aberto pelo qual os moradores dos Coelhos conquistaram o direito de navegar, ainda que, ao contrário do TEP, não erigissem, como sugere a arte da encenação, um pensamento estético próprio. Sobreviver à pobreza, às palafitas e aos alagados era a ordem primeira na fala do grupo dos Coelhos. Por essa razão, as aproximações comparativas entre TEP e TPC, e entre o TPC e todos os outros coletivos apresentados neste capítulo, não se deram por critérios de importância e representatividade, mas pela pretensão de existir a partir de raízes populares.

Se trocarmos a palavra “engajamento” pela expressão “função pedagógica” aí, sim, encontraremos mais um ponto de cruzamento entre o Teatro do Estudante de Pernambuco e o Teatro Popular dos Coelhos. Ou não são pedagógicas as inserções do TPC junto à comunidade, almejando, com toda sua singeleza, um patamar de conscientização humana, como sugerem as premissas de Medellín? Quanto ao TEP, grupo com posição privilegiada na história do teatro pernambucano, deixemos que fale por ele o seu dedicado pesquisador:

O TEP pretendia assumir, enquanto movimento artístico-cultural, uma função pedagógica através do teatro como “arte do povo”. Levando o teatro ao povo, o grupo provocaria, em meio ao próprio povo, o desabrochar de uma teatralidade latente, que no caso do povo brasileiro não deixa de aflorar vez por outra, de modo espontâneo (CARVALHEIRA, 2012, p. 159).

Não sabemos se o TEP, na sua itinerância, chegou a se apresentar nos Coelhos, cumprindo, naquele território, a sua função pedagógica de desabrochar no meio do povo a sua “teatralidade latente”. O fato é que, dezesseis anos após o fim das atividades do Teatro do Estudante de Pernambuco, aquele bairro pobre, desafiado pelas adversidades, decidiu ter a sua própria trupe teatral. Quando o grupo dos Coelhos surgiu, em 1968, Hermilo Borba Filho, que fora o principal mentor do Teatro do Estudante, já havia, juntamente com Ariano Suassuna, fundado um outro coletivo, o Teatro Popular do Nordeste.<sup>160</sup>

O TPN se estabeleceu enquanto grupo teatral no segundo semestre de 1959, mas sua primeira encenação aconteceu somente no ano seguinte, com a peça *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna<sup>161</sup>. Entrou em cena com o propósito de levar adiante os mesmos princípios que nortearam o Teatro do Estudante de Pernambuco, agora estabelecidos em bases profissionais, ou semiprofissionais, como permitiam as condições do Recife daquela época. Com duas interrupções no seu percurso, funcionou até o segundo semestre de 1975<sup>162</sup>, sempre se colocando como um coletivo de reação ao teatro acadêmico e desvinculado da realidade brasileira, principalmente desvinculado da realidade nordestina.

À frente do TPN, Hermilo seguiu sua busca incessante por um teatro popular, cuja estética remonta aos folgedos, aos cancioneiros e aos mitos do Nordeste, numa perspectiva, como sempre fez questão de frisar, transfigurada, universalizada e não regionalista. Já no espetáculo de estreia do grupo a proposta estética que seu diretor construiu ao longo dos anos de pesquisa e experimentação aparece bem definida, como a

---

<sup>160</sup> Ajudaram a fundar o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e compuseram sua diretoria nomes como Gastão de Holanda, Osman Lins, José Carlos Cavalcanti Borges, Capiba, Aldomar Conrado, Alfredo de Oliveira e José de Moraes Pinho.

<sup>161</sup> *A pena e a lei* estreou em fevereiro de 1960, no Teatro do Parque, sob direção de Hermilo Borba Filho. As músicas e a direção musical eram de Capiba.

<sup>162</sup> O TPN teve três fases. A primeira delas foi até 1963. A segunda começou em 1965 e se estendeu até 1970. A terceira, iniciada em 1974, teve vida breve, encerrando-se em 1975 com a montagem da peça, de Ariano Suassuna, *A caseira e a Catarina*.

descreve a atriz Leda Alves, que foi, também ela, uma das pessoas de proa do Teatro Popular do Nordeste:

No primeiro ato, os atores eram bonecos de uma tenda de Mamulengos, com maquiagem e roupa próprias desses personagens. No segundo ato, já fora da tenda, toda a movimentação era com gestos de quem ainda estava manipulado pelos fios do “pensamento de Deus”, meio-atores, meio-bonecos. E no terceiro ato, quando os personagens eram julgados por Jesus, com a intercessão da Nossa Senhora, a Compadecida, vinha a libertação, dentro de uma ótica cristã, de fé. Aí, o ator trabalhava com as mãos já livres dos fios (ALVES *apud* FERRAZ, 2006, p. 63).

Este mesmo espetáculo acabou por render uma desavença entre o TPN e o arcebispo de Olinda e Recife daquela época, Dom Antônio de Almeida Moraes Júnior. Um dos personagens da peça, Padre Antônio, era interpretado por Hiran de Lima Pereira, ator que também integrava o quadro dirigente do Partido Comunista Brasileiro no Recife<sup>163</sup>. O arcebispo não gostou de ver um comunista dando voz e corpo a um personagem religioso. Ainda segundo a atriz Leda Alves, o arcebispo “veio para o púlpito, nas igrejas, condenar o TPN porque havia convidado um comunista para interpretar um padre” (p. 65). A despeito dos esforços de Dom Antônio para desacreditar o espetáculo, *A pena e a lei* tornou-se um grande sucesso de público e crítica<sup>164</sup>.

Desde a estreia de *A pena e a lei*, que cumpriu temporada no Teatro do Parque, o TPN, ao contrário do TEP, buscou desenvolver sua estética e construir seu repertório apresentando-se, prioritariamente, em casas de espetáculos constituídas como tal, e não em espaços alternativos como feiras livres e praças públicas, embora, por um breve período, tenha se aventurado nos Centros Educativos Operários, por intermédio de um convênio com a Fundação de Promoção Social, ligados ao governo do Estado. Se, por um lado, reafirmou e consolidou a pesquisa formal e a fundamentação teórica lançadas desde os tempos do TEP, por outro, buscou no espaço fixo, na “caixa cênica”, e não na itinerância, o seu lugar de fala.

---

<sup>163</sup> Com o golpe militar de 1964, Hiran entrou na clandestinidade, seguindo para o Rio de Janeiro e, depois, para São Paulo, onde foi sequestrado e preso no dia 15 de janeiro de 1975. Até hoje é dado como desaparecido político. Segundo depoimento do ex-sargento e agente do DOI-CODI Marival Dias Chaves do Canto, dado à revista *Veja*, edição de 18 de novembro de 1992, Hiran Pereira foi morto e esquartejado por membros do DOI-CODI e jogado na represa Avaré, no interior de São Paulo.

<sup>164</sup> *A pena e a lei* foi considerado o melhor espetáculo do ano pela Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco e Hermilo Borba filho o melhor diretor.

Fixado às casas convencionais de representação<sup>165</sup>, o TPN conquistava plateias fora dos segmentos populares da Região Metropolitana do Recife. Assim, mesmo se propondo “a fazer uma arte popular total”, cujas premissas abordamos anteriormente, foi nas camadas intelectualizadas que o grupo encontrou ressonância. Embora seus fundadores o coloquem como um desdobramento do TEP, coletivo com o qual conseguimos estabelecer aproximações em relação ao Teatro Popular dos Coelhos, o mesmo não nos parece imediatamente possível com o TPN. Há uma larga distância entre aquela que foi a experiência popular/comunitária dos Coelhos e a experiência popular/conceitual/estética do TPN.

Consideremos, no entanto, um aspecto relevante. Quando os mentores do TPN idealizaram um teatro consonante com o espírito do povo nordestino, elencaram três princípios que a ele, ao teatro, não deveriam faltar: o político, o sagrado e o transcendente. No manifesto do grupo, assinado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, datado e tornado público em outubro de 1961, momento em que o grupo já contava dois anos de existência, lê-se:

Devemos ouvir tudo o que o povo diz: não só as suas justas e dolorosas queixas [...], mas o que ele diz também, há quatro séculos, de louvor a Deus e de amor à vida e ao rebanho comum, com sua pintura, escultura e arquitetura religiosas, com suas gestas heroicas e seus romances de amor, milagre e moralidade<sup>166</sup>.

Luís Reis, pesquisador e herdeiro do espólio intelectual de Hermilo Borba Filho, não vacila ao afirmar que havia, no projeto do TPN, clara identificação com os valores cristãos. Para ele, o manifesto assinado por Ariano e Hermilo ratifica a tradição religiosa da arte popular, ao mesmo tempo em que alinha seus assinantes às correntes mais progressistas do catolicismo, quando elogiam a encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII<sup>167</sup> (REIS, 2018, p. 18). No mesmo manifesto encontramos também a seguinte colocação, no tocante às pretensões do TPN: “o eterno teatro de sempre, vivo, vigoroso, com o que tem de celebração, de ritual, de jogo de pelotiqueiros e saltimbancos, de jograis do humano e do divino” (p. 26).

