

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

FORA DE CENA, NO PALCO DA MODERNIDADE:
Um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho



Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis

**Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras, da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito para
obtenção do grau de Doutor em
Teoria da Literatura.**

Orientação do Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

**Recife
2008**

LUÍS AUGUSTO DA VEIGA PESSOA REIS

FORA DE CENA, NO PALCO DA MODERNIDADE:
Um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho

**Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras, da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito para
obtenção do grau de Doutor em
Teoria da Literatura.**

Orientação do Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

**Recife
2008**

Reis, Luís Augusto da Veiga Pessoa

Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho / Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis. – Recife: O Autor, 2008. 457 folhas.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2008.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Borba Filho, Hermilo, 1917-1976 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 3. Teatro brasileiro. 4. Regionalismo. 5. Teatro - Brasil, Nordeste. I.Título.

**82.09
809**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE-CAC
2009-05**

LUIZ AUGUSTO DA VEIGA PESSOA REIS

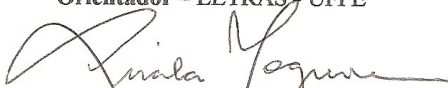
**FORA DE CENA, NO PALCO DA MODERNIDADE: UM ESTUDO DO
PENSAMENTO TEATRAL DE HERMILO BORBA FILHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura.

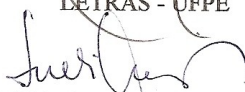
BANCA EXAMINADORA:



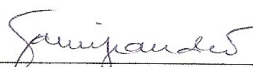
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS – UFPE



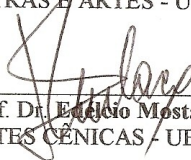
Prof.ª Dr.ª Lucila Nogueira Rodrigues
LETRAS – UFPE



Prof.ª Dr.ª Sueli Cavendish
LETRAS – UFPE



Prof.ª Dr.ª Tânia Brandão da Silva
LETRAS E ARTES – UFRJ



Prof. Dr. Edécio Mostaço
ARTES CÊNICAS – UESC

Recife – PE
2008

**Para Lucide,
minha mãe.**

AGRADECIMENTO

Ao Professor Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, meu orientador, por ter desde o início acreditado neste trabalho. Agradeço pelo exemplo de dedicação e de amor ao que faz, e pela lição de disciplina e de generosidade. Agradeço pela sabedoria e pela justeza de seu olhar, pelo apoio e pela amizade. Muito obrigado.

Às Professoras Dr^a. Lucila Nogueira Rodrigues e Dr^a. Maria da Piedade Moreira de Sá pelas críticas e pelas recomendações feitas durante a banca de qualificação, diálogo decisivo para a definição da forma e para o aprofundamento do conteúdo desta tese. Muito obrigado pela atenção e pela franqueza.

Aos Professores Dr. Alfredo Cordiviola, Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, Dr^a. Lucila Nogueira Rodrigues, Dr^a. Luzilá Gonçalves Ferreira e Dr^a. Yracilda Oliveira de Farias Coimet, dos quais fui aluno nas oito disciplinas cursadas durante este doutorado. Obrigado pelo enriquecimento, humano e acadêmico, propiciado pelo convívio em sala de aula e pelas leituras realizadas.

Aos Professores Dr. Alfredo Cordiviola, Dr. Lourival Holanda, Dr^a. Luzilá Gonçalves Ferreira e Dr. Roland Mike Walter, integrantes da comissão de seleção para este curso de doutorado, pela confiança depositada em mim, dando crédito a um projeto de estudo que, à época, ainda não tinha o devido amadurecimento.

À Professora Dr^a. Ângela Freire Prysthon, minha orientadora no curso de mestrado, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, pelos ensinamentos que, indiretamente, repercutem nesta tese.

Aos Professores Ms. Maria Luíza Nóbrega de Moraes e Dr. Ricardo Bigi de Aquino, orientadores de minha monografia de graduação em Comunicação Social, pelo

aprendizado durante o trabalho que me introduziu nos estudos do teatro pernambucano.

Aos colegas de curso, pela troca de idéias, pelo estímulo, e pela alegria da convivência.

Aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação em Letras da UFPE, em especial a Diva Rego Barros de Albuquerque, Eraldo Lins e Jozaías Ferreira dos Santos, pela solicitude e pela gentileza.

Aos funcionários do Arquivo Público Estadual, que muito me ajudaram em minhas pesquisas. Especialmente a Elzenita Guedes Costa, pela orientação certa e pela gentileza.

À atriz Leda Alves, “jardineira” que cultivava, com tanto zelo e amor, as sementes deixadas por Hermilo Borba Filho, um agradecimento especial. Por todos os ensinamentos, e pelo afeto de toda uma vida, com seus encontros e reencontros. Sem o seu apoio e a sua confiança, franqueado meu acesso aos arquivos pessoais de Hermilo, talvez este trabalho não pudesse ter sido realizado. Agradeço também a Neuza Maria de Souza e Maria Alves da Silva, suas assistentes, pela atenção e pela amabilidade.

Ao Professor Dr. Antônio Édson Cadengue que, mesmo estando há tantos anos afastado da universidade, segue como um dos mais produtivos pesquisadores de teatro em Pernambuco. Obrigado pelas mais que generosas indicações de leitura e pelo sincero incentivo a este seu aluno e amigo.

À Professora Dr^a. Sônia Maria van Dijk Lima, pelo estímulo e pelo caminho aberto por seus estudos sobre a literatura de Hermilo Borba Filho.

Aos saudosos mestres, e amigos, Luiz Maurício Carvalheira, Marco Camarotti e Rubem Rocha Filho, que tanto me ensinaram, não somente sobre Hermilo Borba Filho, mas sobre o teatro e sobre a vida de maneira mais ampla.

A Adriana Gehres, Alfredo Borba, Ana Carla Ferreira, Benjamim Santos, Carla Denise, Carlos Bartolomeu, Carlos Carvalho, Cristiano Ramos, Evandro Campelo, Fatiha Parahyba, Fátima Saadi, François Tardieux, Geninha da Rosa Borges, Fernando Augusto, Germano Haiut, Gentil Porto Filho, Gustavo Gouveia, Hermilo Borba Neto, Ida Korössy, Igor de Almeida, Ivan Soares, Ivana Moura, Joacir Castro, João Denys Araújo Leite, João Ferreira, João Roberto Faria, Jomard Muniz de Britto, Jones Melo, José Luiz Mota Menezes, Juarez Correia, Liane Borba, Lúcia Machado, Lúcia Neuenschwander, Lúcio Lombardi, Marcelo Coutinho, Maria de Jesus Baccarelli, Otto Neuenschwander, Roberto Lúcio, e Silvana Garcia, pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram com ações, informações, idéias, ou simplesmente com gestos de gentileza e de amizade, que foram de grande importância para a realização desta pesquisa.

A Agnaldo Assis, Beatriz Reis, Carolina Andrade, Cristiana Tavares, Flávia da Veiga Pessoa, Giovana Tavares, José Carlos Reis, Letícia Reis, Liziane da Veiga Pessoa, Luci Tavares, Marcelo Baccallá, Maria Eduarda Ribeiro do Vale, Romeu Tavares, e aos demais parentes queridos, pelo apoio e pelo carinho.

A meu pai, o ator Antônio Carlos de Souza Reis, ex-integrante do Teatro Popular do Nordeste, pelas informações, pelo incentivo e pela inspiração.

À minha mãe, Lucide da Veiga Pessoa, que foi aluna, atriz e assistente de direção de Hermilo Borba Filho, pela vida que me deu, pelo suporte incondicional, e por sua compreensão muito precisa da personalidade e da dimensão intelectual de Hermilo.

A Liliana, minha mulher, pelo amor, pela paciência, pelo estímulo, pelo carinho, pelas sugestões, pelas angústias e alegrias divididas e pelas tantas soluções encontradas. Por tudo. Por ela existir.

Ao meu filho, Júlio, fonte perene de felicidade, por dar sentido a tudo.

RESUMO

Este trabalho estuda as idéias e as realizações de Hermilo Borba Filho como artista e teórico do teatro. Particularmente, esta tese examina o modo como ele, a partir do Recife, distante dos dois principais centros de produção teatral do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, assumiu uma posição ativa no processo de modernização do teatro nacional, ocorrido ao longo do século XX, mais claramente desde os últimos anos da década de 1930. Apoiando-se sobretudo em documentos produzidos pelo próprio Hermilo Borba Filho, especialmente a coluna teatral diária que ele assinou, ao final dos anos 1940, no jornal recifense *Folha da Manhã*, esta pesquisa discute as influências, as motivações e as conseqüências do empenho renovador que caracterizou todo o caminhar de Hermilo Borba Filho pelo terreno da arte teatral.

Palavras-chave: Hermilo Borba Filho; modernidade teatral; teatro brasileiro; “teatro popular”; Regionalismo; “Teatro do Nordeste”.

ABSTRAC

This work studies Hermilo Borba Filho's ideas and achievements not only as an artist but also as a theatre theorist. Particularly, it examines how he, in spite of living in Recife, away from the two major centres of theatre production in Brazil, Rio de Janeiro and São Paulo, managed to play an active role in the process of modernization of the national theatre, which took place throughout the 20th century, most noticeably from the late 1930s. Based mostly on documents produced by Hermilo Borba Filho himself, especially the daily theater column he had in the late 1940s in the *Folha da Manhã*, a Recife newspaper, this research focus on the influences, the motivations and the consequences of the innovating effort which characterized his journey through the field of theatre art.

KEY-WORDS: Hermilo Borba Filho; theatre modernity; Brazilian theatre; “teatro popular”; “Regionalismo”; “Teatro do Nordeste”.

RESUME

Ce travail étudie les idées et les réalisations de Hermilo Borba Filho en tant qu'artiste et théoricien du théâtre. Cette thèse examine tout particulièrement la manière dont, à partir de Recife, loin des principaux centres de production théâtrale du Brésil, Rio de Janeiro et São Paulo, Hermilo Borba Filho a assumé une position active dans le processus de modernisation du théâtre national qui a eu lieu tout au long du XX^e siècle, mais plus clairement à partir de la fin des années 30. S'appuyant principalement sur des documents produits par Hermilo Borba Filho lui-même, et tout spécialement la chronique théâtrale qu'il tenait quotidiennement à la fin des années 40 dans le journal de Recife *Folha da Manhã*, cette recherche discute les influences, les motivations et les conséquences de l'élan rénovateur qui a caractérisé tout le parcours de Hermilo Borba Filho sur le terrain de l'art théâtral.

Mots-clés: Hermilo Borba Filho; modernité théâtrale; théâtre brésilien; "teatro popular"; "Regionalismo"; "Teatro do Nordeste".

Sumário

	Página
Introdução	13
1. Hermilo e a modernidade teatral no Brasil	37
1.1. O “novo” versus o “tão bom quanto”	53
1.2. A herança "Regionalista-Tradicionalista-Modernista"	65
1.3. Hermilo, Ariano e as contradições do regionalismo freyreano	79
1.4. O distanciamento entre Hermilo e Brecht	101
1.5. O teatro popular e o “copo cheio pela metade”	129
2. Hermilo e a arte do ator	143
2.1. A dor e o deleite da representação	156
2.2. O ator profissional e a renovação do teatro pernambucano	165
2.3. A modernidade teatral e os atores de fora	183
2.4. A promoção dos atores da terra	202
2.5. Os atores de Hermilo	222
2.6. Quando o ator político entra em cena	241
3. Hermilo e a dramaturgia	259
3.1. O “rato de teatro” e a especificidade do texto dramático	269
3.2. O “despertar de nacionalidades” e a ideologia do autor	295
3.3. A tragédia regionalista como substituição das importações	318
3.4. A veia expressionista do “Teatro do Nordeste”	344
3.5. O riso épico da maturidade	365
3.6. O mistério do popular engajado e a apoteose das guitarras tropicalistas	396
	418
Conclusão	
Referências bibliográficas	428
Anexos	450
Hermilo Borba Filho: cronologia de sua trajetória no teatro	

INTRODUÇÃO

Em setembro de 1947, quando iniciou sua coluna teatral *Fora de cena*, publicada na edição vespertina do jornal recifense *Folha da Manhã*, Hermilo Borba Filho (1917-76) tinha pouco mais de 30 anos de idade, dos quais quase a metade havia sido vivida dentro do universo do teatro. Nessa época, já reconhecido na cena pernambucana, como ator, tradutor, autor, diretor e crítico, seu nome começava a se fazer ouvir em outros centros de produção teatral do país, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, em cujos palcos os sinais de modernização do teatro nacional ganhavam maior visibilidade. No restante de sua vida, pouco menos de três décadas, o interesse de Hermilo pela arte teatral se aprofunda e segue norteando a maior parte de suas ações, tanto como artista quanto como intelectual. Em paralelo à sua destacada carreira de encenador, ele escreveu, adaptou e traduziu diversas peças. Além disso, por meio de livros, ensaios, palestras, manifestos, depoimentos e críticas, produziu uma obra teórica que, em seu conjunto, principalmente pela originalidade de sua perspectiva, se constitui como uma importante contribuição para o entendimento do teatro brasileiro no século XX.

Durante os mais de quatro anos em que assinou sua seção diária¹ na *Folha da Manhã*, Hermilo trouxe ao público os principais temas que balizaram a formação de seu olhar sobre a arte teatral. Ali, mais do que um valioso testemunho das mudanças que o teatro nacional vinha sofrendo, ele deixou um expressivo registro do amadurecimento de seu próprio projeto estético-ideológico. Foram anos determinantes para a consolidação de suas idéias teatrais. Foram, também, anos de grande efervescência para o teatro pernambucano e para o teatro brasileiro como um todo.

Se ao final da década de 1940 o Hermilo diretor e o Hermilo autor trabalhavam intensamente, cabia ao Hermilo crítico teatral a necessária função de refletir, não

¹ Embora fosse uma coluna diária, havia muitos dias em que o jornal não a publicava. Não se pôde averiguar, no entanto, as causas desses hiatos; se era o próprio autor que em algumas ocasiões não as produzia, por razões particulares, ou se o jornal, por motivos editoriais, ou por questões técnicas, não era capaz de publicá-las em determinadas datas.

somente sobre sua própria produção, mas sobre as artes cênicas de um modo mais amplo. De fato, a coluna *Fora de cena* ocupou-se de grandes questões do teatro contemporâneo, propondo discussões sobre alguns dos mais destacados teóricos e criadores da cena mundial. Porém, embora imediatamente sintonizado com os debates que eclodiam no movimento teatral de outras regiões, dentro e fora do país, Hermilo soube, como poucos, observar as belezas e as contradições próprias de sua realidade nordestina e pernambucana.

Nesta tese, cujo principal objetivo é estudar o pensamento teatral de Hermilo Borba Filho, procurando delinear suas particularidades dentro do panorama teórico e artístico da chamada “renovação do teatro brasileiro”, a coluna *Fora de cena* não é tomada como o objeto final da pesquisa, suscitando uma minuciosa investigação do discurso jornalístico do autor; em vez disso, ela serve como uma espécie de mapa, ou de eixo organizador, capaz de possibilitar uma aproximação dinâmica, não necessariamente cronológica, do imenso legado humano, artístico e intelectual deixado por Hermilo no âmbito do teatro.

Nesse ponto, dois esclarecimentos se fazem necessários: primeiro, o que se pretende denominar com a locução “pensamento teatral”; e, segundo, como a recorrente, e sempre um tanto imprecisa, expressão “renovação do teatro brasileiro” é interpretada neste estudo.

“Pensamento teatral”, aqui, não diz respeito apenas aos escritos teóricos do autor estudado. Essa frase é empregada, em sentido ampliado, para denominar a atuação do homem de teatro Hermilo Borba Filho nos simultâneos campos da criação e da reflexão. “Pensamento teatral”, portanto, é o termo escolhido para designar, a um só tempo, as influências, as motivações e as consequências das ações que deram feição à trajetória de Hermilo no universo do teatro.

Por sua vez, compreende-se por “renovação do teatro brasileiro” o processo por meio do qual, desde as primeiras décadas do século XX, e mais acentuadamente nos anos 1940 e 1950, foi se instituindo o chamado “teatro brasileiro moderno”, isto é, um teatro que, sem necessariamente romper com a lógica comercial do entretenimento burguês, passa a se impor como criação artística, alardeando preferência por temas sérios e profundos, rejeitando a função de mero passatempo,

de diversão inconseqüente, assumida com naturalidade pelo grosso da produção teatral existente até então no país.

Semelhante ao que havia acontecido nos palcos europeus na virada do século XIX para o século XX, embora imersa em circunstâncias sócio-econômicas bem distintas, a modernização do teatro brasileiro pôde ser percebida, entre outros aspectos, pela gradual consolidação da figura do encenador (*metteur en scène*), que passa a responder, mais diretamente do que o dramaturgo e do que os atores, pelo resultado estético-ideológico da montagem. Encenador que, em nome da qualidade artística do espetáculo, logo se empenha em remover do proscênio a conveniente simbiose entre a caixa de ponto e a figura do “monstro sagrado”, da “grande estrela da companhia”. Simbolicamente, essa reorganização espacial do palco retira do primeiro plano, de uma só vez, tanto o autor da peça – representado pelo ponto – quanto o ator. Assim, em tese, o que esse novo teatro propunha era um re-equilíbrio das forças criativas que compõem o fenômeno teatral. As partes cederiam em benefício do todo. Na prática, porém, algumas vezes, essa mudança privilegiou em demasia os encenadores, transformando-os também em grandes estrelas.

Na Europa, o surgimento do encenador coincide com um claro momento de inflexão, ou de crise, na produção dramatúrgica, quando passa a existir um crescente interesse por peças teatrais que, a rigor, não mais procuravam se enquadrar nos parâmetros estritos do gênero dramático, propondo aos palcos textos fortemente marcados pelo lírico e pelo épico. Independentemente de se buscarem relações de causa e efeito entre essa mudança na escrita teatral e a valorização da arte da encenação, parece certo que, como traços definidores do que se convencionou chamar de “teatro moderno”, essas duas coisas passam a se nutrir mutuamente.

No Brasil, porém, a crise era outra: o dramaturgo nacional, embora às vezes conseguisse popularidade e prestígio social, poucas vezes alcançara reconhecimento artístico semelhante ao obtido pelos poetas e pelos romancistas da terra. Não importava se multidões se dirigiam às casas de espetáculos para ver as revistas ou as comédias de costumes escritas por autores brasileiros, muitos críticos seguiam confirmando a opinião expressa por Machado de Assis em meados do século XIX: “o teatro não existe entre nós” (ASSIS 2001 [1859]: 493). Por outro lado,

até metade do século XX, pouquíssimos artistas brasileiros reivindicariam para si o título de *metteur en scène*, embora alguns talvez já desempenhassem tal função. O que contava mesmo era o carisma dos atores-empresários, donos das companhias profissionais que moviam a incipiente indústria teatral do país, oferecendo aos seus fiéis admiradores espetáculos que serviam, antes de tudo, como pretextos para a exibição de seus vaidosos histrionismos.

A consciência da modernidade teatral somente sobe aos palcos brasileiros pelas mãos dos diversos encenadores europeus que, fugindo das agruras da Segunda Grande Guerra (1939 – 1945), se estabelecem no país a partir da década de 1940. Ao chegarem aqui, eles não encontram muitos autores nacionais sintonizados com as novas tendências da literatura dramática européia. Assim, os teatros brasileiros que se pretendiam modernos vão ser quase sempre ocupados por peças de autores estrangeiros, freqüentemente levadas à cena por diretores estrangeiros – e às vezes interpretadas, também, por atores estrangeiros. Apesar disso, ou talvez exatamente por isso, esse teatro renovado vai suscitar novos questionamentos sobre a necessidade de se buscarem, agora não somente na dramaturgia, mas também na cena, marcas de uma possível personalidade própria, brasileira, diferente da matriz européia. Portanto, no Brasil, o processo de modernização da arte teatral está vinculado à conquista de um sentimento de autonomia, de auto-reconhecimento – algo que decerto começa a se forjar com a valorização dos primeiros dramaturgos modernos do país, ainda na década de 1940, mas que somente ganha corpo com o reconhecimento alcançado pelos primeiros grandes encenadores brasileiros, sobretudo a partir dos anos 1960.

Nesse cenário, o que esta pesquisa põe em foco é o posicionamento de Hermilo Borba Filho em relação às grandes mudanças sofridas pelo teatro nacional ao longo do século passado. Investiga-se, especialmente, como esse artista e intelectual, situado no Nordeste, reagiu às contradições, ou melhor, aos desafios inerentes à demanda por um teatro que fosse, ao mesmo tempo, moderno e brasileiro.

Por isso, ao lado de suas publicações, com seus ensaios, com seus estudos e com suas peças, todos os demais tipos de documentos (cartas, manuscritos, fotos,

entrevistas, programas de espetáculos, etc.) gerados em torno de sua intensa atividade teatral tornam-se de grande valia, como fontes primárias, para o desenvolvimento deste trabalho. Grande parte desses documentos encontra-se no arquivo pessoal de Hermilo Borba Filho, acervo guardado por sua viúva, a atriz Leda Alves, que gentilmente os colocou à disposição desta pesquisa. Recorre-se ainda a certos momentos de seus romances e novelas, quando o ficcionista Hermilo constrói narrativas que tratam, direta ou indiretamente, do fazer teatral. Todavia, neste trabalho, o ponto de partida, ou melhor, o centro de onde se irradiam os diversos aspectos da discussão sobre o pensamento teatral de Hermilo, foi o rico e ainda pouco conhecido conjunto de seus escritos jornalísticos produzidos no Recife, sobretudo, entre os últimos anos da década de 1940 e os primeiros da década de 1950.

Se, desde o final dos anos 1930, o jovem Hermilo publicava artigos e críticas teatrais nos jornais pernambucanos, é com a seção *Fora de cena*, na *Folha da Manhã*, que ele assume pela primeira vez um espaço próprio, com periodicidade pré-determinada, dedicado primordialmente ao teatro.

Logo na edição inaugural da coluna², no dia 28 de setembro de 1947, embora provavelmente não tenha sido esta a sua intenção, ele aborda, ou pelo menos tangencia, alguns dos questionamentos mais freqüentes na amplitude de suas reflexões sobre o teatro: questões que permeiam toda a sua produção artístico-intelectual, eixos sobre os quais desliza o seu olhar de pesquisador e de criador, trilhas ao longo das quais alguns de seus valores vão se modificando, enquanto outros ganham cada vez mais força, marcas que distinguirão o seu percurso de criador-pensador.

