

# Gênese popular do teatro nordestino

## Popular genesis of northeastern theater

### Francisco Geraldo de Magela Lima Filho

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Professor e coordenador do Curso de Jornalismo do Centro Universitário 7 de Setembro (Fortaleza/CE). E-mail: lima.magela@gmail.com.

**Resumo:** Entre o geográfico e o simbólico, o Nordeste brasileiro, formalmente delimitado no início do século XX, articulou, desde então, um amplo repertório imagético-discursivo, responsável por consolidar um conjunto de imagens, temas e tipos associados à região. No panorama teatral, esse limite é demarcado pelo encontro do dramaturgo e encenador Hermilo Borba Filho com o grupo Teatro do Estudante de Pernambuco, na cidade do Recife, em 1946. Então, sobressai a defesa de uma criação particular, capaz de expressar valores e formas populares genuinamente brasileiras. Genuinamente nordestinas. Com o intuito de verificar as concepções de criação e as estratégias de visibilidade que demarcaram o Nordeste como lugar no teatro brasileiro é que se delineia a proposta de estudo aqui desenvolvida.

**Palavras-chave:** História. Teatro brasileiro. Cultura popular.

**Abstract:** Between the geographical and the symbolic, the Brazilian Northeast, formally delimited at the beginning of the 20th century, has since articulated an ample imagery-discursive repertoire, responsible for consolidating a set of images, themes and types associated with the region. In the theatrical panorama, this limit is demarcated by the meeting of the playwright and director Hermilo Borba Filho with the group Theater of the Student of Pernambuco, in the city of Recife, in 1946. Then, stands out the defense of a particular creation, able to express values and popular forms genuinely Brazilian. Genuinely Northeastern. In order to verify the conceptions of creation and the strategies of visibility that demarcated the Northeast as a place in the Brazilian theater, it is outlined the proposal of study developed here.

**Key-words:** History. Brazilian theater. Popular culture.

Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 139) situa o pernambucano Gilberto Freyre<sup>1</sup> (1900-1987) como uma influência de grande expressividade para o teatro que, da cidade do Recife, finalmente, acabou por se assumir e se projetar Brasil afora como nordestino. São dele, por exemplo, teses do tipo: 1. No Nordeste, quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes, de cultura e de arte regionais; 2. A força de grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro veio principalmente do contato que tiveram, quando meninos de engenho ou de cidade, ou já depois de homens feitos, com a gente do povo, com as tradições populares, com a plebe regional; 3. O mal do nosso teatro está em ter se desenvolvido como um divertimento simplesmente burguês ou só para burgueses ricos ou quase ricos; e 4. Não será tempo da gente brasileira mais simples ver a sua própria vida interpretada pelo teatro?

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 64) atenta ainda para o fato de Gilberto Freyre ter se tornado uma espécie de “espírito da época” entre os pernambucanos da primeira metade do século XX. Conforme também registra Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 140), o próprio Gilberto Freyre afirma ter, no que diz respeito ao panorama teatral, sugerido a diferentes grupos que se tornassem o traço de união entre as artes populares do Nordeste e a gente burguesa que desconhece ou menospreza essa arte. Entretanto, a verdade é que não obteve sucesso imediato. Daí, Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 66) se recusar a atribuir a Freyre a paternidade sobre a emergência do que viria a se configurar como um “teatro nordestino”, preferindo falar tão somente da presença de certos traços dos ideais regionalistas e modernistas que ele defendia na criação de diferentes gerações do teatro em Pernambuco que lhe sucederam.

Alagoano de berço, paraibano de sina, o dramaturgo Altimar Pimentel<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sociólogo, ensaísta, desenhista, poeta e romancista, Gilberto de Mello Freyre é nascido no Recife. Tendo concluído toda a sua alfabetização regular no Colégio Americano Gilreath, segue para os Estados Unidos em 1918. Lá, forma-se bacharel em Artes pela Universidade de Baylor e ingressa na pós-graduação da Faculdade de Ciências Políticas da Universidade de Colúmbia, em Nova York, obtendo o grau de mestre em 1922. Retorna ao Brasil no ano seguinte, passando a colaborar no *Diário de Pernambuco*. Organiza em 1925 o livro que comemora o centenário da fundação do jornal, o *Livro do Nordeste*. Em 1933, publica *Casa-Grande & Senzala*, obra que inova na análise da formação da sociedade brasileira. O projeto tem continuidade em dois outros livros: *Sobrados e Mocambos*, de 1936, e *Ordem e Progresso*, de 1959. Em 1942, é preso após denunciar, em um artigo, atividades nazistas e racistas no Brasil. Eleito deputado federal em 1946, participa da Assembleia Constituinte, permanecendo na casa por apenas um mandato. Regionalismo e tradição compõem binômio fundamental para o pensamento de Freyre. Idealizou o *Manifesto Regionalista*, composto em 1926, mas editado apenas em 1952, no qual propõe que a literatura retrate o homem inserido em seu meio.

<sup>2</sup> Jornalista, historiador, teatrólogo e folclorista, Altimar de Alencar Pimentel é natural de

(1936-2008), ao observar a relação entre o teatro e o Nordeste do Brasil, dava conta de duas possibilidades. Chegou a fazer, inclusive, distinção entre um “teatro nordestino” e um “teatro sobre o Nordeste”. Para defender sua tese, Pimentel (1969, p. 68) cita, por exemplo, a cearense Rachel de Queiroz<sup>3</sup> (1910-2003), que, em sua opinião, revelava-se uma autora do Nordeste, escrevendo sobre o Nordeste, mas, formalmente, sem qualquer característica do teatro nordestino. É de grande soma, pois, procurar compreender como se articula a produção desse conceito, como se define um “teatro nordestino”. Não se trata de buscar, com precisão, uma verdadeira representação do teatro do Nordeste, tampouco uma representação do teatro pelo Nordeste e vice-versa, mas, sim, de tentar entender como tal ideia funciona dentro e fora de suas fronteiras. Paulo Vieira (2013, p. 205-6) explica que a origem do “teatro nordestino” – do modo como se convencionou entender tal produção – deve-se, acima de tudo, à vitória do que chama de uma “geração tardia”, que não participou diretamente dos movimentos regionalistas dos anos 1920 e 1930, mas que soube identificar justamente aí um vazio criativo que se obstinou a preencher.

De forma bastante sintética, Paulo Vieira sustenta que a dicotomia proposta por Altamar Pimentel decorre da vinculação da cena nordestina à tradição dos folguedos folclóricos. Sendo, pois, compreendido como “teatro nordestino”, o teatro do folclore. Melhor: o teatro que se apropria dos códigos do folclore para compor suas estruturas narrativas e também de encenação. No panorama da chamada cultura nordestina, o folclore, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 78), pode ser compreendido como a expressão da mentalidade popular, a qual,

---

Maceió, Alagoas, mas foi criado em João Pessoa, na Paraíba, onde notabilizou-se como artista e pesquisador, com vasta produção ligada à Universidade Federal da Paraíba. No teatro, entre as peças de sua autoria, destacam-se *Auto da Cobiça*, *Auto de Maria Mestra*, *Viva a Nau Catarineta*, *Lampião vai ao inferno buscar Maria Bonita*, *Coiteiros* e *Como nasce um cabra da peste*, adaptação da obra do pernambucano Mário Souto Maior (1920-2001). Como folclorista, publicou: *O Coco Praieiro – Uma Dança de Umbigada*, *O Diabo e Outras Entidades Míticas no Conto Popular*, *O Mundo Mágico de João Redondo*, *Saruá, lendas de árvores e plantas do Brasil*, *Sol e Chuva: ritos e tradições* e *Barca, Bois de Reis e Coco de Roda*, dentre outros.