<sup>165</sup> Em 1965 o TPN montou a sua própria casa de espetáculos, que passou a funcionar em um sobrado da Av. Conde da Boa Vista, nº 1242, no centro do Recife, até 1971, quando as dificuldades econômicas precipitaram o fim de suas atividades.

<sup>166</sup> O manifesto do TPN aparece reproduzido, na íntegra, no livro de autoria de Luís Reis, *TPN – Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho*.

<sup>167</sup> A Encíclica *Mater et Magistra* foi publicada no terceiro ano do pontificado de João XXIII, aos 15 de maio de 1961. É considerada um marco importante da Doutrina Social da Igreja. Nela estão contempladas questões relacionadas à atividade agrícola e à necessidade de promoção das comunidades rurais.

Ora, se os valores cristãos, como assinala Luís Reis, são marco distintivo do TPN, também o são do Teatro Popular dos Coelhos, que, já em seu nascedouro, estabeleceu vínculos com a Arquidiocese. Ao primeiro, no entanto, caberia, acima de todas as coisas, a supremacia do artístico, como posto no próprio manifesto: “Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político”<sup>168</sup>. Ao segundo, por sua própria condição e razão de ser, a investigação de linguagem estaria secundada às proposições pastorais que o alimentavam e à lógica da organização comunitária.

No mesmo manifesto – documento que apresenta os princípios norteadores do TPN – aparecem claras objeções àquele que veio a ser um dos movimentos sociais mais representativos da década de 60 no tocante à educação popular: o Movimento de Cultura Popular (MCP), que criou o seu próprio grupo de teatro e passou a ter nele um valioso instrumento de ação. O manifesto do TPN foi lançado praticamente na mesma época em que o MCP se pôs em atividade. Vejamos o que diz o manifesto assinado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho:

Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado (p. 24. Grifos originais).

O MCP passou a existir oficialmente no dia 13 de maio de 1960, durante a gestão de Miguel Arraes à frente da Prefeitura do Recife. Resultou da iniciativa de educadores, artistas e intelectuais interessados em implementar um projeto no qual a educação e a cultura fossem fatores de desenvolvimento social, promoção humana e transformação de estruturas pedagógicas arcaicas<sup>169</sup>. Ressaltar aqui as objeções à sua metodologia e ao seu alinhamento político manifestas no documento do TPN nos parece importante, na medida em que, por extensão, colocam o coletivo comandado por Hermilo em posição divergente

---

<sup>168</sup> Grifos originais.

<sup>169</sup> Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho figuram entre os intelectuais e artistas que fundaram o MCP. Os dois, porém, logo romperam com o Movimento por divergências quanto à sua orientação. Muitos anos depois, já maduro, Hermilo fará seu *mea culpa* em relação a posição adotada frente ao projeto do Movimento de Cultura Popular. Entre os fundadores do MCP estão também Germano Coelho, Abelardo da Hora, Aloízio Falcão, Francisco Brennand, Luís Mendonça e Paulo Freire.

à do Teatro Popular dos Coelhos, salvaguardados os princípios cristãos que aparecem como ponto de encontro entre os dois grupos<sup>170</sup>.

Quando o Movimento de Cultura Popular foi acatado por Miguel Arraes, primeiro na condição de prefeito do Recife e, depois, como governador de Pernambuco, o que estava em jogo era a produção de uma metodologia participativa que envolvesse a gente simples do povo e voluntários das camadas intelectualizadas na construção de uma consciência crítica, engajada na luta por transformações sociais. Para tanto, desenvolveram-se ações de alfabetização entre adultos e crianças<sup>171</sup>, criaram-se bibliotecas populares, lançaram-se projetos para democratização da arte.

O grupo de teatro do MCP, comandado por Luiz Mendonça, atuou nas diversas frentes de trabalho do Movimento, agindo paralelamente à militância e às iniciativas políticas. Uma ação que, àquele momento, aos olhos de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho foi entendida como “arte alistada”. Veremos, na sequência desta dissertação, como a forma de atuação do MCP e do seu grupo de teatro, como as causas que abraçavam, postas em prospecção, são espelhos que refletem o contexto do bairro dos Coelhos, fecundado por ações pastorais e manifestações artísticas. Partamos, então, das palavras de Germano Coelho, um dos fundadores do MCP, quando se reporta ao Movimento:

O Movimento de Cultura Popular nasceu da miséria do povo do Recife. De suas paisagens mutiladas. De seus mangues cobertos de mocambos. Da lama, dos morros e alagados, onde crescem o analfabetismo, o desemprego, a doença e a fome. Suas raízes mergulham nas feridas da cidade degradada. Fincam-se nas terras áridas do Nordeste. Refletem o

---

<sup>170</sup> A título de aproximação, podemos considerar também a relação fraterna que o arcebispo manteve tanto com os integrantes do Teatro Popular dos Coelhos, quanto com o encenador Hermilo Borba Filho. A este Dom Helder se mantivera ligado desde a sua chegada ao Recife, quando instituiu as Noitadas do Solar de São José, no Palácio dos Manguinhos, frequentadas por intelectuais e artistas da cidade. As Noitadas eram encontros para discussões filosóficas, teológicas e culturais, bem como para fruição de música, poesia e teatro. Quando, em 1971, o TPN fechou as portas de sua sede e fez doação de seus bens para grupos teatrais de poucos recursos, à Arquidiocese, aos cuidados de Dom Helder, foram doados quinze refletores de cena, um projetor de slides, um *placard* para divulgação de espetáculos e as cortinas de fundo de palco, também chamadas de rotundas. A doação tinha por finalidade equipar o pequeno teatro mantido no anexo do Palácio dos Manguinhos, desde 1968. Quando Hermilo morreu, aos 02 de junho de 1976, deixou entre suas obras inacabadas, *História da Igreja no Nordeste*, que incluía uma biografia de Dom Helder.

<sup>171</sup> À época do MCP, o número de analfabetos em Pernambuco era superior a 2 milhões e meio de habitantes, o que correspondia a aproximadamente 75% da população. Esses dados foram publicados pelo Jornal Última Hora, na edição de 08 de março de 1964. Numa edição anterior, aos 03 de janeiro daquele ano, o mesmo jornal havia publicado dados sobre o analfabetismo na Zona da Mata Sul do estado apontando percentuais que oscilavam entre 70 e 90%, um dos mais altos índices mundiais de analfabetismo.

seu drama, como síntese dramatizada da estrutura social inteira (COELHO *apud* BARBOSA, 2009, p. 15).

As várias frentes de atuação do MCP partiam de uma mesma matriz: a participação popular como instrumento essencial de conscientização. De todas elas, a que mais se notabilizava era a alfabetização de adultos, aplicada através de um sistema educativo conhecido como “Método Paulo Freire”<sup>172</sup>. Segundo Letícia Rameh Barbosa, a aplicação deste método propiciava, “por meio da articulação entre a educação e a cultura” (p. 16), uma gama de possibilidades de interação e conhecimento, a exemplo das Praças de Cultura<sup>173</sup>, nas quais o grupo de teatro do MCP atuava frequentemente, levando ao público peças para crianças e adultos. O funcionamento das Praças foi assim explicado por Liana Coelho Loreto, uma das fundadoras do MCP:

Toda praça de cultura tinha como se fosse uma espécie de coreto, era um auditório pequeno, era um palco com uma concha acústica. E atrás, tinha o que a gente chamava de biblioteca: era um lugar fechado onde ficavam guardados os livros<sup>174</sup>. [...] nós levávamos também o teatro, teatro infantil e nesse lugar se colocava os bancos, bancos de madeira [...]. Elas funcionavam de segunda a sexta, porém, nas grandes festas, como São João, Natal, funcionavam também no final de semana. (LORETO *apud* BARBOSA, 2009, p. 118-119).

Apresentar espetáculos em praça pública era apenas parte da estratégia montada pelo grupo teatral do MCP, que também oferecia cursos na sede do Movimento, no Sítio da Trindade. A proposta dos cursos atendia ao novo projeto educacional, no qual o conhecimento emanava de uma ação dialógica e emancipatória. A ideia era possibilitar o surgimento de grupos comunitários de teatro, ao mesmo tempo em que se democratizava o acesso aos bens culturais e se conquistava novas plateias. A busca por um público mais amplo levou o MCP a construir um teatro ao ar livre, o primeiro da cidade, chamado

<sup>172</sup> O Método Paulo Freire, ou sistema Paulo Freire de Alfabetização, estimava o prazo de 40 horas para alfabetizar uma pessoa, possibilitando-lhe o domínio da leitura e da escrita através da associação de palavras que revelassem situações de vida de si mesma e do seu grupo comunitário. O fio condutor da pedagogia proposta pelo educador era uma ação dialógica emancipatória, na qual o indivíduo tomasse posse da realidade, exercendo criticidade frente aos problemas que reconhecesse, abandonando, desta forma, uma consciência predominantemente ingênua.

<sup>173</sup> Nas Praças de Cultura, além das apresentações teatrais, desenvolviam-se atividades de artes plásticas, música, dança, cinema e leitura. O projeto arquitetônico era assinado por Abelardo da Hora, que também cuidou da estrutura física de cada uma das cinco praças. Elas foram construídas no terminal da Várzea; no terminal da Torre; no terminal de Beberibe; no Largo Dom Luiz, em Casa Amarela e na praça do Salgueiro, na Iputinga.