Por exemplo, entre outras coisas, direta ou indiretamente, no texto de sua primeira coluna *Fora de cena*, Hermilo manifesta: 1) seu interesse e sua admiração pelos “espetáculos populares” do Nordeste, ou melhor, pela arte e pela cultura do povo nordestino como um todo; 2) sua convicção na renovação do teatro brasileiro a partir do surgimento de uma nova dramaturgia nacional, calcada nas especificidades

² No dia 16 de setembro de 1949, Hermilo Borba Filho havia publicado, na *Folha da Manhã*, uma matéria cujo título (“Sugestões Fora de Cena”) já antecipava o nome dado à sua seção teatral que estava prestes a ser lançada naquele jornal.

culturais de cada região do país; 3) sua defesa da liberdade no ato de criação artística e também, por conseguinte, na atuação de uma crítica teatral livre; 4) sua insatisfação com o teatro produzido por grande parte dos grupos profissionais de então e sua aposta no empenho transformador dos grupos amadores – apesar de sempre haver preconizado a dignidade de se viver de teatro; 5) sua percepção, embora sendo autodidata, da importância de se fundarem escolas de arte dramática no país; 6) sua crença no teatro como um bem inalienável da cidade e do povo – e não simplesmente como uma mercadoria, sujeita aos ditames da lei da oferta e da procura; e 7) seu desejo de atualizar o teatro local, pondo-o em diálogo com tudo de mais relevante que estava acontecendo nos grandes pólos de atividade teatral, tanto no Brasil quanto no exterior.

Esses temas, apesar de aparecerem aqui como itens isolados, em uma listagem um tanto arbitrária, não são, como podem dar a entender, questões independentes entre si, enfocadas separadamente por Hermilo em momentos distintos de sua obra teatral. Devem ser vistos, isto sim, e desta forma serão tratados nesta tese, como componentes que se fundem, se complementam e se modificam no amálgama de suas idéias sobre o teatro. Examinadas uma por vez, percebe-se que algumas dessas preocupações eram compartilhadas, pelo menos parcialmente, por quase todos os renovadores da cena teatral do país. Sobrepostas, elas revelam o contorno de um olhar original sobre a modernização do teatro brasileiro. Um olhar plasmado, sobretudo, pelo modo como Hermilo problematizou as determinações advindas da localização geográfica de sua própria ação renovadora – distante dos grandes centros de produção teatral.

No dia de estréia, sua coluna, ocupando pouco mais de um quarto de uma página de jornal³, está dividida em duas partes: *Notícias diversas* e *Começo de conversa*. Na primeira parte, Hermilo traz seis notas informativas, a começar pelo anúncio da “primeira sabatina dominical”, marcada para poucos dias depois, sob os auspícios do seu grupo, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), contando com a presença do poeta e pesquisador da cultura popular Ascenso Ferreira, seu amigo e

³ Embora variasse de tamanho e de localização no corpo do jornal, em geral a coluna ocupava um espaço equivalente a aproximadamente um sexto da página.

conterrâneo, também nascido na cidade de Palmares, Zona da Mata Sul de Pernambuco. Ao lado de Ascenso, artistas pertencentes às camadas social e economicamente menos privilegiadas, como o poeta João Martins de Ataíde, o mamulengueiro Cheiroso, o velho de pastoril Fuzarca, o palhaço de circo Alegria, além de “um cavalo-marinho de bumba-meu-boi e um cantador de feira”. A realização dessa “sabatina” é, aliás, o tema da manchete que antecede, na diagramação da página, o próprio título da coluna (“Fora de cena”): “Domingo, Às 10 horas Na Casa Do Estudante, A Primeira Mesa Redonda Sobre Representações Populares”.

Embora provavelmente tenha sido apenas uma coincidência, é significativo o fato de Hermilo abrir sua primeira coluna teatral com a temática dos “espetáculos populares” – como ele sempre preferiu chamar as danças e as representações dramáticas do povo nordestino –, visto que essa questão ganhará relevo especial na constituição de seu pensamento teatral. Já vinha se sedimentando, então, ao menos desde quando Hermilo assumira a liderança do TEP, no final de 1945, a crença no “popular” como alicerce para uma arte genuinamente brasileira: problemática indissociável à procura de uma identidade para o moderno teatro nacional e, em especial, para o chamado “Teatro do Nordeste”, rótulo que estava prestes a nascer, graças, em grande medida, ao empenho de Hermilo em prol do surgimento de uma dramaturgia nordestina.

Nesse ponto, um rico, embora poucas vezes manifesto, diálogo com os ideais regionalistas propostos por Gilberto Freyre começa a se pronunciar. Pois, apesar de nem sempre estarem em concordância político-ideológica, Freyre e Hermilo vão compartilhar da determinação por valorizar as coisas próprias da região. E, pelo que se pode deduzir a partir da obra deixada por ambos, tal postura não era motivada por uma suposta intenção de se fecharem às influências externas, mas talvez com o intuito de se fortalecerem, conhecendo melhor as qualidades do regional, para então, assim, poderem efetivamente aproveitar, sem assombros nem menosprezos, as genuínas possibilidades de trocas com outras culturas.

Esta questão da afirmação de uma identidade para o “Teatro do Nordeste” também aparece, por outro prisma, no item seguinte da coluna. Nele, Hermilo saúda

a passagem pela cidade do renomado maquiador, professor e pesquisador José Jansen. A nota explica que o “mestre em caracterização”, maranhense que desenvolvera sua carreira na Capital Federal, estava no Recife a convite do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), tendo proferido, naquela semana, “uma excelente palestra” sobre sua arte. Com a vinda de Jansen, diz Hermilo, a direção do TAP, leia-se Valdemar de Oliveira, pretendia iniciar um movimento “no sentido de trazer ao Recife várias figuras do meio teatral do sul”.

Durante toda a sua existência, a coluna *Fora de cena* não apenas registrou a vinda ao Recife de diversas personalidades do mundo da cultura e da arte, especialmente do teatro, como também procurou abrir espaço para que esses criadores e intelectuais expusessem suas idéias e seus valores, estabelecendo intercâmbio com a cultura local. Simultaneamente, Hermilo sempre tratou de divulgar as viagens de artistas e de pensadores pernambucanos, incluindo ele próprio, a outras partes do país, sobretudo às grandes cidades da região Sudeste, comentando seus feitos e as repercussões obtidas⁴. Por um lado, esse aspecto de sua coluna parece atestar um claro empenho em “diminuir a distância” entre o Recife e os outros locais de maior atividade teatral no país, notadamente o Rio de Janeiro e São Paulo; por outro lado, porém, a constante preocupação com a obtenção de êxito nessas capitais parece denunciar a percepção de que essa “distância” a ser encurtada já não era apenas geográfica, mas sim referente, também, a um suposto desnivelamento artístico do teatro recifense em relação ao movimento teatral dessas outras cidades.

⁴ Na segunda metade dos anos 1950, quando atuava na imprensa paulista como crítico teatral, Hermilo continuou a fazer esse intercâmbio, publicando freqüentes notícias e comentários sobre o movimento teatral pernambucano.

Nesse viés, o próprio nome da coluna⁵ (*Fora de cena*), em vez de se referir apenas à atividade crítica de Hermilo, ou seja, ao seu trabalho fora dos palcos, pode assumir uma significação mais ampla, passando a evidenciar também certa intuição de que o teatro recifense, a despeito dos esforços de grupos como o TAP e o TEP, importantes desbravadores da modernidade teatral no país (CADENGUE 1989; CARVALHEIRA 1986), não se percebia no centro, mas sim à margem, da renovação que ia aos poucos se materializando nos palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Essa problemática ocupará, portanto, um espaço fundamental neste estudo, pois o empenho de Hermilo pela modernização do teatro pernambucano, ou nordestino, talvez possa, em determinada medida, pôr em evidência algumas das negociações de poder, com bases econômicas, políticas e culturais, subjacentes ao discurso da modernidade teatral. Importado da Europa, o teatro moderno parecia estar vinculado a uma patente noção de superioridade, de avanço, de desenvolvimento. Assim como a cena carioca e a cena paulista procuravam se equiparar ao teatro contemporâneo das grandes metrópoles européias, as demais capitais brasileiras deveriam primeiramente alcançar o nível artístico existente nas duas maiores cidades do Sudeste do país. Por isso, a saudação ao professor José Jansen, nordestino que voltava ao Nordeste, valorizado como “figura do meio teatral do sul”, será tomada, aqui, como ilustração de uma verdade que permeia grande parte dos escritos teóricos de Hermilo, mas que se torna mais evidente em seus

⁵ *Fora de cena* era também o título que se deu a uma seleção de ensaios escritos pelo crítico e diretor teatral italiano Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), publicada no Brasil, em 1941, por Vecchi Editor, com tradução de Álvaro Moreyra. Porém, em nenhum de seus textos para a *Folha da Manhã*, Hermilo faz menção a essa coletânea de artigos; não se pode afirmar, portanto, que a escolha do nome para a sua coluna teatral seja, ou não, uma referência a essa obra. No entanto, sendo Hermilo um assíduo leitor de livros sobre teatro, como ele deixa claro em diversas ocasiões na própria coluna *Fora de cena*, não é improvável que ele estivesse citando a obra desse autor italiano: talvez o primeiro encenador realmente moderno do teatro italiano (RAULINO 2002: 23), um artista vinculado ao futurismo na juventude, mas que se volta, na maturidade, para a pesquisa da cultura popular – após um período obscuro em que, de algum modo, esteve próximo ao fascismo que floresceu na Itália no entre-guerras (BANHAM 1995: 123). Em 1950, quando ainda escrevia para a *Folha da Manhã*, Hermilo inclui o livro *Fora de cena*, em sua edição de 1941, na lista de indicações bibliográficas contida em seu manual *História do teatro*. Sete anos depois, seleciona um pequeno ensaio de Bragaglia para a coletânea organizada por ele, publicada sob o título de *Teoria e Prática do Teatro*. O artigo escolhido por Hermilo, intitulado *Subordinação do literato ao teatral*, era justamente um dos capítulos do livro *Fora de cena*. Além disso, a versão em português utilizada por Hermilo não é outra senão a de Álvaro Moreyra – embora não sejam devidamente citados os créditos do tradutor. Todavia, não se pode afirmar, com segurança, que Hermilo conheceria o livro de Bragaglia antes de 1947, quando inaugura sua coluna teatral na *Folha da Manhã*.

textos jornalísticos: a necessidade, e a dificuldade, de se fazer reconhecer moderno, ou de se auto-reconhecer moderno, estando fora dos espaços hegemônicos da produção teatral; mesmo quando se praticava um teatro que, por vezes, se comparado às inovações que iam surgindo nos palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo, apresentava uma sofisticação estética e uma complexidade ideológica flagrantemente associadas aos ideais de uma arte teatral tocada pelos ares da modernidade. Por seu turno, em grande medida graças à atuação do próprio Hermilo, o Recife parece ter exercido, em escala regional, o papel de centro difusor da renovação teatral. Não por acaso, em parcela considerável da moderna produção dramática do Nordeste, podem-se reconhecer traços tributários das idéias e das investigações geradas pela cena pernambucana desde meados da década de 1940 (ROCHA FILHO 1969; PIMENTEL 1969).

Esta é, então, uma das possíveis contribuições resultantes desta pesquisa: por meio do testemunho atento e abalizado de Hermilo Borba Filho, ampliar a discussão sobre as implicações do processo de modernização do teatro brasileiro, especialmente para quem se encontrava distante dos principais centros teatrais do país.

A notícia seguinte, na primeira edição da coluna *Fora de cena*, trata do encerramento das inscrições para o “Concurso de Peças do Teatro do Estudante”, cuja comissão julgadora é presidida por Gilberto Freyre que, então, após 15 anos da publicação do seu livro *Casa-Grande & Senzala*, já alcançara celebridade, sendo aclamado como um dos grandes intérpretes da cultura nacional. No regulamento do concurso, publicado na própria *Folha da Manhã* quase um ano antes, mais especificamente no dia 24 de outubro de 1946, lia-se o seguinte: “Os autores deverão pensar alto e livremente, apresentando, de preferência, os problemas brasileiros, através de personagens e situações, sem medo ou vergonha deles, e aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil”.

A coluna festeja o recebimento de seis⁶ originais, e diz ainda aguardar a inscrição de possíveis outros concorrentes que porventura tivessem enviados seus

⁶ Ao final, conforme indica a coluna *Fora de cena* do dia 15/1/1948, sete originais foram inscritos no concurso.

textos por correio; afora também, lembra Hermilo, os prováveis participantes “do sul”, que talvez tivessem entregado suas peças “diretamente na Casa do Estudante do Brasil”, no Rio de Janeiro.

Essa instituição, que serviu de modelo para tantas outras casas de estudantes em diversas capitais do país, fora fundada, em 1929, pelo estudante de Ciências Jurídicas e Sociais Paschoal Carlos Magno (CARVALHO; DUMAR 2006: 22), que nas décadas seguintes, já reconhecido como um dos principais mentores da renovação do teatro feito no país, torna-se grande incentivador dos projetos teatrais de Hermilo. Mais do que apoio, Paschoal ofereceu inspiração. Partiu dele, por exemplo, a idéia da realização de um concurso de dramaturgia pelo TEP. Logo, torna-se um assíduo interlocutor, com quem Hermilo discutirá muitos dos seus pontos de vista em relação ao teatro nacional, passando a ser um dos nomes mais citados na seção *Fora de Cena*. Por seu turno, a coluna teatral assinada por Paschoal, no jornal carioca *Correio da Manhã*, vez por outra abrirá espaço para noticiar, sempre de forma elogiosa, as realizações de Hermilo no comando do TEP.

É Paschoal, por sinal, como atesta o próprio Hermilo em diversas oportunidades, quem cunha a expressão “Teatro do Nordeste”, para designar o teatro idealizado pelos membros do TEP⁷. 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; mas

⁷ Por exemplo, durante o 1º Congresso Brasileiro de Teatro, realizado, no Rio de Janeiro, em julho de 1951, ao relatar as ações promovidas pelo TEP, Hermilo afirma: “Promoveu [o TEP] concurso de peças, lançou uma editora, a barraca em espetáculos ao ar livre e com farsas de autores próprios, em praças públicas e em subúrbios, criando uma nova mentalidade dramática, daí surgindo aquilo que Paschoal Carlos Magno já classificou como o Teatro do Nordeste, à maneira do que fizeram na Irlanda Yeats, Synge, O’Casey e Lady Gregory”. Em seu estudo sobre o TEP, Luiz Maurício Carvalheira também observa o fato de que foi Paschoal o primeiro a usar a expressão “Teatro do Nordeste”, para designar a nova dramaturgia que ia surgindo no Recife. Ele diz: “Referia-se então ao Concurso de Peças do TEP (que estava em andamento), ponto de partida para o que veio a ser conhecido como ‘O Teatro do Nordeste’”. Paschoal Carlos Magno é quem pela primeira vez empregou esta expressão numa entrevista com o pessoal do TEP, quando da inauguração da Barraca, entrevista que vem publicada pelo **Correio da Manhã**, do Rio de Janeiro, em sua edição de 26 de setembro de 1948 [publicada também no Recife pelo **Diário da Noite** e pela **Folha da Manhã**]” (CARVALHEIRA 1986: 212).

também, inevitavelmente, como registro, sempre um tanto limitador, de certo exotismo, surpreendente e encantador, indistintamente imposto às manifestações artísticas que surgem à margem.

Por outro lado, é necessário lembrar que, nessa época, por meio da literatura produzida por autores como José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego ou Raquel de Queiroz, determinada concepção do Nordeste, sintetizada de modo generalizante a partir das particularidades da produção de cada um desses escritores, já estava bem acomodada no imaginário artístico-cultural da nação; mas permanecia estranha aos palcos brasileiros. Deveria haver, portanto, dentro e fora do Nordeste, uma natural expectativa no sentido de que os dramas e os encantos da região, que surgiam como substrato de alguns dos melhores romances da época, chegassem também ao teatro.

O fato, porém, é que, uma vez instaurada, esta dialética de rotulações que se alimentam reciprocamente, isto é, “gente do sul” versus “Teatro do Nordeste”, parece seguir válida, em grande medida, até os dias atuais. E essa tensão, como já foi dito, torna-se um aspecto de grande importância na discussão do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho; sendo pressentida, portanto, com mais ou menos força, em quase todos os momentos deste estudo.

Em seguida, de volta à coluna *Fora de cena* do dia 28 de setembro de 1947, os títulos das seis peças inscritas no concurso do TEP são anunciados, com os respectivos pseudônimos de seus autores. Entre eles, consta o “romance popular trágico” *Uma mulher vestida de sol*, primeira criação teatral do escritor Ariano Suassuna, colega de Hermilo na Faculdade de Direito e companheiro de grupo teatral, que conquista o primeiro lugar na competição, arrebatando os quatro mil cruzeiros, doados pelo próprio Paschoal, referentes ao prêmio denominado Nicolau Carlos Magno, homenagem do TEP à memória do pai do seu patrono, como informa a *Fora de cena* do dia 15 de janeiro de 1948. Já o segundo prêmio, no valor de dois mil cruzeiros, conquistado por outro componente do TEP, José de Moraes Pinho, recebera o nome de “Prêmio García Lorca”, tributo ao poeta espanhol, assassinado havia poucos anos, logo nas primeiras movimentações do longo governo ditatorial do general Franco.

Entre os autores teatrais mais respeitados e estudados por Hermilo e por seus colegas do TEP, talvez nenhum outro fosse tão admirado quanto Federico García Lorca. Ele, com seu teatro tão inovador e contemporâneo, e ao mesmo tempo tão ligado à cultura popular de sua terra, torna-se, mais que uma inspiração, um verdadeiro modelo a ser perseguido. Além da montagem de *A sapateira prodigiosa*, em 1947, traduzida e dirigida por Hermilo, e fora diversas citações em palestras, discursos, ensaios e críticas, talvez a melhor ilustração da influência exercida por Lorca sobre o TEP seja a inauguração, em setembro de 1948, ou seja, quando a coluna *Fora de cena* completava um ano de existência, do teatro ambulante A Barraca, cujo nome prestava explícita homenagem ao *La Barraca*, famoso teatro itinerante concebido e dirigido pelo autor de *Bodas de sangre*. Porém, é na dramaturgia, antecedendo a qualquer outra influência pontual, que os efeitos dessa admiração por Lorca parecem ter se revelado particularmente produtivos. Ariano Suassuna, que logo se torna o mais destacado representante dessa escrita teatral que ia se acomodando sob o rótulo de Teatro do Nordeste, reconhece, em várias ocasiões, que o seu primeiro trabalho para o palco, justamente a tragédia que venceu o concurso promovido pelo TEP, estava impregnado do espírito poético e do universo temático do teatro de Lorca (SUASSUNA 1964: 15-16).

De todos os aspectos que compõem o fazer teatral, certamente foi a literatura dramática o que recebeu maior atenção do colunista Hermilo Borba Filho. Fica evidente, em grande parte de suas reflexões, o seu esforço por promover uma dramaturgia brasileira renovadora que, embora inserida na tradição da escrita dramática ocidental, fosse capaz de absorver, tanto na forma quanto no conteúdo, elementos da cultura nacional e, mais especificamente, da cultura popular nordestina. Ele defendia, nesses termos, uma literatura dramática talhada para a cena, e não para as prateleiras das academias literárias; textos teatrais para serem encenados, e não apenas para serem lidos.

Tal determinação, no entanto, a despeito de ter se revelado um dos aspectos mais férteis do legado teatral de Hermilo, parece se configurar, ao mesmo tempo, como um dos seus principais pontos de conflito, tanto artístico quanto ideológico. Talvez, entre outras razões, pelo fato de o texto teatral escrito não ser um elemento

natural das manifestações cênicas do povo, calcadas, em sua maioria, na tradição oral – marca que se manifesta por meio de uma das características fundamentais dos espetáculos populares: o improviso do intérprete (brincante), em contato direto com os espectadores durante a apresentação, como observou, em seus estudos, o próprio Hermilo Borba Filho. Enquanto a escrita teatral, especialmente na forma hegemônica do ideal de uma “dramática pura”, parece ter quase sempre estado ligada às camadas economicamente mais privilegiadas e, por conseguinte, mais próximas ao poder, tanto nas sociedades aristocratas quanto no Estado burguês.

Talvez por essa contradição, entre outras razões, percebe-se que Hermilo, apesar de não parar de escrever nem de adaptar peças, foi gradativamente, sobretudo a partir dos anos 1960, concentrando na arte da encenação, e menos na dramaturgia, o seu empenho pelo surgimento de um teatro moderno e “genuinamente nordestino” – embora o seu conceito de encenação jamais tenha deixado de estar muito vinculado às exigências do texto teatral. Agora, detendo-se mais sobre os aspectos do espetáculo propriamente dito, Hermilo passa a vislumbrar um teatro erudito e contemporâneo, mas inspirado nas características performáticas de manifestações populares como o pastoril, o mamulengo e, em especial, o bumba-meu-boi.

Não por acaso, enquanto no início dos anos 1950 ele afirmava que sua principal “função no teatro” era a de “escrever peças”, duas décadas depois, em seus últimos anos de vida, é como encenador e como “homem de teatro”, isto é, como divulgador, professor e entusiasta dessa arte, que ele vai reconhecer sua maior contribuição para o teatro nacional⁸.

Porém, um exame de sua prolífica produção dramática, deliberadamente distinta do chamado teatro “digestivo”, de evidente motivação comercial, pode revelar um autor dos mais sofisticados no panorama da moderna literatura teatral brasileira.

⁸ Na coluna *Fora de cena* do dia 12/12/1950, ele diz o seguinte: “/.../ minha função no teatro é escrever peças, bem ou mal, é esta a minha função”. Já na longa entrevista que deu ao Serviço Nacional de Teatro, em 1973, ele afirma: “/.../ Eu sempre fui e devo ter sido um homem de teatro, quer dizer, um homem que amava o teatro, que inspirava muita gente, e que batalhava pelo aparecimento de jovens diretores, jovens autores, jovens cenógrafos, figurinistas, etc. e tinha um certo talento para dirigir espetáculos. Um homem de teatro, mas não era um dramaturgo. Descobri isso quando comecei a escrever romances. Na verdade eu era muito mais romancista do que dramaturgo”. (BORBA FILHO 1981 [1973]: 100).

Um autor-teórico, quase sempre disposto a pensar o teatro por meio de suas peças; um autor-ideólogo, alinhado às causas dos oprimidos e dos subalternos, mas incondicionalmente defensor do indivíduo diante de todo tipo de totalitarismo; um autor-pesquisador, que foi abandonando os ditames da chamada “carpintaria teatral”, tão cara ao drama burguês, em busca de uma dramaturgia tocada pelas possibilidades do épico antiilusionista – segundo fazia questão de afirmar, não tanto o épico político-pedagógico de Bertolt Brecht, uma descoberta relativamente tardia em sua trajetória no teatro, mas antes o épico poético-arbitrário dos espetáculos populares nordestinos, fontes primordiais de seu projeto teatral.

Depois da notícia sobre o andamento do concurso de peças, a preocupação com a dramaturgia volta a aparecer, de modo menos direto, nos três itens seguintes da coluna que inaugurou a seção *Fora de cena*, no dia 28 de setembro de 1947. Neles, Hermilo abre espaço para a divulgação das atividades de alguns grupos locais. Na nota mais curta, lê-se: “O Santa Isabel continua ocupado pela companhia de comédia do ator Barreto Junior, que está representando a peça de Eurico Silva ‘O direito de ser feliz’”. Em seguida, ele noticia que Luiz Maranhão tinha a intenção de encenar a peça de Paulo Gonçalves *As mulheres não querem alma*, após lembrar que esse renomado rádio-ator vinha se articulando para fundar uma escola de teatro no Recife – iniciativa que, nas semanas anteriores, obtivera alguma repercussão nos jornais da cidade, angariando o apoio de importantes nomes do teatro local como, entre outros, Valdemar de Oliveira e o próprio Hermilo Borba Filho. Por fim, anuncia que o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) se preparava para começar os ensaios de um novo espetáculo: “Fala-se de *Bodas de sangue*, de Garcia Lorca e *O pecado original*, de Jean Cocteau”. E aproveita ainda a ocasião para registrar que, dois dias antes, o seu Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) havia “recepcionado” o TAP nas instalações da Faculdade de Direito.

