

CAMINHOS DA RENOVAÇÃO CULTURAL NO RECIFE (1940-50): O TEATRO*

FLÁVIO WEINSTEIN TEIXEIRA**

Resumo: Focalizando o que ocorreu no campo da criação teatral, esse texto procura acompanhar os caminhos da renovação cultural no Recife dos anos 1940/50. Em razão do quê, centra sua análise nos papéis desempenhados por dois grupos surgidos nos anos 40, que, no entanto, dispunham de programas bastante distintos entre si: o TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco) e o TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco). Palavras-Chave: Recife; Cultura; Teatro; TAP; TEP

Abstract: Focusing what occurred in the field of drama's creation, this text tries to follow the paths of cultural renewal in the Recife of the 1940/50's; consequently it centers its analysis in the roles played by two groups that appeared in the 40's, which however had very distinct programs among themselves: the TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco) and the TEP (Teatro de Estudantes de Pernambuco). Key Words:: Recife; Culture; Drama; TAP; TEP

I

A produção artístico-cultural, no Recife, viveu um período singular no decênio e meio que se seguiu a 1945. Foram anos em

que, com mais ímpeto e intensidade, uma nova geração de criadores/produtores culturais se empenhou em encontrar soluções estéticas novas, numa busca por caminhos alternativos de legitimação e afirmação de seus fazeres artísticos. Nas mais diversas áreas das artes, teatro, pintura, literatura, música, é possível identificar essa mesma preocupação, ainda que, em cada uma, se possa observar um ritmo e profundidade propriamente seus.

Visto assim, a largos traços, e, mais ainda, favorecido por um olhar retrospectivo, não é de todo insensato conferir um certo sentido de unidade, de “movimento” a toda essa efervescência. Escrevendo no final do período considerado, Joel Pontes fazia o seguinte balanço do momento que se encerrava: “existe [nessa concepção de unidade] uma verdade superior: todos esses movimentos expressaram a vanguarda estética de uma geração de pernambucanos”.¹ Também Hermilo Borba Filho tinha opinião semelhante. Para ele, o que se viu nesses anos foi cada um, em uníssono, “preocupado com seu romance, com sua pintura, sua poesia, sua música”², como que a exprimir um irrefreável impulso que parecia a todos envolver naquele momento. Um tal ponto de vista, a meu ver amplamente justificável, tem, todavia, contra si, o demérito de deixar sugerido um nível de articulação de esforços e de intencionalidade pouco sustentáveis. Alguma coisa com tais traços só viria de fato surgir, pelo menos no plano das intenções, nos anos 1960, com o *Teatro Popular do Nordeste* ou, num outro registro, com o *Movimento de Cultura Popular* ou, ainda mais caracteristicamente, nos anos 70, com o *Movimento Armorial*.

O que procurarei aqui desenvolver é, pois, uma abordagem que, sem perder de vista essa dimensão mais ampla, procura encaminhar uma análise um pouco mais detalhada a partir de um ponto de vista, a meu juízo, privilegiado: o teatro. Entre os anos 40/50, a produção teatral foi, seguramente, a que aglutinou em torno de si uma maior variedade de outros artistas que não apenas dramaturgos e atores, como muitos dos artistas plásticos que estavam à procura de um espaço para realizar experimentos e divulgar seus trabalhos, mas também várias outras modalidades de escritores, literatos de um modo geral, artistas gráficos, futuros escultores etc., que, na falta momentânea de melhor opção, encontraram na movimentação teatral uma oportunidade de compartilhar

preocupações, debater propostas e paradigmas de criação estética, fortalecer convicções, exercitarem-se, enfim, junto a um coletivo de aspirantes a artistas de um novo tipo. De outra parte, não somente o movimento teatral foi o que pôde apresentar uma maior dinâmica interna, mas, se o fez, foi em grande medida por ter sido o primeiro e que com mais voracidade se apresentou na luta por conquistar o reconhecimento na arena cultural. Em decorrência do quê, o teatro se constitui em ponto de observação particularmente estratégico.

Com efeito, para muitos, o teatro se tornou o centro irradiador de todo um movimento de mais amplo espectro de ruptura com os padrões estéticos dominantes, que iria mais tarde envolver as demais artes de forma autônoma. Sintomaticamente, é esta uma opinião comum àqueles que mais direta e profundamente estiveram envolvidos com o mundo do teatro, a exemplo do próprio Hermilo Borba Filho. Entretanto, até onde consigo divisar, não se trata, aqui, de pura egolatria ou presunção, o que, é óbvio, está muito distante de querer reduzir tudo o mais a puro desdobramento do impulso originalmente de âmbito teatral.

Em resumo, procurarei abordar este singular momento de disputas e lutas em torno da legitimidade de criação cultural, tomando por ângulo de observação o movimento teatral. Para bem entender a dinâmica que veio caracterizá-lo, assim como o que, afinal de contas, esteve em jogo, convém acompanhar um pouco mais detidamente tais disputas e debates.

II

O movimento em direção a uma renovação na produção teatral no Recife remonta, pelo menos, ao início dos anos 40, com a criação do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Ao estabelecer este recorte, estou deliberadamente deixando de lado a experiência anterior, à qual o TAP, ou no mínimo seu criador/animador, Valdemar de Oliveira, tanto deviam: o Grupo Gente Nossa, de Samuel Campelo. Se o Gente Nossa representa uma iniciativa importante, ao tentar manter um elenco com perspectivas de profissionalização e um repertório de autores principalmente locais, sua concepção de dramaturgia, contudo, pecava por manter-se refém das comédias ligeiras, operetas e coisas do gênero. O “grande teatro”, o “teatro cultural” ou “artístico”, este não encontrava espaço num grupo que precisava gerar recursos exclusivamente a partir

da bilheteria e em monta suficiente para fazer face aos gastos de manutenção dos técnicos e atores. O aspecto comercial era, portanto, crucial na escolha do repertório.

Grande escola, de onde saíram muitos dos atores, diretores, homens de teatro de um modo geral que militaram e viveram pela causa teatral nas décadas seguintes, tanto no plano local como regional, o Gente Nossa, a despeito de tudo, não teve fôlego para ultrapassar os primeiros 10 anos de vida. Até mesmo o tom de profissionalização que quis inaugurar, apenas em parte foi efetivo; a flagrante maioria de seus membros tinha nele uma fonte de renda secundária, sendo, freqüentemente, comerciários ou pequenos funcionários públicos.³ De sorte que, com a morte de seu fundador, o grupo, já eivado de dívidas e dissidências, desagrega-se por completo.

Se, como dito, o Gente Nossa funcionou como escola para toda uma geração de praticantes do ofício teatral, para Valdemar de Oliveira é esta uma verdade maior. Seu envolvimento com o teatro era apenas episódico, sendo principalmente a atividade musical o que o aproximava da representação teatral. A partir do trabalho com S. Campelo em operetas, e a entrada para o Gente Nossa, V. de Oliveira passa a viver o teatro por dentro, familiarizando-se com todos os misteres e fazeres da complexa empreitada de levar ao palco um espetáculo. Com Samuel Campelo dividia a criação de operetas e peças, experimentou-se na direção de espetáculos e na administração de uma companhia teatral, estreou como ator; enfim, vivenciou cada faceta do fazer teatral. Um aspecto, no entanto, deixava-o insatisfeito com o teatro praticado pelo Gente Nossa: seu perfil de entretenimento, de divertimento, que mantinha os grandes clássicos da dramaturgia mundial inacessíveis. A criação do TAP foi uma forma de afastar-se dessa herança.