<sup>3</sup> Romancista, cronista, contista e dramaturga, Rachel de Queiroz é natural de Fortaleza, embora pertença à família tradicional de Quixadá, no sertão cearense. Por parte materna, Rachel de Queiroz guarda parentesco com outro nome de grande projeção na literatura, o escritor José de Alencar (1829-1877). Em 1917, muda-se para o Rio de Janeiro, onde a família procura desvencilhar-se dos traumas da seca de 1915. De volta à cidade natal, colabora, a partir de 1927, com o jornal *O Ceará*. Em 1930, publica o romance *O Quinze*. Por sua primeira incursão literária, recebe, no ano seguinte, o prêmio da Fundação Graça Aranha. No ano de 1953, faz sua primeira incursão no gênero dramático com a peça *Lampião*. Em 1957, experimenta o teatro com sua segunda e última peça, *A Beata Maria do Egito*. No campo literário, Rachel volta ao gênero romance somente em 1975, com *Dora Doralinda*. Até esse ano, no entanto, muitas de suas crônicas são publicadas em volumes. Em 1977, torna-se a primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras.

por sua vez, seria expressão da mentalidade regional. O uso do elemento folclórico, observa, permitiria criar novas fórmulas, ressoando, no entanto, antigas maneiras de ver, dizer, agir e sentir. No Nordeste, o folclore constrói o novo enquanto nega sua novidade, estabelecendo um elo, uma pretensa continuidade, entre passado e presente.

Para Gerd A. Bornheim (1983, p. 27), a vantagem principal do recurso ao folclore pelo teatro está na possibilidade de vínculo que ele estabelece com bases tidas como populares e nacionais. Maria Helena Kühner (1975, p. 111), por sua vez, afirma que o folclore é a “expressão criativa e espontânea do que há de mais profundo no homem do povo”; diz também que o folclore é “o próprio envoltório de toda uma cultura nacional e nele encontram-se expressas as tradições históricas, o núcleo mesmo de nossa interação de raças e culturas” (KÜHNER, 1975, p. 84). Bornheim (1983, p. 31-2), no entanto, vê como paradoxal a busca de uma autenticidade originária na utilização da tradição folclórica pelo teatro, no sentido de que a presença de certos valores possa situar a realidade social de um determinado povo.

Uma coisa é o folclore em estado bruto, que se repete tal como surgiu no passado e que, bem ou mal, continua se mantendo vivo. E outra coisa bem diferente está naquilo que o teatro pode fazer com o folclore, servindo-se dele como ponto de partida para a instauração de um teatro popular. Esse teatro ‘supera’ o folclore em dois sentidos. Em primeiro lugar, procurando dar forma artística ao que não a tem ou só a tem de modo inferior, a fim de ampliar a força expressiva de um determinado conteúdo; e, em segundo lugar, trata-se de ‘trabalhar’ esses conteúdos do folclore de modo a inseri-los no contexto social contemporâneo. O objetivo último consiste, portanto, em mostrar a realidade humana no que ela é e no que pode vir a ser.

No cenário teatral nordestino, tal concepção, remonta, tanto segundo Altimar Pimentel quanto segundo Paulo Vieira, ao ano de 1946. Foi quando, na cidade do Recife, capital de Pernambuco, nomes como Hermilo Borba Filho<sup>4</sup> (1917-1976) e

---

<sup>4</sup> Autor, encenador, professor, crítico e ensaísta, Hermilo Borba Filho nasce em Engenho Verde, distrito de Palmares, no interior de Pernambuco. Ainda no interior, inicia-se no teatro. Começa a carreira na década de 1930, como ator, ponto, autor e diretor na Sociedade de Cultura Palmaresense. Em 1936, muda-se para a capital, onde se forma na tradicional Faculdade de Direito do Recife. Lá, segue dedicado ao teatro, trabalhando como ponto do Grupo Gente Nossa. Na sequência, ingressa no Teatro de Amadores de Pernambuco, traduzindo peças e atuando nos espetáculos. Ainda no Recife, assume a direção artística do Teatro do Estudante de Pernambuco. Em 1953, muda-se para São Paulo, onde trabalha como jornalista e diretor de teatro. Volta para o Recife, em 1958, para integrar o corpo docente do Curso de Teatro da atual Universidade Federal de Pernambuco. Anos depois, funda o Teatro Popular do Nordeste. Na década de 1960, participa da articulação inicial do Movimento de Cultura Popular. Como crítico, colabora com diferentes jornais em Pernambuco e também em São Paulo. É autor de diversos livros e peças, sendo considerado um dos mais atuantes nomes do teatro brasileiro.

Ariano Suassuna<sup>5</sup> (1927-2014) promoveram uma retomada do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Com o ingresso de Hermilo, o grupo de amadores criado em 1940 inaugura uma nova dinâmica cultural entre os pernambucanos. Quando de sua estreia como diretor do TEP<sup>6</sup>, em 13 abril de 1946, antes mesmo de o coletivo mostrar sua cena sobre um palco improvisado na biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, Hermilo Borba Filho desenvolve uma nova leitura de *Teatro, Arte do Povo*, manifesto apresentado originalmente em 28 de setembro de 1945, durante a II Semana de Cultura Nacional, realizada no Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, com o intuito de reforçar que aquele grupo de teatro tinha pretensões e preocupações além do próprio fazer teatral.

“Ao término desta leitura, Hermilo Borba Filho tinha encontrado seus atores e estes o seu diretor”, conta Joel Pontes (1966, p. 66), sobre o episódio de 1945. Até 1952, enquanto se manteve atuante, o Teatro do Estudante de Pernambuco promoveu encontros de artistas populares, patrocinou publicações de livros de alguns de seus integrantes, estimulou a escrita de novas dramaturgias, estabeleceu intercâmbios no Recife com personalidades do teatro como, além de difundir uma série de apresentações de espetáculos folclóricos, dando visibilidade a manifestações tradicionais. O título da fala de Hermilo Borba Filho, que introduz e pauta as ações do TEP, põe em cena um debate recorrente no panorama teatral. Uma coisa é falar em caráter popular do teatro e outra, bem diferente, é falar em caráter popular no teatro. Uma coisa é defender um teatro do povo e outra é defender um teatro para o povo. Gerd A. Bornheim (1983, p. 22), de imediato, contesta a ideia de que tais possibilidades sejam contrapostas tendo como parâmetro simplesmente o seu lugar de produção. Bornheim não só não reconhece a crítica de falta de autenticidade