Nessas últimas três notas, infere-se um posicionamento em relação à literatura dramática que será muitas vezes ratificado por Hermilo, tanto na própria coluna teatral da *Folha da Manhã*, como também em palestras, ensaios e entrevistas: a percepção do descompasso entre a fragilidade artística da dramaturgia nacional que predominava, então, nos palcos brasileiros e a ousadia criativa de

autores estrangeiros como Lorca, Cocteau, entre tantos outros, que, seguindo uma tendência que se desenhava, mais acentuadamente na Europa, desde pelo menos as últimas décadas do século XIX, rejeitavam os ditames do teatro comercial, determinados quase sempre pelas convenções do melodrama ou da comédia burguesa, gêneros típicos do chamado teatro de *boulevard*.

Mais livres da preocupação com a bilheteria, caberia aos amadores e aos estudantes trazerem aos espectadores brasileiros peças desses autores modernos que as companhias profissionais, em sua maioria especializadas em comédias ligeiras ou em dramalhões, ainda não tinham interesse de encenar. Todavia, a coluna *Fora de cena* defenderá a existência de um público potencialmente interessado em montagens profissionais de peças modernas. Um público composto não somente por uma elite intelectualizada, mas também pelo homem comum, o homem do povo, que, no pensar de Hermilo, saberia se deixar tocar pela profundidade humana, universal e atemporal dessas obras.

Na última nota da seção, Hermilo faz referência a uma correspondência que lhe fora escrita pelo presidente do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, Samuel Legay, que na ocasião se encontrava nos Estados Unidos da América, estudando teatro na Universidade de Yale. Nessa carta, seu colega gaúcho se dizia impressionado com a importância dada às artes cênicas no sistema universitário norte-americano. Segundo ele, lá, o teatro era tratado como “uma coisa tão séria quanto as disciplinas do curso regular”. E Hermilo, evidenciando seu descontentamento com o modo como o teatro era tratado no ensino superior brasileiro, conclui afirmando: “Esse recado pode ser dirigido à Universidade do Recife”. O problema da falta de interesse da academia pela arte teatral, que em última instância se verificava pela própria inexistência de escolas de teatro⁹, será também um tema recorrente em seus escritos jornalísticos, prenunciando, de algum modo, a sua intensa atividade como professor de teatro, que se inicia, ainda na década de 1940, por meio de breves cursos teóricos oferecidos ao público recifense em geral, muito antes da criação do Curso de Formação de Ator e Dramaturgia da

⁹ A Escola de Arte Dramática (EAD), de São Paulo, talvez o primeiro curso de teatro no país efetivamente determinado pelas demandas do teatro moderno, será fundada, por Alfredo Mesquita, no ano seguinte; mas somente em 1969 é incorporada à Universidade de São Paulo.

Escola de Belas Artes de Pernambuco, programa vinculado à Universidade do Recife, do qual Hermilo foi um dos fundadores, em 1958.

No segundo momento de sua primeira coluna *Fora de cena*, na parte intitulada *Começo de conversa*, Hermilo trata de expor os objetivos e as diretrizes que orientarão o seu trabalho como crítico teatral¹⁰. Destacada na diagramação como uma matéria vinculada, ou como uma espécie de pequeno editorial, essa subseção apresenta-se no tamanho que, na maioria das vezes, será ocupado, daí adiante, pela coluna *Fora de cena* em seu todo.

Agora, Hermilo parece forjar maior proximidade com os seus leitores, expressando-se de modo franco e direto que termina por instaurar uma certa informalidade no texto – embora fale de si mesmo na primeira pessoa do plural. Sua preocupação inicial é explicar o seu posicionamento em relação à atividade do crítico de teatro. É dito, logo de início, que suas análises não se pretenderão absolutamente objetivas. Ele lembra que seus julgamentos e suas observações representarão apenas o seu próprio ponto de vista; mas ressalta que, além de não pretender impingir sua opinião a ninguém, fará sempre um esforço para olhar “o acontecimento em si”, procurando afastar-se de “qualquer preferência particular”. Ou seja, ele manifesta uma disposição por se distanciar da velha crítica teatral personalista, comprometida com favores e com biografias, mas não se alinha integralmente à idéia, mais ou menos nova, provavelmente relançada à voga pelo chamado *New Criticism* norte-americano¹¹, de uma crítica que se imagina isenta e imparcial, supostamente livre das variáveis materiais e culturais do entorno, e também

¹⁰ A rigor, certamente pela pequena quantidade de peças encenadas no Recife daqueles anos, a coluna *Fora de cena* foi muito menos um espaço de crítica teatral propriamente dita, isto é, de análise e julgamento de montagens teatrais, do que um canal para o fomento das artes cênicas na região. Curiosamente, anos depois, na segunda metade da década de 1950, quando Hermilo trabalhou como crítico teatral do jornal paulista *Última Hora*, ele cria, em sua coluna *Teatro*, uma pequena subseção intitulada *Fora de cena*, de periodicidade irregular, destinada não a críticas, mas a notícias e breves comentários. Em 1962, já havendo cinco anos que Hermilo retornara ao Recife, ele assina, apenas por alguns meses, a seção de teatro semanal do *Jornal Pequeno*. O nome escolhido para essa coluna era, mais uma vez, *Fora de cena*.

¹¹ Linha crítica cara ao seu colega de TEP Joel Pontes que, poucos anos depois, firma-se como um dos mais importantes críticos, ou melhor, estudiosos de teatro na cidade. Tal influência pode ser pressentida não apenas em suas críticas propriamente ditas, mas em textos teóricos, como, por exemplo, o artigo *O aprendiz de crítica*, publicado originalmente no *Diário de Pernambuco*, em duas partes, nos dias 7 e 9 de setembro de 1957.

independente das condicionantes biográficas e dos traços ideológicos tanto do artista-criador como do próprio crítico.

Para Hermilo, o ato de criticar deveria ser tão livre quanto o ato de criação artística. Em suas palavras, lidas nessa sua *Fora de cena* inaugural: “Somos daqueles que acreditam no desejo de uma crítica livre que concorde inteiramente com a criação artística que é uma manifestação livre por sua vez”. E essa defesa da liberdade de pensar e de criar vai, de fato, se fazer presente não somente em suas críticas e em seus textos teóricos, mas também em suas peças, em seus contos e em seus romances. Ele acredita que o direito à plena expressão individual é algo intocável: posto acima de correntes literárias, de modismos críticos, de movimentos teatrais, de crenças religiosas, de programas partidários ou de patrulhas políticas.

Escrevendo na *Folha da Manhã*, jornal comandado por Agamenon Magalhães, interventor do Estado Novo em Pernambuco (RIBEIRO 2001), e que combatia abertamente os ideais “revolucionários” do comunismo totalitário que, a partir da União Soviética, começa a se expandir pelo mundo no pós-guerra, Hermilo sempre se manifestou contra todo tipo de censura e de interferência sobre a arte, provenientes da esquerda ou da direita. Acreditava, como afirmou no manifesto de fundação do grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN), escrito em 1961, que a arte “não deve ser nem gratuita nem alistada: ela deve ser comprometida¹², isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo”.

Adjacente a esse comprometimento, um traço fundamental do pensamento teatral de Hermilo não aparece, pelo menos do modo explícito como surge em tantas outras ocasiões, mas se deixa intuir, nesse segundo momento de sua primeira coluna: a sua crença incondicional no teatro como um bem para a cidade e para o povo. Porém, ao afirmar que a seção *Fora de cena* fora “criada para beneficiar o teatro em (sic) Recife, amador ou profissional”, e ao oferecer espaço para que qualquer pessoa do meio teatral da região contribuísse com opiniões e comentários, ainda que se tratasse de ressalvas ao grupo teatral por ele dirigido, o TEP, ele deixa

¹² Nesta tese, todos os grifos (negrito, itálico ou sublinhado), que aparecem nas citações são originais, isto é, foram transcritos exatamente como estão grafados nos textos que serviram de fontes para as citações.

transparecer o seu empenho em prol da expansão e do aprimoramento das artes cênicas da cidade e, como consequência, presume-se, o desenvolvimento humano, artístico-cultural, de seus habitantes.

Apesar de ter trabalhado para o TAP nos primeiros anos de atividade desse conjunto, não somente como ator, mas também como tradutor de peças, Hermilo vai, desde ainda antes de sua atuação à frente do TEP, distanciando-se, em diversos pontos, dos propósitos defendidos por Valdemar de Oliveira e por seus companheiros de grupo, quase todos advindos das camadas economicamente mais favorecidas da sociedade recifense – como também o eram, por sinal, os membros do TEP. Para Hermilo, no entanto, e isto vem à tona em várias edições de sua seção teatral na *Folha da Manhã*, o teatro almejado pelo TAP colocava-se muito distante do povo, buscando dialogar, prioritariamente, senão quase que exclusivamente, com os espectadores que podiam freqüentar o Teatro de Santa Isabel, então sede do grupo, onde não se podia entrar sem paletó e gravata. Além disso, para Hermilo, o conjunto teatral liderado por Valdemar não havia, até aquele momento, dado a sua devida contribuição para o fortalecimento da dramaturgia local, como vinha tentando fazer o TEP.

Em um aspecto, porém, Valdemar e Hermilo, certamente os dois mais importantes agentes da modernização das artes cênicas em Pernambuco, parecem sempre concordar: o teatro possuiria uma função civilizatória, ou seja, muito poderia contribuir para promover o desenvolvimento cultural de uma região.

Nesse prisma, novamente, como intelectuais e artistas em atuação no Recife, eles não poderiam, nem Valdemar nem Hermilo, deixar de ser interpelados pelas formulações do Regionalismo de Gilberto Freyre, um projeto civilizatório por excelência, que propunha, não somente para o Nordeste, mas para todo o país, uma ampla reavaliação dos valores culturais vigentes (VIEIRA 2006). Freyre e seus colegas do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste¹³, realizado em 1926,

¹³ Entre os quais estava Samuel Campêlo, fundador, em 1931, do Grupo Gente Nossa, conjunto teatral recifense onde Hermilo trabalhou, como ponto, logo que chegou de Palmares, aos 19 anos de idade, em 1936. O mesmo grupo onde Valdemar de Oliveira, amigo de Samuel Campêlo, pode, de fato, se aproximar mais da prática teatral. A ponto de o próprio TAP, quando primeiro surgiu em 1941, funcionar como o departamento de teatro amador do Grupo Gente Nossa.

procuravam, entre outras coisas, diminuir a velocidade com que novas práticas e novos hábitos estrangeiros, nem sempre de adequada aplicabilidade às condições histórico-geográficas da região, eram importados, em especial pela ascendente burguesia urbana, sendo tomados erroneamente como sinônimo de desenvolvimento cultural; quando, muitas vezes, funcionavam mais como mecanismos de recolonização, incidindo, nem sempre de modo sutil, nos mais diversos setores da sociedade, como na culinária, na política, na medicina, na arquitetura, na economia, na indumentária, na religião e nas artes em geral. O que se propunha, portanto, era uma tentativa de equilíbrio entre a valorização das coisas da terra e a influência advinda de regiões tidas como mais desenvolvidas. Porém, tal disposição podia também ser interpretada como uma movimentação conservadora, concebida por representantes das elites econômicas nordestinas – agrárias, em sua maioria –, com o intuito de reconquistar, ou de manter, o *status quo* de uma sociedade patriarcal e ainda fortemente influenciada pelas injustiças da escravidão.

Em meio a essa discussão, o teatro, pelo menos em sua forma hegemônica, isto é, calcada na celebração da racionalidade da palavra (“*logos*”), com sua história que remonta às próprias origens da civilização ocidental, talvez despontasse como a arte que melhor simbolizava essa suposta supremacia da cultura do colonizador. Por isso, seu desenvolvimento nos países colonizados sempre significou, ao menos em um primeiro momento, a inescapável adesão a uma tradição artística essencialmente estrangeira. Por esse prisma, a renovação do teatro brasileiro, ocorrida tardiamente em relação à modernização das demais artes, em especial das artes plásticas e da literatura, mas também da música, tanto podia ser entendida como uma necessária oportunidade de engrandecimento artístico, ou como uma tentativa de recolonização de palcos que, somente há poucas décadas, começavam a reconhecer, em alguns de seus traços constitutivos, uma tênue noção de identidade própria – ainda que esse incipiente auto-reconhecimento estivesse, em grande medida, vinculado à paráfrase e, sobretudo, à paródia do teatro feito na Europa.

Mais do que Valdemar, Hermilo vai se incomodar com essa contraditória situação. Não bastava, portanto, àquela época, ser moderno, era preciso ser diferente, ser original. Era preciso, como o fez Hermilo, conhecer o teatro ocidental

em toda a sua longínqua história e, também, nas formas renovadas que se delineavam com maior nitidez desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX; mas não apenas com a intenção de reproduzir, aqui, esse mesmo teatro. A coluna *Fora de cena*, várias vezes, defende a busca por um teatro que, embora fundamentalmente ligado à tradição européia, apresentasse marcas próprias e que, por isso, pudesse ser capaz de falar com mais franqueza e com mais força ao homem da terra, independentemente de sua posição social.

Nesse intento, o voltar-se às fontes da cultura popular, talvez mais preservadas na realidade ainda pouco industrializada do Nordeste de então, surgia como um caminho promissor para a conquista deste novo teatro: um teatro brasileiro, por ser, antes de tudo, um teatro nordestino e popular. Paradoxalmente, porém, boa parte da inspiração teórica para esse projeto parecia advir da própria Europa: fosse, entre outras influências, da Espanha de Federico García Lorca; da Irlanda de J. M. Synge; da Itália de Anton Giulio Bragaglia; ou, mais intensamente, da França de Romain Rolland, de Jacques Copeau, de Gaston Baty e de Jean Vilar, onde, há décadas, se lutava por um teatro mais próximo das classes populares.

Assim, por intermédio desses conteúdos extraídos da primeira edição da coluna *Fora de cena*, apresentam-se alguns dos principais temas que são enfocados nesta tese, estruturada em três capítulos. No primeiro, procura-se apreender as características essenciais do olhar renovador de Hermilo Borba Filho. Olhar que se lançava, a partir do Recife, sobre alguns dos principais marcos da modernização do teatro brasileiro, como: a estréia do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938; a descoberta de Nelson Rodrigues, em 1943, com o sucesso de *Vestido de noiva*; a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia, de Franco Zampari, em 1948; a criação, no mesmo ano, da Escola de Arte Dramática, de Alfredo Mesquita; ou ainda, a valorização, tardia, da herança modernista de Oswald e de Mário de Andrade. Examina-se, assim, a originalidade de suas idéias e de suas ações, pondo-as, muitas vezes, em contraste com o pensamento de outros críticos e criadores contemporâneos, sobretudo Valdemar de Oliveira e Ariano Suassuna, com os quais, ao longo de toda a sua vida, manteve intenso diálogo artístico e intelectual. Em paralelo, na discussão sobre as matrizes que influenciaram o pensamento teatral de

Hermilo, dois outros nomes, um diretamente ligado aos palcos e o outro não, são enfocados com especial atenção na primeira parte deste trabalho: Bertolt Brecht, com seu teatro épico, antiilusionista, de franco engajamento político-pedagógico; e Gilberto Freyre, inventor do “Movimento Regionalista, Tradicionalista e, ao seu modo, Modernista do Recife”. Com estes, Brecht e Freyre, o diálogo estabelecido por Hermilo foi seguramente mais sutil, mais silencioso: se é certo que ambos gozavam de sua admiração, não foram, porém, abertamente reconhecidos por ele como influências determinantes, ou sequer como fontes diretas de inspiração, para a elaboração de seus valores estéticos e ideológicos. Também não lhe renderam estudos mais aprofundados, tal qual ocorreu com outros autores de sua predileção, como García Lorca, Eugene O’Neill, Somerset Maugham, Gil Vicente e Henry Miller¹⁴.

De Bertolt Brecht, no entanto, Hermilo será por vezes tomado, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1960, época de seus experimentos cênicos mais arrojados no TPN, como um fecundo seguidor, ou como um instigante intérprete – rótulos não confirmados por ele próprio, independentemente do respeito que tinha pelo dramaturgo alemão. Quanto a Gilberto Freyre, onipresente na cena político-cultural recifense durante toda a vida de Hermilo, e de quem, sem ter desenvolvido uma amizade íntima, esteve muito próximo em diversos momentos de sua trajetória artístico-intelectual – chegando, em um de seus últimos trabalhos como dramaturgo, a teatralizar o famoso estudo *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano* (1936) –, poucas vezes têm sido discutidas as prováveis áreas de confluências entre o seu projeto teatral e o legado deixado pelo “Mestre de Apipucos”.

De certa forma, ao delinear algumas das principais questões que distinguem Hermilo Borba Filho no panorama da modernização dos palcos nacionais, esse primeiro momento da tese termina funcionando como uma necessária organização conceitual, apontando as prioridades e preparando o caminho para o trabalho desenvolvido nos dois capítulos seguintes, quando a evolução do pensamento teatral

¹⁴ Em 1968, Hermilo publica o ensaio *Henry Miller: vida e obra*, (BORBA FILHO 1968a). Sobre García Lorca, Eugene O’Neill, Somerset Maugham e Gil Vicente, deixou séries de artigos publicados em jornal, ainda nos anos 1940.

de Hermilo é examinada, respectivamente, em relação aos dois aspectos que ele, na linhagem de Copeau e Vilar, considerava como as pilastras fundamentais dessa arte: o trabalho do ator e a literatura dramática. “O que desejo é um palco nu, onde o intérprete, com o seu jogo, transmita o texto” (BORBA FILHO 2005 [1964]: 138), diz ele no seu *Diálogo do encenador*.

Nesses dois últimos capítulos, que possuem um caráter mais historicista, procuram-se reconstituir pontos importantes da trajetória trilhada por Hermilo no universo do teatro. Mais uma vez, Valdemar de Oliveira e Ariano Suassuna aparecem como contrapontos necessários na discussão sobre as especificidades do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. No mesmo intento, surgem também outros artistas pernambucanos que lhe foram contemporâneos, como os dramaturgos Osman Lins e Aristóteles Soares, ou como os atores Elpídio Câmara e Barreto Júnior. Também são observadas as interações, mais ou menos intensas, de Hermilo com diversos nomes de relevo no processo de modernização do teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo, como Paschoal Carlos Magno, Bibi Ferreira, Sábado Magaldi, Joracy Camargo, Henriette Morineau, Procópio Ferreira, Sandro Polloni, Maria Della Costa, Nelson Rodrigues, Alfredo Mesquita e Ziembinski.

Em paralelo, à medida que procuram apreender as principais preocupações de Hermilo sobre a interpretação e sobre a dramaturgia, em diferentes momentos de sua vida, esses dois capítulos terminam também, indiretamente, revelando, por trás do artista e do intelectual, um pouco do Hermilo homem, com suas contradições, com seus limites, mas também com suas várias virtudes, entre as quais, talvez duas ganhem, neste estudo, maior realce: sua incondicional entrega às coisas e às causas do teatro; e sua disposição para questionar – e, muitas vezes, rever – seus pontos de vista, suas crenças e suas práticas, não somente sobre o teatro, mas também sobre a política, sobre a religião, sobre a arte em geral, sobre o amor e o sexo, ou seja, sobre tudo o que genuinamente diz respeito ao ser humano.

1. Hermilo e a modernidade teatral no Brasil

No dia 3 de setembro de 1944, Hermilo Borba Filho publica, no *Jornal do Commercio*, um longo artigo, intitulado “VESTIDO DE NOIVA”, que tem início da seguinte forma:

Comecei e terminei a leitura da peça de Nelson Rodrigues no dia em que foi anunciada a queda de Paris. Esses dois fatos se gravaram indelevelmente em meu espírito: o primeiro como um acontecimento de caráter mundial e o segundo como uma grande coisa para a cena brasileira. Agora, já podemos bater nos peitos, dizendo: há teatro no Brasil. Porque **Vestido de Noiva** é, realmente, uma peça de envergadura (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio* 3/9/1944).

Fazia quase nove meses que essa peça estreara no Rio de Janeiro, levada ao palco pelo grupo de amadores Os Comediantes, por meio da histórica encenação concebida pelo polonês Ziembinski, chegado ao Brasil dois anos antes, fugido da guerra que assolava a Europa (MICHALSKI 1995). A essa altura, as notícias sobre o sucesso dessa montagem decerto já haviam incidido no imaginário de todos que compreendiam a necessidade de se renovar o teatro feito no país. Para muitos, essa encenação já se fixara como o mais expressivo sinal de que os palcos nacionais ingressavam em um novo tempo.

Sem ter visto o espetáculo, somente então, após ler o texto de Nelson Rodrigues, Hermilo pôde se inserir no debate sobre a peça. Como fazia em relação às produções de maior repercussão em países estrangeiros, sobretudo da Europa, o crítico pernambucano, à época com 27 anos de idade, constrói o seu raciocínio baseando-se apenas na leitura do original da peça e nos relatos de pessoas que tinham assistido à montagem.

Do Recife, ele comemora a descoberta de que a dramaturgia brasileira já era capaz de produzir uma obra, como *Vestido de noiva*, afinada com o “novo” teatro

que, há décadas, vinha se pronunciando nos palcos mais arrojados das grandes metrópoles da cultura ocidental. Na mesma ocasião, ele comemora o recuo do exército nazista, perdendo o domínio sobre Paris, talvez a cidade onde as luzes da racionalidade moderna tenham brilhado mais intensamente – e também mais dramaticamente –; Paris, o grande centro propagador dos processos de renovação sofridos pela arte teatral entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX.

De certo modo, ao comemorar de uma só vez esses dois eventos (a libertação de Paris e a leitura de *Vestido de noiva*), Hermilo acidentalmente chama a atenção para o fato de que a renovação do teatro nacional estava inserida em um projeto maior, que há séculos vinha sendo forjado a partir da Europa: o projeto da modernidade, “o grande projeto ocidental” (PRYSTHON 2002: 20). Modernidade que pretendia redesenhar o mundo pelo traço da razão – mas de uma razão que se intui dinâmica, em progresso –, apresentando o homem como sujeito da história, secularizando e reconhecendo como esferas autônomas a arte, a ciência e a moral (ROUANET 1992; GARCÍA CANCLINI 2000).

De longe, Hermilo festeja o admirável feito de um conterrâneo que, ainda garoto, migrara de Pernambuco para o Rio de Janeiro, levado pela família, que buscava uma vida melhor na Capital Federal (CASTRO 1994: 18 - 20): Nelson Rodrigues, recifense de nascimento, havia escrito a peça que, para muitos, era capaz de dirimir as antigas dúvidas sobre a existência de um teatro verdadeiramente artístico no país.