Efetivamente, o TAP representou uma ruptura radical com o modelo desenvolvido pelo Gente Nossa. De um lado, em vez das veleidades da profissionalização, uma inamovível opção pelo amadorismo; de outro lado, ao contrário do caráter de *divertissement*, uma devoção ao teatro “grande arte”. Um repertório de obras clássicas praticadas por apaixonados diletantes. Um teatro de elite a serviço da fruição das próprias elites.⁴ Para Valdemar de Oliveira o teatro era uma expressão da alta cultura, de refinamento intelectual e de gosto, portanto, destinado a um público restrito que dispunha da educação adequada para usufruí-

lo. Atingir tal nível de refinamento só seria possível mediante uma seleção do repertório dramático, recursos cênicos apropriados aos temas e personagens bem caracterizados. Nada disso parecia ser possível aos olhos de Valdemar de Oliveira, com o Gente Nossa, para quem o sucesso comercial era imprescindível.⁵

Também no campo amadorístico, e não somente em relação ao teatro comercial, o TAP representa uma inovação. Com efeito, havia no Recife uma longa e consolidada tradição de teatro familiar ou de bairro. Em quase todos os recantos da cidade era possível encontrar um “grupo cênico”, um “grêmio dramático” a oferecer espetáculos da mais variada natureza. Segundo relato de Joel Pontes, o amadorismo teatral vigente antes do TAP era sempre uma iniciativa familiar, “com moços do próprio bairro, em palcos improvisados de quintal: sob as árvores, nas garagens e terraços. Com antecedência circulavam avisos entre os vizinhos e, no dia do espetáculo, boca da noite, os empregados conduziam montões de cadeiras para o ‘teatro’. Tudo se passava num círculo doméstico, às vezes com licor, sequilho e cafezinho”.⁶ E assim, no Arraial, Espinheiro, Madalena, Areias, Barro, Tejipló, Arruda, Afogados... Esse teatro familiar, de bairro, de rua, praticado em termos estritamente amadores, não passava, rigorosamente falando, de espaços de sociabilidade, de estabelecimento de relações entre estratos diversos da sociedade local. Teatro de família, e não somente no sentido de família socialmente distinguida, com empregados levando e trazendo apetrechos de palco e servindo à assistência. A tomar pelos bairros de periferia em que se tem conhecimento da existência de grupos teatrais, é de se imaginar que também segmentos não tão privilegiados socialmente estreitaram seus laços, contatos e redes de relações a partir da prática teatral.

É de se assinalar, portanto, que o TAP em muito se distanciava desse tipo de prática. Em primeiro lugar, tratava-se de um conjunto que, com grande desenvoltura, e mesmo uma certa soberba, exibia um colorido aristocrático, em que a posição social de seus membros era uma qualidade levada na mais alta consideração. Nos programas de seus espetáculos, ao menos até 1944, os “artistas amadores” eram sempre identificados a partir de sumárias informações biográficas em que *títulos e profissões* sobrepunham-se a quaisquer anteriores experiências artísticas.⁷ De certo modo, isso se justificava por ser um grupo surgido com fins de reunir

médicos e familiares para a encenação de uma pequena peça que integraria as comemorações do centenário da Sociedade de Medicina de Pernambuco, em 1941. Todavia, o que cabe observar é que justamente esse ato inaugural acabou por instituir a fórmula dentro da qual o TAP viveu (e vive) confinado, em que a “elevação artística, nobilitação e honestidade de propósitos” parecem bastar-se a si próprios.⁸

A outra face desta proposta era um posicionamento de grupo que se dirigia expressamente para um público selecionado. Jamais o improvisado cenográfico ou de figurino, o arremedo de instalações, a assistência deselegante ou deseducada. Sua casa será o principal teatro da cidade, o Santa Isabel; seus cuidados com cenários e caracterização de personagens, inesgotáveis; seu público, o mais fino e distinto. No Recife, ou capitais vizinhas, suas apresentações eram sempre nos “melhores Teatros, muitas vezes em récitas de gala, homenageado sempre pelos interventores, governadores, prefeitos, generais e bispos”.⁹ Num outro ponto ainda se afastou do comum dos grupos amadores: sua longevidade. Estreando em abril de 1941, continua atuante – a despeito de ver-se privado, hoje, do prestígio e reconhecimento de que dispôs em seus anos áureos.

O surgimento do TAP, por conseguinte, representou um importante marco divisório no ambiente teatral do Recife sob os mais diversos prismas. No tocante ao preconceito social contra “artistas”, por exemplo, a ação do TAP foi decisiva. Porquanto fosse comum a existência de grupos de teatro familiares, se um filho-família quisesse ir além das *funções* de fim-de-ano, ou das próprias às ocasiões especiais, acabaria por atrair contra si as mais azedas reservas e desconfianças. O fato de médicos e pessoas de projeção se organizarem num grupo de atuação contínua exerceu forte influência contra a “suspeita de abastardamento social” que perseguia os artistas. Para isso, era importante manter o caráter altruísta e filantrópico, próprio da condição amadora. (Parte expressiva das receitas de bilheteria era destinada a entidades filantrópicas. No balanço de seus 10 primeiros anos de existência, 1941-1951, o TAP afirmava ter destinado algo em torno de 350 mil cruzeiros a instituições do Recife, Natal, Fortaleza, Maceió e Salvador).¹⁰

No que diz respeito à arte dramática, o TAP traria uma grande contribuição ao privilegiar um repertório de clássicos da dramaturgia

mundial. Ainda que eclético, seu repertório restringia-se às obras consagradas dos teatros grego, elisabetano, do século de ouro espanhol, enfim, apenas àqueles autores e obras cujo reconhecimento já se encontrava bastante sedimentado.¹¹ Esse conjunto de obras, de “inquestionável valor artístico”, oferecia uma boa base a partir da qual o grupo podia realizar sua “missão” de “elevar” o teatro que se praticava em Pernambuco ao nível de “grande arte”, fugindo dos constrangimentos advindos da lógica comercial que então imperava.