<sup>174</sup> Reportagem do jornal Última Hora, publicada no dia 02 de setembro de 1960, informa que com seis dias de funcionamento da praça de cultura do bairro da Torre, foram emprestados à população local 400 livros. Em dezenove dias, 809 volumes haviam sido retirados da biblioteca.

Teatro ao Ar Livre do Recife, que funcionava no próprio Sítio da Trindade, e um teatro ambulante, o Teatro do Povo.

O ator Joacir Castro, que integrou tanto o TPN quanto o grupo teatral do Movimento de Cultura Popular, entende que o MCP foi o maior movimento da época, capaz, como nenhum outro, de levar teatro para o povo, “porque o teatro era do povo, do povo lascado” (*apud* BARBOSA, 2009, p. 108). A mesma linha de raciocínio foi apresentada pelo maestro Geraldo Menucci, também ele membro do Movimento de Cultura Popular, quando afirmou que com o MCP o “povo tinha teatro a toda hora” (*apud* BARBOSA, 2009, p. 108).

As montagens do grupo, embora pretendessem ressaltar traços expressivos da cultura popular, não se restringiam a uma dramaturgia regional. Assim, ao lado de *A incelença*, do pernambucano Luiz Marinho, encenavam-se textos como *Julgamento em novo sol*, de Hamilton Trevisan e Augusto Boal; *A volta do Camaleão Alface*, de Maria Clara Machado, bem como *sketches* de cunho político, a exemplo de *Cuba sí*, em apoio à revolução cubana. O artista plástico Bernardo Dimenstein, autor de alguns cartazes elaborados para a divulgação das peças do Teatro Popular de Cultura, comentou:

As peças que eles levavam, geralmente, tinham um cunho político-social sobre os migrantes, sobre os nordestinos, sobre a condição cultural brasileira, o bumba-meu-boi, o caboclinho, estas coisas. [...] O MCP valorizava muito a cultura popular, sem, no entanto, nunca deixar se alguém falasse em fazer um Romeu e Julieta, fazia, não havia nenhum preconceito (*apud* BARBOSA, 2009, p. 171).

Outra iniciativa do MCP que marcou a vida cultural da cidade foi a promoção do I Festival de Teatro do Recife, realizado em parceria com a Prefeitura. Este festival, em 20 dias, levou ao Teatro de Santa Isabel mais de 15 mil pessoas (BARBOSA, p. 100). Naquele mesmo palco, algumas peças do Teatro de Cultura Popular fizeram carreira, a exemplo de *Histórias do Mato*, composta por dois textos de Luiz Marinho; *Nossa Senhora da Conceição* e *A incelença*. O Santa Isabel foi casa também para a abertura do I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, realizado aos 15 de setembro de 1963, ocasião em que uma edição do texto *A incelença*, ilustrada pela artista plástica Ladjane Bandeira, foi distribuída no saguão do teatro.

As questões relacionadas às causas populares, à cultura popular, integravam um projeto de construção nacional, no qual vislumbravam-se desenvolvimento, soberania e equidade. A imprensa local e de outros estados deu cobertura ao evento. Várias

personalidades do mundo político, cultural e religioso participaram, como o prefeito de Natal, Djalma Maranhão e o arcebispo auxiliar de Olinda e Recife, Dom José Lamartine Soares. Em seu discurso, disse o então governador de Pernambuco, Miguel Arraes:

A imensa população de marginais precisa ser incorporada à vida nacional para que a coletividade não seja dirigida por um pequeno número de eleitores. Só assim, o povo, que nunca teve voz neste país, poderá ter representantes legítimos, saídos do seu meio (Diário de Pernambuco, 17 de set. de 1963, p. 3 - A).

O teatro se faz presente tanto na abertura do Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, com a distribuição da peça de Luiz Marinho, quanto no seu encerramento, no Sítio da Trindade, quando o grupo do Teatro de Arena de São Paulo<sup>175</sup>, sob a direção de Augusto Boal, apresentou *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega. O texto foi adaptado e traduzido para o português por Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José. Da produção do próprio Teatro de Cultura Popular, o espetáculo que integrou a programação do evento foi *Histórias do mato*, com direção de Luiz Mendonça.

A pujança daquele encontro, a vitalidade do grupo de teatro do MCP, não permitiam imaginar que aquela experiência, em menos de um ano, seria dramaticamente eliminada, com muitos dos seus partícipes sendo perseguidos, presos e exilados. Já no 1º de abril de 1964, dois tanques de guerra estacionaram sobre o gramado do Sítio da Trindade, onde estava a sede do Movimento de Cultura Popular e do Teatro de Cultura Popular. A alfabetização, a educação e o fazer artístico do povo pernambucano estavam na mira do golpe. Dali em diante todas as escolas do MCP foram fechadas. Todo o material pedagógico do MCP foi atirado ao fogo da destruição.

De sua janela, atônito, recém-chegado ao Recife, um jovem militante da Juventude Universitária Católica e futuro seminarista, Benjamim Santos, que mais tarde fundaria um grupo de teatro para falar aos camponeses da Zona da Mata, tudo viu no Recife, naquele histórico 1º de abril:

Quatro meses depois de minha chega, deu-se o golpe militar. De minha janela, no 13º andar da Riachuelo, acompanhei o movimento do exército pela cidade. Vi soldados ocuparem a Praça da República e tomarem o Campo das Princesas. De repente, o exército tomou conta de tudo o que pôde. [...] Da mesma maneira, de chofre, o golpe desabou

---

<sup>175</sup> Quando veio ao Recife participar do I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, o Arena já havia se consolidado como uma das mais vigorosas experiências do teatro brasileiro contemporâneo. Fundado em 1953, o grupo, com claro posicionamento ideológico de esquerda, propunha, entre outras iniciativas, a valorização da dramaturgia nacional. Um dos grandes sucessos de seu repertório foi *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, primeira peça brasileira a discutir a questão operária.

sobre o teatro como uma pancada. Acabou-se o Teatro de Cultura Popular, criado por Miguel Arraes. Luís Mendonça e parte do grupo fugiu para o Rio de Janeiro, deixando, no Recife, órfãos, Terezinha Calazans, Joacir Castro, Elza Pinto, Evandro Campelo e alguns outros atores do TCP (SANTOS, 2007, p. 33).

Voltemos aqui às palavras de Germano Coelho sobre as condições político-sociais que propiciaram o surgimento do Movimento de Cultura Popular. Nessas palavras encontraremos os primeiros elos fecundos entre o TCP e o TPC, coletivos cujas siglas se inscrevem sobre as mesmas três letras, que apenas mudam de posição. O TCP, sabemos, é o Teatro de Cultura Popular, que remonta ao governo Arraes no início da década de 60. O TPC – Teatro Popular dos Coelhos – foi fundado em 1968 e logo vinculado à Arquidiocese de Olinda e Recife. São essas as primeiras palavras de Germano Coelho: “O Movimento de Cultura Popular nasceu da miséria do povo do Recife. De suas paisagens mutiladas. De seus mangues cobertos de mocambos” (COELHO apud BARBOSA, 2009, p. 15).

Pois não foi esta mesma paisagem de precariedades que fomentou a criação da Operação Esperança e que a colocou em andamento? E não foi a Operação Esperança, empenhada em reorganizar os movimentos de bairro, que abrigou o Teatro Popular dos Coelhos, também ele nascido entre mocambos? Acompanhemos agora, a exemplo do que fizemos com Germano Coelho, as palavras de Dom Helder, quando, em 1966, viu as comunidades pobres da cidade sucumbirem sob a cheia do Capibaribe:

Depois, quando as águas baixarem, minha Gente voltará a reconstruir mocambos, ainda mais miseráveis e ainda mais dentro da lama...  
Tanta água!... Desce sobre as águas, Espírito Divino! Paira sobre elas!  
Fecunda-as!  
Que deste pântano surja uma cidade! Que desta lama surja não uma subvida, uma vida!  
Sacode a água parada (e lodosa, e apodrecida) da consciência de quem se acostuma com a visão da miséria e com a presença do infra-humano...  
Interessa-se um instante pela Cheia de agora ... E até a próxima Cheia...  
(CAMARA, 2012 a, p. 320-321).

Apenas um ano separou a extinção do MCP do surgimento da Operação Esperança. Já o hiato entre o fim do Teatro Popular de Cultura e o nascimento do Teatro Popular dos Coelhos foi de quatro anos. Como as duas experiências, conforme o renunciado nos depoimentos de Germano Coelho e Dom Helder, foram filhas das mesmas necessidades e, guardadas as suas circunstâncias, almejavam os mesmos resultados libertadores, é de fácil presunção uma área convergente de trânsito entre elas.

O que fora interrompido com a eclosão do golpe de Estado foi, na medida do possível, retomado com a participação da Arquidiocese de Olinda e Recife:

O MCP fez mais do que alfabetizar pessoas, tinha um compromisso com a cultura popular, que, alguns anos depois, começou a ser retomada nas periferias urbanas, na zona rural, apoiada pela Igreja católica de esquerda, pelos intelectuais das universidades e por outros (BARBOSA, 2009, p. 248).