Embora transpareça orgulho e alegria, o artigo de Hermilo sobre *Vestido de noiva* não envereda por ufanismos inconseqüentes. Além de celebrar o sucesso obtido pela montagem, ele traz uma reflexão sobre a importância da peça propriamente dita, por meio de argumentos que indicam uma compreensão moderna do espetáculo teatral, entendendo que, agora, em vez de apenas se apoiarem nas qualidades puramente literárias do texto ou no carisma dos atores, as melhores produções teatrais dependeriam do cruzamento de diversos olhares autorais – do cenógrafo, do iluminador, do figurinista, entre outros –, todos coordenados pelo pensamento e pela sensibilidade do encenador. Assim, para Hermilo, um dos

grandes méritos de *Vestido de noiva* era a sua capacidade de se oferecer como uma instigante plataforma para a criação de todos os artistas envolvidos na montagem. “Uma série de circunstâncias concorreu para que Nelson Rodrigues tivesse a projeção que merecia: aliando ao valor incontestável da obra, a colaboração de um Ziembinski, a de um artista como Santa Rosa” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio* 3/9/1944). Demonstrando discernimento sobre a complexidade das relações entre a dramaturgia e a arte da encenação, uma das questões instauradoras do chamado teatro moderno, Hermilo enaltece o valor intrínseco do texto de Nelson Rodrigues:

Eu andava meio desconfiado com a propaganda que se fazia, desconfiança que teve sua origem no dia em que Álvaro Lins, após ler a peça no original, declarou que ela viveria mais da montagem. Fiquei pensando que Nelson Rodrigues havia produzido qualquer coisa nova, sem dúvida, mas, simplesmente, um espetáculo para os olhos. Felizmente eu estava enganado. A peça deve ter crescido, deve ter ganho com a montagem. Alaíde, Madame Clessi, Lúcia devem ter, com a presença física, um maior valor. Mas isso é um atributo das boas obras de teatro, pois elas são escritas especialmente para ser representadas. Uma peça que não se valoriza com a representação não deve ser encarada como teatro. **Vestido de noiva** sendo, com é, teatro, deve ter ganho em altura o que já possui, em si, de beleza, de arte, de poesia (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio* 3/9/1944).

Nessa época, contradizer ou reparar uma opinião emitida pelo grande crítico Álvaro Lins, importante influência na formação de Hermilo¹⁵, podia significar apenas um gesto de afirmação intelectual por parte de um jovem estudioso do teatro. Todavia, o que parece estar em questão nessa discordância é a flagrante intenção

¹⁵ Em entrevista concedida a Gilberto Cavalcanti, publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, no dia 15/11/1964, Hermilo diz o seguinte: “Desde que me entendo de gente que pratico um pouco o escrever, desde os velhos tempos de colégio, em Palmares, em jornaizinhos manuscritos, tentando uma novela policial que nunca consegui deslindar. Conscientemente, porém, passei a escrever mais seriamente lá pelos idos de 1939, quando comecei a freqüentar a casa de Álvaro Lins, em Olinda. Fiz, então, meus primeiros artigos sobre teatro, para o ‘Diário da Manhã, onde o Álvaro trabalhava juntamente com César Borba, Gilberto Osório, Mário Leão Ramos e outros. De lá para cá não mais parei; ensaios dramáticos, peças, romances (BORBA FILHO 2007 [1964]: 66)

de afirmar uma maneira moderna de apreciação do texto teatral, não mais o tratando somente como um gênero literário, mas julgando-o como obra que supõe sua materialização cênica, para que possa atingir a plenitude de seu valor estético. E é justamente esta a principal qualidade que Hermilo destaca na peça de Nelson Rodrigues: tratava-se de uma obra eminentemente escrita para o palco, para o palco da modernidade.

A rigor, a opinião de Álvaro Lins não era muito diferente, pelo menos depois de ele ter visto a peça encenada. Se, antes da estréia, sua observação de que *Vestido de noiva* “viveria mais da montagem”, soara como certa falta de entusiasmo em relação ao texto propriamente dito, após conhecer o espetáculo, o crítico não nega elogios à escrita teatral de Nelson Rodrigues, classificando a peça como uma “tragédia moderna”, de “concepção original”, produzida com grande “segurança técnica” (LINS 1993 [1944]: 192). No entanto, para ele, o saldo final ainda parecia favorecer a encenação:

O que dela [a peça] fica sobretudo é a sugestão poética da criação artística em conjunto. Vê-se que a sua técnica está ligada à elocução de modo indestrutível. Trazem efeitos iguais aos das palavras os sons – sobretudo os ruídos repetidos do automóvel no atropelamento –, as luzes, as cores, a música. Desdenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom-gosto e uma penetração psicológica à altura da peça –, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de *Vestido de noiva*. Como também Ziembinski com a sua direção magistral. Eles fizeram em *Vestido de noiva* aquelas fantasias de *mise-en-scène* com as quais Max Reinhardt tanto contribuiu para a glória de Lenormand (LINS 1993 [1944]: 192).

Hermilo, sem ter visto a montagem, defende com maior paixão as qualidades inatas de obra dramaturgica. Como o fizera Manuel Bandeira, ele também chama Nelson Rodrigues de poeta (BANDEIRA 1993 [1944]: 183); mas ressalta que a poesia do autor de *Vestido de noiva* não era feita de “grandes palavras”, de “exaltações”, e sim de um aguçado senso de teatralidade.

Um poeta, Nelson Rodrigues. Um poeta daqueles que nos transmitem a poesia mesmo através de fatos e acontecimentos banais. Uma simplicidade de vocábulos, um tom exato naquilo que transmite. A sua poesia é mais poesia de acontecimentos, poesia de situações: o velório de Madame Clessi, as roupas de 1905, o vestido de noiva, o rapaz romântico (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 3/9/1944).

Onze anos depois, em outubro de 1955, quando Hermilo já morava em São Paulo havia por volta de três anos, para onde se transferira à procura de melhores oportunidades profissionais, o Recife vê, pela primeira vez, uma encenação de *Vestido de noiva*. Contratado pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), o italiano Flamínio Bollini Cerri, que integrava o quadro de encenadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, é o responsável pela direção do espetáculo. Embora reconheça a competência do diretor e a qualidade do elenco, a maioria dos críticos da cidade posiciona-se de forma pouco favorável à montagem, atacando em especial o texto de Nelson Rodrigues, tachando-o de “incoerente”, de “difícil”, de “irregular” e, até mesmo, de “espírita” (CADENGUE 2000: 23). Rejeição que não partiu apenas dos críticos mais velhos, supostamente mais apegados à antiga escola teatral. Jovens intelectuais, como Bóris Trindade e Ariano Suassuna, por exemplo, embora reconhecessem a importância da obra para a modernização da cena brasileira, também expressam veementes ressalvas ao original que alçara Nelson Rodrigues à posição de grande renovador da dramaturgia nacional¹⁶.

É necessário lembrar que, após o retumbante sucesso de *Vestido de noiva*, nenhuma das peças escritas por Nelson Rodrigues até então havia conseguido obter repercussão sequer semelhante – o que, de certa maneira, o predispunha, agora, a críticas mais contundentes, uma vez que ele já não estava mais salvaguardado pela aura de genialidade que a montagem de Ziembinski, em 1943, imediatamente lhe

¹⁶ Mesmo considerando *Vestido de noiva* como a melhor peça de Nelson Rodrigues, o jovem dramaturgo Ariano Suassuna a julga “comprometida por uma psicanálise primária, por uma construção pretenciosa, por intenção chã de espantar a burguesia” (SUASSUNA 1955: 32). Já o ator e advogado Bóris Trindade, que nos anos 1980 se torna um dos produtores teatrais mais atuantes no Recife, reprovava o texto simplesmente pelo fato de considerá-lo “difícil”. Ele diz: “/.../ Sou contra o texto difícil em teatro. /.../ Duvido que um espectador qualquer saia do espetáculo e diga que entendeu toda a peça. Dou um doce” (TRINDADE 1955: 27).

rendera. Censurado pelo Governo, visto como pornográfico por parcelas mais conservadoras do público, ele também foi acusado por alguns importantes críticos, como Paschoal Carlos Magno, por exemplo, de estar se repetindo em uma fórmula repleta de “mau gosto”, de “vulgaridade”, de “taras” e de “anormalidades” (MAGNO 2006 [1954]: 264). Pouco tempo depois de o Teatro de Amadores de Pernambuco montar *Vestido de noiva*, o próprio Valdemar de Oliveira descreve Nelson Rodrigues como um autor “lúgubre e lúbrico”, cujo conceito como dramaturgo estaria comprometido por sua intencional insistência em colher “a matéria-prima dos seus dramas no lixo humano decomposto” (OLIVEIRA 1958: 50). Hermilo, por sua vez, que tanto festejara a descoberta poética de *Vestido de noiva*, não demonstra o mesmo entusiasmo pelas peças seguintes do autor, embora tenha se manifestado enfaticamente, diversas vezes, contra a censura imposta a *Álbum de família* e a *Anjo negro* (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 26/11/1947; 7/1/1948 e 1/2/1949), sempre defendendo a idéia de que “a arte nada tem a ver com a moral, prendendo-se uma à estética e a outra à ética” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 26/11/1947).

Porém, no Recife de 1955, o principal detrator de *Vestido de noiva* foi certamente o jornalista Mário Melo, notório opositor das novas idéias teatrais que vinham sendo introduzidas na cena local, sobretudo por Hermilo Borba Filho, mas também por Valdemar de Oliveira, desde o início dos anos 1940. Cheio de sarcasmo, ele afirma que *Vestido de noiva* deveria ser enquadrada em um novo gênero teatral: “o gênero espiritista”. Depois de descrever confusamente o enredo da peça, diz o seguinte, em crônica publicada no *Jornal do commercio* do dia 19 de outubro de 1955:

Ou no espiritismo essas coisas podem acontecer, ou se trata de peça dum louco. A terceira hipótese é que seja são o dramaturgo e haja escrito uma peça para o público de loucos.

Não se perca de vista que o Sindicato do Elogio Mútuo considerou *Vestido de noiva* a obra-prima do teatro brasileiro.

Felicitó o ‘Teatro de Amadores’ pela demonstração prática que acaba de dar sobre a preferência ao repertório estrangeiro (MELO 1955: 24).

Após uma semana, no mesmo *Jornal do Commercio*, Mário Melo volta ao assunto, agora expressando claramente o seu posicionamento reativo à modernização, não somente do teatro, mas de todas as formas de arte. Depois de ridicularizar a pintura modernista, chamando de “paspalhão” o pintor Cícero Dias, e depois de afirmar que os novos poetas “impingem baboseiras como poesia”, ele invoca toda a sua experiência e todo o seu conhecimento teatral, como modo de dar credibilidade à sua desaprovação ao texto de Nelson Rodrigues.

Freqüente teatro há mais de cinqüenta anos, aqui e fora daqui, inclusive no estrangeiro. E nunca vi coisa semelhante. O que compreendo é que pretendem fazer com o teatro o que fazem com a poesia e com a pintura: coisas sem nexos, para aplauso dos que aplaudem as observações futuristas que ninguém entende (MELO 1955: 26).

Nesse ponto, Mario Melo toca em uma questão de especial importância para a discussão da modernização do teatro no Recife; ou talvez uma questão relevante para a discussão da modernidade como um todo: a validação da cultura e da arte de determinada sociedade (“aqui”) em relação à cultura e à arte produzidas em outras regiões, em outros países, em outros continentes (“fora daqui”), intuindo-se que, nesses outros lugares, algo de supostamente novo e importante possa estar acontecendo.

Obviamente, a necessidade de se afirmarem valores próprios a partir do confronto, muitas vezes violento, com valores de outras sociedades parece ter sempre existido, em todas as culturas, em todas as épocas. Porém, de certo modo, uma possível maneira de se tentar apreender o longo percurso da modernidade é por meio da observação de como as sociedades foram criando, ou aperfeiçoando, mecanismos que favorecem intercâmbios entre si. Belicosos ou não, esses intercâmbios podem ser mais facilmente explicados por necessidades econômicas; mas também devem ter sido, em considerável medida, motivados por interesses menos tangíveis: por trocas e por disputas de símbolos, e não somente por trocas e por disputas de insumos e de produtos – ou, quiçá, sobretudo mediante os sinais de

exaustão do capitalismo industrial, por trocas e por disputas de símbolos, tratados, a partir de então, como mercadorias. Intercâmbios que talvez tenham sempre buscado, antes de qualquer outra coisa, a primazia do novo, isto é, o sentir-se posicionado na linha de frente da história, desbravando o novo; pois agora, para o homem moderno, o futuro é o horizonte; e contra a imprecisão do viver, o que vale é a racionalidade do navegar.

O chamado teatro moderno nasce diretamente ligado a essa crescente necessidade de se aperfeiçoar o trânsito entre diferentes sociedades, como observa Jean-Jacques Roubine:

Se, por exemplo, no início do século passado, digamos até 1840, existia uma verdadeira fronteira, ao mesmo tempo geográfica e política, separando o chamado *bom gosto*, um gosto especificamente francês, da estética shakespeariana, a partir dos anos 1860 as teorias e práticas teatrais não podem mais ficar circunscritas dentro de limites geográficos. /.../ Trata-se de um fenômeno de difusão que não seria correto considerar restrito aos produtos, às obras. Ele é, na verdade, uma consequência de uma divulgação análoga de teorias, pesquisas e práticas. Desse ponto de vista, as *tournées* empreendidas a partir de 1874 por toda a Europa – com exceção da França! – pelos Meininger, conjunto criado alguns anos antes pelo duque de Saxe-Meiningen, e a sua repercussão sobre a evolução do teatro europeu, constituíram a primeira manifestação desse fenômeno característico do teatro moderno (ROUBINE 1998 [1980]: 19 - 20).

Se parece certo que a modernidade supõe uma espécie de acentuação da consciência histórica, quando o tempo novo passa a se destacar mais claramente do tempo antigo, favorecendo a noção de um presente aberto ao futuro, de um presente que gera o novo a partir de si (HABERMAS 2000: 11), ela decerto também instaura uma nova tomada de consciência geográfica, ou melhor, de consciência geopolítica, ao tornar explícito o fato de que esse tempo novo, mais ou menos idealizado, não se manifesta igual e simultaneamente em todas as regiões. Assim, a noção moderna de um tempo novo não se dissocia da idéia de deslocamento, de distanciamento. Ser moderno é saber – e poder – se deslocar, se distanciar, espacial e intelectualmente.

Ser moderno é sentir-se capaz de superar isolamentos, de tempo e de espaço. Afinal, como se saber à frente sem conhecer o posicionamento dos outros? Daí, ao menos em parte, o progressivo apelo da cidade grande, cosmopolita: capaz de reunir pessoas e informações advindas de diferentes regiões, ela se impõe como o foro privilegiado para as negociações em torno do novo.

Portanto, ao anunciar que, há décadas, freqüentava o teatro feito fora do Recife, em outras regiões do Brasil e também em outros países, Mario Melo certamente pretende reforçar sua autoridade como avaliador de uma obra que, desde sua estréia, onze anos antes, se anunciava como uma grande novidade para a cena teatral do país. Tendo *Vestido de noiva* se consagrado distante do Recife, na Capital Federal, encenada por um diretor estrangeiro, com um elenco de jovens cultos, conhecedores da nova arte teatral européia (MICHALSKI 1995: 40 - 42), talvez fosse mesmo preciso que o crítico local propalasse toda a sua familiaridade com o teatro de outras regiões – abertamente aceitas como regiões mais desenvolvidas, mais modernas –, para que sua objeção à peça não fosse tomada como indício de provincianismo.

Então, paradoxalmente, a crítica ao novo, quase sempre associado a algo que chega de fora, a algo que vem de um outro tempo-espaço, fica condicionada a um conhecimento prévio desse outro tempo-espaço. É preciso monitorar atentamente o novo; é preciso fazer uma constante prospecção do novo, pois é de lá que surgirão as alternativas aos padrões estabelecidos, as ameaças às idéias, aos valores e aos comportamentos hegemônicos. Nesse viés, assume provável situação de vantagem a crítica proveniente dos grandes centros cosmopolitas, onde se vive uma sensação de intimidade com o novo; onde esse outro tempo-espaço do novo parece se confundir com a trivialidade do aqui e do agora.

Portanto, a atitude de Mário Melo, tomada aqui como exemplo, evidencia uma dialética de poder muito própria da modernidade: quanto mais a crítica se sente genuinamente próxima ao novo, quanto mais ela se percebe como parte integrante do novo, menos deveria, em busca de legitimidade, precisar proclamar o seu conhecimento do novo. Afinal, quem se sabe à frente olha diretamente para o horizonte, não precisa perder tempo descrevendo o ponto de vista dos outros.

Diferentemente de Mário Melo, Hermilo Borba Filho ainda não havia viajado a outros países¹⁷, nem sequer conhecia muito bem o Brasil. Ele, portanto, não *frequêntava* o teatro de outras regiões. Nascido em uma família desprovida de grandes recursos econômicos, filho de um decadente produtor de cana-de-açúcar da Zona da Mata Sul de Pernambuco¹⁸, Hermilo se fazia cosmopolita, sobretudo, por meio da leitura. Ele *lia* sobre o teatro de outras praças. E o teatro a respeito do qual procurava se informar provavelmente não era o mesmo que Mário Melo frequêntava em suas viagens. Sem poder invocar conhecimento *in loco* da cena teatral de outras sociedades, Hermilo vai demonstrar sua familiaridade com o novo por meio de abundantes citações de pensadores “de fora”, na maioria das vezes, estrangeiros. Na matéria que escreveu, em 1944, sobre *Vestido de noiva*, por exemplo, suas formulações aparecem amplamente lastreadas por nomes como o da escritora inglesa Virgínia Woolf, dos críticos argentinos Alfredo de La Guardia e José Maria Monner Sans, do dramaturgo francês Jean Jacques Bernard e do teórico russo Nicolas Evreinoff¹⁹.

Em janeiro de 1951, Hermilo publica, na revista *Nordeste*, um longo artigo intitulado *Bibliografia Teatral*, cujo objetivo era, como se lê logo nas primeiras linhas,

¹⁷ Somente em 1966, Hermilo sai do país pela primeira vez: como Professor da Universidade Federal de Pernambuco, é convidado pela Missão Brasileira para ministrar um curso sobre História do Teatro e Espetáculos Populares do Nordeste, em Assunção, Paraguai. Em 1972, ele conhece a Europa. Acompanhado de sua segunda esposa, a atriz Leda Alves, Hermilo vai a Paris, a fim de receber o título de “Chevalier de L’Ordre des Lettres et des Arts”, outorgado pelo Governo da França, sendo Ministro da Cultura o escritor André Malraux. Lá, ele ministra aulas sobre Espetáculos Populares do Nordeste Brasileiro, no Institute d’ Études Portugaises et Brésiliens, na Sorbonne. Antes de regressar ao Brasil, Hermilo e Leda passam alguns dias na Itália, na Espanha e em Portugal.

¹⁸ Em entrevista concedida no ano de sua morte, em 1976, Hermilo relembra as dificuldades econômicas enfrentadas por sua família: “Palmares é a origem e isso marca. Não mais a Palmares de agora, claro, desfigurada, irreconhecível, sem caráter; mas a Palmares que nem eu mesmo cheguei a conhecer, aquela referida por pais e tios velhos, quando a decadência ainda não se instalara na família, onde o açúcar comandava as ações, os atos e fatos /.../ Assim, meio vagabundo, meio desordeiro, raparigueiro e jogador, de língua suja metido a intelectual, conseguia me manter às custas de mil ginásticas, algumas vergonhosas, porque o Capitão Hermilo [modo como costumava se referir a seu pai], herói da primeira decadência, estava tentando levantar a cabeça depois do desastre de 30, e seu dinheiro era escasso” (BORBA FILHO 1981 [1976]: 43)

¹⁹ As palavras de La Guardia e de Bernard são transcritas diretamente. Do primeiro, um trecho, em espanhol, em que tenta caracterizar o que seria uma tragédia moderna; do segundo, um pequeno raciocínio sobre a importância do inconsciente no teatro contemporâneo, além de um fragmento de uma de suas peças (*L’âme en peine*). Ainda sobre o papel das pulsões inconscientes na arte teatral, uma menção ao pensamento de Evreinoff. Respalhando-se em Virgínia Woolf, Hermilo lembra que “o assunto não faz a obra de arte”. Já o nome de Monner Sans aparece quase que casualmente: Hermilo o indica como fonte da citação feita ao excerto da peça de Jean Jacques Bernard.

“indicar aos estudiosos da Província alguns livros básicos, ajudando-os a compreender o drama em vários aspectos, orientando-os num sentido exato e, principalmente, afastando-os das más leituras que criam um clima superficial em torno de uma arte tão eterna quanto o homem /.../” (BORBA FILHO 1951: 9). Em seguida, é apresentada uma vasta lista de obras assinadas por teóricos estrangeiros²⁰, todas editadas fora do Brasil, escritas em inglês, espanhol e, sobretudo, em francês – nenhuma sequer em língua portuguesa. Hermilo comenta brevemente cada uma de suas indicações. Depois, é acrescentada uma relação com os nomes de vários dos maiores dramaturgos de todos os tempos. Ao final, em nota à parte, Hermilo se dispõe a emprestar esses livros “àquelas pessoas realmente interessadas na arte dramática”.

Não se pode deixar de notar certo tom arrogante – talvez intencionalmente pedante – nessas recomendações bibliográficas endereçadas aos “estudiosos da Província”. Não seria descabido, aqui, supor que Hermilo estivesse se dirigindo especialmente a Mário Melo. Poucos meses antes, esse jornalista externara, de modo muito irônico, sua total reprovação à estréia de *O vento do mundo*, peça escrita e dirigida por Hermilo Borba Filho, encenada pelo TEP:

Estranhou o ‘Diário da Noite’ que, assistindo à primeira representação de uma tragédia futurista – nem o teatro escapou da desgraça!... – escrita em versos sem rima, nem metro, contra os cânones da Poética, não tivesse eu resistido à tentação do sono. /.../ Diante da monotonia de uma peça de três atos, com o mesmo cenário, com apenas cinco personagens que entravam ao

²⁰ Eis a relação integral dos livros sugeridos por Hermilo nessa ocasião: *A short story of the drama* (1939), de Marta Fletcher Bellinger; *Histoire générale illustrée du théâtre* (1931), de Lucien Dubech, J. de Montbrial e Horn-Monval; *Historia del teatro europeo* (1947), tradução argentina da obra de G. N. Boiadzhiev e A. Dzhivelegov; bem como *Teatro europeo em los tiempos modernos* (1947), de S. Ignatov; *Les deux masques* (1943), de Paul de Saint-Victor; *Panorama del novo teatro* (1942), de José Maria Monner Sans; *El teatro contemporáneo* (1947), de Alfredo de La Guardia; *A handbook of classical drama* (1944), de Philip W. Harsh; *Esquilo* (1943), de Gilbert Murray; *Le théâtre des annés folles* (1943), de Pierre Brisson; *The art of the theatre* (1905), de Gordon Craig; *The anatomy of drama* (1946), de Alan Reynolds Thompson; *Dyonisos* (1938), de Pierre-Aimé Touchard; *Destin du Théâtre* (1930), de Jean-Richard Bloch; *El teatro y sus enemigos* (1939), de Enrique Diez-Canedo; *Traité de scenographie* (1944), de Pierre Sonrel; *Traité de la mise-en-scène* (1948), de Léon Moussinac; *Frontières du théâtre* (1946), de Paul Arnold; *El Hamlet de Shakespeare* (1949), de Salvador de Madariaga; *L’Essence du théâtre* (1948), de Henri Gouhier; *Entrée du public* (1947), de Jan Doat. No ano seguinte, praticamente todos esses volumes, à exceção do livro de Gordon Craig, vão ser relacionados na bibliografia que Hermilo inclui no seu livro *História do teatro*.

palco racionadamente, falavam em linguagem pretensiosa de versos sem rima e sem ritmo, compreendi ser mais proveitoso um ajuste de contas com Morfeu (MELO in *Jornal do Commercio*, 27/06/1950)²¹.