Se há nisso uma inequívoca contribuição, seria preciso considerar, correlativamente, o toque conservador aí envolvido. Efetivamente, tão somente quando já corriam os anos 50 é que o TAP se abria para um repertório mais atualizado com as questões estéticas, filosóficas, existenciais que afligiam as novas gerações. Aos poucos, e sempre de forma vacilante, os novos nomes do teatro internacional, e nacional, começam a figurar em seu repertório: Arthur Miller, Tennessee Williams, Luigi Pirandello, Nelson Rodrigues, Dias Gomes... Receoso de sucumbir perante os novos grupos que surgiam com uma postura mais agressiva em termos de pesquisa estética, de expressão teatral etc., o TAP se esforça por superar sua cômoda estratégia de encenar exclusivamente autores e obras consagradas pelo tempo. Este foi um esforço, entretanto, que teve modesto alcance. Havia, a refreá-lo, a permanência de uma convicção que se mostrou ser central em termos de nortear as escolhas do grupo: de que os valores socialmente bem-comportados, de irreprochável moralidade cristã, com que se distinguia a “boa sociedade”, não podiam ser questionados. Definitivamente, nada que chocasse ou provocasse algum desassossego a seu público podia vir à cena. Nada de ousadias, nada de vanguardismos.

Seguramente, este renitente conservadorismo findou por constituir-se no maior obstáculo à renovação por parte do TAP. Refém das implicações daí decorrentes, o TAP esvazia-se gradativamente de qualquer impulso renovador, servindo cada vez menos como veículo de mudança do teatro. Idêntico movimento em direção à renovação, rapidamente refreada por convicções conservadoras, pode ser observado quanto ao aproveitamento do espaço cênico e do que isto significava em termos de montagem do espetáculo. Assim, a passagem de Ziembinsky, Adacto Filho, Willy Keller, Zygmunt Turkov e vários outros –

montadores, encenadores, maquiadores –, não trouxe os resultados cênicos que seriam de se imaginar. Certamente que há nisto uma viva preocupação por fazer um teatro cercado de cuidados, equivalente aos das melhores companhias nacionais – no que, diga-se de passagem, foi bem sucedido.¹² Contudo, a circulação desses profissionais que nunca permaneceram por tempo suficiente para imprimir ao grupo sua marca, a não ser, talvez, Graça Melo, que trabalhou com o TAP nos últimos anos dos 50, e as diferenças entre eles, que eram, em muitos casos, flagrantes, não teria mesmo como proporcionar alguma coisa a mais que um certo aprimoramento e refinamento em sua prática teatral. Definitivamente, o TAP jamais desenvolveu qualquer especial pendor para a pesquisa de novas linguagens e formas de expressão teatral. Seus horizontes nunca foram além de um realismo mais ou menos requintado. O que, no fim das contas, o TAP procurava absorver dos vários profissionais que convidou a trabalhar era, tão somente, como aprimorar seu realismo cênico. Nenhum experimentalismo, nada que maculasse sua perspectiva de representar uma história do modo mais realista possível.

Se não restam dúvidas de que ao TAP coube um muito importante papel quanto à renovação do teatro que se praticava no Recife até os anos 40, cumpre reconhecer que sua contribuição se conteve dentro de estreitas margens. Fundamentalmente, foram duas as inovações que introduziu: um repertório assentado em clássicos da literatura dramática e os extremos cuidados cênicos com vistas a conferir o máximo de realismo a suas encenações. Paralelo a isto, é preciso atentar para a forte penetração de seu líder, Valdemar de Oliveira, e de seus principais auxiliares – seus irmãos – nos ambientes atapetados do poder, para que bem se dimensione o que representou o TAP em termos de pilar do *establishment* cultural.¹³ Em síntese, ao passo que traz decisivas contribuições ao teatro pernambucano, o TAP, rápida e pressurosamente, se afirma como “modelo” cultural. O que acaba por lhe engessar os movimentos e possibilidades de continuar inovando. Seria, por conseguinte, necessário romper com esse padrão rotariano, de *boa sociedade*. É a isso que o Teatro de Estudantes de Pernambuco vem responder.

III

A reunião de moços, estudantes de curso superior, em um Teatro de Estudantes, é algo que antecede à iniciativa liderada por Hermilo Borba Filho, em 1946. Entre 1940 e 1945 duas outras tentativas nesse sentido haviam sido experimentadas. A primeira não passou de um único espetáculo. Já à segunda coube, em certa medida, o parto do que, *stricto sensu*, é reconhecido como sendo o TEP. É que, quando a partir de 1943, Felipe Gomes, estudante de odontologia, retoma a idéia de um Teatro do Estudantes, o faz com o firme propósito de ter nele uma fonte de recursos capaz de financiar sua Campanha do Ginasiano Pobre – numa ação conjunta com os Centros Educativos Operários, em especial o do bairro do Cordeiro, que era dirigido por ele mesmo.

A inspiração aqui é evidentemente o TAP: amadorismo, projeção social, assistencialismo (em substituição à filantropia, embora não muito distante dela). Diferentemente, porém, do TAP, não havia entre esses estudantes qualquer presunção artística. Meramente, o que intencionavam era obter alguns tostões mediante a apresentação, para um público de trabalhadores e moradores de periferia, de improvisos farsescos e pequenos esquetes, com fins exclusivamente de diversão. Contudo, em meio às atividades promovidas por esse grupo, constou a realização de duas *Semanas de Cultura Nacional* (nome pra lá de pomposo, em se tratando de evento bem modesto). Em setembro de 1945, durante a II Semana, coube a Hermilo Borba Filho proferir uma palestra que ele intitulou *Teatro, arte do povo*. Era uma noite chuvosa, e não mais que uma meia-dúzia de entusiasmados estudantes compareceram ao Gabinete Português de Leitura para ouvi-lo. Foi o que bastou. No dizer de Joel Pontes, um dos presentes, ali Hermilo encontrou os devotos que procurava para levar à frente seu programa, sua proposta de um teatro de base popular; inversamente, ali também, aqueles pouco mais que garotos defrontaram-se com um propósito, com algo que era capaz de lhes mobilizar as expectativas de ter no teatro um veículo, um instrumento de intervenção na sociedade, ao mesmo tempo em que vislumbravam a possibilidade de estarem dando vazão a alguma coisa de inovador. Felipe Gomes via fugir-lhe absolutamente do controle seu Teatro do Estudante, agora completamente redefinido em torno das idéias de Hermilo.¹⁴

Em meados dos anos 40, conquanto ainda jovem – era nascido em 1917 –, Hermilo tinha já uma razoável experiência no campo das artes cênicas. Ainda em sua terra natal (Palmares, na Mata Sul de Pernambuco) havia participado de um grupo local, de modo que, ao migrar para o Recife nos anos 30, tencionando concluir seus estudos, vem já recomendado a Samuel Campelo, tornando-se “ponto” do Grupo Gente Nossa. Nesses anos, também, começa a atuar no Grupo Cênico Espinheirense e, em seguida, no próprio TAP. A essa experiência de palco, somará a de tradutor, a de crítico, e, perpassando tudo isto, a de infatigável estudioso do teatro. Se acrescentarmos seu posterior trabalho como diretor e escritor/dramaturgo, ter-se-á melhor delineado seu perfil de *homem de teatro*. Não foi gratuito, portanto, o arrebatamento que provocou naqueles estudantes. Frente a eles estava um vocacionado, uma espécie de profeta a anunciar-lhes o caminho a ser percorrido. A palestra de apresentação do grupo, que proferiu momentos antes de sua primeira apresentação em abril de 1946, é bom exemplo de qual o seu credo.¹⁵