Não nos cabe aqui uma abordagem comparativa sobre a extensão política e a capacidade conscientizadora de cada uma daquelas iniciativas: o MCP, respaldado por um governo de perfil nacionalista e a Operação Esperança, esteio do TPC, orientada por uma Igreja progressista. O que importa são seus pontos convergentes, seu território comum, a linguagem adotada em favor da causa. Nessa direção, recorreremos mais uma vez ao depoimento do padre Reginaldo Veloso, para quem o trabalho de educação popular desenvolvido pela Operação Esperança e, depois, também pelo movimento Encontro de Irmãos, “tinha muito a ver com essa herança pedagógica recebida do Movimento de Cultura Popular e particularmente de Paulo Freire”<sup>176</sup>.

Portanto, o nosso ponto de partida para uma visão do Teatro Popular dos Coelhoos, agora através do espelhamento com o Teatro de Cultura Popular, é justamente o entendimento do qual brotaram as duas experiências; aquele que confere às linguagens artísticas, em geral, e ao teatro, em particular, a capacidade de dialogar com os segmentos populares dentro de uma perspectiva emancipatória e de transformação da realidade. Este aspecto identitário talvez seja o principal elemento de aproximação entre as duas experiências que tiveram, respectivamente, a Igreja e o Estado reconhecendo o teatro, nas palavras do padre Reginaldo Veloso, como “trunfo de primeira qualidade” para a educação popular:

O teatro, desde o tempo do MCP, foi, entre as linguagens artísticas, a mais expressiva, a mais utilizada, porque ele, o teatro, provoca de maneira muito espontânea e imediata, uma empatia, uma sintonia fina com a população. De repente a população pode se ver retratada nas personagens que encarnam papéis do seu cotidiano, mas que na trama conseguem despertar para questionamentos, para visões, para compreensões que nem sempre o povo tem de imediato, mas pode ser ajudado a ter e, assim, através da peça de teatro, acontece um processo gradual de politização das pessoas. [...] O teatro realmente é uma

---

<sup>176</sup> Depoimento à mestranda.

linguagem muito fácil de perceber. Aquela que pega mais as pessoas, sugere mais, provoca mais (VELOSO, 2018)<sup>177</sup>.

A experiência do Teatro de Cultura Popular esteve marcada pela capilaridade, somente possível graças à estrutura fornecida pelo Estado e seus parceiros, ainda sob vigência de um sistema democrático. Já a experiência do Teatro Popular dos Coelhos, de poucos recursos, diga-se, ficou, durante muito tempo, circunscrita às comunidades onde atuava a Operação Esperança, esta vigiada de perto por agentes policiais da ditadura militar. Guardadas as proporções de cada uma delas, mas também considerados os seus propósitos comuns, encontraremos, entre muitas convergências, coincidência de repertório entre os dois coletivos, como, por exemplo, as peças *A Incelença*<sup>178</sup>, de Luiz Marinho, e *A volta do Camaleão Alface*<sup>179</sup>, de Maria Clara Machado.

É claro que a coincidência de repertório não deve ser vista como força do acaso. Antes disso, ampara-se nos fundamentos que conduziam a trajetória dos dois grupos. No caso de *A Incelença*, trata-se de um texto de autor pernambucano, cuja trama está ambientada nas tradições populares do interior nordestino. Seus personagens pertencem a uma comunidade humilde às voltas com um velório cheio de rezas, cantos e choro. Um universo, portanto, de fácil percepção para o público ao qual se destinavam os espetáculos do Teatro de Cultura Popular e do Teatro Popular dos Coelhos.

Já *A volta do Camaleão Alface*, texto dedicado às plateias infanto-juvenis, traz à cena, à maneira habilidosa de sua autora, preocupações ambientais e de respeito às comunidades indígenas. Um padre missionário figura entre os personagens da peça, apresentado como mediador de conflitos. A um dado momento, o colonizador branco, trapaceiro e explorador, representado pelo Camaleão Alface, diz: “É preciso afastar o padre missionário [...], bonzinho por fora, péssimo por dentro” (p.115-116). Impossível, com esta frase, não lembrar da expressão recorrente, aplicada com muita frequência a religiosos tidos como comunistas, inclusive aplicada a Dom Helder Camara: “verde por fora, vermelho por dentro”.

---

<sup>177</sup> Depoimento à mestranda.

<sup>178</sup> O Teatro de Cultura Popular foi o primeiro grupo a montar o texto de Luiz Marinho, cuja estreia se deu aos 28 de dezembro de 1962, sob direção de Luiz Mendonça, no Teatro de Santa Isabel. Esta peça acabou se tornando uma das mais populares do dramaturgo pernambucano e ganhou diversas encenações fora do estado.

<sup>179</sup> *A volta do Camaleão Alface* estreou nacionalmente em 1959, no Teatro da Praça, no Rio de Janeiro, com direção de Cláudio Corrêa e Castro.

Mas a todos esses elementos convergentes – a escolha de repertório, a itinerância, o encontro com plateias proletárias e, principalmente, a premissa de que o teatro é um educador popular eficaz – um outro a eles deve ser somado: a forte repressão de que foram vítimas tanto o Teatro de Cultura Popular, extinto, sabemos, pelo golpe militar, quanto o Teatro Popular dos Coelhos. O testemunho de Teresa Duere ajuda a dimensionar a experiência do TPC, no que teve de provocativa e desestabilizadora, naquele momento de supressão das garantias democráticas: “A comunidade ligada à Operação Esperança mais reprimida na Região Metropolitana do Recife foi a dos Coelhos. Acho que por causa do teatro” (DUERE, 2018)<sup>180</sup>.

Outra experiência teatral de pretensões populares surgida antes do TPC foi o Teatro de Arribação, fundado em agosto de 1966, por Benjamim Santos, com o propósito de levar espetáculos para os trabalhadores das usinas de açúcar da Zona da Mata de Pernambuco. Os atores eram jovens estudantes universitários, preparados para o ofício pelo próprio Benjamim, que para eles ministrava cursos breves de interpretação.

O repertório pretendido pelo grupo incluía autores como Plauto, Cervantes, Molière, Martins Pena e Ariano Suassuna. O espetáculo de estreia foi composto por dois textos: *A gruta de Salamanca*, de Cervantes e *Torturas de um Coração*, de Ariano. Apresentado em 23 usinas, esse trabalho alcançou um público de sete mil pessoas (SANTOS, 2007, p. 99). Uma das apresentações aconteceu na Usina Tiúma, em São Lourenço da Mata, com Ariano Suassuna na plateia.

O espetáculo seguinte, encenado pela primeira vez em julho de 1967, na Usina Aliança, somou duas farsas populares do século XVII e um texto de Plauto. Outra vez a direção foi de Benjamim Santos, que trouxe à montagem elementos das tradições nordestinas, como música de pífanos e atabaques. A partir deste segundo trabalho, o coletivo vislumbrou expandir sua ação junto aos camponeses:

Posteriormente, o grupo pretende ajudar na fundação de pequenos grupos teatrais com membros de cada usina que, por sua vez, ensaiarão espetáculos curtos e os levarão aos engenhos que se situam em volta das usinas, de mais difícil acesso para o Teatro de Arribação (SANTOS, 2007, p. 99).

A intensão de ver formados pequenos grupos teatrais constituídos por canavieiros não foi adiante. O próprio Arribação conseguiu se manter em atividade por apenas um

---

<sup>180</sup> Depoimento à mestranda.

ano e meio. Apesar da vida curta, despertou o entusiasmo de seus observadores, como foi o caso de Ariano Suassuna, que escreveu um artigo elogioso sobre o grupo e seu fundador, e o publicou na Revista do Museu do Açúcar: “Benjamim Santos, com seu fino gosto de poeta, dramaturgo e encenador, pode vir a fazer, e está fazendo, um benefício enorme, tanto ao teatro como ao público popular que seu grupo vem procurando e encontrando” (SUASSUNA, 1968, v. 1, p. 37).

A busca por um público popular, no caso específico, lotado na zona rural, apareceu justificada no boletim de apresentação do grupo em palavras reproduzidas por Ariano Suassuna no artigo de sua autoria aqui mencionado. Nele, o Teatro de Arribação foi colocado como um coletivo “que se propõe levar ao campo um teatro que seja diversão sendo cultura, como são diversões o bumba-meu-boi, os pastoris, os desafios de violeiros e todas as outras formas populares de representação nordestina” (p. 38).

A proposta apresentada pelo Arribação aparece claramente alinhada ao que Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho defenderam com veemência no manifesto do TPN: uma arte inspirada nas expressões populares, comprometida, mas sem “dirigismos”. Nesse sentido, guarda alguma distância das proposições do Teatro de Cultura Popular e do Teatro Popular dos Coelhos. Já na sua origem, e também por causa dela, o Teatro de Arribação teve por horizonte resultados distintos daqueles projetados pelo TCP e pelo TPC. Ele nasceu sob o patrocínio da COOPERART, instituição criada em 1965 por mulheres de usineiros pernambucanos com o objetivo de atuar na área educacional para adultos, contrapondo-se ao MEB e ao já extinto MCP. O diretor do Arribação, Benjamim Santos, deu o seguinte depoimento sobre o grupo:

Ele foi todo bancado por usineiros, que pagavam salário ao diretor e aos atores e financiavam as produções, além de preparar a programação de apresentações nos diversos engenhos. Mas nenhum de nós (do grupo) tinha aquela ânsia pedagógica de trabalhar com o homem do campo (como tinham os funcionários do MCP e do MEB)<sup>181</sup> (SANTOS, 2018).