Hermilo ainda não viajara ao exterior; mas viajava intensamente pelo pensamento teatral produzido fora do Brasil. Todavia, esse fazer-se cosmopolita somente por intermédio da leitura implica algumas limitações; especialmente no teatro, arte que não pode existir sem o encontro, sem a presença física, entre espectadores e atores. Ainda que original e abalizado, o pensamento de um crítico que não presenciou os acontecimentos sobre os quais está se manifestando dificilmente conseguirá se impor diante da opinião de outros críticos que, igualmente originais e abalizados, tenham vivido de perto a experiência desses fenômenos teatrais. Deste crítico que se encontra distante dos grandes centros de produção teatral espera-se geralmente o cumprimento da função de mero divulgador, com inescapável atraso, de idéias e de juízos elaborados por seus pares mais cosmopolitas. Suas próprias idéias dificilmente repercutirão fora do âmbito restrito da região em que atua. Viajar, portanto, torna-se quase uma imposição. De pouco adianta, porém, viajar a outros grandes centros sem a disposição – ou sem o preparo – intelectual para perceber, e para interpretar, o que de mais importante está sendo gerado pelo teatro dessas outras praças.

Por outro lado, o distanciamento de tempo-espço em relação ao acontecimento teatral decerto diminui o risco do julgamento açodado, livrando o crítico periférico do encargo de emitir pareceres imediatos, antes de conhecer a opinião de outros especialistas. Por esse viés, o atraso inevitável a que está submetida a crítica produzida a distância pode, algumas vezes, representar certa vantagem: não se enfrenta o novo desaperebidamente. Ao se pronunciar sobre *Vestido de noiva*, por exemplo, Hermilo já conhecia diversas opiniões sobre a peça;

²¹ Em seu álbum de recortes de jornais, hoje guardado por sua viúva, a atriz Leda Alves, Hermilo escreveu, de próprio punho, em caneta, a seguinte frase, logo abaixo dessa matéria de Mário Melo: “Cada vez mais burro!”.

sua argumentação, portanto, sem deixar de ser independente, se constrói no terreno desbravado por críticos de sua estima, como Álvaro Lins e Manuel Bandeira.

O primeiro contanto direto de Hermilo com uma encenação pautada pelas aspirações do teatro moderno parece ter se dado, em 1938, no Rio de Janeiro, provavelmente na primeira vez em que deixou Pernambuco. Nessa ocasião, ele assiste a *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, sob a direção da atriz Itália Fausta, montagem inaugural do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), grupo fundado pelo diplomata Paschoal Carlos Magno, chegado havia pouco tempo da Inglaterra.

Hermilo fala dessa experiência em artigo publicado no jornal recifense *Diário da Manhã*, no dia 6 de abril de 1940. Nesse texto, intitulado “Vida Universitária”, a tensão entre o novo e o antigo, entre o moderno e o arcaico, não se desvincula da tensão entre o “fora daqui” e o “aqui”. O novo está lá, no Rio de Janeiro. Infere-se a compreensão de que lá, na Capital Federal, também se encontra, talvez até predominantemente, o teatro antigo, ultrapassado; mas o que interessa é o fato de que, no Brasil, o novo, o moderno, eclodira primeiramente lá. Encantado com o que viu, o jovem crítico pernambucano apresenta a novidade aos seus leitores conterrâneos. Sua opinião imbui-se de imediata autoridade, não podendo ser devidamente contestada, a não ser por alguém que também tenha ido ao Rio de Janeiro assistir à primeira montagem do TEB.

Li há dias, em uma revista qualquer, que os universitários cariocas iriam iniciar dentro em breves dias, a temporada teatral universitária de 1940, sob o patrocínio da “Casa do Estudante do Brasil”.

Tive a oportunidade de assistir, em 1938, à representação de **Romeu e Julieta**, de Shakespeare, pelos referidos universitários. O espetáculo me comoveu, não somente pela rigorosa fidelidade que eles emprestaram aos tipos do clássico inglês, a irrepreensível **mise-en-scène**, como também pelo esforço máximo empregado na realização dessa grande obra que é o **Teatro Universitário do Brasil** (sic), tendo à frente a figura singular de Paschoal Carlos Magno, o homem que soube realizar o milagre de transformar estudantes de nossas escolas superiores, às vezes boêmios, outras vezes simples **anarquistas**, rotulados sob o título de acadêmicos, em homens que fazem alguma coisa de grande em prol da cultura brasileira, construindo

alicerces sólidos em nossa mentalidade, em quanto passam os cinco ou seis anos de seu curso regular (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 6/4/1940).

Tem-se, então, um dos primeiros registros do olhar de Hermilo sobre uma produção teatral que se pretendia moderna: afinal, essa montagem do TEB “impôs a presença de um diretor como responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o ponto. Valorizou a contribuição do cenário e do figurinista” (MAGNO 1978: 117). Em vez de somente se deter sobre o desempenho dos protagonistas, ou sobre a qualidade literária do texto, Hermilo destaca a eficiência global da realização. No entanto, o nome da diretora Itália Fausta sequer é mencionado. O *metteur en scène* talvez ainda não passasse de um conceito abstrato. Embora use o termo *mise en scène*, não parece que essa expressão já esteja sendo empregada na acepção que assumirá com o desenvolvimento do teatro moderno, isto é, como meio de designar a originalidade autoral no trabalho do encenador. Nessa época, quando no Brasil a cena moderna dava os seus primeiros passos, a expressão *mise en scène* era muitas vezes empregada para indicar apenas a organização espacial dos objetos de cena, sendo entendida como “uma espécie de contra-regra de luxo” (DORIA 1975: 7).

Sete anos depois, em sua coluna *Fora de cena*, ao destacar o papel do Teatro do Estudante do Brasil no processo de renovação do teatro nacional, Hermilo reconhece que *Romeu e Julieta*, em 1938, havia sido um dos primeiros espetáculos, no país, a demonstrar a importância do diretor para a eficiência geral da montagem:

Já foi dito, não sei por quem, que quando se escrever a história do teatro brasileiro o dos estudantes terá que ser colocado como iniciador de um movimento mais sério em benefício da arte dramática. E à frente dos estudantes, Paschoal Carlos Magno. Ele começou, desde aquela célebre temporada com “Romeu e Julieta” e “Romanescos”, a dar maior dignidade ao nosso teatro, provando a necessidade de um diretor, entre outras coisas (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 25/11/1947).

Em seu artigo de abril de 1940, sem receio de soar pedante ou elitista, Hermilo já enaltece o caráter civilizatório do empreendimento assumido pelo TEB, contrastando-o com a baixa qualidade estética e ética que ele identificava em parcela expressiva do teatro profissional praticado no país.

O teatro é, na vida intelectual, uma escola de aproveitamento de valores. É claro que não me refiro aos **mambembes**, aos conjuntos inqualificáveis que se exibem, desta ou daquela maneira, e revelam o fito único de arrancar meia dúzia de tostões, a uma platéia reduzida, a troco de peças mal ensaiadas, de vestiário incrível, de autores suficientemente medíocres. Quando falo em teatro quero crer em alguma coisa mais alta, em alguma coisa de mais positiva, coordenada a uma orientação segura. Teatro por amor à arte, teatro educativo. E isto os universitários cariocas estão realizando (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 6/4/1940).

Prenunciando alguns dos ideais que nortearão suas ações à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), entre os anos de 1946 e 1952, ele conclama os universitários pernambucanos a seguirem o exemplo dos cariocas, formando um conjunto interessado em fazer um “teatro por amor à arte”, “teatro-sério, honesto, convincente” (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 6/4/1940).

Por tudo isto nós, estudantes das escolas superiores de Pernambuco²², deveríamos imitar os nossos colegas do sul, fazendo alguma coisa de útil, de proveitoso, pelo teatro nacional. Eu bem sei que as canseiras serão muitas, que o meio, talvez, nos seja hostil, que encontraremos, com certeza, grande dificuldades. Mas o fim compensa. Faremos uma campanha séria, realizaremos um bocado de coisas honestas, enquanto não recebermos o canudo que nos tornará ‘homens sérios’ para a vida (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 6/4/1940).

²² Antes de entrar na Faculdade de Direito do Recife, em 1946, de onde sairia graduado em 1950, Hermilo iniciara, e abandonara, dois outros cursos superiores: medicina e engenharia química.

A intuição de que, em Pernambuco, sobretudo por limitações de ordem econômica, a implementação desse novo tipo de fazer teatral enfrentaria maiores obstáculos do que no Rio de Janeiro é expressa na parte final do artigo:

Quero crer que, de início, não possamos palmilhar da mesma estrada dos estudantes cariocas, encenando peças da natureza das que eles encenam. Peças que requerem uma grande montagem, um grande número de personagens, grandes despesas. Não. Nós poderíamos fazer o que se poderia chamar de Teatro Universitário Regional. Ah! estão os drs. Waldemar de Oliveira (sic) e Coelho de Almeida; Ah! estão os escritores de teatro Lucilo Varejão, Silvino Lopes, Hermógenes Viana e tantos outros. Eles não se negarão a nos apoiar, a nos auxiliar, escrevendo peças, orientando, facilitando umas tantas coisas em prol do Teatro Universitário de Pernambuco (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 6/4/1940).

O exemplo a ser seguido estava, portanto, no Rio de Janeiro. Se o Teatro do Estudante do Brasil conseguira montar um espetáculo à semelhança do teatro moderno que se praticava na Europa, cabia aos pernambucanos, agora, tentar reproduzir o feito dos cariocas. Porém, humildemente, os estudantes do Recife deveriam, a princípio, se contentar com uma versão menos ambiciosa do projeto. Por prudência, para evitar comparações, surge o providencial adjetivo “regional” – não “regionalista”, como propunha Gilberto Freyre, equacionando região, tradição e modernidade, com inequívocas aspirações à universalidade (VIEIRA 2004: 16 -17), e como será pautado, de certa forma, o teatro feito por Hermilo, poucos anos depois, quando dirige o Teatro do Estudante de Pernambuco, e também, mais notadamente, quando comandou o Teatro Popular do Nordeste, na década de 1960. Mas, por ora, o que se propunha era um teatro apenas “regional”, ou seja, um teatro de ambições limitadas, sem sequer assumir a pretensão de ser “tão bom quanto” o teatro feito pelo grupo de Paschoal Carlos Magno – grupo este que, por sua vez, conseguira, em diversos aspectos, produzir um teatro “tão bom quanto” o moderno teatro europeu.

1.1. O “novo” versus o “tão bom quanto”

No dia 5 de agosto de 1949, Valdemar de Oliveira escreve o seguinte em sua coluna *A propósito...*, no *Jornal do Commercio*:

Volto de uma nova visita ao Sul e tudo quanto tenho a dizer, em conclusão, é que não há motivo para nos envergonharmos do teatro que aqui estamos realizando. Creio mesmo que honramos, sob muitos aspectos, a província, um pouco à semelhança do que vi em São Paulo, onde o chamado Teatro Brasileiro de Comédia constitui qualquer coisa de notável, quer como organização interna, quer como rendimento artístico. É um grupo permanente de amadores-profissionais, que trabalha diariamente, para casas inteiramente cheias, num maravilhoso teatro, a quarenta cruzeiros a cadeira. Ainda não chegamos a esse ponto, nem seria propósito nosso representar diariamente, mesmo porque o nosso público não é tão numeroso quanto o carioca ou o paulista, não podendo, pois, suportar, no cartaz, a mesma peça, por semanas e semanas seguidas (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 5/8/1949).

Ao ser inaugurado, em outubro de 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado pelo industrial italiano Franco Zampari, ainda não havia se definido plenamente como a iniciativa que por fim iria consolidar a estética do teatro moderno, isto é, “a forma poética do teatro no século 20” (BRANDÃO 2004: 249), no âmbito profissional das artes cênicas do país. Nos primeiros meses de atividade, o palco do TBC é ocupado, sobretudo, por conjuntos amadores. Uma de suas primeiras produções de cunho efetivamente profissional é *Nick Bar... álcool, brinquedos e ambições* (*The time of your life*), de William Saroyan, que estreou em junho de 1949, trabalho inaugural do encenador italiano Adolfo Celi no Brasil (MAGALDI 1980: 45). Até a inauguração do TBC, e de modo mais acentuado nos dez anos anteriores, a modernização da cena era um assunto que dizia respeito, quase que exclusivamente, a grupos não-profissionais: conjuntos geralmente formados por jovens de classes sociais mais privilegiadas, que tinham acesso ao ensino superior.

Há portanto uma série de condições comuns presidindo a formação de diversos Grupos: Os Comediantes [RJ, 1938], o Grupo de Teatro Experimental [SP, 1942], Grupo Universitário de Teatro [SP, 1942] e o Teatro do Estudante [RJ, 1938]. Esses grupos têm sua origem no meio universitário e começam a trabalhar dentro de uma organização amadora. Estão preocupados em alterar a forma de representação teatral e a maneira de ver do público. Não pensam ainda em modificar o recrutamento de público atingindo outras camadas sociais. Fazem teatro para o mesmo público que é atingido pelo círculo de Universidade (LIMA, M. 1980: 23 – 24).

No Recife, desde 1941, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), dirigido por Valdemar de Oliveira, chamava para si a responsabilidade de renovar o teatro local. A partir de 1946, quando Hermilo Borba Filho, egresso do TAP, assume a direção do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), essa responsabilidade passa a ser dividida – ou disputada – por esses dois grupos. Semelhantes na oposição ao teatro profissional que colocava o retorno de bilheteria à frente de qualquer preocupação artística, o TEP e o TAP tinham, contudo, significativas divergências. A princípio, talvez, divergências de motivações mais ideológicas do que estéticas. Sob nítida influência de artistas e de teóricos europeus, como Federico García Lorca e Romain Rolland, por exemplo, o TEP de Hermilo Borba Filho, diferentemente de outros grupos amadorísticos que iam modificando a cena teatral do país, proclamava a sua ambição de realizar, antes de qualquer coisa, “a redemocratização da arte cênica brasileira” (BORBA FILHO 2005 [1946]: 23).

Ao se firmar como uma iniciativa profissional, com claros fins lucrativos, o TBC já não podia ser plenamente assumido por Valdemar de Oliveira como o modelo ideal para o seu grupo. Muito embora, mesmo sem jamais abrir mão do discurso em prol do teatro diletante, o TAP se manteve sempre afinado com o ecletismo rendoso do repertório tebeceano²³. Para o crítico paulista Décio de Almeida Prado, o TAP

²³ O TAP encenou diversas peças que haviam sido primeiramente montadas pelo TBC. No exterior, na Europa ou nos Estados Unidos, muitas dessas peças tinham obtido grande êxito de bilheteria e, às vezes, também, de crítica. Por exemplo, *Arsênico e alfazema*, de Joseph Kesserling, em 1950 (no TBC em 1949); *Do mundo nada se leva*, de George Kaufman e Moss Hart, em 1951 (no TBC em 1950); *Os filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert Sauvajon, em 1956 (no TBC em 1950); *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, em 1958 (no TBC em 1951); *O panorama visto da ponte*, de Arthur Miller, em 1959 (no TBC em 1958); *Assassinato a domicílio*, de Frederick

“representava o papel de um TBC menor” (PRADO 1996 [1988]: 78). Por outro lado, o empreendimento de Franco Zampari também definitivamente não servia como o exemplo a ser seguido pelo TEP. Preocupado em “plantar no meio do povo a semente do bom teatro” (BORBA FILHO 2005 [1946]: 36), Hermilo não podia concordar com a determinação do TBC em se dirigir prioritariamente, por vezes como simples opção de entretenimento, às classes mais favorecidas da sociedade paulista. Afinal, era exatamente isso que Hermilo chamava de “aburguesamento da arte” (BORBA FILHO 2005 [1946]: 31) – expressão que lhe era cara, usada com frequência para criticar o TAP. Isso não impediu, no entanto, que em certos momentos de sua carreira, ele se arriscasse em um teatro de orientação mais comercial, feito para divertir o público burguês. Como autor teatral, Hermilo trabalhou com Dercy Gonçalves, em 1956 e 1957, ocasião em que, segundo ele próprio, foi muito bem remunerado, pela sua peça *A dama das camélias*, paródia da obra de Alexandre Dumas (BORBA FILHO 1996 [1973]: 5). Também, em textos como *Três cavalheiros a rigor* – última montagem do TEP – e *Um paroquiano inevitável*, ele afirma ter perseguido “o drama da pequena burguesia” (BORBA FILHO 2007 [1964]: 59). Como encenador, igualmente aceitou alguns trabalhos de menor aspiração artística, mas de franca motivação comercial: “dirigi para ele [Danilo Bastos, marido de Dercy Gonçalves] *Soçaite em baby-doll*, do Henrique Pongetti” (BORBA FILHO 1996 [1973]: 4)²⁴.

Todavia, apesar das diferenças em relação aos ideais que orientavam suas práticas locais, tanto Valdemar de Oliveira quanto Hermilo Borba Filho reconhecem prontamente o TBC como um padrão de qualidade técnica a ser perseguido.

Poucos dias antes de Valdemar escrever sobre o TBC, Hermilo tratara do mesmo assunto em sua coluna *Fora de cena*. Como Valdemar, ele divide com os recifenses as impressões obtidas em recente viagem a São Paulo:

Knott, em 1960 (no TBC em 1954); e *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, em 1961 (no TBC em 1960). Em todas as peças estrangeiras o TAP usou a mesma tradução encenada pelo TBC. Houve, porém, um caso em que o TAP montou um original antes que o TBC: *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, em 1948, que seria encenado pelo TBC, na mesma tradução de Adacto Filho, em 1950. Em 1953, tanto o TAP quanto o TBC levam ao palco *Assim é se lhe parece* (*A verdade de cada um*), de Luigi Pirandello, na versão de Brutus Pedreira (CADENGUE 1991; PEREIRA 1980).

²⁴ Na verdade, após certo período de ensaios, Hermilo é substituído por Augusto Boal, na direção dessa montagem.

Uma das mais sérias organizações teatrais do país foi a que eu vi em São Paulo em companhia de Alfredo Mesquita, Suzana Rodrigues, Décio de Almeida Prado e Aluísio Magalhães. Trata-se do Teatro Brasileiro de Comédias financiado por um dos Matarazzo e contando em sua direção com nomes como os de Abílio Pereira de Almeida, Cacilda Becker, Madalena Nicol, que colaboram com um excelente ‘metteur-en-scène’ italiano, Adolfo Celi, nome bastante conhecido no teatro moderno (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/7/1949).

Em seguida, Hermilo descreve, com admiração, as diversas qualidades do prédio onde estava instalado o TBC, destacando que lá, no segundo andar, funcionava a também recém-inaugurada Escola de Arte Dramática (EAD), dirigida por seu amigo Alfredo Mesquita – que no carnaval do ano anterior havia visitado o Recife, sendo muito festejado por Hermilo e por seus companheiros do TEP²⁵.

Assim como Valdemar de Oliveira vai ressaltar o aspecto ainda quase amadorístico da iniciativa de Zampari, Hermilo Borba Filho, por sua vez, confirmando que os valores e as crenças pessoais determinam em grande medida a percepção de cada observador, procura identificar alguma preocupação com a democratização do teatro na nova companhia paulista: “Há também um quadro social diante do qual se obriga a organização a dar tanto espetáculos gratuitos, além de abatimentos nos demais” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/7/1949). Ao tentar ressaltar, no modelo exterior, características que alicerçavam suas práticas locais (amadorismo ou popularização do teatro), ambos estavam, de certo modo, procurando validar os seus próprios projetos teatrais, exaltando a suposta constatação de que os seus ideais

²⁵ No dia 2 de fevereiro de 1948, a coluna *Fora de cena* noticiava a chegada de Alfredo Mesquita ao Recife, em companhia do pintor Clóvis Graciano. Apresentado como “romancista-dramaturgo, diretor do Teatro Experimental de São Paulo”, Mesquita é convidado a dividir com os pernambucanos um pouco do seu atualizado conhecimento sobre o teatro moderno: “Daqui, em nome do Teatro do Estudante, renovo o convite que fiz aos dois: uma sabatina a respeito de teatro. Alfredo Mesquita que voltou recentemente de Paris e da América do Norte terá muita coisa nova para contar sobre arte dramática” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 2/2/1948). Em contrapartida, Hermilo e seus companheiros do TEP se encarregariam de mostrar aos visitantes um pouco da cultura popular da região: logo na noite de sua chegada, os dois foram levados a “um xangô”, e “ficaram de queixo caído” com a experiência; durante o carnaval, eles veriam “o bumba-meu-boi, o maracatu, o frevo, Cheiroso [mamulengueiro]. /.../ depois irão aproveitar os motivos de Pernambuco para transformá-lo em belezas plásticas ou dramáticas” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 2/2/1948).

também estavam presentes em iniciativas mais arrojadas, de regiões mais desenvolvidas. Essas comparações, portanto, não se resumiam a desinteressadas demonstrações de admiração: eram, também, ativas estratégias de auto-afirmação.

Impressionado com a qualidade do elenco do TBC – “o mais harmonioso conjunto de intérpretes que já vi em minha vida” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/7/1949) –, Hermilo faz, no entanto, uma ligeira, mas reveladora, ressalva ao “ponto de vista estético-dramático do naturalismo empregado” nas duas montagens a que assistiu: *Nick Bar... álcool, brinquedos e ambições* e *Arsênico e alfazema* (*Arsenic and old lace*), de Joseph Kesserling. A essa altura, ainda nem tanto influenciado pelo modo de representar dos brincantes nordestinos, como acontecerá na década de 1960, mas tocado pela idéia de que era preciso se reteatralizar o teatro, noção provavelmente advinda do pensamento de criadores europeus como Anton Giulio Bragaglia ou Vsevolod Meyerhold, Hermilo já se empenhava por um tipo de interpretação mais livre, mais poética, sem a preocupação de reproduzir, no palco, “uma cópia ou uma caricatura da vida” (BORBA FILHO 2005 [1946]: 31). Em abril de 1946, na palestra que proferiu na noite de sua estréia como diretor do TEP, ele enfatizara que “o espectador deve assistir a uma representação teatral crente de que está diante de uma manifestação artística e não como se fosse a continuação da vida” (BORBA FILHO 2005 [1946]: 35). Nessa mesma ocasião, destacara a importância do construtivismo russo (de Meyerhold), como uma promissora alternativa à “concepção burguesa da *mise-en-scène*”, tão afeita à “quarta parede” da cena realista-naturalista (BORBA FILHO 2005 [1946]: 34). Com o passar do tempo, a insistência na construção realista da cena, tratando-a como a forma “definitiva” do teatro moderno, torna-se um dos mais recorrentes alvos das críticas feitas em relação ao projeto artístico do Teatro Brasileiro de Comédia (SILVEIRA 1976: 13).