O *aggiornamentto* que Hermilo propõe implicava em romper com o teatro estabelecido em dois planos – o sócio-político e o estético. No plano sócio-político, significava superar em definitivo o “teatro burguês”. Filho de sua época, há no, entre aspas, “manifesto” de criação/lançamento do TEP reiteradas alusões ao momento de pós-guerra, visto sob a ótica de quem acabava de presenciar os últimos suspiros de um Estado de exceção. Auspiciando a democracia, Hermilo esperava ver a acompanhá-la uma maior valorização das causas populares. O teatro não podia virar as costas a esse chamamento por fazer ressoar os “dramas populares”. Urgia um teatro que fosse voltado para o povo, que lhe pudesse despertar o interesse (“a exaltação do carnaval e do futebol”), que falasse em sua língua dos assuntos que lhe diziam respeito: seus problemas, seus desejos; um teatro, enfim, que fosse à praça pública, às escolas, aos pátios das fábricas e feiras, aos ambientes definitivamente populares: “levar o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro”! Urgia, igualmente, um teatro comprometido, que comungasse com as causas e aspirações dos desafortunados e esquecidos.

*Já não mais estamos na época da “torre-de-marfim”,
na qual prevalecia a concepção da arte pela arte. O
artista não pode ficar indiferente às aspirações da*

*humanidade, às lutas, ao sofrimento. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades, lutar pelos oprimidos, amenizar o sofrimento, expondo-o sem subterfúgios para que mais facilmente sejam encontrados os remédios.*¹⁶

Difícil pensar em algo mais anti-TAP que isto. A um teatro voltado para o desfrute e fruição de assistência seleta e refinada, um que queria dirigir-se para um povo rústico e deseducado; a um teatro que requeria uma casa de espetáculos elegante, um que demandava a praça; a um que cultivava os valores acomodados e a confortável e hipócrita moralidade burguesa, um que protesta contra a fraude e mistificação – que vocifera, junto com Ibsen, que “as fontes morais de nossa existência estão envenenadas, que toda a nossa sociedade burguesa repousa no solo pestilencial da mentira”;¹⁷ a um que quer representar as inquietações universais da condição humana, um outro que quer falar dos dramas e tragédias cotidianas dos humildes, que vê “poesia explodindo pela boca dos cantadores”. A um teatro de elite, um teatro popular.¹⁸

O segundo flanco que Hermilo atacava em sua palestra-manifesto era o estético. Evidentemente, eram muitos os pontos em que sua proposta de renovação estética derivava da tomada de posição antiburguesa. Porém, não estava a isto reduzida. Não bastava a crítica aos falsos e vazios valores burgueses, nem tampouco era suficiente uma mudança de repertório ou dos temas e motivos que lhes eram subjacentes; o que o TEP almejava requeria dar um passo além. Era preciso recriar a linguagem teatral, encontrar uma nova referência de expressão cênica. Mais uma vez, o modelo inspirador foi buscado na seara popular, em seus espetáculos dramáticos, em seus autos. Para Hermilo, um teatro que aspirasse ser integralmente popular não podia resumir-se em incorporar os “dramas do povo” em seu repertório. Seria necessário aplicar-lhe um “sentido popular”, dando “ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra da ilusão, à improvisação, à roupa”, fazendo, com isso, sobressair suas “marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática”.¹⁹ Este o “sentido popular” que o espetáculo dramático deveria incorporar. Com ele viriam toda uma nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de

fixação de personagens. Toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente.

Tudo o mais redundaria em esforço vão se o realismo à la TAP, que presidia a *mise-en-scène* burguesa, não fosse definitiva e radicalmente superado. Com efeito, para Hermilo,

O Teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assista às representações sem a impressão de que está diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, procurará abolir, sempre que for possível, os cenários pintados com as mesmas cores já usadas milhares de vezes, já gastas, que dão às montagens esse caráter convencional de coisas mortas. Uma das coisas mais importantes do espetáculo é a economia da atenção do espectador [...]. O efeito desejado tem que ser obtido por meios simples e o cenário não deve ser um quadro detalhado, porque as perspectivas são enganadoras, devendo a linha e a cor serem a preocupação do decorador, que dará à paisagem um toque de sugestão, obrigando o auditório a desenvolver o seu poder de imaginação. [...] É absurdo que em cima de tábuas se façam correr rios e crescer árvores [...]

Ainda quanto a isto:

*O outro entrave [ao lado da mercantilização], integrado na própria técnica teatral, é a concepção burguesa da *mise-en-scène* e a mecanização dos movimentos dos atores, o que dá como resultado um certo artificialismo que não convence. [...] O objetivo que se deseja é a quebra da *mise-en-scène* burguesa, a quebra dos valores artificiais. Os russos, afinal de contas, podem estar com a razão [ao terem criado o Construtivismo], porque teatro é arte e como tal deve criar os seus meios de expressão e não todas as vezes imitar ou reproduzir a vida, o que é uma caricatura.*

O espectador deve assistir a uma representação teatral crente de que está diante de uma manifestação artística e não como se fosse uma continuação da vida. Aí está outra iniciativa que caberá ao Teatro do Estudante: quebrar os padrões estabelecidos por uma rotina que mecaniza o espetáculo em vez de torná-lo uma coisa viva, palpitante. O teatro deve transbordar no sentido vital do conceito popular, o popular deve surgir como consequência do meio e converter-se em instrumento poético.²⁰

O fervor cívico, a paixão pela arte. Aqueles jovens davam início a um movimento que não se esgotaria com o TEP. Alongar-se-ia por anos afora, até, pelo menos, os anos 70. Por ora, convém assinalar que os poucos anos de vida do TEP (1946-1952) são a justa medida das dificuldades de realização de proposta assim ambiciosa. No início, a crença de que a grandeza do gesto se impõe per si, de que a vontade supera com vantagens a falta de recursos. E, no entanto, já a partir da segunda montagem, os gastos começam a acumular-se num volume que o espírito de mutirão, que até então dera a tônica, com doações de dinheiro, materiais e serviços, já não bastava.²¹

Se a primeira apresentação – duas peças em um ato: *O Segredo*, de Ramón Sender e *O Urso*, de Tchekhov – pôde prescindir de cenário e satisfazer-se com um palco que não passava de umas tantas mesas de carvalho da biblioteca da Faculdade de Direito reunidas em forma de tablado, o mesmo não se pode dizer do segundo espetáculo. Para ver montada *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca, o TEP procurou se cercar de cuidados que não dispensou à sua estréia. Os bons meses que separam essas apresentações, abril de 1946 a janeiro de 1947, já indicam o zelo, a atenção que cercaram esse segundo trabalho. Iluminação, cenário, figurino, até mesmo os arranjos musicais – a cargo de Vicente Fittipaldi, fundador e regente da Orquestra Sinfônica do Recife –, em tudo a marca de preocupação com um acabamento que buscava diminuir a margem de improviso e despojamento que havia caracterizado o primeiro trabalho.