Dos cinco antecessores do Teatro Popular dos Coelhos apresentados aqui, apenas um, a exemplo do TPC, emergiu das camadas populares: o Teatro Operário do Recife. Os demais foram formados por jovens estudantes, intelectuais e militantes de classe média, narradores das alegrias e infortúnios do seu tempo, dispostos, por razões diversas, à inserção na vida cultural do estado. Mas, mesmo em relação ao Teatro Operário, o TPC

---

<sup>181</sup> Como se trata de um depoimento dado por escrito mantivemos os parêntesis do texto original. O depoimento data de 25 de novembro.

guarda uma distinção, pois foi o único de base comunitária. A esta base creditamos a presença mobilizadora da Igreja, principalmente nas localidades identificadas por ela como áreas-desafio. Sem o impulso da Arquidiocese é difícil imaginar o protagonismo popular, expandido a partir das comunidades organizadas, do qual o TPC se tornou um exemplo inequívoco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levantadas as informações sobre o Teatro Popular dos Coelhos – quando tentamos mapear as condições do seu surgimento, a extensão do seu vínculo com a Operação Esperança, o repertório que escolheu, a trajetória palmilhada entre comunidades periféricas e espaços burgueses de representação – o caminho mais fácil seria tentar emoldura-lo, respondendo a seguinte indagação: afinal, o TPC foi um grupo de evangelização ou de militância?

A resposta é outra e simples: o TPC não cabe em binarismos.

O grupo atuou em zonas fronteiriças, coabitadas por diferentes plataformas que lhe permitiram, e à sua comunidade, um lugar de fala que fora confiscado às camadas populares. Sabendo de seu território híbrido, tentaremos, de toda sorte, nestas considerações finais, descortinar alguns aspectos relevantes pertencentes a três plataformas pelas quais, com intensidades distintas, o Teatro Popular dos Coelhos transitou: a Evangelização, a Militância e a Meta de Linguagem

No caso da Meta de Linguagem, o acento menos saliente no percurso do TPC, ela se faz perceber quando o grupo, consciente das suas limitações, busca aprimorar-se tecnicamente e ampliar a sua visão artística através dos ensinamentos do encenador Marcus Siqueira. Essa busca pela carpintaria intrínseca ao próprio teatro vai reverberar duplamente no TPC. Primeiro enquanto conjunto, porque ele incorpora recursos que vão lhe permitir sobrevivência fora dos círculos comunitários.

Apesar disso, no entanto, não nos parece apropriado tentar mapear aqui categorias estéticas que tenham sido adotadas ou erguidas pelo coletivo. A impropriedade do mapeamento se justifica pela falta de registros documentais de suas montagens, e também porque, nos parece, provavelmente o TPC se exerceu enquanto grupo teatral sem a angústia de ter que apresentar uma escritura cênica própria. A vida à qual dava testemunho prescindia, por assim dizer, de uma estetização. Outras urgências convocavam o Teatro Popular dos Coelhos.

A segunda reverberação da sua busca por aprimoramento, aqui tratada como Meta de Linguagem, se dá, separadamente, em parte de seus integrantes. Alguns deles adentraram pela carreira artística e nela se mantêm até hoje, como é o caso, por exemplo, de Didha Pereira, que segue escrevendo peças, dirigindo e atuando. Didha, o menino

pobre que fugiu dos castigos familiares e do trabalho braçal no corte da cana-de-açúcar, fez da experiência do bairro dos Coelhos, um portal de acesso para a larga vestidura da arte teatral.

A nosso ver, a inserção de Didha Pereira na produção artístico-cultural de Pernambuco pode, inclusive, ser creditada como um desdobramento emancipatório dentro dos resultados prospectados pela Arquidiocese quando incorporou o grupo de teatro às suas atividades pastorais. Desta forma, não deve ser observada como ocorrência casual. Se chegou a patamares mais avançados de uma carreira construída ao longo dos anos, tem em seu rastro esforços coletivos, propiciadores de uma vivência cidadã, ativa e posicionada, pretendida para o conjunto daquela comunidade.

Quanto à Militância, esta, sim, uma nota bastante acentuada no TPC, entendemos que ela guardou características próprias, decorrentes da sua proximidade com a Arquidiocese, cuja tônica era a promoção humana. Consideremos que a expressão mais usada por seus integrantes para definir o grupo é, ainda hoje, “teatro de humanização”. O TPC, para isso atuava, se opunha ao que Dom Helder costumava chamar de “subvida”.

Para garantir uma inserção comunitária de resultado tanto humanizador, quanto de conscientização política, recorreu a um repertório de múltiplos dizeres, que ia desde os autos natalinos, passando por peças infantis, até textos de uma dramaturgia afeita às denúncias contra estruturas autoritárias e suas nefastas consequências. Somavam-se a este repertório, como tivemos oportunidade de exemplificar ao longo desta dissertação, as peças escritas por alguns dos integrantes do próprio grupo, cuja voz refletia, à sua consolidação, um tento admirável para as circunstâncias da época: a quebra do mutismo e da invisibilidade, inclusive no plano artístico, a que estavam relegados os segmentos de baixa renda.

Numa tentativa de melhor situar a militância do TPC, buscamos paralelos no histórico do teatro de natureza política, mas com matiz popular, quando, então, chegamos ao *agitprop*, um modelo calcado na agitação e propaganda de ideias, de oposição à cultura burguesa, que teve em Erwin Piscator, diretor e produtor teatral alemão, o seu maior representante.

O teatro de Piscator, radical nas posturas ideológica e estética, tinha por base o fortalecimento do movimento operário. O diretor alemão, forte influenciador de Bertolt

Brecht, defendia uma arte revolucionária, nascida de uma classe operária revolucionária, à qual competia protagonismo no processo de libertação de toda a classe trabalhadora. Era, portanto, não um teatro para o proletariado, mas um teatro do proletariado que, por isso, trazia em seu arcabouço a proposta mesmo de um outro teatro, um novo teatro com suas próprias regras cênicas e temáticas. Um patamar, todavia, que na sua amplitude, não foi possível ao TPC.

O *agitprop* alemão, berço do teatro épico defendido por Brecht, junto com este encontrou projeção mundo afora, resultando em pilares que redirecionaram o fazer teatral no século XX. O teatro de militância que se viu ramificar no Brasil aos meados da década de 1970, se não pode ser visto na sua totalidade como reflexo do *agitprop*, ao menos lhe guarda algum eco. Para estudá-lo, a pesquisadora Silvana Garcia fez um recorte entre os grupos que atuaram na periferia da cidade de São Paulo. Citamos aqui os que tiveram maior projeção, segundo a pesquisadora: Núcleo Expressão de Osasco; Teatro-Círculo Alegria dos Pobres; União e Olho Vivo; Cordão; Truques, Traquejos e Teatro; Galo de Briga.

Esses grupos, obedecendo a tendência da época, deslocaram-se dos centros produtores em direção às comunidades periféricas, buscando adensar seus esforços de militância. Esse movimento migratório dos coletivos paulistas de ação política, se bem observado, joga luz sobre o TPC, que desde 1968 atuava em áreas populares, mas sendo ele próprio um fruto deste meio. Ou seja; a comunidade dos Coelho produzia o seu próprio teatro e com ele falava às outras comunidades periféricas, cujas demandas assemelhavam-se às suas. Neste diálogo intercomunitário é que residia a sua militância: política, quando questionava as estruturas dominantes e estimulava a organização popular; artística, quando se punha na condição de povo-sujeito da ação teatral; evangelizadora, quando sintonizada com o movimento de renovação da Igreja.

O hibridismo que criou para si próprio, tradutor, talvez, de suas subjetividades e estratégias de resistência, é o ponto fora da curva quando comparamos o TPC a outros grupos teatrais de militância, inclusive ao próprio *agitprop*, raiz do teatro proletário, cujas pretensões transcenderam as “aldeias” populares. Mas o TPC também não pode ser visto apenas por estes aspectos. Outras camadas adensam a sua história. A sua prática nos faz ver nitidamente o deslocamento de função da linguagem teatral a partir de uma perspectiva religiosa. No caso, tal linguagem desloca-se da conversão dogmática, como

fora historicamente usada, para acomodar em si as prioridades populares. O “Povo de Deus” é agora o lugar de fala do teatro com vínculos religiosos. Não é mais a Igreja quem diz coisas sobre o mundo. Reposicionada, ela ouve o mundo através de sua gente periférica e seus modos de produção artística.