Contraditoriamente, como aponta Edécio Mostaço, esse padrão realista de interpretação forjado pelo TBC, que termina por se instituir como o modelo do teatro burguês no Brasil, deveu-se, em parte, ao fato de que muitos dos jovens encenadores italianos contratados por Franco Zampari terem sido formados pela Academia de Arte Dramática de Roma, escola que, “funcionando paralela com a

[Academia] de cinema, foi a grande responsável pela eclosão do neo-realismo italiano” (MOSTAÇO 1982: 20).

No ano de 1983, em ensaio intitulado “*Eu não sou índio*”, a crítica e pesquisadora teatral Mariângela Alves de Lima fala da importância do TBC, como a experiência que talvez melhor tenha realizado um “desejo que atravessa a criação teatral [brasileira] desde os seus anos de império”: “o desejo de ‘sermos tão bons quanto...’” (ARRABAL; LIMA 1983: 98). Para ela, todo o processo de renovação, ou de modernização, do teatro brasileiro foi movido pela intuição de que “em algum ponto da Europa e, depois, em algum ponto dos Estados Unidos”, haveria uma “forma perfeita”, que garantiria o acesso ao almejado circuito da “comunicação universal” (ARRABAL; LIMA 1983: 98).

Tanto Os Comediantes, quanto o Teatro de Brinquedo, O Teatro do Estudante, o Teatro Brasileiro de Comédia ou o Teatro de Amadores de Pernambuco partem do princípio de que revigorar a arte cênica do país é atingir um apuro de execução capaz de colocar as companhias à altura das exigências das grandes obras da dramaturgia universal (ARRABAL; LIMA 1983: 98).

Embora não seja citado pela estudiosa paulista, o Teatro do Estudante de Pernambuco também se pautou por esse impulso atualizador, por essa determinação de preparar a cena local para as novidades que chegavam de fora. Paralelamente à sua atividade artística, em sua coluna na *Folha da Manhã*, Hermilo atuava como uma espécie de farol, procurando sinalizar o caminho que mais eficientemente levaria o teatro recifense à modernidade. Mas o seu empenho renovador não se restringia a uma tentativa de transplante, de importação cultural. Ou seja, o seu desejo de ser “tão bom quanto” parecia ir além da mera vontade de reproduzir, em sua região, o teatro feito nos centros considerados por ele como mais desenvolvidos. Por suas ações formadoras, por seus escritos teóricos e por sua dramaturgia, mais até do que pelos espetáculos que montou com o TEP, parece lícito pensar que Hermilo almejava, isto sim, ser “tão bom quanto” os artistas que, como Lorca ou Synge, haviam conseguido entrar na modernidade sem se desvincularem das

especificidades da tradição cultural de suas gentes. Ele queria um teatro moderno, não apenas “tão bom quanto”, mas que fosse, ao mesmo tempo, diferente, original; ele queria um teatro brasileiro que descobrisse suas marcas próprias, e que, embora partindo de modelos estrangeiros, não se limitasse a copiá-los.

Em 1958, Valdemar de Oliveira reconhece que, após “três séculos e tanto de colônia”, o teatro brasileiro apenas começava a se libertar do “complexo de inferioridade” que ainda não permitira a sua “total libertação do espírito”.

Freou-se, sob a enxurrada das importações – nem só de mercadorias, também de idéias – a energia criadora do homem. À nossa liberdade política, como recorda Olívio Montenegro, não se seguiu a liberdade de pensamento; intelectualmente, continuamos tão coloniais como dantes /.../ (OLIVEIRA 1958: 54).

Sentir-se “tão bom quanto”, então, certamente servia para aplacar essa atávica sensação de atraso. Mas Hermilo parecia intuir que somente o “novo”, e não o apenas “tão bom quanto”, teria a potencial capacidade de superar, no teatro e em todas as artes, as determinações históricas, invertendo, ainda que momentaneamente, o sentido dos fluxos renovadores que, quase sempre, se impõem a partir dos grandes centros cosmopolitas.

É justamente esse o raciocínio que Hermilo desenvolve, por exemplo, ao saudar o maestro Heitor Villa-Lobos, no dia 18 de junho de 1950, em discurso proferido no Teatro de Santa Isabel, na ocasião de um concerto que integrou as comemorações pelo centenário dessa casa de espetáculos:

Com Heitor Vila-Lobos, a música brasileira pura se faz ouvir na Europa e nos Estados Unidos, através de uma mensagem nova, própria dos tempos modernos em que vivemos, impregnada da marca da época, quebrando a harmonia clássica e valorizando-se com elementos criados no tempo presente, desligando-se daquele desfile de carneiros de que muitos compositores ainda mais moços do que ele não conseguem se libertar, prejudicando a evolução artística pelo temor de quebrar preconceitos e destruir formas antigas. Toda a renovação artística se baseia no

aparecimento das novas formas, toda a revolução da forma se apóia na coragem do espírito e em certa dose de genialidade (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 20/06/1950).

No mês de março de 1970, em entrevista concedida a Renato Carneiro Campos, publicada no *Diário da Noite*, Hermilo reafirma sua admiração pelo maestro Villa-Lobos, admitindo tê-lo sempre tomado como um modelo, como um exemplo de artista que, mergulhando nas tradições da cultura brasileira, conseguiu levar algo de novo aos grandes centros exportadores da cultura ocidental. Com muita informalidade, como se tivesse falando diretamente ao maestro, como propunha o estilo da entrevista, Hermilo diz:

Villa, quando o saudei, em nome da Orquestra Sinfônica do Recife, há tantos anos atrás, já reconhecia em você o único músico brasileiro de repercussão universal, o que me valeu uma espinafração do cronista Valdemar de Oliveira, que me veio com a besteira de Carlos Gomes. Sua música é tão eterna – enquanto o homem for eterno na face da Terra – quanto a de Beethoven, Bartok, Stravinski. A única coisa que lamento é você não estar entre nós ao surgirem Baden Powell, Chico Buarque de Hollanda, Edu lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Billy Blanco. Em ponto menor, o que você fez, em música, com as lendas brasileiras, é o que muita gente, inclusive eu, tenta fazer em todos os ramos da arte brasileira. Espero encontra-lo no Festim dos Eleitos (BORBA FILHO 2007 [1970]: 85).

De certa maneira, sem estabelecer comparação com as conquistas de Villa-Lobos no campo da música, o projeto teatral vislumbrado por Hermilo Borba Filho parece ter cumprido esta determinação de levar Pernambuco, ou melhor, de levar o Nordeste, apresentando-o como uma novidade estética, para os palcos de outras regiões e, até mesmo, para os palcos de outros países – haja vista, para se fixar apenas no exemplo mais insuspeito dessa repercussão, as inúmeras traduções, e as inúmeras encenações das peças de Ariano Suassuna, sobretudo do *Auto da compadecida*. Uma vez inventado, o chamado “Teatro do Nordeste” jamais deixou de

se fazer presente nos palcos nacionais. Também não demorou muito para que suas marcas fossem absorvidas pela teledramaturgia e pelo cinema produzidos no país.

No dia 2 de janeiro de 2008, em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, Mariângela Alves de Lima chama a atenção para o fato de Hermilo Borba Filho ter conseguido inserir o Nordeste nas discussões estéticas da arte dramática contemporânea. Para ela, como “figura de proa da renovação artística da cena no Recife”, Hermilo “fundiu identidade regional com o caráter universalista das vanguardas”, construindo um projeto estético “cuja irradiação ainda são sensíveis na linguagem da cena [teatral brasileira] e no âmbito mais específico da dramaturgia televisiva [produzida no país]” (LIMA 2008) – muito embora Hermilo certamente reprovaria o modo caricatural como a teledramaturgia brasileira vem, nas últimas décadas, representando a cultura nordestina: seu ideário estético, em sua essência, descartava o folclórico e o pitoresco; seus personagens, na maioria das vezes, sequer levam à cena o sotaque e o linguajar do povo do Nordeste.

Enquanto o TBC se apresentava como uma cisão, uma ruptura, virando as costas deliberadamente para a cultura brasileira, e especialmente para o teatro feito no país até então (ARRABAL; LIMA 1983: 101), sobretudo para o teatro que assumia formas mais populares (SILVEIRA 1976: 13), Hermilo parecia acreditar que o novo, vindo de fora, podia estabelecer um produtivo diálogo com a cultura local, sobretudo por intermédio de setores mais arejados do teatro que vinha sendo praticado na região. Nesse ponto é oportuno um retorno ao artigo que ele escreveu, em 1940, sobre a montagem de *Romeu e Julieta*, pelo TEB.

Como foi visto, ao conclamar os estudantes pernambucanos a seguirem o exemplo dos comandados de Paschoal Carlos Magno, Hermilo não hesita em chamar para o seu lado, tomando-os como aliados, autores e homens de teatro, como Silvino Lopes, Lucilo Varejão, Hermógenes Viana e Valdemar de Oliveira, que há muitos anos militavam na cena teatral pernambucana, produzindo peças que, se ainda não estavam plenamente sintonizadas com as demandas estéticas da modernidade teatral, decerto já procuravam se diferenciar da produção francamente comercial que era consumida pelo grosso do teatro profissional do país (PONTES

1990 [1966]: 45 – 46)²⁶. Assim, ele seguia a receita de Paschoal Carlos Magno, que convidara Itália Fausta para dirigir o primeiro espetáculo do grupo que acabara de criar, sendo ela uma das poucas estrelas da cena profissional que se interessavam pela renovação do teatro (GUINSBURG; FARIA; LIMA 2006:122; 184). Em vez de excluir, como faria o TBC, os artistas vinculados ao velho teatro, Hermilo e Paschoal pareciam acreditar em uma gradual transformação, da prática antiga ao teatro renovado.

Por outro lado, desde a primeira metade da década de 1940, fica patente o empenho de Hermilo pelo surgimento de uma dramaturgia que fosse capaz de transfigurar poeticamente o “grande material” que ele vislumbrava nas artes e nos saberes do povo nordestino (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio* 22/10/1944). Mas ele parecia estar ciente de que pouco adiantaria escrever peças inspiradas na cultura local se esses textos não conseguissem vencer as distâncias e se fizessem conhecidos nos grandes centros produtores de teatro. Dadas as dificuldades para que uma montagem teatral periférica chegasse às metrópoles, a literatura dramática se apresentava, então, como a via mais promissora para que o Recife, ou mesmo o Nordeste como um todo, tentasse se inserir, de maneira ativa, no processo de modernização do teatro brasileiro.

Em comunicação apresentada no Primeiro Congresso Nacional de Teatro, realizado em julho de 1951, no Rio de Janeiro, Hermilo, falando em defesa do autor brasileiro, sugere a criação de um órgão estatal que se encarregasse de distribuir as peças escritas por dramaturgos situados fora do eixo Rio – São Paulo.

Proporia a este Congresso duas medidas que poderiam ser postas em prática e que dariam, caso realizadas, uma oportunidade igual a todos aqueles que escrevem para o teatro, no Brasil. A primeira delas seria a instalação de um bureau central na Capital da República para onde deveriam ser enviadas as peças escritas, encarregando-se esse órgão de enviá-las aos vários conjuntos teatrais de todas as regiões, de acordo com as necessidades de cada um e depois que os originais fossem

²⁶Hermilo havia convivido com esses autores durante os anos em que trabalhou, como ponto, para o Grupo Gente Nossa, de Samuel Campêlo.

selecionados por uma Comissão Julgadora, obedecendo ao critério justo. /.../

A segunda idéia seria a criação de uma Editora que se encarregasse de publicar as peças brasileiras também selecionadas por uma Comissão composta por membros de cinco Estados, no mínimo /.../ (BORBA FILHO 1951: 52).

De certo modo, nessa época, especialmente por meio de sua dramaturgia, mas também por intermédio de suas críticas e de seus ensaios, Hermilo já havia conseguido transpor as barreiras impostas pela distância entre o Recife e as grandes capitais do Sudeste brasileiro: mesmo de longe, ele se fizera agente, e não apenas passivo receptor, do processo de renovação que tomava os palcos nacionais. E a chave que talvez tenha lhe franqueado acesso a setores hegemônicos das discussões sobre a modernização do teatro brasileiro parece ter sido exatamente a sua defesa da potencial riqueza dramática oferecida pela cultura popular de sua região.

É isso que se lê, por exemplo, na elogiosa resenha escrita por Roger Bastide, em outubro de 1947, sobre a plaquete *Duas conferências*, editada pela Prefeitura do Recife, contendo o texto integral de duas palestras de Hermilo (*Teatro: arte do povo*; e *Reflexões sobre a 'mise-en-scène'*). Publicado pelo jornal carioca *A Manhã*, o artigo de Bastide, intitulado “Para um Teatro Brasileiro”, detém-se especialmente sobre os conteúdos expostos por Hermilo em *Teatro: arte do povo*. Nele, o estudioso francês manifesta sua alegria por haver encontrado, no Nordeste, alguém que, como ele, percebia a necessidade de se lutar contra o aburguesamento do teatro. Ambos, Hermilo e Bastide, compartilham da idéia de que a cultura popular deveria servir de base para o surgimento de uma arte dramática renovada e eminentemente brasileira. Depois de citar um longo trecho em que Hermilo louva a teatralidade que brota espontaneamente da região Nordeste, Bastide diz:

Gostamos de ler essa página vibrante de paixão, como também a que se segue, sobre as possibilidades dramáticas a tirar dos ‘Xangôs’ de Recife. Eu mesmo defendi num velho artigo sobre o teatro brasileiro, idéias análogas, e mostrei a necessidade para

os dramaturgos para extraírem os seus assuntos dos mitos populares: em particular, procurei sugerir tudo que o ‘Bumba-meu-boi’ comporta em matéria de elementos trágicos e cômicos, que não esperam senão o seu García Lorca para triunfar não somente sobre os palcos brasileiros, mas também sobre todos os palcos do mundo (BASTIDE in *A Manhã*, 12/10/1947).

Assim, já nos últimos anos da década de 1940, falando das raízes culturais de sua região à luz da modernidade teatral, Hermilo começa a se fazer ouvir fora do Recife, levando suas idéias a centros mais cosmopolitas. Nesse momento, apesar de não pertencer ao “clã” de intelectuais diretamente ligados a Gilberto Freyre (PALLARES-BURKE 2005), é notável a sintonia entre suas ações no teatro e as proposições que vinham sendo defendidas pelo autor de *Casa-Grande & Senzala*, desde pelo menos meados dos anos 1920.

Em seu livro *O teatro moderno em Pernambuco* (1966), Joel Pontes, um dos membros mais destacados do Teatro do Estudante de Pernambuco, e, futuramente, co-fundador do Teatro Popular do Nordeste, diz o seguinte, ao comentar a pouca expressividade da cena teatral recifense na década de 1930:

O pior, no aspecto da desatualização, é que só muito mais tarde o teatro em Pernambuco valorizou certas idéias surgidas no próprio Recife, em âmbito bem mais amplo que o somente estético – as do Movimento Regionalista de 1926, levantadas por um amigo de Samuel Campêlo, Gilberto Freyre... Em comparação, menos ainda fez o teatro no sul do país, em relação ao Modernismo, tendo-se em conta o melhor aparelhamento pessoal e técnico. Respirava-se passadismo por todos os lados (PONTES 1990 [1966]: 42).

Talvez o Regionalismo de Freyre tivesse se tornado, especialmente entre os jovens intelectuais do Recife dos anos 1940, uma espécie de “espírito da época”; ou talvez, as idéias “regionalistas” de Hermilo – que, a despeito de sua peça *Sobrados e Mocambos*, escrita em 1971, quase nada deixou publicado especificamente sobre Gilberto Freyre – adviessem, quem sabe, de autores europeus, como García Lorca

principalmente, cujo teatro articulava com muita desenvoltura a modernidade cênica e a tradição popular de sua terra; o fato é que o pensamento teatral de Hermilo tornava-se novo justamente por propor aos palcos muitos dos pressupostos discutidos no Congresso Regionalista de 1926.

1.2. A herança "Regionalista-Tradicionalista-Modernista"

No ano de 1976, em artigo intitulado *Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife*²⁷, Gilberto Freyre apresenta um breve inventário da produção artístico-intelectual que, a seu ver, havia sofrido influência das discussões propostas pelo Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, realizado no Recife, em 1926, e cujo ideário, em síntese, se inscreve na história cultural do país por meio do famoso – e polêmico – *Manifesto Regionalista*, publicado somente em 1952²⁸.

Nesse texto comemorativo do primeiro cinquentenário do chamado Movimento Regionalista, o olhar maduro de Gilberto Freyre percorre diversos campos do saber e das artes, sublinhando possíveis marcas tributárias do Regionalismo de 1926 em obras e em realizações desenvolvidas na região Nordeste, principalmente em Pernambuco.

Embora o teatro não apareça com destaque no *Manifesto Regionalista*, limitando-se a uma ligeira menção às manifestações dramáticas do povo²⁹ – ou quiçá estando subentendido, apenas como dramaturgia, dentro das sugestões depreendidas a respeito da criação literária –, agora, nesse artigo de 1976, Freyre

²⁷Publicado originalmente na sexta edição de seu *Manifesto Regionalista*, pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social.

²⁸ Se parece certo que, ao contrário do que afirmara Gilberto Freyre, o texto do *Manifesto Regionalista* não estava pronto desde 1926, não se pode ignorar que a essência de seu conteúdo já aparece nos artigos escritos pelo autor, em 1925, para o *Livro do Nordeste*, publicação a ele encomendada, pela ocasião do centésimo aniversário do jornal *Diário de Pernambuco* (DIMAS 1996).

²⁹"Nem mal nenhum haveria em que funcionassem perto do restaurante um mamulengo e, nos dias de festa, um bumba-meu-boi ou um pastoril" (FREYRE 1996 [1976]; 69).

reconhece traços dos seus ideais regionalistas no trabalho de alguns dos nomes mais expressivos do teatro pernambucano do século XX.

Influência que no Recife madrugou com outros pintores 'modernistas' – recifenses educados em Paris – como Fedora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro /.../. Tendência que partindo do Recife se faria sentir em 'novos' e 'novíssimos' na pintura, na escultura e na arquitetura – e menos na música – para não falar na literatura, no teatro – no de Ariano Suassuna, no de José Carlos Cavalcanti Borges, no de Hermilo Borba Filho – e no pensamento e na metodologia e na temática de estudos sociais. (FREYRE 1996 [1976]; 239)

Cinco anos antes, em matéria publicada no *Diário de Pernambuco*, Freyre já havia incluído o nome desses dramaturgos em outra lista de supostos continuadores do seu Regionalismo. Nessa ocasião ele mencionara também Sylvio Rabello, autor encenado pelo Teatro Popular do Nordeste, sob a direção de Hermilo, em 1970³⁰.

Obviamente, essa espécie de adoção *a posteriori* do trabalho desses criadores teatrais merece ser objeto de atenta discussão. Afinal, ao elencar esses nomes como continuadores dos seus princípios regionalistas, Freyre está, de certa maneira, reivindicando a própria paternidade do teatro moderno pernambucano, em parte considerável do que ele produziu de mais relevante. E tal reclamação parecerá sempre um tanto desmedida. Todavia, apenas quando se leva em consideração que Samuel Campêlo foi um ativo participante do Congresso Regionalista de 1926³¹, e que somente a partir de seu empenho, sobretudo com a fundação do Grupo Gente Nossa, em 1931, o teatro feito em Pernambuco começa a ser reconhecido de forma mais ou menos autônoma; ou quando se sabe que é por intermédio dele, de Samuel Campêlo, que Valdemar de Oliveira passa a se dedicar mais ao teatro, a ponto de fundar, em 1941, o seu próprio conjunto, o Teatro de Amadores de Pernambuco; e ainda quando se recorda que fora ele, Samuel Campêlo, quem acolhera em seu

³⁰ “Daí dessa outra – muito outra – ‘Escola do Recife’ [o Regionalismo] terem saído obras já como – para citar dois ou três exemplos – /.../, o teatro de Hermilo Borba, Cavalcanti Borges, Sylvio Rabello e, até certo ponto, o de Ariano Suassuna /.../” (FREYRE in *Diário de Pernambuco*, 13/06/1971).

³¹ Já um ano antes, com artigo intitulado “*Cem annos de theatro em Pernambuco*”, Samuel Campêlo havia sido um dos colaboradores do *Livro do Nordeste*, editado por Gilberto Freyre.

grupo teatral o jovem Hermilo Borba Filho, recém-chegado da cidade de Palmares, no ano de 1936, e que este, uma década depois, torna-se mentor de uma pujante safra de autores teatrais, entre os quais Ariano Suassuna e José Carlos Cavalcanti Borges, tem-se a impressão de que não se deve menosprezar essa espontânea, e aparentemente imodesta, percepção de Gilberto Freyre a respeito da presença regionalista no teatro feito em Pernambuco ao longo do século XX.

De modo semelhante, apesar de o teatro também não ter figurado como uma prioridade para o movimento modernista de 1922, em São Paulo, pode-se observar que as idéias de Mário de Andrade, de Oswald de Andrade e, em especial, de Antônio Alcântara de Machado parecem ter antecipado, ou mesmo ultrapassado, ao menos enquanto projeto, a modernidade que, somente quase três décadas mais tarde, começa a se fazer reconhecida nos palcos paulistas. (CARVALHO 2002).

Talvez mais ambicioso que o Modernismo paulista, o Regionalismo recifense transcendia o campo das artes. Suas proposições desejavam influenciar as mais diversas áreas da atividade humana, da arquitetura à medicina, da culinária à educação, da agricultura ao comércio. Em ambos os movimentos, porém, o que se almejava era, em última instância, a afirmação da cultura nacional. Tal demanda tornava-se mais premente mediante a profusão de “ismos” que marcara o início do século XX na Europa. Agora havia Marx e Freud: a família ia deixando de ser “sagrada”, e o capitalismo industrial, cada vez mais, concentrava riquezas e disseminava aflições. No Brasil, como nação colonizada, a aceitação das formas artísticas consagradas pela burguesia européia podia sempre significar um reforço ao sentimento de submissão aos modelos importados. Mas o problema ganhava maior complexidade diante da percepção de que as idéias renovadoras, que surgiam em oposição ao conservadorismo do gosto médio burguês, também advinham da Europa; podendo, portanto, a adesão a essas correntes modernizantes ser entendida como uma nova forma de colonização cultural. Essa problemática, no seio do Modernismo paulista, termina por suscitar, em 1928, a formulação do conceito oswaldiano de antropofagia cultural – idéia que balizará, já na segunda metade do século, experiências decisivas para a consolidação da identidade teatral brasileira, como as encenações de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, por José Celso

Martinez Correia, em 1967; e de *Macanuíma*, por Antunes Filho, em 1978, a partir do romance de Mário de Andrade (GEORGE 1985).