---

<sup>5</sup> Romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta e professor, Ariano Vilar Suassuna nasce em João Pessoa, capital da Paraíba. Seu pai, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna (1886-1930), à época, era governador do Estado. Eleito deputado federal logo na sequência, é assassinado no Rio de Janeiro, em decorrência dos episódios da chamada Revolução de 1930. Com o incidente, a família de Ariano Suassuna passa a viver na pequena Taperoá. Em 1942, ele se transfere para o Recife, onde conclui seus estudos e entra para a Faculdade de Direito, na qual participa do núcleo fundador do Teatro do Estudante de Pernambuco. É no Recife que publica seus primeiros poemas e escreve sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*. Na década de 1950, escreve e vê e encenada seu maior sucesso teatral, *Auto da Compadecida*. É nesse período que ingressa como professor para a Universidade Federal de Pernambuco, da qual se aposenta em 1994. Funda, em 1970, o Movimento Armorial, destinado à criação de uma arte erudita nordestina calcada em suas raízes populares. Lança, em 1971, o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, sua obra mais aclamada. Atua ainda como secretário de Educação da Prefeitura do Recife, em 1975, e assume a Secretaria Estadual de Cultura de Pernambuco, em 1994, retornando ao cargo em 2011. Em 1989, é eleito membro da Academia Brasileira de Letras.

<sup>6</sup> O primeiro espetáculo assinado por Hermilo Borba Filho para o grupo foi composto por duas pequenas peças: *O Urso*, do russo Anton Tchekhov (1860-1904), e *O Segredo*, do espanhol Ramon J. Sender (1901-1982).

no pretense teatro popular desenvolvido por artistas não diretamente vindos das camadas mais populares da sociedade, como também condena o elogio ao popular como uma criação inocente e ingênua.

Como ele explica, a história do povo, nos termos com os quais o teatro tratou de problematizar, surge inicialmente com a Revolução Francesa, do final do século XVIII, e se aprofunda com a Revolução Industrial, do século XIX. A primeira abre a perspectiva da luta de classes, enquanto a segunda faz emergir a figura do proletariado. É quando o povo começa a adquirir novas feições. Gerd A. Bornheim (1983, p. 50), entretanto, observa que, nos cenários de subdesenvolvimento, é preciso que se considere uma extensão do conceito de povo para além das chamadas forças produtoras de riqueza. Há uma leva imensa de povo que, por uma série de questões, não produz, vivendo suas contradições à margem da sociedade. Eis aí onde Hermilo Borba Filho e os integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco vão situar o povo e os temas populares do Nordeste do Brasil.

É o carioca Paschoal Carlos Magno<sup>7</sup> (1906-1980), segundo Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 212) quem crava a expressão “teatro do Nordeste” – uma espécie de variação inaugural do que Altimar Pimentel, posteriormente, vai chamar de “teatro nordestino” – para dar conta do movimento articulado pelo TEP. No Recife a primeira referência, diz Carvalheira, data de 1948. Na leitura de Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 23):

Um rótulo, portanto, colocado por alguém de fora, alguém ‘do Sul’, talvez como modo de distinguir algo que lhe parecia dessemelhante. Uma classificação advinda, certamente com a melhor das intenções, de fora para dentro; e de pronto acatada, senão acalantada, pelos próprios rotulados, quiçá como estratégia de penetração nos espaços centrais da cultura nacional.

Principal liderança do Teatro do Estudante de Pernambuco, Hermilo Borba Filho, de acordo com Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 133), propunha uma ruptura com a prática teatral estabelecida até aquele momento entre os pernambucanos em pelo menos dois planos: o sóciopolítico e o estético. No sóciopolítico, a meta era superar em definitivo o que se considerava como “teatro burguês”. Já no estético, era preciso recriar a linguagem teatral, encontrando, assim, uma nova referência de

---

<sup>7</sup> Ator, autor, diretor, Paschoal Carlos Magno é uma das personalidades de maior projeção no teatro brasileiro do século XX. Em 1938, funda, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante do Brasil, grupo que introduz na cena nacional a figura e a função específica do diretor. Em 1952, inaugura o Teatro Duse, também no Rio de Janeiro, com o qual projeta uma série de novos autores nacionais. Em 1958, começa a realizar o Festival Nacional de Teatros de Estudantes, que contribui decisivamente para projetar novos talentos. Também diplomata, tem suas atividades políticas e artísticas fortemente abaladas quando do golpe militar de 1964.

expressão cênica. Resume Weinstein Teixeira:

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 [...] A um que quer representar as inquietações universais da condição humana, um outro que quer falar dos dramas e tragédias cotidianas dos humildes. [...] A um teatro de elite, um teatro popular.

Gerd A. Bornheim (1983, p. 36), ao formular a tese de uma cena dividida, opõe justamente esses mesmos extremos: de um lado, um teatro de elite, burguês; do outro, um teatro popular. A diferença entre ambos está no que ele trata como “consciência crítica”, uma responsabilidade artística que compromete o teatro popular com a missão de devolver ao espectador sua própria realidade. Mais do que adotar um conjunto específico de temas, o teatro, para se fazer popular, precisa assumir, segundo Bornheim, o ponto de vista do povo, já que o teatro burguês representa, no seu entendimento, a ideologia das classes dominantes. A emergência de um teatro popular coincide, pois, com uma mística das origens, de acordo com o autor. Assim, o teatro de cunho eminentemente popular passa a ser considerado sinônimo de um teatro de raiz, assumindo em alguns casos a condição de metáfora de um teatro nacional.

Considerando a provocação de Hermilo Borba Filho para o Teatro do Estudante, tal mística tinha uma dimensão ainda mais específica. A grande preocupação do TEP estava em afirmar valores que dessem conta do Nordeste brasileiro. O povo com quem o TEP se compromete em cena e fora de cena é o povo nordestino. Apesar da pouca idade, ainda não havia chegado aos 30 anos, Hermilo Borba Filho, quando passa a compor o Teatro do Estudante de Pernambuco, tinha já uma experiência teatral considerável. Ainda em Palmares, sua cidade natal, distante cerca de 100 quilômetros da capital, havia interagido com artistas locais. Em 1936, muda-se para o Recife com o objetivo de concluir seus estudos, mas logo reencontra os palcos. Então, passa pelo Grupo Gente Nossa, proposta de elenco permanente, instituído em 1931, ligado ao tradicional Teatro Santa Isabel<sup>8</sup>, e também pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), braço amador do Gente Nossa, criado em 1941. Logo em seus primeiros anos de atividade, como destaca Décio de Almeida Prado (2003, p. 78), o TAP torna-se referência da cena pernambucana, “num exemplo

---

<sup>8</sup> Inaugurado em 18 de maio de 1850, em estilo neoclássico e com capacidade para 570 espectadores, o Teatro Santa Isabel é considerado, desde então, a principal casa de espetáculos de Pernambuco.

único de junção entre o desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo”.