Em Lorca, Hermilo e seus companheiros não foram buscar só uma de suas peças, nem mesmo apenas o exemplo de luta pelas liberdades

democráticas contra o fascismo, mas igualmente a idéia da *Barraca*: estrutura de fácil montagem, transportável, que servisse de palco nos variados subúrbios e praças a serem visitados. A divisa maior de “levar o teatro ao povo e não o povo ao teatro” precisava ser concretizada. Finalmente, em setembro de 1948, é inaugurada a *Barraca* no Parque Treze de Maio. Em clima de festa, versos de Lorca, musicados por Capiba, são cantados por Ana Canen e duas peças são representadas, *Haja Pau*, de José de Moraes Pinho e *Cantam as Harpas do Sião*, de Ariano Suassuna.

Este momento representa, verdadeiramente, um ponto de inflexão na trajetória do TEP. Por um lado, vê esgotar-se, antes mesmo de concretizar-se, sua proposta de levar teatro ao povo. A *Barraca*, oferecida pelas oficinas da Marinha, estava longe de ter a praticidade e portabilidade que se imaginava e queria. Instalada no parque Treze de Maio, lá ficou anos a fio. O próprio Parque, a despeito de ser público, também não correspondia exatamente a um largo de periferia. Cravado no coração da cidade, antes demandava que o povo a ele acorresse do que o inverso. Acima de tudo, porém, a isto se resumiu o movimento de ir ao povo. Os espetáculos seguintes, todos eles, tiveram por ambientes casas teatrais, notadamente o Teatro Santa Isabel – o “reduto da burguesia do Recife”, no dizer do próprio Hermilo.

De outra parte, só agora, transcorridos mais de dois anos, é que o TEP dava um passo decisivo em direção a criar uma dramaturgia ancorada em realidade familiar ao “homem do povo”. José de Moraes Pinho e Ariano Suassuna foram os primeiros autores nacionais encenados pelo TEP.²² Antes deles, Ibsen, Lorca, Tchekhov, Sender. Depois, ainda viriam Sófocles, Ibsen novamente, e Shakespeare. Mas só. As demais peças encenadas foram todas de autores nacionais. Recifenses – por nascimento ou adoção –, na verdade: mais uma vez J. de M. Pinho, Genivaldo Vanderlei e, por três vezes, Hermilo Borba Filho. Em todos, a temática regional; num total de sete das quatorze peças montadas. Se levar o teatro ao povo mostrou-se ser mais difícil que se imaginava, pelo menos podiam gabar-se de terem pavimentado o caminho para uma dramaturgia inspirada nos “dramas do povo”.

Paralelamente, só faziam aumentar as dificuldades financeiras. A rigor, o abandono das intenções de um teatro para o povo decorria,

sobremaneira, da necessidade que se impunha de levantar os recursos necessários com as próprias apresentações. Daí a precisão de se dispor dos espaços convencionais de salas teatrais. Estratégia, de qualquer modo, inútil. As dívidas já estavam bastante elevadas, e o retorno pela venda de ingressos não foi de forma alguma suficiente. Muito pelo contrário. As rendas, assim como o público assistente, freqüentador do Santa Isabel, foram mingando até inviabilizar financeiramente a continuidade do grupo. Sufocado pelas dívidas, o TEP experimenta o amargor de descobrir quimera o que julgava ato de vontade.

O fim do grupo, cumpre registrar, não deve ser debitado exclusivamente à sua insolvência financeira. Ao lado dela, e de modo a agravá-la, concorreu o fato de que sua proposta estética, de linguagem teatral, no que tinha de renovadora tinha também de difícil assimilação por um público acostumado com os espetáculos naturalistas/realistas, de fácil digestão, que o TAP lhe oferecia. Há ainda que se levar em conta, pelo menos, um outro elemento. Tanto para Hermilo, como para Joel Pontes, o TEP padecia de um exacerbado sentimento de grupo. Típico caso em que uma desmedida identidade grupal acaba por asfixiar o próprio grupo, ao garrotear a possibilidade de oxigenação pela entrada de novos integrantes que dêem seguimento ao movimento. “Nosso grupo era fechado por sua própria natureza”, declarou Hermilo. Ou seja, conforme escreveu Joel Pontes, se havia um “certo jeito de ser fechado do TEP” é porque seus membros tinham vivenciado conjuntamente um denso “processo de formação cultural”, do que decorreu alimentarem “uma atitude de defesa permanente contras as infiltrações desagregadoras”.²³ Infiltrações desagregadoras – modo bastante sintomático, e nada simpático, de se referir a novos colaboradores. No final das contas, foram, em parte, vítimas de seu próprio esnobismo. O que não deixa de ser irônico.

Ao longo desses pouco mais de seis anos de existência, o TEP promoveu algumas atividades que, de um modo ou de outro, reforçaram o escopo de sua proposta. Já no ano de 1946, realizou, no Santa Isabel, um torneio de cantadores, dando à poesia popular o realce que julgava merecer. O que, decididamente, não ocorria. Para as elites culturais, aquilo não passava de uma manifestação rústica e sem valor. Em seguida, patrocinou a publicação de três obras de membros seus: um livro de

poesia, *Palhano*, de José Laurênio de Melo; um de contos, *Zona de Silêncio*, de Gastão de Holanda; e outro de peças teatrais, *Teatro*, de Hermilo Borba Filho – dando, com isto, um novo impulso às atividades literárias e editoriais das quais se ressentia a intelectualidade recifense. Entre 1948 e 1949, promoveu ainda uma série de debates e mesas-redondas em que questões relativas ao mundo do teatro eram discutidas por pessoas das mais diversas orientações. Uma, em especial, obteve uma repercussão excepcional. Dela participaram Ziembinsky, Henriette Morineau e vários nomes do teatro e jornalismo locais, o que propiciou uma ampla cobertura da imprensa, chegando mesmo a ser transmitida pela Rádio Jornal do Comércio.²⁴ Por fim, organizou alguns espetáculos folclóricos. Na verdade, exibições de espetáculos populares, *Cheganças*, *Maracatus* etc., para homenagear personalidades de passagem pela cidade e com as quais mantinham ou desejavam manter algum tipo de relação: Alberto Cavalcanti, Décio de Almeida Prado, Paschoal Carlos Magno e vários outros. Essas iniciativas, fragmentárias que fossem, vinham se somar à atividade teatral, deixando entrever uma ambição dos membros do TEP em revolverem mais fundo e amplamente o cenário cultural do Recife daqueles anos.

IV

Se, por conseguinte, foi curta a existência do TEP, seu legado, inversamente, foi dos mais frutíferos. A partir do TEP, e em torno dele, começaram a surgir os nomes que no quarto de século seguinte estariam à frente das iniciativas da mais variada natureza. O Teatro Popular do Nordeste, que, por boas e sólidas razões, arrogava para si a condição de herdeiro desta linhagem, é bastante emblemático quanto a isto. Nascido da reunião de, entre outros, alguns dos mais expressivos membros do TEP capitaneados por Hermilo e Ariano Suassuna, o TPN queria, antes de tudo, reviver seu “espírito”.²⁵

Dar continuidade a esse espírito não significava outra coisa que revalidar as premissas de criação artística que se foram definindo nos anos que se seguiram a 1946. Em outras palavras, o que o surgimento do TPN deixa claro é que o programa estético de 1946 ainda estava a reclamar atenção e merecia ser cumprido. Foi notável sua capacidade de

inspirar novas iniciativas. A meu ver, isto pode ser imputado a uns tantos fatores, alguns de ordem estética, outros de natureza sócio-política.