**ANEXOS****CADERNO ICONOGRÁFICO****Imagem 01**

**Arnaldo Holanda, fundador da Comissão Central dos Coelhos**



**Fonte:** acervo da família

**Imagem 02****Didha e Carmelita Pereira, atores do TPC****Fonte:** acervo dos atores

**Imagem 03**  
**Anita Cavalcanti, atriz do TPC**



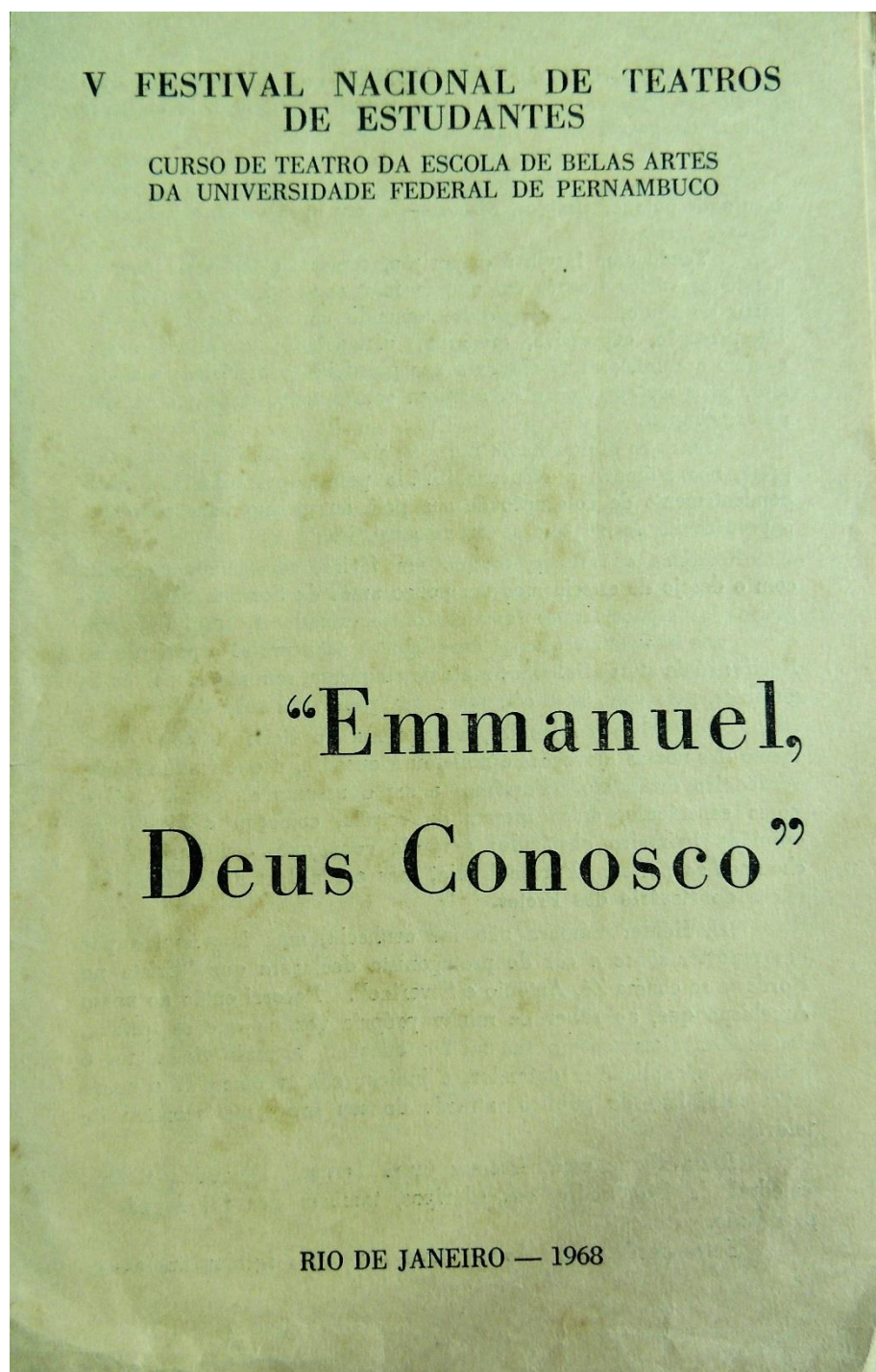
**Fonte:** acervo da família

**Imagem 04**

**Mônica, Anita e Maria do Carmo Holanda Cavalcanti, atrizes do TPC**



**Fonte:** acervo da família

**Imagem 05****Capa do Programa Emmanuel, Deus Conosco**

**Fonte:** acervo de Lúcio Lombardi

## Imagem 06

### Página interna do Programa Emmanuel, Deus Conosco

EMMANUEL, DEUS CONOSCO

peça em um ato de ISAAC GONDIM FILHO

segundo os evangelhos de MATEUS, MARCOS, LUCAS e JOÃO  
com a melhor acolhida de D. HÉLDER CÂMARA

*Carlos Alberto* . . . . . Felipe  
*Carlos César* . . . . . Mateus  
*Daniel Maia* . . . . . Tadeu, Mau Ladrão  
*Estephania Gondim* . . . . . Maria  
*Elpídio Albuquerque* . . . . . Escriba, Anás  
*Gilson Barbosa* . . . . . Bartolomeu  
*Glória Lins e Melo* . . . . . Madalena  
*Hélcio de Mattos* . . . . . Jesus  
*Joacir de Castro* . . . . . Tiago Maior  
*João Batista da Costa* . . . . . Fariseu, Guarda  
*João Ferreira* . . . . . Simão, Bom Ladrão  
*José Carlos Alcântara* . . . . . Tomé  
*José de Barros* . . . . . Anjo  
*José Mário Austregésilo* . . . . . Pilatos  
*Lúcio Lombardi* . . . . . Tiago Menor  
*Maria Rita Freire* . . . . . Mulher, Maria de Cleofas  
*Marinete Dantas* . . . . . Adúltera, Criada  
*Margarida Cardoso* . . . . . Mulher de Pilatos  
*Maurício Borges* . . . . . João  
*Nelson Alexandrino* . . . . . André  
*Nelson Loureiro* . . . . . Judas  
*Roberto Corrêa* . . . . . Pedro  
*Sandoval Cavalcanti* . . . . . Caiás  
*Sílvio Belo* . . . . . Doutor da Lei, Guarda  
*Wiberto Guerra* . . . . . Malco, Criado  
*Zara Santiago* . . . . . Mulher, Criada

As vozes que se destacam na multidão são as dos próprios  
participantes do elenco

**05.05.2018** PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: — *Lisette Durand* (cantora) — e Con-  
junto “OS BOSSANORTE” com *Fernando — Luiz — Naná — Toinho*.

SUGESTÕES MUSICAIS: WASHINGTON FRANÇA

DIREÇÃO MUSICAL: TOINHO

DIREÇÃO ARTÍSTICA: ISAAC GONDIM FILHO

Fonte: acervo de Lúcio Lombardi

**Imagem 07**

**Apresentação de *Morte e Vida Severina*, pelo TUP, assistida por Dom Helder**



**Fonte:** acervo CEDOHC

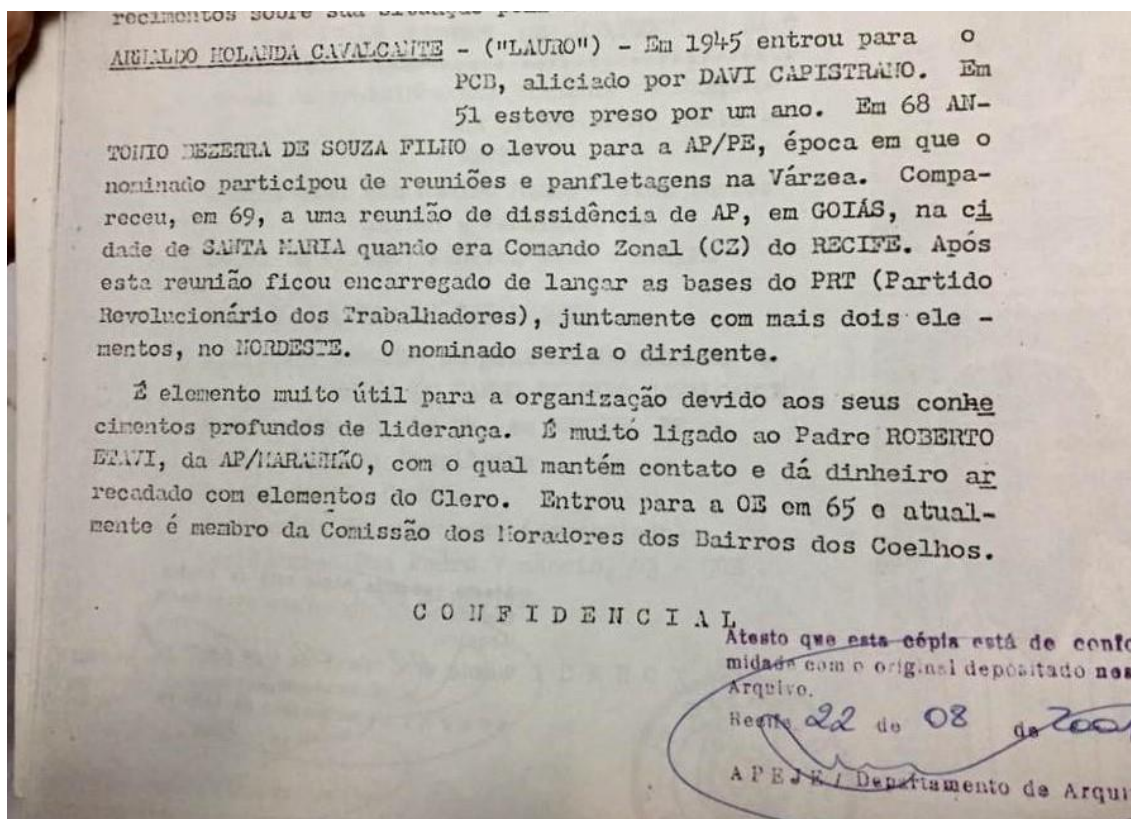
**Imagem 08****Dom Helder no palco onde seria apresentado o Drama da Paixão****Ponte dos Carvalhos, 1968****Fonte:** acervo CEDOHC