Mesmo sem abandonar o viés de ecletismo de sua produção, nem tampouco renegando o regime de temporadas esporádicas, diz Almeida Prado, deve-se aos Amadores a introdução do teatro moderno em Pernambuco. No entanto, ao passo que eliminava recursos de um teatro antigo, como o uso do ponto<sup>9</sup>, incrementava o desenvolvimento dos cenários e abria espaço para ao exercício do encenador, o TAP, no entendimento de Flávio Weinstein Teixeira (2002, p. 255-6), seguia comprometido com o propósito de divertir as elites.

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 ousadia, 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, esvazia-se gradativamente de qualquer impulso renovador, servindo cada vez menos como veículo para a mudança do teatro. [...] É a isso que o Teatro do Estudante de Pernambuco vem responder.

No Recife da década de 1940, o TEP é, pois, uma espécie de anti-TAP<sup>10</sup>. A um só tempo, Hermilo pauta uma reforma do fazer teatral vigente e, com isso ou para isso, instaura um conjunto de preocupações que acabam por reorientar o entendimento do que seria o Nordeste e o próprio teatro nordestino. Com o TEP,

---

<sup>9</sup> “Figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XIX e primeira metade do século XX, o ponto era um funcionário que exercia uma função importante durante a realização do espetáculo. Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do prosscênio, fechado para o público, mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto. [...] A necessidade do ponto explica-se pelo fato de as companhias dramáticas terem grande rotatividade de peças em cartaz. [...] Lembre-se ainda que recebiam apenas o texto que deveriam memorizar e as deixas daqueles com quem contracenavam”. (GUINSBURG; FARIA; ALVES DE LIMA, 2006, p. 246)

<sup>10</sup> A reação ao domínio do TAP, liderado pela família Oliveira, tinha, como explica Alexandre Figueirôa (2003, p. 91) razões muito objetivas: Alfredo de Oliveira administrava o Teatro Santa Isabel e o Teatro do Parque e ainda assinava a seção de espetáculos do jornal *Diário da Noite*, Valdemar de Oliveira era o representante em Pernambuco da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e o responsável pela coluna de artes do *Jornal do Commercio* e Valter de Oliveira era o diretor do Teatro do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação do Governo do Estado. “Dependia-se, assim, dos Oliveira para conseguir pauta no teatro, pedir licença para uma peça e ainda para ter bom relacionamento com a crítica teatral; subordinação que incomodava os participantes do TPN e de outros grupos”, pontua.



como diria Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 23), ele promove uma nova distribuição espacial dos sentidos. Nova, pelo menos, no que diz respeito ao pensamento teatral. É Hermilo Borba Filho, por exemplo, quem vai inicialmente afirmar o Nordeste como um drama de primeira grandeza. É também Hermilo Borba Filho quem vai elencar uma matéria dramática eminentemente nordestina a partir de episódios como a seca e o cangaço, dentre outros. Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 49):

A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros figueifatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. [...] A imagem da região precisa, portanto, ser reelaborada seguindo estratégias variadas, sendo, portanto, móvel. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*. [...] O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestava historicamente, em relação a uma dada área do país.

Ao contrário de Paulo Vieira (2013, p. 205-6), entretanto, que fala na expressão de uma “geração tardia”, Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 137) conecta o teatro que se firma no Nordeste na década de 1940 e o regionalismo que marcou esse mesmo cenário cultural nas décadas anteriores numa outra perspectiva.

Não se tratava de uma tardia revivescência de ideias gastas. Na segunda metade dos anos 1940, 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 1930. 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.

A grande conquista da proposta de Hermilo Borba Filho e de seus companheiros de cena, para Weinstein Teixeira, resultaria do trabalho de assimilar os processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares, para, assim, revolucionar a linguagem cênica. Não bastava falar do povo. Tampouco, era suficiente falar ao povo. Era preciso ir além e descobrir uma nova criatividade que brotasse do modo propriamente popular de compor cenas. Só, então, quando tivessem radicalmente modificado seus processos de criação teatral – ao tomar por escola o que antes era tido por tosco e inculto – é

que se teria realmente criado uma nova linguagem. Eis aí o grande diferencial do que vinha pregar o Teatro do Estudante de Pernambuco frente aos programas dos anos 1920 e 1930.

Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 59) atribui a Hermilo Borba Filho mais um pioneirismo: teria sido ele “o primeiro a considerar esses brinquedos do povo mais do que simples folguedos”. Hermilo, aliás, nem gostava de falar de folguedo – uma palavra antipática, segundo ele, que não traduzia fielmente o espírito das representações populares (BORBA FILHO, 1966, p.14). Ele preferia definir o que via nas apresentações de bumba-meu-boi<sup>11</sup> e mamulengo<sup>12</sup>, dentre outras artes do povo, como “espetáculos dramáticos populares”. Um repertório que, ainda de acordo com Britto Carvalheira (1986, p. 61), embora guardasse uma riqueza expressiva facilmente identificável, terminava por ser afetado pela extrema pobreza da região. Não à toa, anos depois, Néelson de Araújo (1982, p. 11) vai classificar como “teatro do pobre” esse mesmo conjunto.

Para Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 48), uma das primeiras consequências do que ele chama de vínculo visceral do Teatro do Estudante com o romance regionalista é a aposta do grupo na afirmação de novos autores, “poetas dramáticos, que, fiéis a um espírito popular e a um modo de ser nordestino, apresentam ‘os assuntos do povo’ nessa mesma perspectiva, dando-lhes, porém, tratamento universal”. Uma das teses de Hermilo Borba Filho (1947, p. 9), vale lembrar, é que, no teatro, um assunto exclusivamente nacional, quando bem tratado, torna-se universal. É assim que, logo em seu primeiro ano à frente do TEP, num diálogo permanente com Paschoal Carlos Magno, Hermilo lança o primeiro, e único, Concurso de Peças do Teatro do Estudante, visando contribuir “para o maior enriquecimento da literatura teatral brasileira”. Entre as exigências do regulamento,

---

<sup>11</sup> “Folguedo brasileiro de maior significação estética e social. Exibe-se de meados de novembro à noite de Reis, 6 de janeiro, pertencendo ao ciclo do Natal e sua presença no carnaval é reprovada pelos tradicionalistas. Apresenta-se em terreiro livre. [...] A mais antiga menção é do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852) no seu periódico *O Carapuceiro*, de 11 de janeiro de 1840, no Recife. [...] O Nordeste deve ter sido sede de formação e de conforto. [...] O auto, como existe no Brasil, não ocorre em paragem alguma do mundo. [...] O bumba-meu-boi é um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetuosa e social. [...] O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso”. (CASCUDO, 1999, p. 192-6)

<sup>12</sup> “Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. [...] O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são o que os franceses chamam de *marionette* ou *polichinelli*”. (CASCUDO, 1999, p. 543)

Carvalheira (1986, p. 154) chama atenção para o perfil de autor que se perseguia: “Os autores deverão pensar alto e livremente, apresentando de preferência, os problemas brasileiros, através de problemas e situações, sem medo ou vergonha deles e aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil”.