Do ponto de vista estético, o apelo do TEP calava fundo em toda uma geração de novos que estavam surgindo nos anos 40 e que queriam dar forma a uma cultura que fosse a expressão mais viva de sua condição no mundo. Um ser e um estar próprio, peculiar, só seu, mas ao mesmo tempo universal. Em resumo, é ainda a seiva dos anos 20 que corre nas veias dos jovens dos anos 40. O que eles procuram construir deita raízes no fértil solo do regionalismo-modernista/modernismo-regionalista (e também tradicionalista) de 1926.²⁶ Seu chamamento por firmar os valores e práticas culturais próprias da região mexia muito com a sensibilidade de quantos se aventuravam no mister da criação artístico-cultural. Naquilo que singularizava esta região, que até mesmo a distinguiu, dado sua riqueza e variedade, havia algo de perene e forte que transcendia a progressiva desimportância e perda de espaço que se verificava nos campos político e econômico. É preciso que se perceba que esta leitura regionalista da proposta modernista não estava oferecendo tão somente a possibilidade de se recompor a altivez e os brios daqueles que se sentiam apequenados, ela tinha um alcance maior. Em sua lógica estava embutida a convicção de que a originalidade, a autenticidade que a caracterizava, era de tal sorte que algo de verdadeiramente novo daí surgiria. Uma arte que desde sua força telúrica falasse ao mundo: “eu vi o mundo, ele começava no Recife”!

Visto por este ângulo, pode-se supor erroneamente que o programa que Hermilo e seus companheiros se impuseram foi uma despuddorada apropriação das idéias que circularam vinte anos antes. Não foi o caso. Não se tratava de uma tardia revivescência de idéias gastas. Na segunda metade dos anos 40, qualquer movimento em direção a despojar-se do que havia de exterior e ilegítimo, em busca da rocha bruta que fundava a identidade cultural regional, só fazia sentido se esse núcleo fosse compatível com a tônica social do romance dos anos 30. A força que procuravam imprimir a suas obras não derivava só do que de exótico e pitoresco podiam extrair de temas e motivos regionais, mas, acima de tudo, da capacidade de “pulsar com a carne e o sangue de nosso povo”.²⁷ Se há uma riqueza que clama por ser explorada, ela está menos em uma anódina *Tradição* que no sentido trágico, que é a própria expressão do

pathos nordestino: “Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando [...]”.²⁸ Sem que se perceba essa comunhão, essa simpatia solidária com os despossuídos, os desclassificados, não se compreenderá o que em grande parte estão a propor ao adjetivarem de popular o teatro que queriam realizar. (E por aqui já se pode bem imaginar o porquê de, ao longo dos conturbados anos 60, tantos grupos tenham querido, de um modo ou de outro, dar prosseguimento às propostas do TEP: o já referido TPN, mas também o Teatro Universitário de Pernambuco, o Teatro do Movimento de Cultura Popular ...)

De resto, há ainda um terceiro vetor que precisa ser considerado para que se aprecie com mais pertinência no que, afinal de contas, se constituía o programa estético do TEP. É apenas da intersecção dessas três linhas de força que se delineia o que essencialmente quiseram aqueles jovens construir. Ao lado, portanto, do modernismo-regionalista e da tônica social à la 30, cumpre assinalar que sua pesquisa estética não se limitou a incorporar temas e motivos populares. Como já foi antes exposto, a grande conquista estética que perseguiram, resultaria do trabalho de assimilar os processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares, para assim revolucionarem a linguagem cênica. Não bastava falar do povo. Tampouco era suficiente falar ao povo. Era preciso ir além e descobrir uma nova economia de expressão que brotasse do modo propriamente popular de compor uma representação pública: seu despojamento, sua capacidade de improvisação, sua força interativa – de comunicação com a assistência –, seu criativo aproveitamento de magros e escassos recursos. Só então, quando tivessem radicalmente modificado seus processos de composição e expressão teatral, ao tomar por escola o que era tido por tosco e inculto, é que se teria realmente criado uma nova linguagem. A insistência com que procuraram realizar isto dá a exata medida da centralidade que exercia em seu projeto. Esse era o *plus*, genuinamente seu, que acresciam aos programas dos anos 20 e 30.

O mais marcante de tudo isto, e que confere ao TEP um papel estratégico em meio ao frêmito renovador que se observa na produção cultural que teve lugar no Recife dos anos 40/50, é que ele não só deu

um corpo novo a idéias que circulavam desde décadas antes, mas também, ao querer concretizá-las, transformou-se no centro aglutinador de toda uma geração de artistas que, em maior ou menor grau, compartilhavam de propostas que, se não eram exatamente as suas, guardavam uma indiscutível proximidade. Seria equívoco, além de grosseiro e infeliz empobrecimento, querer reduzir tudo o que se verificou nesses anos a um mero desdobramento das iniciativas que couberam ao TEP; porém, não se pode compreender adequadamente o que se passou sem que se lhe dê o devido realce.

Mais ainda. Se é preciso reconhecer que coube ao, por assim dizer, projeto estético do TEP um papel assaz relevante na conformação dos horizontes de criação artística de um conjunto bastante diversificado de produtores culturais em Pernambuco (artistas plásticos, escritores, músicos, etc.), é preciso, igualmente, assinalar que, especificamente no que diz respeito ao teatro, a iniciativa do TEP por uma dramaturgia calçada numa expressão cênica popular foi, da mesma forma, pioneira. E, já agora, não apenas em âmbito local, mas verdadeiramente nacional. Com efeito, os poucos esforços anteriores ao TEP – Os Comediantes, etc. –, padeciam de uma impossibilidade momentânea de prescindir dos parâmetros estéticos europeus. O que o TEP traz de contribuição é sua resoluta opção de encontrar um *modelo* nacional de expressão cênica. Para isto, precisava, a seu ver, de recorrer às fontes populares. Ao assim fazer, contudo, o TEP deu um passo que nos anos subseqüentes seria explorado à exaustão, e nem sempre com resultados satisfatórios. No caso do TEP, o que importa registrar é menos sua preocupação com uma arte engajada que um aproveitamento do *modus* popular de expressão. Sua opção era antes estética que política, e isto, definitivamente, o diferenciava.

Notas:

*Este texto faz parte de um empreendimento de maior ambição. É tão-somente um primeiro aproveitamento do material que até o momento reuni nas pesquisas que venho desenvolvendo com vistas a meu doutoramento. Por isso mesmo, gostaria de assinalar que, por ser uma reflexão a partir de uma base empírica

ainda restrita, as páginas que seguem, e o que elas trazem de sugestões ou inferências, são, a rigor, apenas hipóteses a depender de uma investigação mais encorpada que lhes possa oferecer maior consistência e solidez, ou mesmo invalidá-las.