**Imagem 09****Cena do Drama da Paixão – Ponte dos Carvalhos, 1968****Fonte:** acervo CEDOHC

**Imagem 10****Cena do Drama da Paixão – Ponte dos Carvalhos, 1968****Fonte:** acervo CEDOHC

## Imagem 11

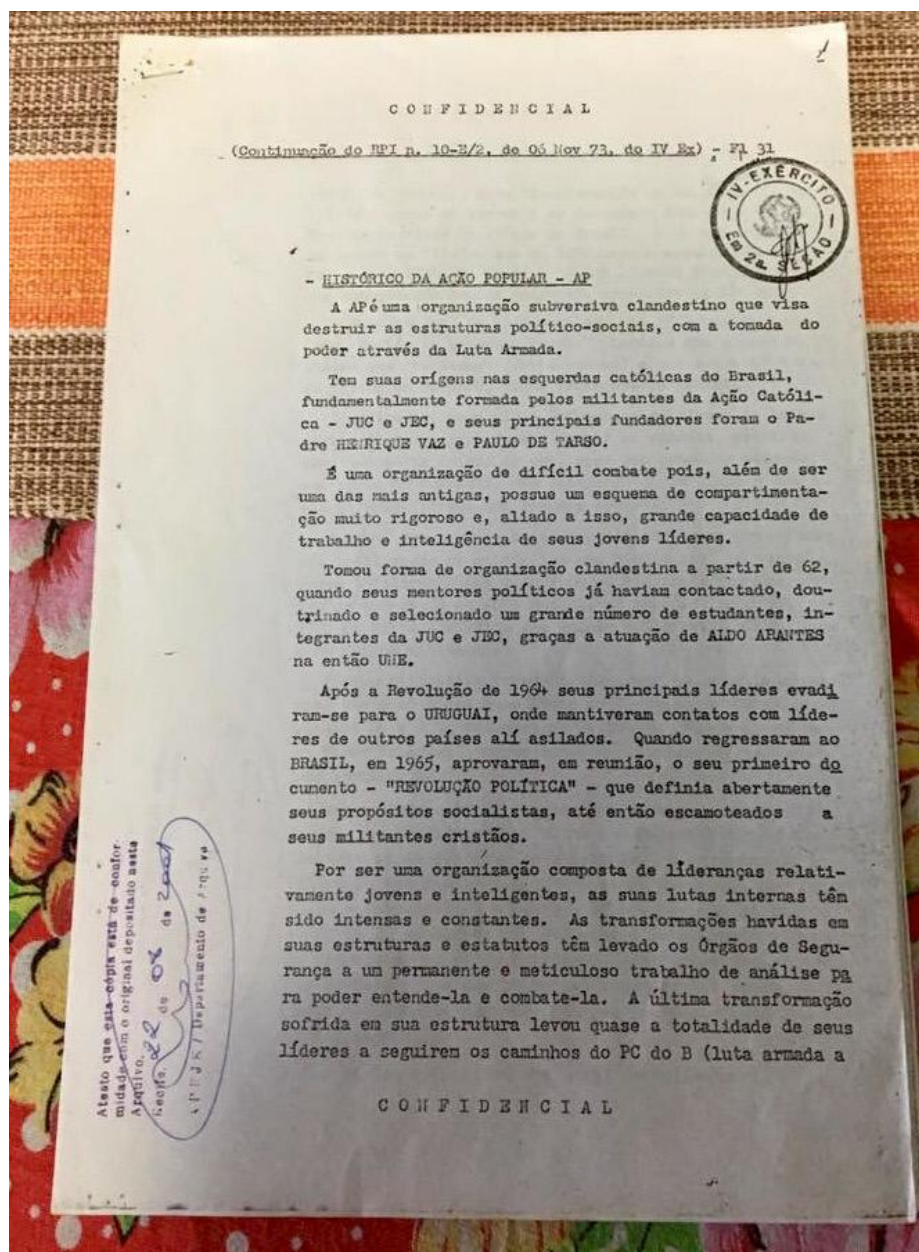
## Informações sobre Arnaldo Holanda – Documento do IV Exército



Fonte: acervo de Maria do Carmo Holanda Cavalcanti

## Imagem 12

### Informações sobre a Ação Popular – Documento do IV Exército



Fonte: acervo de Maria do Carmo Holanda Cavalcanti

### Imagem 13

## Aparelho radiofônico usado na campanha de alfabetização do MEB



Acervo: Museu do Rádio (Rádio Pajeú), Afogados da Ingazeira, PE

## REFERÊNCIAS

### Obras citadas

- BACCARELLI, Milton. **Introdução ao Teatro Jesuítico no Brasil**. Recife: UFPE, 1975. 126p.
- \_\_\_\_\_. **O Teatro em Pernambuco: trocando a máscara**. Recife: CEPE, 1994. 184p.
- BANDEIRA, Moniz. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil: 1961-1964**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 187p.
- BARBOSA, Letícia Rameh. **Movimento de Cultura Popular: impactos na sociedade pernambucana**. Recife: Ed. do autor, 2009. 159p.
- BOFF, Clodovis. **A originalidade histórica de Medellín**. Disponível em <<http://servicioskoinonia.org/relat/203.htm>>. Acesso: 02 set. 2018.
- BRIGHENTI. Ciência da Religião aplicada à ação pastotal. In: PASSOS; USARSKI (Orgs). **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas: Paulus, 2013. 663-676p.
- BROUCKER, José de. **As noites de um profeta: Dom Hélder Câmara no Vaticano II: leitura das circulares conciliares de Dom Hélder Câmara: (1962 - 1965)**. São Paulo: Paulus, 2008. 166p.
- CABRAL, Newton Darwin de Andrade; PINA NETA, Lucy (Orgs.). **“Andar às voltas com o belo é andar às voltas com Deus”**: a relação de Dom Helder Camara com as artes. Recife: Bagaço, 2018. 87-112p.
- CAMARA, Helder. **Revolução dentro da paz**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968. 203p.
- \_\_\_\_\_. **Las conversiones de un obispo: conversaciones con José de Broucker, N° 8**. Santander: Editorial Sal Terrae, 1980. 214p.
- \_\_\_\_\_. **O Deserto é Fértil: Roteiro para as Minorias Abraâmicas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 105p.
- \_\_\_\_\_. **Circulares conciliares: de 13/14 de outubro de 1962 a [14 de] março de 1964**. Recife: CEPE, 2009[a]. 431 p. (Obras Completas de Dom Helder. V. 1, T. 1). Orgs.: Luiz Carlos Luz Marques e Roberto de Araújo Faria. 431p.
- \_\_\_\_\_. **Circulares conciliares: de 12 de setembro a 22/23 de novembro de 1964**. Recife: CEPE, 2009[b]. 301.p (Obras Completas de Dom Helder. V.1, T. 2). Orgs.: Luiz Carlos Marques e Roberto de Araújo Faria. 301p.
- \_\_\_\_\_. **Circulares interconciliares: de 11/12 de abril a 9/10 de setembro de 1964**. Recife: CEPE, 2009[c]. 305 p. (Obras Completas de Dom Helder. V. 2, T. 1). Org.: Zildo Rocha. 305p.
- \_\_\_\_\_. **Circulares interconciliares: de 18/19 de abril a 31/1 de setembro de 1965**. Recife: CEPE, 2009[d], 397 p. (Obras Completas de Dom Helder. V. 2, T. 3). Org.: Zildo Rocha. 397p.
- \_\_\_\_\_. **Circulares pós-conciliares: de 09/10 de dezembro de 1965 a 30/31 de maio de 1966**. Recife: CEPE, 2011[a]. 357 p. (Obras Completas de Dom Helder. V 3, T. 1) Orgs.: Zildo Rocha e Daniel Sigal. 357p.
- \_\_\_\_\_. **Circulares pós-conciliares: de 31 de dezembro de 1966/1º de janeiro de 1967 a 29/30 de julho de 1967**. Recife: CEPE, 2011[b]. 415 p. (Obras Completas de Dom Helder. V. 3, T. 3). Orgs.: Zildo Rocha e Daniel Sigal. 415p.
- \_\_\_\_\_. **Circulares pós-conciliares: de 5/6 de agosto de 1967 a 13/14 de fevereiro de 1968**. Recife: CEPE, 2013[a]. 436 p. (Obras Completas de Dom Helder. V. 4, T. 1). Orgs.: Zildo Rocha e Daniel Sigal. 436p.