Divulgado originalmente em setembro de 1946, o resultado do concurso só viria a ser conhecido em janeiro de 1948. A comissão julgadora, presidida por ninguém menos que Gilberto Freyre, já consagrado, e composta ainda pelo próprio Hermilo e, curiosamente, pelo diretor do TAP, Valdemar de Oliveira<sup>13</sup> (1900-1977), dentre outros, apontou em primeiro lugar *Uma mulher vestida de Sol*, de Ariano Suassuna. Completavam a lista de premiados: em segundo lugar, José de Moraes Pinho, pelo texto *O poço*; e, empatados na terceira colocação, Vanildo Campos Bezerra Cavalcanti, por *Primavera*, e José Ruy Barbosa, por *A volante*. Uma curiosidade é que o TEP não se ocupou de montar nenhum dos textos, o que reforça a ideia de que, nessa fase inicial, o interesse do grupo estava mais localizado em compor um repertório do que propriamente em encenar dramaturgias afinadas com seus valores.

Hemilo Borba Filho (1964, p. 68), no entanto, era defensor de um autor que, “antes construa uma peça para a cena do que para as prateleiras de sua biblioteca”. Nesse sentido, a aproximação do Teatro do Estudante de Pernambuco com a literatura, mais especificamente com o romance regionalista, aponta para o que o que Gerd A. Bornheim (1983, p. 93) tem como o fortalecimento da apropriação das bases da filosofia do realismo francês pelo teatro nacional. Exercício criativo que, segundo ele, ganha mais evidência no correr da primeira metade do século XX. Em certa medida, o que Hermilo Borba Filho queria da literatura para compor o seu teatro eram os mecanismos de construir uma cena impregnada de realidade, uma realidade crua e sem retoques. Hermilo queria um teatro que tivesse a mesma força e o mesmo vínculo com a realidade, com a realidade do Nordeste, que encontrou no romance de 1930.

Em paralelo ao seu empenho em prol da renovação da literatura dramática

---

<sup>13</sup> Diretor, autor, tradutor, compositor, arranjador, regente, crítico, ator e cenógrafo, Valdemar de Oliveira é natural do Recife. Entre 1917 e 1922, cursa a Faculdade de Medicina da Bahia, em Salvador. Nessa época, começa a atuar na imprensa como crítico de arte. De volta ao Recife, continua a escrever para diversos jornais, mas é no *Jornal do Commercio* que se populariza, com coluna periódica publicada entre 1934 e 1970. Pouco tempo depois, troca definitivamente o consultório pelo magistério. Foi professor da Faculdade de Medicina do Recife e ocupou diferentes cargos públicos ligados à saúde. Entra para a Academia Pernambucana de Letras em 1936 e assume a presidência da instituição entre 1949 e 1961. Cria a Sociedade de Cultura Musical em 1925, entidade por ele dirigida no período de 1945 a 1977. Entre 1939 e 1950, dirige o tradicional Teatro Santa Isabel. Inspirado pelo grupo carioca Os Comediantes, funda em 1941 o Teatro de Amadores de Pernambuco.

brasileira, preconizando uma dramaturgia que fosse capaz de absorver, tanto na forma quanto no conteúdo, aspectos profundos da cultura nacional e, mais especificamente, da cultura nordestina, Hermilo Borba Filho demonstrou grande preocupação com o campo da encenação, desenvolvendo uma aproximação do teatro erudito, com o qual havia sido iniciado, com os espetáculos populares da região. Já em outubro de 1947, por exemplo, enquanto ainda corria o concurso de peças teatrais, o TEP, sob sua coordenação, realiza a primeira mesa-redonda sobre formas populares de representação.

Para a estreia, foi programada uma fala do poeta e folclorista Ascenso Ferreira<sup>14</sup> (1895-1965). A mediação daquela atividade ficou a cargo do bonequeiro Januário de Oliveira<sup>15</sup> (1910-1977) e do cordelista João Martins de Athayde<sup>16</sup> (1880-1959), dentre outros artistas populares. Alardeada com grande ineditismo, a iniciativa parecia interessada em respaldar um teatro que, na prática, o TEP já vinha procurando exercitar: um teatro contemporâneo, profundamente inspirado nas tradições populares nordestinas. Naquele mesmo 1947, vale destacar, os estudantes passam a ter no teatro de bonecos de Mestre Ginu uma grande referência, encenando com ele o espetáculo *O amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, farsa do dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936). A parceria, que não chegou a ser apresentada ao público, funda o Departamento de Bonecos do Teatro do Estudante de Pernambuco, cuja direção fica a cargo do artista plástico

---

<sup>14</sup> Poeta, pernambucano de Palmares, Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira muda-se para o Recife na década de 1920, onde participou com destaque dos movimentos modernistas da década de 1920 com uma literatura de forte cunho regional. Em 1927, publica seu primeiro livro, *Catimbó*. Em 1941, lança *Cana caiana* e, em 1951, *Xenhenhém*, incorporado à edição especial de *Poemas*, que foi o primeiro livro lançado no Brasil apresentando em conjunto um disco com as poesias recitadas pelo seu autor.

<sup>15</sup> Nascido no Recife, conhecido ainda como Mestre Ginu ou Cheiroso, por também vender perfumes nas feiras livres, Januário de Oliveira é um dos mais celebrados nomes da arte do mamulengo em Pernambuco, criador de personagens bastante populares, como o Cabo 70 e o Professor Tiridá. Suas apresentações na Praça da Mustardinha, no bairro da periferia do Recife onde sempre residiu, reuniam grande público. Iniciou-se na arte do mamulengo com Mestre Babau, de quem foi ajudante. Seus filhos, Arionaldo José de Oliveira, o Capitão Jatobá, e Natanael Oliveira, o Capitão Anastácio, deram prosseguimento à tradição dos mamulengo após sua morte em 1977.

<sup>16</sup> Paraibano da cidade de Ingá do Bacamarte, muito jovem radicado no Recife, João Martins de Athayde publicou seu primeiro folheto em 1908, *Um preto e um branco apurando qualidades*. Foi um dos mais influentes editores de cordel. Em 1909, funda sua própria tipografia e notabiliza-se como o principal responsável por difundir a literatura popular no Nordeste brasileiro. Em 1950, vendeu a tipografia e os direitos de edição ao poeta alagoano José Bernardo da Silva (1901-1971), então já radicado Juazeiro de Norte, no Ceará, proprietário da *Tipografia São Francisco*, que passou a ser o maior centro editorial de folhetos de cordel do Brasil.

pernambucano Aloisio Magalhães<sup>17</sup> (1927-1982).

Apesar do desejo de romper com a lógica do ecletismo no repertório a ser apresentado ao público, tão comum aos grupos atuantes no período em que surge, e da obstinação em dar vazão à dramaturgia de novos autores, comprometidos com temas e valores do Nordeste, o TEP não foi propriamente exitoso em seu programa. É surpreendente a quantidade de textos estrangeiros que leva aos palcos um grupo cuja vocação maior era valorizar a cultura local, quer nacional ou regional. É também curioso que o Teatro do Estudante de Pernambuco tenha rompido seu pacto com o chamado teatro moderno e encenado tragédias de Sófocles (497-406 a.C.) e William Shakespeare (1564-1616) com o requinte de detalhes que o teatro tradicional, ou burguês, como chamava Hermilo Borba Filho, vinha comumente experimentando.