Embora Hermilo Borba Filho não fosse um militante “oficial” do Regionalismo freyreano – não se podendo sequer afirmar se, à época, já conhecia devidamente a obra do “Mestre de Apipucos” –, parece ter sido, em grande medida, graças à sua atuação, sobretudo no Teatro do Estudante de Pernambuco, que os ideais regionalistas chegaram aos palcos brasileiros. Ao final dos anos 1940, o chamado “Teatro do Nordeste”, revelando sucessivos dramaturgos, já não era apenas uma promessa. A partir 1957, então, com o sucesso nacional do *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, que também não fazia parte do círculo de intelectuais intimamente ligados a Gilberto Freyre, os traços oriundos do Regionalismo recifense se inscrevem definitivamente no corpo identitário do teatro brasileiro.

Ainda que semelhantes em alguns de seus propósitos, o Modernismo de 1922 e o Regionalismo de 1926 guardavam importantes diferenças entre si. Por exemplo, como esclarece Antônio Dimas, no prefácio à 7ª edição do *Manifesto Regionalista*, de Gilberto Freyre, enquanto os modernistas paulistas, especialmente aqueles das primeiras levas, acreditavam que o Brasil, idealizado enquanto um todo maior do que a soma de suas geografias regionais, precisava acelerar seus moinhos criativos com a força dos ventos renovadores que sopravam do estrangeiro, os regionalistas do Recife, receosos dos possíveis efeitos deletérios dessas ventanias modernizantes, defendiam a idéia de que somente as raízes mais profundas das tradições regionais seriam capazes de manter de pé a cultura do país, garantindo-lhe a sustentação necessária para absorver de forma produtiva o impacto das inovações que não paravam de chegar às praias brasileiras.

Não por acaso, a reprovação ao impulso meramente imitativo da burguesia novidadeira, que menosprezava as tradições da cultura local, destaca-se como uma das características fundamentais do Regionalismo defendido por Gilberto Freyre – e como uma de suas críticas mais recorrentes aos modernistas de São Paulo (REZENDE 1995: 18). Posicionamento que, talvez de modo menos explícito, e certamente não tão combativo, também se faz presente na arte e no pensamento de Hermilo Borba Filho, bem como no trabalho de toda a geração de dramaturgos

pernambucanos, ou radicados em Pernambuco, direta ou indiretamente influenciados por ele, tais como Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, Aristóteles Soares, Isaac Gondim Filho, Aldomar Conrado, Luiz Marinho e Osman Lins. Em Hermilo, desde o início dos anos 1940, percebe-se a determinação de suplantar as deformações do pensamento colonizado pelo esforço em revelar a potencial universalidade contida em questões vistas geralmente como apenas de interesse regional; nele, vai-se encontrar também o claro desejo de procurar nas fontes populares, nas tradições artísticas mais próximas do povo, nessa época mais como conteúdo do que como forma, o caminho para a revitalização do teatro nacional. Paradoxalmente, porém, isso não o livrou de ter reproduzido, por vezes de modo muito acentuado, sobretudo em suas peças dos anos 1940, traços característicos de autores estrangeiros que tinham sua manifesta admiração, como Eugene O'Neill, García Lorca, T. S. Eliot ou Somerset Maugham.

Contudo, mesmo quando ainda fazia parte do Teatro de Amadores de Pernambuco, Hermilo já apregoava a necessidade de os escritores nordestinos se voltarem para as questões da cultura popular regional. Em 1944, por exemplo, no *Jornal do Commercio*, ele saúda a intenção de Diná Silveira de Queiroz de transformar em teatro a história de Maria Bonita, mulher do cangaceiro Lampião. Nessa mesma nota, articula o raciocínio de que o povo poderia se interessar mais pelo teatro caso se enxergasse refletido nos dramas que lhe são apresentados:

Temos um grande 'material' nos 'romances' de um grande poeta popular: João Martins de Athaíde. Quem sabe se dessa natureza, com temas seus e de sua compreensão mais direta, o povo não reconheceria no teatro 'a manifestação artística que melhor representa sua consciência e merece atenção, de preferência, entre todas as outras artes?' (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 22/10/1944).

Dois anos depois, essa idéia reaparece, mais desenvolvida, na conferência pronunciada por Hermilo na noite de sua estréia como diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco:

O povo continua alheio. A arte dramática ainda não conseguiu sacudi-lo, ainda não pôde interessá-lo. E as histórias heróicas, passionais, líricas, dormem esperando que o poeta vá despertá-las ao público, dentro dos teatros ou em espetáculos ao ar livre. (BORBA FILHO 2005 [1946]: 29-30)

Ainda quando se encontrava no exterior, como estudante, Gilberto Freyre, apreciador do drama produzido nos países que visitava (FREYRE 1975: 95), já manifestava sua insatisfação com o teatro que existia no Brasil. Ou melhor, ele expressava todo o seu desapontamento por perceber que, na melhor das hipóteses, até então, descontado “o excesso de patriotismo”, o “teatro nacional” consistia apenas “numa promessa” (FREYRE in *Diário de Pernambuco*, 13/08/1922). Dezesete anos mais velho que Hermilo, ele não demora a identificar a potencial relevância da atuação do TEP, para o desenvolvimento do teatro, não somente no Nordeste, mas no país como um todo. Em artigo intitulado *Estudantes, teatro e povo*, publicado no *Diário de Pernambuco* em fevereiro de 1947, Freyre afirma que vinha acompanhando com interesse o desempenho “desses jovens intelectuais e artistas”, e qualifica o trabalho do TEP como “Estudantismo do bom. Populismo ou socialismo do melhor”. Concordando com as idéias trazidas a público por Hermilo, Freyre reconhece que “o mal do nosso teatro está em ter se desenvolvido como um divertimento simplesmente burguês ou só para burgueses ricos ou quase ricos”. (FREYRE in *Diário de Pernambuco*, 27/2/1947).

Três anos depois, esse imediato interesse de Gilberto Freyre pelas realizações artístico-culturais de Hermilo, como líder desse atuante grupo de jovens universitários pernambucanos, é confirmado por Édson Nery da Fonseca, ex-integrante do Teatro do Estudante de Pernambuco, futuramente um dos maiores conhecedores da obra e da vida do autor de *Região e Tradição* (1941).

Acusa-se o Sr. Hermilo Borba Filho de ser uma espécie de ditador dentro do Teatro do Estudante de Pernambuco. Tendo participado deste conjunto durante todo o tempo em que se ensaiou e encenou a peça “Cantam as harpas de Sião”, posso dar o meu testemunho pessoal de que a acusação não tem

fundamento. Para inutilizá-la, basta considerar que há dentro do T.E.P. intelectuais das mais variadas e até antagônicas tendências, como lembra o Sr. Hermilo Borba Filho na apresentação de *Palhano*³². O Sr. Hermilo Borba Filho – que espantou o mestre Gilberto Freyre pela capacidade de organização demonstrada há vários anos na direção de um grupo tão variado de rapazes, numa terra onde a desorganização impera em todos os setores – tem justas razões para orgulhar-se do conjunto que dirige. Trata-se, na verdade, de um grupo que honra não apenas a sua região mas o Brasil inteiro. E quando se escrever um dia a história do teatro no Brasil, o nome do Sr. Hermilo Borba Filho será lembrado como uma de suas maiores figuras, da mesma forma como o sr. José Laurênio de Melo será lembrado como um dos maiores poetas de sua geração (FONSECA in *Diário de Pernambuco*, 11/06/1950).

A aprovação de Gilberto Freyre às iniciativas de Hermilo à frente do TEP não significou, todavia, um apoio concreto, ativo, traduzido em ações que contribuíssem de modo prático para o desenvolvimento desse jovem grupo teatral. Sobre a sutil relação entre o TEP e Gilberto Freyre, o historiador Flávio Weinstein Teixeira, observa o seguinte:

Se, contudo, havia inequívocos pontos de proximidade entre o que postulava Gilberto Freyre e o trabalho do TEP, isto nunca passou de protocolares manifestações de simpatia. Mesmo nos momentos mais difíceis do TEP, quando imensas dificuldades financeiras prenunciavam o fim do grupo, não se viu engajamento de Gilberto Freyre – sequer uma palavra de solidariedade – junto a nenhuma das várias iniciativas de auxílio que foram esboçadas. Talvez por considerá-lo mais uma estudantada. Simpáticas, mas enquanto tal, necessariamente voluntariosa e efêmera. Talvez porque se via numa fase especialmente atribulada – ao lado das cotidianas lides intelectuais, encontrava-se absorvido pelas disputas políticas e demais compromissos de deputado constituinte (o que, entre outras coisas o obrigava a passar longas temporadas fora do Recife). Talvez, ainda, porque não tenha encontrado, em meio àqueles estudantes, candidatos dóceis à tutela e apadrinhamento. Seja como for, o fato é que o TEP não

³² Livro de poemas escrito por José Laurênio de Melo, membro do TEP, que acabara de ser lançado, inaugurando a atividade editorial do grupo liderado por Hermilo.

encontrou em Gilberto Freyre o aliado que seria de se imaginar” (TEIXEIRA, F. W. 2007: 134) .

No *Manifesto Regionalista*, que então ainda não havia sido publicado, Gilberto Freyre reprova o afastamento de grande parcela da burguesia local em relação às coisas que porventura pudessem ser associadas ao povo, tomando como ilustração as recentes mudanças nos hábitos alimentares das famílias recifenses. Logo no início de seu longo raciocínio, ele diz:

Ao voltar da Europa há três anos, um dos meus primeiros desapontamentos foi o de saber que a água de coco verde era refresco que não se servia nos cafés elegantes do Recife onde ninguém se devia lembrar de pedir uma tigela de arroz doce ou um prato de munguzá ou uma tapioca molhada. Isto é para os 'frejes' do Pátio do Mercado. Os cafés elegantes do Recife não servem senão doces e pastéis afrancesados e bebidas engarrafadas (FREYRE 1996 [1952]; 66).

Ora, assim como a tapioca não era servida nos cafés elegantes, os assuntos e os modos da região não deviam subir ao palco do requintado Teatro de Santa Isabel, ocupado prioritariamente por companhias portuguesas, francesas e italianas, nem sempre de primeira linha, ou por seus imitadores vindos sobretudo da Capital Federal (ARRAIS 2000: 47 - 48).

Para Gilberto Freyre, conforme se lê no prefácio à segunda edição do seu *Manifesto Regionalista*, sem o movimento de 1926, os intelectuais e artistas nordestinos não teriam despertado para a relevância e para a beleza das coisas próprias do seu povo e de sua terra.

Foi o Regionalismo do Recife – por alguns críticos considerados 'blague', de tal modo procurou valorizar coisas até então desprezadas, como a cozinha e a doçaria das várias regiões do Brasil, /.../ as experiências regionais de meninos e adultos, de mulheres e trabalhadores, como temas para literatura, a pintura mural, a escultura, o 'ballet', o teatro – movimento de sentido amplamente cultural (FREYRE 1996 [1955]: 93).

Seja por influência dos ideais de 1926, ou por outros caminhos que o conduziam a posicionamentos coincidentes com a visão cultural de Gilberto Freyre, fica claro que, em 1946, ao iniciar seus trabalhos no Teatro do Estudante de Pernambuco, Hermilo Borba Filho defendia com muita convicção a idéia de que, para o teatro nacional, o voltar-se para as coisas próprias da cultura local era a maneira mais plausível de se aspirar à universalidade.

O que se podia desejar agora, quando o teatro como arte é representado para grosso público e aceito, seria a descoberta do teatro genuinamente brasileiro, isto é, de assuntos exclusivamente nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais (BORBA FILHO 2005 [1946]: 27).

Por sua vez, em 1962, no ensaio que escreveu para a comemoração dos 25 anos do lançamento de *Casa-Grande & Senzala*, Ariano Suassuna expressa ponto de vista semelhante:

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal (SUASSUNA 1962: 477).

Esse empenho de inserir o regional no universal reaparece, ainda com maior nitidez, no manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste (TPN) – documento redigido por Ariano, e assinado por ele próprio e por Hermilo (CARVALHEIRA 1986: 42). Se Gilberto Freyre se preocupa em refutar de forma enfática qualquer pecha de bairrismo, de separatismo ou de antiinternacionalismo em seu *Manifesto Regionalista*, igualmente o fazem Hermilo e Ariano ao explicarem a presença da palavra "Nordeste" no nome do TPN. Nesse ponto, as convergências

entre os dois textos são tão significativas que eles bem poderiam ter sido escritos pela mesma pessoa. No manifesto do TPN, lê-se:

Nosso teatro é do Nordeste: Isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; e é mantendo-nos fiéis ao Brasil que poderemos estender, não servilmente, mas fraternalmente, a mão às grandes vozes espirituais que não sentem necessidade de trair a liberdade para servir a justiça (BORBA FILHO; SUASSUNA 1961: 88).

Em conformidade com as questões do momento histórico em que estava inserido, o manifesto escrito por Gilberto Freyre havia defendido exatamente esta mesma idéia: a crença no regional como caminho para a plena consolidação do nacional:

Ele [o Regionalismo] é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República – este sim, separatista – para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional (FREYRE 1996 [1952]: 49).

Como se deixam entrever nesse trecho, as ambições políticas do Congresso Regionalista de 1926 nunca foram dissimuladas. Suprapartidário, abrigando pessoas de diferentes tonalidades ideológicas³³, o Regionalismo do Recife propõe mudanças

³³Como afirma o próprio Freyre no prefácio à 6ª edição de seu Manifesto Regionalista: "Daí terem parecido absurdamente contraditórios aos olhos de muitos dos que então não os compreenderam. Pois como poderia um movimento ser tradicionalista, com os Júlio Bello, com os Pedro Paranhos e com os Luís Cedro, e admitir, entre seus líderes, marxistas como Moraes Coutinho, sequiosos de modernização – a modernização do Brasil – por processos até politicamente revolucionários?" (FREYRE 1996 [1976]: 96-97)

sócio-culturais que supõem prováveis implicações na dinâmica de poder da região e do país.

Para alguns críticos, como para o sociólogo e antropólogo Renato Ortiz, esse movimento de reafirmação do regional representava uma resposta do poder local à centralização do Estado.

No momento em que uma elite local perde poder, tem-se o florescimento dos estudos da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático desta elite que procura reequilibrar seu capital simbólico através de uma temática regional (ORTIZ 2000 [1985]: 212).

Sobre esse raciocínio, corroborado por diversos outros estudiosos da cultura nacional (D'ANDREA 1995: 53 - 55; FARIAS 2006: 31 - 33), talvez se deva ressaltar que Gilberto Freyre, em seu empenho regionalista, não estudou somente a cultura popular: como pesquisador, ele se interessou sobremaneira pelas classes dominantes. Por outro lado, também não se pode esquecer que as elites locais, na maioria das vezes, costumavam tentar "reequilibrar seu capital simbólico" por meio de afetada importação de idéias, de valores e de comportamentos provenientes do estrangeiro. Enquanto muitos voltavam da Europa decididos a implantarem no Brasil os hábitos e os modos europeus, Freyre, ao retornar ao seu país, em 1923, após mais de cinco anos de estudos nos Estados Unidos e na Inglaterra, passa a preconizar a necessidade de se afirmarem as tradições locais, para que a cultura nacional pudesse se fortalecer.

A paisagem urbana do Recife novo também enchia Freyre de desapontamento e amargura. Vítima do 'furor imitativo' reinante, a cidade plagiava 'cartões postais do rio e suíços', fazendo que mesmo os recifenses se sentissem estrangeiros em sua própria terra. Ele, que chegara ao Recife 'guloso de cor local', tinha encontrado uma cidade que perdia o caráter, em processo galopante de desfiguração de seus hábitos, arquitetura e arte. Não há *déracinement* mais doloroso que o de sentir-se 'sem raízes na

própria cidade natal', queixa-se Freyre (PALLARES-BURKE 2005: 164).

Tal esforço em prol da valorização da cultura nacional será, não tão raramente, reconhecido até mesmo por intelectuais que se opunham aos posicionamentos político-partidários de Gilberto Freyre. Por exemplo, em 1962, o escritor Jorge Amado se pergunta:

O que tem sido Gilberto Freyre em nossa vida brasileira? Creio que uma palavra pode defini-lo: revolucionário. Sei bem que vivemos um tempo difícil, onde facilmente as palavras se tornam sectárias e limitadas em seu significado. Mas na revolução cultural que se processa no Brasil, poucos homens desempenharam um papel tão profundo e importante quanto Gilberto Freyre, papel algumas vezes subversivo (quando isso se tornou necessário) (AMADO 1962: 35).

Conservador para uns, revolucionário para outros, o fato é que o potencial polemista da tessitura ideológica subjacente ao Regionalismo freyreano parece haver se replicado nas idéias e nas ações teatrais de Hermilo e de seus companheiros do Teatro do Estudante Pernambuco e, mais intensamente, decerto catalisado pela temperatura dos acontecimentos políticos dos anos 1960, do Teatro Popular do Nordeste.

Desejo exprimir não só a minha simpatia mas meu entusiasmo pelo Movimento do Teatro Popular do Nordeste. Não sei de movimento de caráter cultural, dentro dos que processam atualmente no Brasil, tendo o Recife por base, mais cheio de significados culturais e de possibilidades sociais (FREYRE in *Jornal do Commercio*, 1962).

Mais uma vez, porém, como acontecera anos antes em relação ao TEP, o apoio de Gilberto Freyre ao TPN não se reverteu em ajuda pragmática, isto é, em ações que, de modo prático, contribuíssem, econômica ou politicamente, para o

desenvolvimento, ou sequer para a manutenção, do grupo liderado por Hermilo e Ariano.

Ao se opor à utilização do teatro, especialmente do teatro de inspiração regional, como instrumento político-pedagógico, o TPN se coloca diretamente contra os propósitos de outro importante grupo teatral recifense daquela época, o Teatro de Cultura Popular (TCP)³⁴. Para Freyre, que em breve vai dar ostensivo apoio ao golpe militar de 1964 (FREYRE 2004 [1964]: 117 - 121), era natural responder com entusiasmo ao surgimento de um grupo que, além de clara simpatia às suas orientações regionalistas, estava particularmente motivado a polarizar com o engajamento esquerdista do TCP. Aqui, talvez seja importante lembrar que tanto Hermilo quanto Ariano haviam sido co-fundadores do Movimento de Cultura Popular, de onde se retiraram, pouco tempo depois de sua criação, sobretudo por discordarem da utilização política da arte (PONTES 1990 [1966]: 116 – 118; CADENGUE 1991: 310; TELES 2004: 124).

Não por acaso, no manifesto de fundação do TPN, seus líderes vão rechaçar enfaticamente a “arte alistada” e reafirmar a determinação de produzir um teatro capaz de inserir a expressão popular na melhor tradição universal dessa arte³⁵.

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

³⁴Dirigido artisticamente por Luiz Mendonça, esse grupo teatral estava vinculado ao Movimento de Cultura Popular (MCP), projeto de difusão cultural da Prefeitura do Recife, presidido então por Germano Coelho.

³⁵Em seu livro *Luis Marinho, o sábado que não entardece*, Anco Márcio Tenório Vieira explica as diferenças entre esses dois conjuntos teatrais da seguinte forma: "Apesar do Teatro de Cultura Popular (TCP) perseguir muitos dos pontos defendidos pelo TPN, as diferenças se davam nos objetivos políticos de ambos. Enquanto o teatro de Hermilo e Ariano defendia uma arte comprometido, mas não alistada politicamente, uma arte que resgatava na cultura popular o que lhe era universal, material crítico para pensar o humano, o TCP enveredava por fazer um teatro politicamente engajado, cujas manifestações populares eram utilizadas como um meio de facilitação – através dos seus signos mais visíveis – para a mensagem do grupo". (VIEIRA 2004: 80-81)

fazer do espetáculo um libelo interessado (BORBA FILHO; SUASSUNA 1961).

Assim como o Regionalismo de 1926, o TPN não adere exclusivamente a nenhuma facção ideológica, nem a nenhum partido político – como também não o fizera o TEP. Isso, àquela época, era motivo suficiente para que, de pronto, esse teatro recebesse o rótulo de "reacionário". Curiosamente, alguns dos integrantes do TPN, embora hostilizados pelos militantes mais aguerridos das esquerdas, serão também perseguidos, ou ao menos publicamente destratados, pelas forças conservadoras que tomam o poder com o golpe de 1964 (REIS; REIS 2005: 53 – 55; 80 - 81). Porém, ao mesmo tempo em que o TPN desejava se distinguir do didatismo engajado do TCP, ele também rejeitava o conformismo alienante do TAP. Assim, o grupo liderado por Hermilo não encontrava guarida nem no teatro apoiado pela direita nem no teatro apoiado pela esquerda; não agradando a nenhuma das duas grandes correntes políticas que então se debatiam pelo poder.

Em 1962, no auge das divergências entre o TPN e TCP³⁶, Gilberto Freyre, que décadas atrás, opondo-se à ditadura Vargas, havia sofrido perseguição da polícia política do interventor Agamenon Magalhães, chegando a ser preso em 1942, e que agora se tornara um dos principais inimigos das esquerdas pernambucanas, não hesita em trazer para o seu lado o grupo capitaneado por Hermilo Borba Filho.

O Movimento do Teatro Popular segue um saudável critério de fidelidade à região, no caso, o Nordeste: 'é mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões'. O mesmo espírito do Manifesto Regionalista do Recife (1926) (FREYRE in *Jornal do Commercio*, 1962).

³⁶ Nesse ano, Hermilo escreve e encena a peça *A bomba da paz*, cuja principal motivação, como reconheceu o próprio autor em diversas ocasiões, era atacar Germano Coelho, um dos principais líderes do Movimento de Cultura Popular (BORBA FILHO 1996 [1973]: 4-5).

Talvez aquele ambiente de intensa patrulha ideológica tenha contribuído para que algumas diferenças que repousavam, mais ou menos adormecidas, nas próprias bases do TPN, mas que provavelmente já existiam desde os tempos do TEP, comesçassem a se manifestar de modo mais acentuado. Por exemplo, após longos anos de convívio extremamente criativo, percebe-se que, a partir da segunda metade dos anos 1960, Ariano Suassuna começa se distanciar das propostas teatrais defendidas por Hermilo Borba Filho.

1.3. Hermilo, Ariano e as contradições do regionalismo freyreano

Se, desde quando se conheceram, em meados dos anos 1940, uma espécie de espontânea e intuitiva comunhão com muitos dos ideais regionalistas de 1926 parece haver unido Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna em torno de um alentado projeto teatral, duas décadas depois, notadamente no TPN pós-golpe militar de 1964, algumas das contradições inerentes ao Regionalismo freyreano parecem ter vindo à tona, para revelar divergências que se tornam, em alguns momentos, quase irreconciliáveis, dificultando a sempre fecunda parceria entre esses dois amigos.

Diversas vezes, aparecendo com sutis alterações em seus principais textos sobre o movimento de 1926, Gilberto Freyre sintetizou a essência programática do seu Regionalismo por meio da seguinte asserção: "atuação no sentido de unir-se o regional ao universal, o tradicional ao moderno" (FREYRE 1996 [1976]: 96). Significativamente, como já foi visto, tal formulação não precisaria sofrer grandes modificações para servir também como um preciso resumo dos propósitos contidos no manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste; ou mesmo como súmula de toda a trajetória teatral de Hermilo Borba Filho – e também de vários dos autores teatrais que foram diretamente influenciados por ele, tal qual o próprio Ariano Suassuna.