\_\_\_\_\_. **Circulares pós-conciliares**: de 25/26 de fevereiro a 30/31 de dezembro de 1968. Recife: CEPE, 2013[b]. 431 p. (obras Completas de Dom Helder. V. 4, T. 2). Orgs.: Zildo Rocha e Daniel Sigal. 431p.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. 2. ed. Recife: CEPE, 2011. 306p.

CASTRO, Gustavo do Passo. **As Comunidades do Dom**: um estudo de CEB's no Recife. Recife: Massangana, 1987. 199p.

CEZAR, Maria do Céu do E. S. **Rearticulação dos Movimentos Operação Esperança e Terras de Ninguém**. Recife: Fase, 1994. 26p.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Padre Romano**: profeta da libertação operária: a saudade que impulsiona. São Paulo: HUCITEC, 2006. 268p.

COELHO, Maria José H.; ROTTA, Vera (Orgs.). **Caravanas da anistia**: o Brasil pede perdão. Brasília, DF: Ministério da Justiça, 2012. 340p.

CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da. **Levar a mão sobre si**: religião e literatura autobiográfica. in: NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (Org.). **Religião e linguagem**: abordagens teóricas e interdisciplinares. São Paulo: Paulus, 2015. 143-178p.

DREIFUSS, René Armand. **1964**: a conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981. 814p.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JUNIOR, Weelington (Orgs.). **Memórias da cena pernambucana 1**. Recife: Ed. Dos autores, 2005. 198p.

FERRAZ, Leidson. **Memórias da cena pernambucana 2**. Recife: Ed. do autor, 2006. 199p.

FERRAZ, Socorro. **Notícia histórica sobre os anos de chumbo**. in: FONSECA, Homero (Org.). **1968**: baixo as ditaduras. Recife: CEPE, 2018. 93-120p.

FURTADO, Celso. **A fantasia desfeita**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 206p.

GONDIM FILHO, Isaac. **O drama do Evangelho**: Na Liturgia. Na pastoral. No Teatro. Petrópolis: Vozes, 1982. 483p.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro Jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: URGs, 1972. 109p.

LEITE, João Denys Araújo. **Marcus Siqueira**: Um teatro novo e libertador. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012. 233p.

LIMA, Luiz Gonzaga de Souza. **Evolução Política dos Católicos e da Igreja no Brasil**: Hipóteses para uma interpretação. Petrópolis: Vozes, 1979. 266p.

LIMA, Maria do Socorro de Abreu e. **Construindo o Sindicalismo Rural**: Lutas, Partidos, Projetos. Recife: UFPE, 2005. 237p.

LÖWY, Michael. **Reflexões sobre o marxismo**. Lua Nova: Revista de Cultura e Política. São Paulo, 19, nov. 1989. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/s0102-6445198900040000>>. Acesso: 02 set. 2018.

MACHADO, Maria Clara. **Teatro II**: O cavalezinho azul, A volta do Camaleão Alface, O embarque de Noé, Camaleão na lua. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974. 296p.

MELO, Almerly Becerra de. **América Latina**: protesta estudantil y fe cristiana. Montevideo: Centro de Documentación MIEC/JECI, 1970. 84p.

NO CORAÇÃO do povo: a história da Rádio Pajeú, a pioneira do sertão pernambucano. Recife: CEPE, 2011. Nomes dos autores constam na introdução: Augusto César Acioly, Daniel Ferreira, Nill Júnior. 61p.

Ó, Manoel do. **100 anos de suor e sangue**. Petrópolis: Vozes, 1982. 141p.

PADIN, Cândido; GUTIÉRREZ, Gustavo; CATÃO, Francisco. **Conclusões da Conferência de Medellín, 1968: trinta anos depois, Medellín é ainda atual?** 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2010. 285p.

PASSOS, Mauro. Ciência da Religião aplicada à educação sociopolítica. *in*: PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank (Orgs.) **Compêndio de ciência da religião**. São Paulo: Paulinas; Paulus, 2013. 627-638p.

PILETTI, Nelson; PRAXEDES, Walter. **Dom Hélder Câmara: Entre o poder e a profecia**. São Paulo: Ática, 1997. 472p.

PINA NETA, Lucy. **O Dom da leitura: Helder Camara e suas bibliotecas**. São Paulo: Paulinas, 2018. 141p.

REIS, Luís. **TPN – Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: CEPE, 2018. 228p.

ROZOWYKWIAT, Tereza. **Meus queridos amigos: as crônicas de Dom Helder Camara**. Recife: CEPE, 2016. 486p.

SÁ, Aybirê Ferreira de. **Das ligas camponesas à anistia: memórias de um militante trotskista**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007. 284p.

SANTIAGO, Vandek. **Francisco Julião, as Ligas e o golpe militar de 64**. Recife: Comunigraf, 2004. 215p.

SANTOS, Benjamim. **Conversa de Camarim: O teatro no Recife na década de 1960**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007. 160p.

\_\_\_\_\_. **Cenas de um tempo dramático**. *in*: FONSECA, Homero (Org.). **1968: abaixo as ditaduras**. Recife: CEPE, 2018. 225-248p.

SOARES, José Carlos de Macedo. **El Teatro Jesuítico em El Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956. 38p.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. 398p.

SUASSUNA, Ariano. Teatro de Arribação. *In*: **Revista do Museu do Açúcar**. V. 1. Recife: UFPE, 1968. 37-40p.

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. 316p.

### Obras consultadas

CABRAL, Newton Darwin de Andrade. **Onde está o povo, aí está a Igreja?** : história e memórias do Seminário Regional do Nordeste II, do Instituto de Teologia do Recife e do Departamento de Pesquisa e Assessoria. Recife: Fundação Antônio dos Santos Abranches, 2008. 402p.

CÂMARA, Carlos. **Teatro: obra completa**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979. 695p.

CAMARA, Helder. **Um olhar sobre a cidade: olhar atento, de esperança, de prece**. São Paulo: Paulus, 1995. 149p.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella Maris. **Transgressão em 3 atos: Nos abismos do Vivencial**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011. 291p.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 1990. 208p.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral e Memória: a cultura popular revisitada**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2001. 153p.

PADEN, William E. **Interpretando o Sagrado**: modos de conceber a religião. São Paulo: Paulina, 2001. 234p.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000. 458p.

### Entrevistas

CARDOSO, Alanir. **Alanir Cardoso**: depoimento [08 agosto 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (01:07:48). Entrevista concedida à mestrandia.

CAVALCANTI, Anita. **Anita Holanda Cavalcanti**: depoimento [12 agosto 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Entrevista concedida à mestrandia.

CAVALCANTI, Mônica. **Mônica Holanda Cavalcanti**: depoimento [12 agosto 2017]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Entrevista concedida à mestrandia.

CAVALCANTI, Maria do Carmo. **Maria do Carmo Holanda Cavalcanti**: depoimento [29 janeiro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Entrevista Concedida à mestrandia.

COUTINHO, Valdi. **Valdi Coutinho**: depoimento. [13 dezembro 2017]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Entrevista concedida à mestrandia.

DANTAS, Paulo. **Paulo Gomes Dantas**: Depoimento [21 novembro 2017]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (01:23:17). Entrevista concedida à mestrandia; [09 outubro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (01:03:12). Entrevista concedida à mestrandia; [15 outubro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (01:07:24). Entrevista concedida à mestrandia.

DUERE, Teresa. **Teresa Duere**: depoimento [31 julho 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (00:27:53). Entrevista concedida à mestrandia.

HAIUT, Germano. Germano Haiut: depoimento [20 outubro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (00:06:34). Entrevista concedida à mestrandia.

MELO, Almerly. **Almerly Bezerra de Melo**: depoimento [28 agosto 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Olinda – PE. Gravação de áudio (01:19:45). Entrevista concedida à mestrandia.

PEREIRA, Carmelita. **Carmelita Pereira**: depoimento [29 junho 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. São Benedito do Sul – PE. Entrevista concedida à mestrandia.

PEREIRA, Didha. **Benedito José Pereira**: depoimento [02 novembro 2017]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (01:10:18). Entrevista concedida à mestrandia; [23 outubro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. São Benedito do Sul – PE. Gravação de áudio (00:13:26). Entrevista concedida à mestrandia.

PONTES, Mariza. **Mariza Pontes**: depoimento [20 janeiro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Entrevista concedida à mestrandia.

SANTOS, Benjamim. **Benjamim Santos**: depoimentos [01 maio 2018; 02 maio 2018; 07 maio 2018; 13 junho 2018, 25 novembro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Parnaíba – PI. Documentos eletrônicos. Entrevista concedida à mestrandia.

VELOSO, Reginaldo. **Reginaldo Veloso**: depoimento [06 fevereiro 2018]. Entrevistadora: Stella Maris Saldanha. Recife – PE. Gravação de áudio (01:03:03). Entrevista concedida à mestrandia.