**Professor do Dep. História/UFPE, doutorando em História na UFRJ.

¹PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.

²Segundo depoimento concedido ao Serviço Nacional de Teatro, em 1976, reproduzido em CADENGUE, Antonio E. *TAP: Anos de Aprendizagem (1941-47)*, dissertação de mestrado. São Paulo: USP/ECA, 1989.

³Joel Pontes anota que nesses anos 30, o preço médio do ingresso girava na casa dos 2 ou 3 mil réis; que era preciso uma sucessão muito rápida de peças, visto que um espetáculo não costumava ser encenado vezes seguidas (devido à falta de público); que, em vista disso, era necessário manter um repertório variado e um número elevado de atores (para montagens quase simultâneas); o que, em consequência, levava a um custo alto a manutenção da Companhia, gerando baixos níveis de remuneração e semi-profissionalismo.

⁴“Valdemar de Oliveira tem a consciência de que faz teatro para a ‘elite’ [...], chegando mesmo a não pôr à venda a ‘torrinha’ do Santa Isabel para evitar que lá se instalassem pessoas ‘mal-educadas’ que, com certeza, acreditava ele, não apreciariam o cardápio do conjunto”. CADENGUE, op. cit., p. 206.

⁵Observe-se que o que ocorre no Recife guarda um notável paralelismo com o característico do teatro brasileiro. A não ser por umas iniciativas raras, isoladas e sem consequências, o teatro praticado entre nós trazia a marca indelével do divertimento ligeiro. A revista, sendo seu gênero dominante desde o último quartel do século anterior. Ao lado das revistas e comédias de costumes, imperavam as burletas e farsas diversas, as paródias e, como nota elegante, as visitas das companhias estrangeiras. Estas últimas, trazendo um repertório que nada deixava entrever das inovações que vinham dando a tônica nos palcos do hemisfério norte. Ao contrário, o que apresentavam eram espetáculos convencionais, ancorados nas reputações de suas divas e monstros sagrados. Com efeito, o teatro brasileiro precisou esperar até finais dos anos 1930, ou, mais apropriadamente, até inícios da década subsequente, para experimentar um impulso inovador no fazer teatral. Paradoxalmente, este relativo atraso no incorporar novas preocupações e rumos se podia creditar ao elevado grau de profissionalismo vigente entre os grupos teatrais. Viver de teatro significava ter um repertório de exclusivo apelo comercial. A viragem, portanto, que se observa na passagem dos anos 30 para os 40 só pôde dar-se mediante a asfixia que este teatro comercial sofreu ao defrontar-se com um concorrente de muito maiores recursos: o cinema. De sorte que, na qualidade de pura diversão popular,

o teatro vê diminuir crescentemente seu público consumidor. Eis aí o ponto de inflexão na trajetória de nosso teatro. Coube, assim no Brasil como em outros lugares – França, Rússia, Estados Unidos –, a grupos amadores a tarefa de renovar o teatro. Aqui e ali vão surgindo, gradativamente, grupos de desprendidos adoradores do teatro-expressão-de-arte. É esse, como se verá em seguida, o caso do Recife. Por ora, convém assinalar que no contexto do Rio e São Paulo a presença de experientes encenadores europeus, em virtude da situação de guerra internacional, foi de enorme importância. Cf. LEVI, Clovis. *Teatro Brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE/São Paulo: Atracção Produções Ilimitadas, 1997. Ver também PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁶PONTES, J. Op. cit., p. 50.

⁷ Até setembro de 1944, os intérpretes eram relacionados [nos programas], quase sempre com seus nomes antecédidos de indicações como Senhorinha, Sra., Sr. e Dr. Como nas crônicas elegantes, as atrizes casadas eram Sra. Fulano de Tal”. Idem, p. 48.

⁸ er PONTES, Joel. Op. cit., p. 86. Claramente, houve, da parte do TAP, um aproveitamento do prestígio social de que gozavam seus membros em favor de sua afirmação no campo cultural. Se sua posição dominante neste campo cultural de modo algum decorre apenas disso, não deixou, por outro lado, de servir-lhe de formidável base para sua futura projeção e respeitabilidade.

⁹Idem, p. 47.

¹⁰Idem, pp. 47-51. Para o balanço de 10 anos do TAP, ver a revista *Contraponto*, nº 13, dezembro de 1951. Evidentemente, um tal desprendimento não era gratuito. Tornou-se um dos instrumentos estratégicos de afirmação do grupo perante a sociedade e poderes instituídos, só sendo abandonado quando já era incontestante a posição dominante do TAP no cenário teatral.

¹¹Cadengue traz uma relação de todas as peças montadas no período 1941-47, com suas respectivas repercussões na imprensa da época e apreciações críticas (via de regra, elogiosas).

¹²A se tomar por base o reconhecimento crítico que recebeu em suas excursões às principais cidade do centro-sul do País (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre), durante os primeiros anos da década 50. Ver as obras já referidas de Cadengue e Joel Pontes.

¹³O trecho a seguir oferece uma boa apreciação do alcance da penetração dos Oliveira no panorama da cultura “oficial”: “Criou-se no Recife a expressão ‘horto dos Oliveira’ para designar o ambiente teatral, em grande parte a depender da família. Nos últimos trinta anos, durante apenas dois o Teatro Santa Isabel deixou de ser dirigido por Valdemar ou Alfredo de Oliveira, seu irmão. Este

dirige os Teatros municipais: o mesmo Santa Isabel e o Parque [...] e ainda possui seu teatro particular, o de Arena, que fundou em sociedade com Hermilo Borba Filho e hoje mantém sozinho. Outro irmão, Valter, é diretor quase permanente do teatro DECA, grupo mantido pelo Governo do Estado [...]. Esses irmãos são atores do TAP, ao lado de Valdemar de Oliveira, diretor e ator, sua esposa, filhos, nora, cunhados, outro irmão Ademar de Oliveira e velhos amigos da família, há muitos anos [...]”. Também no meio jornalístico, de crítica teatral, sua presença era marcante. Valdemar assinava a coluna de arte do *Jornal do Comércio*, seu irmão Alfredo, em conjunto com outro companheiro do TAP, José Maria Marques, tinha função correlata no *Diário da Noite*, controlando assim metade dos jornais diários que circulavam à época; Valdemar, mais uma vez, foi o editor, entre 1946 e 1951, da revista mais importante no campo das artes, *Contraponto*. Cf. PONTES, Joel. Op. cit., p. 90.

¹⁴Em 1948, Felipe Gomes veio a criar um novo grupo, Teatro Universitário de Pernambuco, com que procurava retomar sua iniciativa anterior. No que será bem-sucedido por aproximadamente 10 anos. Esse perfil começa a mudar a partir de 1958, quando Graça Melo se torna seu *metteur-en-scène* oficial, e, especialmente, quando em inícios dos anos 60, curiosamente, se aproxima das propostas do TEP. Cf. PONTES, Joel. Op. cit., pp. 60-61.