De todo modo, relativizando as dificuldades estruturais que encontraram, é mérito do TEP ter pautado o teatro por um conjunto de interesses até então pouco expressivos. É fato que Hermilo Borba Filho e os demais estudantes formularam uma cartilha que nem eles mesmos foram capazes de seguir à risca. É fato, também, que essa cartilha estabelece uma nova orientação e um novo sentido ao teatro desenvolvido no Nordeste do Brasil, forjando, inclusive, o entendimento que o teatro nordestino passaria a ter. Com o Teatro do Estudante de Pernambuco, o teatro do Nordeste ganha um contorno próprio, assume temas e formas. O Teatro do Estudante de Pernambuco cria, pois, um teatro para o Nordeste, afirmando como teatral uma série de manifestações tradicionais da região. Com isso, garantia a existência não só de um teatro nordestino, mas, sim, do próprio Nordeste.

O que nasceu com o Teatro do Estudante de Pernambuco eclode anos mais tarde no Teatro Popular do Nordeste (TPN). “Somos o mesmo grupo”, sustentava Hermilo Borba Filho (1981, p. 83), grande inspirador e esteio entre os artistas envolvidos nos dois coletivos. Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 23), porém, vê o TEP como a realização de “um teatro deliberadamente amador”, ao passo que o TPN já representava uma “tentativa mais radical e completa de se implantar, no Recife, um profissionalismo de elevado nível artístico”. De todo modo, tanto do ponto de vista criativo, quanto no que tange às tensões da cena pernambucana do período em questão, observa Alexandre Figueirôa (2003, p. 91), o TPN guardava fortes vínculos com o seu antecessor. A companhia foi anunciada como reação a um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a realidade. Permanecia, pois, a

---

<sup>17</sup> Pintor, designer, gravador, cenógrafo, figurinista nascido no Recife, Aloísio Sérgio Barbosa de Magalhães foi aluno da tradicional Faculdade de Direito, no final da década de 1940. No Teatro do Estudante de Pernambuco, atuou como cenógrafo e figurinista. É um dos pioneiros no Brasil no desenvolvimento de projetos na área da comunicação visual. Em 1979, foi nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória.

peleja entre Hermilo e os seus entusiasmados seguidores contra o elenco do Teatro de Amadores de Pernambuco.

Permanecia, também, a afirmação de um teatro, a um só tempo, nordestino e popular, no qual o povo pudesse se reconhecer. “O teatro precisa conquistar a alma do povo”, dizia Hermilo Borba Filho (1947, p. 10). Flávio Weinstein Teixeira (2007, p. 142) destaca que o legado do TEP foi inversamente proporcional à sua trajetória. Se, em termos temporais, o grupo teve vida breve, sua influência se afirmou claramente nas décadas seguintes e, de certa maneira, ainda hoje reverbera. Em especial, pelo chamamento que fez por firmar os valores e práticas culturais próprias do Nordeste, realçando o que singularizava a região, o que a distinguia frente às demais, dadas a sua riqueza e a sua variedade. Para Teixeira, o que o surgimento do TPN deixa claro é que o programa estético de 1946 ainda estava a reclamar atenção e merecia ser cumprido. Em outras palavras, o Teatro Popular do Nordeste surge para dar conta do que o Teatro do Estudante de Pernambuco tinha anunciado, e não realizado a contento. O que o TEP traz de contribuição decisiva ao TPN, observa o autor, é a sua resoluta opção por encontrar um modelo regional e, por assim dizer, nacional de expressão cênica, calcado, sobretudo, nas fontes populares.

Aderir a uma prática de teatro popular, no panorama em questão, era, como considera Stuart Hall (2006, p. 232), adentrar o “terreno sobre o qual as transformações são operadas”. A cultura popular, para Hall, é constituída por tradições e práticas populares e pela forma como essas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica. Nessa perspectiva, ela não se resume à tradição e ao folclore, nem ao que mais se consome ou vende; não se define por seu conteúdo, nem por qualquer espécie de programa político pré-existente. A importância da cultura popular reside no fato de ela ser um terreno de luta pelo poder, de consentimento e resistências populares. Abarcando, assim, elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais. Gerd A. Bornheim (1983, p. 36) compartilha entendimento semelhante. Ele afirma que, para compreender o popular, é preciso, antes de tudo, considerar uma ruptura com uma lógica burguesa, possibilitando uma nova mentalidade e, conseqüentemente, novas exigências, novos problemas e novas produções culturais.

Também Michel de Certeau (2003, p. 78) compreende a cultura popular a partir de sua potência questionadora dos poderes aparentemente absolutos. Ao comentar, por exemplo, a religiosidade popular do Brasil – o que, sem dúvida, acaba sendo válido para um teatro de mesmo cunho –, Certeau destaca que o popular é capaz de desfazer a fatalidade da ordem estabelecida. De posse de um quadro de referências, muitas vezes impostas, a experiência popular reemprega, propõe e arti-

cula novos usos como que a contestar as hierarquias do poder e do saber. “O uso do popular modifica-lhe o funcionamento”, diz. Com isso, o catolicismo popular produziria seus milagres, independente do aval das autoridades civis e religiosas. Por extensão, é possível pensar na teatralidade popular funcionando numa lógica que não segue à risca os fundamentos legitimados por um teatro oficial. Mesmo quando opera sobre um repertório clássico, Gerd A. Bornheim (1983, p. 37) sustenta que o grande legado do teatro popular está na capacidade de promover modificações, adaptando inflexões críticas quer no plano das dramaturgias, quer das encenações, tendo em vista que o popular no teatro é, sobretudo, uma questão de enfoque, e, não, de temas.

Desde o discurso articulado para o TEP, Hermilo Borba Filho, quando evocava um teatro popular, tinha a consciência de que atuava em diversas frentes. Havia uma preocupação de fundo, quase uma obsessão, que era se aproximar do povo.

O que o Teatro do Estudante pretende é realizar a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por sua natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro. (BORBA FILHO, 1947, p. 5).

Hermilo sonhava com um teatro que respirasse a plenos pulmões, que encontrasse as praças, as feiras livres, os pátios das fábricas. “O teatro brasileiro tem vivido fechado nas casas de espetáculos, caro, inacessível ao bolso da maioria”, reclamava (BORBA FILHO, 1947, p. 5). Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 144) destaca que, tentando cumprir o propósito de levar o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro, Hermilo Borba Filho e os artistas organizados inicialmente no TEP procuraram esse público preferencial em locais como centros operários, hospitais, asilos e penitenciárias. Atingindo, dessa maneira, territórios periféricos da cidade do Recife, contribuindo decisivamente para descentralizar a atividade teatral entre os pernambucanos, então resumida quase que exclusivamente ao Teatro Santa Isabel.

No tocante à questão da gestão da política teatral e suas inserções com a comunidade, Gerd A. Bornheim (1983, p. 12), no entanto, adverte:

A solução seria aumentar o número de casas de espetáculo, baratear os ingressos, levar companhias de teatro para a periferia das grandes cidades e para o interior. Mas essa política teatral deixa o nosso problema incólume, pois o que se questiona é o próprio conteúdo da arte, o esvaziamento progressivo de um tipo de espetáculo

feito sob medida para um tipo de público – o burguês – e que está embasado em toda uma aparelhagem, desde a arquitetura teatral. [...] Um novo teatro não poderia alicerçar-se na mera renovação formal, mas teria que atacar o próprio conteúdo, o fundo da realidade posta em cena, e reinventar a linguagem teatral em todos os seus níveis.

Questões muito específicas do panorama social e artístico imprimiram ao teatro popular uma leitura singular no contexto nacional. Robson Corrêa de Camargo (1992, p. 151) destaca que o teatro, como diversão para os estratos inferiores, teve seu principal desenvolvimento na segunda metade do século XIX, quando, com o crescimento acelerado da industrialização e da urbanização de grandes massas, começam a ser desenvolvidas formas de diversão e entretenimento para esse público. Assim, explica, aparecem o *Music Hall*, nos bairros proletários de Londres, o *Vaudeville*, o *Café-Concerto* e o *Cabaret* na França, onde o drama se junta à mímica, aos prestidigitadores, aos números musicais, às canções patrióticas e sentimentais, aos números cômicos, aos trechos de ópera e atos variados, compondo o que chama de festas-espetáculos.

No Brasil, a intenção de incrementar a frequência de espectadores nas plateias, ainda segundo Robson Corrêa de Camargo (1992, p. 162-3), esbarrava no viés empresarial das companhias, muito embora algumas delas carregassem o peso do popular em suas alcunhas, como fez Maria Della Costa<sup>18</sup> (1926-2015) em seu Teatro Popular de Arte (TPA), por exemplo, que nunca rompeu com a prática das bilheterias. “Como trupes profissionais e empresas privadas, cobravam ingressos, o que por certo afastava a grande maioria”, observa. A opção pelas massas, no panorama teatral brasileiro, não garantiu o fortalecimento de uma teatralidade que se firmasse como popular. No entendimento de Hermilo Borba Filho, não era direito fazer do teatro um ganha-pão. Para tanto, já no TEP, ele era um entusiasta da gratuidade das apresentações. Hermilo, entretanto, tinha convicção de que, aproximar o povo do teatro, não seria possível meramente ampliando e facilitando a oferta de espetáculos. Era preciso algo mais:

O teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em

---

<sup>18</sup> Nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Gentile Maria Marchioro Della Costa muda-se para o Rio de Janeiro na década de 1940, onde trabalha como modelo, conquistando o título de primeira manequim do país. Em 1944, estreia no teatro em *A Moreninha*, a convite de Bibi Ferreira. Em parceria com o ator e mais tarde produtor paulista Sandro Polloni (1921-1995), também seu marido, funda, em 1948, a companhia Teatro Popular de Arte. Em 1955, o grupo adquire sede própria em São Paulo, onde mantém-se atuante até 1974, e passa a ser chamado de Companhia Maria Della Costa. É considerada como a primeira companhia teatral moderna estável do Brasil.



termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. A elite entende perfeitamente o pensamento de um Strindberg, de um Pirandello, de um Lenormand. Mas o povo em geral – alma e sangue de uma nação – a quem a arte deve ser essencialmente dirigida, talvez por falta de preparação ainda fique indiferente. [...] O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto um dos meios é buscar os temas nos assuntos do povo. (BORBA FILHO, 1947, p. 9)

Não à toa, apregoava Hermilo Borba Filho (1947, p. 12): “O Teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte”. A lógica do teatro das elites, fica evidente, precisava ser vencida. Hermilo (1947, p. 6), entretanto, demonstrava plena ciência de que o popular permite outras leituras. Embora compreendesse o teatro como uma arte essencialmente popular, fazia questão de frisar que, não, por exemplo, como a cerâmica, “feita pelo povo, elaborada por mãos incultas, independente do movimento intelectual”. Mesmo sem afirmar que o teatro, para se dizer popular, deveria ser feito pelo povo, Hermilo Borba Filho enxergava em práticas do povo uma chave a ser explorada para viabilizar a popularização do teatro. É quando introduz os temas a que o teatro deveria recorrer para fazer-se do povo que Hermilo Borba Filho põe o Nordeste em cena. “Que se faça teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculo e daí partirá a compreensão para obras de elite. Que se acostume primeiro o povo com os dramas que vivem dentro do seu sangue”, garantia (BORBA FILHO, 1947, p. 9). Hermilo (1947, p. 15) também sabia que a matriz popular não lhe renderia apenas temas, mas, sobretudo, um conjunto de formas: “O popular deve surgir como consequência do meio e converter-se em instrumento poético”.

Vencida a fase de fixação do autor capaz de explorar os temas do povo, Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 48) explica que Hermilo passa a se preocupar com a formação de um intérprete e de uma interpretação condizentes com esse teatro. Nesse sentido, a montagem de *A pena e a lei*, espetáculo de estreia do Teatro Popular do Nordeste, de fevereiro de 1960, é bastante significativa, como lembra a atriz Leda Alves<sup>19</sup>, uma das integrantes do espetáculo, em depoimento a Leidson Ferraz (2006, p. 63):

---

<sup>19</sup> Atriz e estudiosa da cultura popular, a pernambucana Leda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho, tem a sua história ligada ao teatro pernambucano. No campo da gestão pública, presidiu a Fundação de Cultura do Recife, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco e o Museu do Estado. Dirigiu o Teatro de Santa Isabel e foi presidente da Companhia Editora de Pernambuco. Tem curso superior em Arte Dramática e de Técnico em Assuntos Culturais, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Hermilo considerava *A pena e a lei*, uma opereta brasileira, com o espírito e o uso da técnica do teatro de mamulengo. No primeiro ato, os atores eram bonecos de uma tenda de mamulengos, com maquiagem e roupas 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 de Nossa Senhora, a Compadecida, vinha a libertação, dentro de uma ótica cristão, de fé. Aí, o ator trabalhava com as mãos já livres dos fios. Havia o recurso da improvisação do elenco nas danças, não no texto, porque, para Hermilo, este foi sempre 'sagrado'.

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 17-8), ao discutir as marcas que distinguem a atividade de Hermilo Borba Filho enquanto criador-pensador, destaca seu especial interesse pelos espetáculos populares do Nordeste, sua convicção na renovação do teatro brasileiro a partir da apropriação das especificidades culturais de cada região e sua crença no teatro como um bem inalienável do povo. Desse modo, *A pena e a lei* é um marco na trajetória de Hermilo e do grupo de artistas que o seguiam desde meados da década de 1940. No espetáculo, tanto o texto de Ariano Suassuna como a encenação de Hermilo Borba Filho, além de, como reconhece Leda Alves, a própria performance dos atores, estabeleciam um diálogo íntimo com o teatro de bonecos de Mestre Ginu. *A pena e a lei* é uma experiência absolutamente bem sucedida da prática teatral que Hermilo Borba Filho pregava.