¹⁵Há uma clara continuidade entre a primeira versão desta palestra, lida no Rotary Clube, em meados de 1945, sob o título *O Teatro: arte popular*, e esta última, cujo título, *Teatro: arte do povo*, é o mesmo da lida em setembro de 1945, durante a II Semana de Cultura Nacional, no Gabinete Português de Leitura. Tomo a essa terceira versão por fundamento para tecer as considerações que seguem. Hermilo Borba Filho, “Teatro: arte do povo”, publicado em *Arte em Revista*, ano II, nº 3. São Paulo: Kairós, 1980, pp. 60-63.

¹⁶BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro: arte do povo*. Op. cit., p. 61.

¹⁷Citação feita por Hermilo de *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen. Op. cit., p. 61.

¹⁸Porque, para Hermilo, teatro é uma arte intrínseca e inequivocamente popular: é popular em sua gênese (“pois teve sua origem nas festas pagãs dedicadas a Dionísio”), é popular em sua estrutura: é sempre arte coletivamente construída, e é popular em sua finalidade: destina-se sempre a uma representação pública. Idem, ibidem, p.60.

¹⁹Segundo depoimento dado por Hermilo, reproduzido em MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos e ALMEIDA, Ricardo de. *Hermilo Vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Ed. Comunicarte, 1981. É perceptível nesta passagem um eco das concepções de B. Brecht.

²⁰BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro: arte de povo*. Op. cit., pp. 62-63. Note-se que esta ruptura, que fundamenta a proposta de Hermilo para o TEP, não está muito distante daquele movimento que, para tantos, define o nascimento do teatro moderno. De fato, é moeda corrente entre os estudiosos a caracterização do nascimento do teatro moderno a partir da emergência da figura do encenador na qualidade de *autor* do espetáculo. Seria ele que viria a conferir à representação teatral seu caráter de obra autônoma – livre, agora, da inaceitável subordinação, seja ao texto seja aos humores e interesses dos primeiros atores/diretores de companhia. Para Bernard Dort, com o encenador, o espetáculo teatral ganha, definitivamente, “um ambiente cênico onde se enraíza a obra escrita e da qual ela extrai todas ou parte de suas significações”. Este o marco que delimita em territórios separados o teatro herdeiro ainda das doudas (aristotélicas) convenções greco-latinas, tal como reavivadas pelo Renascimento, daquele outro que se pauta por uma incessante investigação estética dos meios de expressão teatral. Em suma, de um teatro conformado segundo todo um conjunto de convenções para um que questiona o próprio espetáculo, “seu sentido e sua forma”, que com isto sobrepõe à “escrita dramaturgica” a “escrita cênica”. Essa mudança, que inaugura o teatro moderno, ao lhe oferecer um alto grau de autonomia, assim das convenções como do próprio texto dramático, deve muito às preocupações que o simbolismo trouxe para a reflexão teatral. Na qualidade de movimento que procurava, acima de tudo, contrapor-se aos estreitos limites que o realismo/naturalismo haviam fixado, o simbolismo propunha o abandono deliberado de tudo aquilo que então fundamentava a representação teatral: a presunção de que era possível reproduzir a realidade tal como era concebida ou apreendida, ou seja, sua crença ilusionista de que, como exprimiu J. Jullien, “uma peça é uma fatia da vida colocada no palco”. Havia entre os simbolistas uma visceral “recusa de serem escravizados pelo detalhe realista”. Para eles, “o empenho fotográfico do drama naturalista era uma tela que obstruía a penetração do olhar em vistas mais profundas”. É verdade que há no simbolismo uma obsedante preocupação com a dimensão místico-espiritual da condição humana – sendo a obra de arte a que possibilita o reencontro do homem consigo mesmo, num plano superior, liberto das contingências, conflitos e efemeridades próprios à realidade. Se, todavia, abstrairmos esse traço do simbolismo, ver-se-á que resulta num movimento de intensa pesquisa estética, uma busca incansável de soluções poético-formais para a expressão artística. De certo modo, a ele poderia ser atribuído o conceito que Apollinaire tinha do surrealismo, de “tradução da realidade”: do mesmo modo como uma roda é uma invenção do homem votada a imitar o caminhar, mas sem, contudo, guardar semelhança alguma com a perna, assim também o

teatro deveria criar a realidade segundo sua própria lógica. É nisto, precisamente, que se concentra todo o esforço do simbolismo: instaurar o espaço teatral como uma nova realidade, espaço de criação estética absoluta, rompendo, para isso, com qualquer veleidade ilusionista do palco realista. Como preconizava Gordon Craig, o teatro nunca deve tentar reproduzir a natureza, mas sim criar suas próprias formas e visões nunca vistas na natureza. Tem-se aí um chamamento à imaginação criadora que revolucionou toda a concepção cênica, e abriu novas veredas a serem perseguidas. Veja-se, quanto a isto, os importantes livros de DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977; BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000 e CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.

²¹De acordo com Joel Pontes, começaram aí as dívidas e notas promissórias em nome de Hermilo. Se a ele coube o papel de animador do grupo, coube também, de certo modo, o de provedor.

²²Conquistaram esse direito após terem saído premiados do concurso para peças inéditas promovidas pelo TEP, em 1947. Ariano, com *Uma Mulher Vestida de Sol* e José de Moraes Pinho, com *O Poço*.

²³Ver PONTES, Joel. Op. cit., p. 81 e BORBA FILHO, Hermilo. depoimento citado em Cadengue, op. cit., p. 191.

²⁴A esta mesa-redonda, Joel Pontes atribui a retomada do movimento em favor da criação de um curso de formação de atores, o que se deu dez anos depois.

²⁵Conforme seu *Manifesto*: “se o grupo [TPN] é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estréia do Teatro do Estudante de Pernambuco”; ou ainda: “O TPN representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade”. Cf. “Manifesto do Teatro Popular do Nordeste”. In: *Arte em Revista*, op. cit., p. 64. Também não seria de todo insensato entender o Movimento Armorial, que Ariano funda nos anos 70, como um prolongamento dessa lógica (se bem que, no caso do Movimento Armorial, haja um nítido empenho em se valorizar a dimensão mágico-fantástica da criação cultural). Sobre o Movimento Armorial, consulte-se o belo trabalho de DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial*. Recife: Ed. UFPE, 2000.

²⁶Para uma melhor apreciação dos debates culturais dos anos 20, ver os importantes trabalhos de AZEVEDO, Neroaldo P. *Modernismo e Regionalismo: os Anos 20 em Pernambuco*, João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1984; REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)Encantos Modernos*. Recife: Fundarpe, 1997 e D'ANDRÉA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta*. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1992. Ver, ainda, da mesma autora, *A Cidade Poética de*

Joaquim Cardozo: Elegia de uma Modernidade, tese de doutoramento, Campinas/SP: Unicamp, 1993 e SOUZA BARROS, Manuel de. *A Década 20 em Pernambuco*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

²⁷Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, citado, p. 65.

²⁸Teatro: arte do povo, citado, p. 61.