É, literalmente, o teatro popular do Nordeste que ele idealizava. Uma interpretação erudita da arte popular do mamulengo nordestino. Na sequência de suas atividades, o TPN, ao contrário do que antes fez o TEP, privilegiou em cena textos, em sua grande maioria, de autores do chamado teatro do Nordeste, dentre os quais Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, que se destacaram com nada menos que sete das 19 peças encenadas no período. Hermilo, por sua vez, assinou 10 direções e supervisionou todas as demais. Por 15 anos, o Teatro Popular do Nordeste foi o grande laboratório para as experimentações teatrais de Hermilo Borba Filho. É, se não no próprio TPN, mas no esforço de fazer um teatro com tais características possível no Recife da década de 1960, que ele consolida e dá corpo a suas principais ideias. Já com a saúde bastante debilitada, Hermilo tenta reativar o TPN. Com o fechamento da sede do grupo, em 1970, o Teatro Popular do Nordeste interrompe a produção por nada menos que cinco anos. Com a montagem de *A Caseira e a Catarina*, texto de Ariano Suassuna, o TPN e Hermilo praticamente se despedem dos palcos.

Pouco antes de morrer, em dois de junho de 1976, como registra Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 67), Hermilo Borba Filho, em material publica-

do pelo jornal *Diário de Pernambuco*, pergunta e, enfim, responde a questões que marcaram sua criação: “Que é teatro popular? Por definição: aquele que é feito pelo povo. Existe um teatro popular? Claro: aquele que é representado pelos bumbas, pastoris, mamulengo, espetáculos dramáticos populares espalhados por toda a região nordestina”. Esse conjunto de manifestações, enquanto fenômeno localizado, não só cumpriu a função de particularizar o Nordeste, como permitiu a Hermilo desenvolver uma série de estudos para afirmar uma maneira nordestina de encenar e interpretar.

O “teatro popular” preconizado por Hermilo, sustenta Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 136), a princípio, parece se enquadrar, com menor ou maior grau, nesse vasto panorama. Já em 1946, quando anuncia e estabelece as bases de atuação do TEP, defende uma noção de teatro popular como alternativa a um teatro elitista, primordialmente literário e de intenções predominantemente comerciais. “Para o TEP, portanto, a noção de ‘popular’ significa mais um teatro acessível às classes populares do que um teatro feito pelo povo, propriamente dito”, conclui. Na medida em que a atenção de Hermilo Borba Filho começa a recair sobre as manifestações que ele definiu como “espetáculos dramáticos populares”, sobre as manifestações espontâneas do povo do Nordeste, esclarece Reis, esse posicionamento muda radicalmente. Estamos, pois, já no período de atividade do Teatro Popular do Nordeste. “A disposição de promover um teatro para o povo – e, não, o teatro do povo – ainda prevalece. No entanto, diferentemente do TEP, o TPN almejava, sobretudo, criar um teatro erudito, original, inspirado nos espetáculos espontâneos do povo nordestino”, reforça o autor.

Assistente de direção de Hermilo Borba Filho em diferentes montagens do período do Teatro Popular do Nordeste, o piauiense Benjamim Santos<sup>20</sup> diz que o TPN estabeleceu os fundamentos do teatro que, a partir do Recife, o Brasil tomaria ciência a partir da década de 1960. Particularmente, observa Santos (2006, p. 58), porque a encenação proposta por Hermilo estabeleceu a fusão das fontes ligadas às grandes épocas do teatro universal com as tradições que exalam dos espetáculos populares. Benjamim Santos fala do Teatro Popular do Nordeste como uma experiência única nos panoramas nacional e regional. “O TPN não criou um teatro nordestino, e, sim, um teatro com raízes na cultura popular nordestina”, sustenta. Benjamim Santos fala do Teatro Popular do Nordeste como uma instância responsável por consolidar

---

<sup>20</sup> Dramaturgo e diretor, Benjamim Santos é natural de Parnaíba. Aos 18 anos, muda-se para o Recife, onde estudou dois anos na Faculdade de Direito. Em 1961, deixou o curso para trás e, no seminário de Olinda, estudou Filosofia. Então, iniciou sua carreira no teatro como diretor e autor ao dirigir seus primeiros espetáculos. Integrou o Teatro Popular do Nordeste. Em 1969, passa a viver no Rio de Janeiro, notabilizando-se como destaca autor de teatro infantil. No ano 2000, voltou a radicar-se em sua cidade natal.

e difundir métodos e princípios criativos. Benjamim Santos fala do Teatro Popular do Nordeste como um sonho. Um sonho de Hermilo que todo um grupo de artistas ajudou a tornar realidade.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.

ARAÚJO, Nélon de. *O teatro do pobre: notas de cultura popular*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982.

BORBA FILHO, Hermilo. *Dois Conferências - Teatro: Arte do Povo / Reflexões Sobre a "Mise-en-Scène"*. Recife: Diretoria de Documentação e Cultura/Prefeitura Municipal do Recife, 1947.

\_\_\_\_\_, Hermilo. *Diálogo do encenador*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

\_\_\_\_\_, Hermilo (Org.). *Arte popular do Nordeste*. Recife: Editora Bancários, 1966.

\_\_\_\_\_, Hermilo. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan (Orgs.). *Hermilo Vivo - Vida e Obra de Hermilo Borba Filho*. Coleção Documento Nordeste - Vol. 01. Recife: Editora Comunicarte, 1981.

BORNHEIM, Gerd A.. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *O Teatro Popular do SESI: Uma trajetória entre o patronato e as massas (mimeo)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 1992.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Ediouro: 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

FERRAZ, Leidson (org.). *Memórias da cena pernambucana - volume 2*. Recife:

Gráfica Santa Marta: 2006.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Teatro em Pernambuco*. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; ALVES DE LIMA, Mariângela (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUTERMAN, Marcos. *O futebol explica o Brasil: uma história da maior expressão popular do país*. São Paulo: Contexto, 2014.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular – uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMENTEL, Altimar. *Teatro arbitrário*. In: *Dionysos* nº17. Rio de Janeiro: SNT, 1969.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA/Coleção Buriti, 1966.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho (mimeo)*. Recife: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2008.

SANTOS, Benjamim. O TPN na história do teatro brasileiro. In: FERRAZ, Leidson (org.). *Memórias da cena pernambucana – volume 2*. Recife: Gráfica Santa Marta: 2006.

TEXEIRA, Flávio Weinstein. *Caminhos da renovação cultural no Recife (1940-1950): o teatro*. In: *CLIO – REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA* – nº 20. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

\_\_\_\_\_, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2007.

\_\_\_\_\_, Flávio Weinstein. Recife: notas em torno da gênese de um campo cultural. In: *CLIO – REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA* – nº 32.2. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

VIEIRA, Paulo. *O laboratório das incertezas: ensaios sobre teatro*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2013.

*Artigo recebido em 27/01/2019, aprovado em 17/06/2019.*