Como amostra de sua famosa capacidade de produzir uma escrita científica amaciada pelos recursos comuns à criação literária, essa síntese elaborada por

Freyre, embora jogando com conceitos presumidamente antitéticos, é recebida pelos leitores sem lhes causar grandes perplexidades. Todavia, apesar do enunciado aparentemente simples da fórmula, é importante observar que a dosagem de seus componentes não chega a ser detalhada. Pois, neste intento de unir "*o regional ao universal, o tradicional ao moderno*", não se diz o quanto de cada item poderia – ou deveria – ser aproveitado. Não se sabe se deveria haver um elemento dominante, ou se essa mistura presumiria um equilíbrio preciso de seus ingredientes. Ou ainda, considerando-se que esse "unir" não necessariamente signifique "misturar", talvez esteja, então, implícita a possibilidade de sobreposição integral das partes, supondo-se que elas possam assumir dimensões e pesos equivalentes. Essa ambigüidade, porém, não necessariamente deve ser vista como um defeito do projeto regionalista de Gilberto Freyre. Talvez seja, ao contrário, uma de suas virtudes: para cada situação, uma solução diferente; para cada problema, a combinação mais adequada das variáveis que compõem essa equação.

De algum modo, o TPN, talvez mais intensamente que o TEP, parece ter funcionado como um laboratório onde essas questões foram criativamente investigadas. Lá, em meio às demandas do fazer teatral, em um ambiente sempre produtivamente tensionado, Hermilo e Ariano descobrem, e aprofundam, suas maneiras originais de responder às interpelações do Regionalismo preconizado por Gilberto Freyre.

Uma possível pista para o entendimento das diferenças estéticas e políticas que vão se tornando mais evidentes entre os dois principais líderes do TPN – diferenças fundamentais para se discutir o legado que ambos deixaram no processo de modernização do teatro brasileiro – talvez esteja contida no próprio modo pelo qual Gilberto Freyre passa a denominar a evolução do Regionalismo de 1926: "Movimento Regionalista, Tradicionalista e, ao seu modo, Modernista". É oportuno observar que até, pelo menos, o ano de 1955, como atesta o prefácio da 2ª edição do *Manifesto Regionalista* (FREYRE 1991 [1955]: 93-94), Freyre ainda não havia incorporado de maneira definitiva os adjetivos "tradicionalista" e "modernista" ao Regionalismo por ele propagado. Muito embora, já desde 1941, em seu livro *Região*

e *Tradição*, o autor enfatize o papel essencial das tradições dentro de sua visão regionalista.

Mesmo uma apreciação não muito profunda das obras de Hermilo Borba Filho e das de Ariano Suassuna é suficiente para atestar que ambos, em suas particularidades, foram simultaneamente regionalistas, tradicionalistas e modernistas. Não somente na dramaturgia, mas também na prosa produzida por eles, percebe-se a clara determinação de erguer uma ponte entre o moderno e o tradicional em prol de uma arte que aspira à universalidade voltando-se para as cores e para as dores próprias da região Nordeste. Certa vez, em 1971, ao comentar as possíveis ligações do Movimento Armorial, de Ariano Suassuna, com o Regionalismo recifense de 1926, o próprio Gilberto Freyre reconheceu esse caráter modernista e, ao mesmo tempo, tradicionalista no teatro feito tanto por Hermilo quanto por Ariano; incluindo ainda, nessa mesma vertente, os nomes de outros dois dramaturgos nordestinos: José Carlos Cavalcanti Borges e Sylvio Rabello, ambos encenados pelo TPN.

Quanto ao teatro, inclui a obra de evidente valor, igual e dentro da tradição portuguesa de Gil Vicente, de Ariano Suassuna, que segue, aliás, rumos a que se assemelham, em sua maneira de ser regionalistas, tradicionalistas e, ao seu modo, modernistas os dos teatrólogos Cavalcanti Borges, Hermilo Borba Filho e Sylvio Rabello (FREYRE in *Diário de Pernambuco*, 11/7/71).

Igualmente sintonizados com as questões de sua região, talvez não seja equivocada a percepção de que cada um dos dois principais idealizadores do TPN irá, individualmente, se identificar de modo mais intenso com um dos dois diferentes vieses (tradicionalista ou modernista) que coabitam os propósitos defendidos pelo Regionalismo freyreano.

Em 1962, ao escrever sobre o papel de Gilberto Freyre em sua formação, Ariano Suassuna diz o seguinte:

Entretanto, a influência de Gilberto Freyre veio se concretizar não mais diretamente em minha arte mas em minhas

idéias, agora através da tradição, o que tem, aliás, se acentuado nos últimos anos. Como ele – mais do que ele, talvez – antipatizo terrivelmente com o movimento modernista. /.../ Eu detesto aquilo que se chama 'arte de vanguarda' (SUASSUNA 1962: 483).

Nesse artigo, Ariano sempre se refere às idéias lançadas pelo grupo de 1926 como "Movimento Regionalista-Tradiconalista". O adjetivo "Modernista", utilizado por Freyre, embora modalizado pela expressão "a seu modo", não é sequer levado em consideração pelo criador do Movimento Armorial. Mais adiante em seu texto, as intenções contidas no manifesto de lançamento do TPN vão ser todas ratificadas, sendo dessa vez apresentadas como a essência de seu projeto pessoal em relação ao teatro. Nesse momento, surge de novo Gilberto Freyre e sua defesa da tradição.

Ao formular este esboço de programa, reencontro a divisa gilbertiana de que parti e de que pareci me afastar tanto, às vezes: região e tradição. Talvez, no meu caso, mais tradição do que região. Ou região porque permite a tradição. Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre que firmaremos os pés para a recriação. O Nordeste é importante exatamente porque oferece, através de algumas manifestações artísticas valiosas, largo campo a esse reencontro, que a Europa nem sequer procura mais, apegada aos mitos de uma falsa vanguarda, inteiramente acadêmica, pior ainda do que a arte acadêmica porque tem aparências de renovação (SUASSUNA 1962: 486).

Hermilo, diferentemente, não parecia ter o mesmo apego à tradição. Falando sobre seus romances, em entrevista concedida ao jornalista Ricardo Noblat, no ano de 1974, ele diz o seguinte: “sou um escritor tão de minha época que a tradição, para mim, se apresenta muito mais como um instante poético do que como amargura ou necessidade” (BORBA FILHO 2007 [1974]: 159). No teatro, também, seu interesse pelos grandes momentos da tradição ocidental dessa arte não era apenas aquele de um historiador: ele olhava para o passado, mas trabalhava para o futuro. Buscando

inspiração nos clássicos gregos, nas farsas atelanas, nos autos medievais, na *commedia dell'arte* ou no barroco espanhol, sempre pretendeu criar um teatro aberto às experimentações da cena contemporânea, um teatro que fosse capaz de dialogar, na forma e no conteúdo, com as questões da atualidade. Em uma de suas últimas entrevistas, em 1976, ao ser perguntado sobre o seu afastamento dos palcos, ele respondeu o seguinte:

Deixei [de dirigir peças] por dois motivos. Primeiro: depois que me operei do coração deixei de ser um coronário para ser um cardíaco. Como vê, neste sentido estou inválido para a encenação de uma peça que é um ato criador exaustivo como outro qualquer. Mais até: criar um livro não é o mesmo que criar um espetáculo. Segundo: não estou atualizado em teatro. Precisaria fazer um esforço tremendo para recuperar o tempo que perdi nestes dois últimos anos. Nunca me repito. Jamais me repeti. Tenho horror a ficar anquilosado. Ou eu faria um espetáculo segundo o espírito jovem ou nada faria. Aí está porque não faço. Não sou dado a velharias. Sou um criador do meu tempo e o meu tempo está exigindo coisas para as quais não tenho mais forças (BORBA FILHO 1981 [1976]: 62-63).

Coerentemente, em sua aproximação das manifestações dramáticas da cultura popular nordestina, Hermilo sempre rechaçou a visão conservadora dos folcloristas (BORBA FILHO 2007 [1975]: 175): desses espetáculos do povo do Nordeste, ele desejava celebrar justamente o que identificava, neles, de moderno e de original, sobretudo em termos de expressão cênica.

Por outro lado, embora o mundo rural jamais tenha deixado de se fazer presente em sua obra, Hermilo Borba Filho, diferentemente de Ariano Suassuna, vai se preocupando cada vez mais com o universo urbano, com a vida nas metrópoles. Em 1974, falando à revista *Ele Ela*, Hermilo diz:

Pessoalmente, no entanto, acho que a literatura brasileira, dentro em pouco, se libertará do pitoresco, do folclórico, para mergulhar fundo no coração da cidade, o habitat trágico e poético do homem atual. A grande cidade, agora, é o palco onde os atores se movimentam. Retoma-se, afinal de contas, uma

tradição que vem de Machado de Assis e Lima Barreto, por exemplo, com implicações e circunstâncias muito mais trágicas. A cidade, acho eu, é o ponto maior da tragédia que todos estamos vivendo. Veja o que diz o romancista Alejo Carpentier, com quem concordo: “Mas pintar montanhas e planícies é mais fácil que revelar uma cidade e estabelecer as suas relações possíveis – por afinidades ou por contraste – com o universal. Por isso, é essa a tarefa que se impõe agora ao romancista latino-americano (BORBA FILHO 2007 [1974]: 162).

Ainda no âmbito das diferenças entre esses dois fundadores do TPN, é revelador observar que, enquanto Ariano Suassuna jamais escondeu sua discordância com o “fundamental das idéias de 22” (SUASSUNA 1962: 483) – embora admitisse o valor de certas obras produzidas por esse movimento, como o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por exemplo, (SUASSUNA 1978 [1977]: 44) –, Hermilo Borba Filho, mais de uma vez, em diferentes momentos de sua vida, reconheceu o papel definidor que o Modernismo paulista teve na recente história da cultura nacional. Foi sempre com muita admiração e respeito que ele se referiu a Oswald e a Mário de Andrade. Nesse aspecto, se aproximava, outra vez, de Valdemar de Oliveira, simpatizante, no Recife, do movimento iniciado em 1922, em São Paulo. (AZEVEDO 1996: 95)

Em 1950, por exemplo, no já mencionado discurso proferido em homenagem a Heitor Vila-Lobos, Hermilo recorre ao pensamento do autor de *Macunaíma*³⁷, a fim de explicar a sua própria visão sobre o papel da genialidade na evolução da arte e da cultura: “E para falarmos com Mário de Andrade: ‘o que valoriza os artistas, por mais errados que andem, é a fatalidade do gênio. /.../’” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 20/06/1950). Em outra ocasião, no ano de 1972, quando o tradicionalismo do Movimento Armorial ganhava plena expressão, Hermilo reconhece o caráter

³⁷ Romance que, para Hermilo, figurava entre os melhores já produzidos no Brasil. Em entrevista ao *Jornal do Commercio*, quando instado a listar os dez maiores romances da literatura brasileira, ele apresenta a seguinte relação: “**Dom Casmurro**, Machado de Assis; **Macunaíma**, Mário de Andrade; **São Bernardo**, Graciliano Ramos; **A Menina Morta**, Cornélio Pena; **Fogo Morto**, José Lins do rego; **Terras do Sem Fim**, Jorge Amado; **O Continente**, Érico Veríssimo; **Grande Sertão: Veredas**, João Guimarães Rosa; **O Coronel e o Lobisomem**, José Cândido de Carvalho; e **A Pedra do Reino**, Ariano Suassuna” (BORBA FILHO 2007 [1973]: 132-133).

revolucionário do legado deixado pelos dois mais destacados líderes do movimento de 1922. Ao comentar o lançamento das *Obras Completas de Oswald de Andrade*, pela Editora Civilização Brasileira, ele diz o seguinte:

Ainda conheci Mário de Andrade, com quem tive dois ou três encontros, e cujas cartas, quando voltei a Pernambuco, o cupim comeu num casarão da Madalena. Ainda conheci Oswald de Andrade, nos dois últimos meses de sua vida, e seria injusto que desse um depoimento sobre a sua figura, dele me restando o livro último que publicou e me deu: “Um homem sem profissão”. /.../ Seria uma bobagem querer negar a importância de Oswald de Andrade (não importa que muita coisa sua fosse de importação) na literatura brasileira. Sua influência, no romance, por exemplo, veio se espraiando em ondas, alcançando muita gente, renovando, fazendo com que perdêssemos o medo das palavras e que construíssemos, não mais sob sistemas, mas sob impulsos. Foi, com todas as restrições que lhe possam fazer, um revolucionário. Basta ver a reação que provocou à época. Confesso que já hoje sua releitura – a dos romances – não me satisfaz. Afinal de contas, os caminhos são outros. Mas negar-lhe a força, a coragem, o ímpeto guerreiro, impossível.

/.../ Jamais iria, em peregrinação, ao túmulo de Mário ou de Oswald, jamais ouviria discursos laudatórios sobre eles que tão condenados foram, mas do que escreveram e fizeram há uma herança. A sabedoria está em saber que herança é esta (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 20/04/1972).

Após mais de um ano, novamente no *Diário de Pernambuco*, Hermilo volta a enaltecer a relevância de Oswald de Andrade para a cultura nacional contemporânea.

Parte da obra de Oswald de Andrade, hoje em dia, notadamente os romances, me parece própria para estudiosos somente, não interessando muito a leitores normais, mas a sua importância no campo especializado da literatura é muito grande e com ele temos uma enorme dívida, a dívida que jamais se paga a quem abre caminhos. É verdade: Oswald de Andrade abriu todos os caminhos por onde passaram a trafegar, cada vez com maior força: a poesia, com **O último passeio de um Tuberculoso pela Cidade, de Bonde**; o comportamento marxista de intelectual

brasileiro diante dos problemas sociais e literários; o teatro, com **O Rei da Vela**, há pouco tempo revivida pelo Teatro Oficina com o mais absoluto sucesso; o romance, com **Os Condenados**; o jornalismo, com os seus artigos no **Jornal do Comércio**. Sempre, em tudo, o combate contra a hipocrisia humana e literária, a demolição de falsos ídolos e mitos, a coragem no pregão de novas idéias (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 6/7/1973).

Mais adiante, nesse mesmo artigo, Hermilo faz questão de destacar a importância do olhar urbano que Oswald de Andrade lançou sobre o Brasil, e a coragem política que ele demonstrou, como escritor compromissado com as dores e as injustiças próprias do seu tempo.

Muita coisa importante pregou Oswald de Andrade e muito do que pregou possui a mesma ênfase nos dias de hoje: a necessidade de um romance urbano que pode ser a marca de nosso tempo, afastando certo ranço pitoresco do romance rural e certa facilidade folclórica sem cabimento, ainda estando por ser explorada a tragédia do homem na cidade; a luta contra qualquer manifestação fascista que inevitavelmente leva o escritor à degradação, no mínimo à acomodação (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 6/7/1973).

Três anos antes, exatamente na mesma época em que Ariano Suassuna lançava o seu Movimento Armorial, a última produção que o Teatro Popular do Nordeste levou ao palco de sua própria sede – espetáculo que recebeu o título de *Buuuum*, reunindo um texto de José Bezerra Filho (*Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*) e um de Osman Lins (*Auto do salão do automóvel*) – explicitava esse interesse cada vez maior pelas questões do homem contemporâneo inserido no universo urbano. Embora não tenha podido, por motivo de saúde, dirigir a montagem, foi de Hermilo o impulso inicial para a realização do projeto, como demonstra a carta, escrita por ele, a Osman Lins, em 23 de julho de 1970:

Estou amadurecendo o espetáculo e, por isto, quero somente lhe dizer as minhas idéias quando elas estiverem mais

em ponto de bala. Não tem nada a me agradecer. A peça é boa e se não fosse eu lhe diria com a mesma sinceridade fraternal. /.../ A princípio pensei em contratar um diretor de fora, mas duas coisas me levaram ao contrário: primeira) quero ser eu a apresentar dois autores nordestinos e de características tão diversas num espetáculo que foge à regra nordestina para tratar de temas urbanos e universais; e segunda, o TPN não pode dar ao luxo de estar gastando dinheiro quando quase não tem dinheiro (BORBA FILHO 1970).

Nos palcos, desde seus tempos no Teatro do Estudante de Pernambuco, Hermilo Borba Filho sempre demonstrou pendor para o novo. No campo da reflexão teórica, jamais deixou de estar atento às inovações que iam surgindo, sobretudo na Europa, ao longo de todo o século XX. Isso se vê, por exemplo, em seu livro *Diálogo do encenador*, publicado em 1964. Ali, ele se detém a examinar as contribuições de diversos pensadores que vinham revolucionando o teatro ocidental desde o final do século XIX: quase todos considerados, pelo menos em algum momento de suas trajetórias criativas, como "artistas de vanguarda". Escrito em forma de auto-entrevista, esse estudo revela o quanto Hermilo, ao contrário de Ariano, estava aberto à influência de novas teorias teatrais. Mesmo em face dessa diferença essencial entre os dois, para Hermilo, seus projetos não eram incompatíveis, mas sim complementares. No parágrafo que encerra o livro, ele traça o seguinte paralelo entre suas intenções artísticas em relação ao teatro e aquelas de seu amigo:

Enquanto Ariano Suassuna, que considero o maior dramaturgo da língua, renovou o teatro brasileiro através das histórias do povo, do cancionero, do romanceiro, eu tenho a pretensão de renovar o nosso espetáculo, partindo dos espetáculos populares (BORBA FILHO 2005 [1964]: 149).

No entanto, em diversas ocasiões, Ariano manifesta a negação de seu endosso às experiências que por essa época começam a ganhar vida no palco do TPN. Por exemplo, muitos anos depois da morte de Hermilo, em entrevista

concedida aos integrantes do grupo teatral paulista Companhia do Latão, conjunto notabilizado por suas atualizações das teorias teatrais de Bertolt Brecht, ao ser questionado sobre sua participação no TEP, ele responde da seguinte maneira:

Nesse grupo, a figura mais importante era Hermilo Borba Filho. /.../ Tinha um conhecimento espontâneo tanto da teoria quanto da própria dramaturgia. Ele conhecia o teatro do mundo todo. Era alucinado por teatro. Hermilo talvez estivesse mais próximo de vocês do que eu: ele era um grande entusiasta de Brecht (SUASSUNA 1998a: 3).

Mais adiante, na mesma entrevista, Ariano é convidado a explicar suas ressalvas em relação ao teatro brechtiano. Nesse ponto, após lembrar que até os anos 1960 os marxistas, "inclusive Brecht, aceitavam e calavam a boca sobre os campos de concentração da Rússia" dominada por Stalin, ele afirma:

O ponto de partida dele [de Brecht] foi correto quando começou lutando contra o ilusionismo teatral. Fez coisa errada, a meu ver, quando partiu contra a encantação do teatro, que para mim é coisa fundamental. Embora ele seja muito melhor do que o teatro que veio depois, o teatro do absurdo, por exemplo, no meu entender eles fazem parte de uma busca mais fria e cerebral, que começou a afastar o público /.../. Esta reflexão pura do teatro é o que eu não gosto" (SUASSUNA 1998a: 3).

No início dos anos 1990, em entrevista concedida a Milton Baccarelli, Ariano sugere que o interesse de Hermilo pelo teatro de Brecht haveria sido uma das principais causas de seu afastamento do TPN: "o próprio Hermilo começou a aproximar a linha do TPN à linha de Bertold Brecht, com a qual eu não concordo" (SUASSUNA 1994: 36).

Para Hermilo, por sua vez, os ideais artísticos que Ariano passa a abraçar com mais fervor a partir da fundação do seu Movimento Armorial, em 1970, implicavam de certa forma uma apropriação elitista do imaginário popular, que lhe parecia inaceitável.

Estou distante dele [do Movimento Armorial]. Apesar de ser amigo fraternal de Ariano Suassuna. O que Ariano pretende é a aristocratização do popular. Ele faz isso muito bem, porque é um criador fantástico, um romancista e dramaturgo de primeira categoria. Mas rejeito sua preocupação com a aristocracia do sertanejo (BORBA FILHO 1981 [1976]: 62).

Nessa época, no auge da repressão militar que afligia a nação, Hermilo parece começar a redimensionar o papel que a arte do povo poderia desempenhar no cenário cultural do país. Sintomaticamente, embora sempre tenha se mantido afastado das prescrições políticas forjadas em nome do marxismo, sua obra, tanto no teatro quanto na prosa, passa a revelar, de modo contundente, o horror imposto por um regime autoritário que se erguera sobre o pano de fundo de injustiças sociais geradas sobretudo pela ganância e pela desonestidade das elites locais, ao longo de séculos de exploração colonial. O mesmo artista que, em 1962, escrevera uma farsa como *A bomba da paz*, cujo imediato objetivo era ridicularizar os esquerdismos que se organizavam para “salvar” o Brasil das garras do imperialismo capitalista – embora também zombasse da direita –, cria, apenas três anos depois, por exemplo, um “mistério popular”, intitulado *O bom samaritano*, no qual as forças mais conservadoras da sociedade, justamente aquelas que apadrinharam o golpe de 1964, são impietosamente criticadas, em uma parábola que denuncia, de modo muito direto, o clima de terror que se instalara no país. Não por acaso, tortura e delação são as questões que movem toda a ação dessa pequena peça teatral, na qual a figura do artista popular, mais do que idealizada, é santificada, sendo apresentada como exemplo inabalável de integridade moral e de consciência cristã.

Nesse viés, é muito provável que seu convívio com mestres da arte popular, principalmente durante algumas de suas montagens para o TPN, tenha contribuído para que Hermilo aguçasse sua preocupação com a situação de miséria e de abandono em que viviam esses brincantes. O certo é que, nos últimos anos de sua vida, ele passa a enxergar a cultura popular como um “privilegio de povo subdesenvolvido”, como uma consequência da falta de justiça social; a ponto de se

questionar: "O que se deve desejar: o bem-estar social do povo ou sua chamada cultura popular? Acho que não pode haver duas respostas" (BORBA FILHO 1978 [1976]: 36).

Aqui, novamente, Hermilo e Ariano assumem posicionamentos opostos. Como observa Maria Theresa Didier, em seu estudo sobre os primeiros anos do Movimento Armorial:

Nesse aspecto Ariano dizia pensar diferente de Hermilo, por acreditar na possibilidade de reunião entre melhor condição de vida para o povo e a preservação dos valores culturais próprios do país. A partir de um dos objetivos do Movimento Armorial, o de 'elevar a arte popular à consideração de expressão do pensamento nacional', a imprensa questionou Ariano Suassuna sobre a possibilidade de se conciliar tal objetivo com a permanência de inferioridade social, econômica e política das camadas sociais e artísticas que fazem a arte popular. Embora, na década posterior à entrevista, viesse a modificar a sua opinião a respeito desse assunto, Suassuna sustentou que sua preocupação prioritária era com o seu trabalho de artista. (DIDIER 2000: 74)

Associado a essa questão, um outro problema inerente ao Regionalismo-Tradicionista-Modernista, e que talvez possa contribuir para o debate sobre essas divergências entre os dois principais idealizadores do TPN, é o fato de que nos preceitos desse movimento não se discute a contento a própria noção de "região", particularmente no que tange às suas aplicações no âmbito da criação artística.

Está claro que, para Gilberto Freyre, a noção de "região" se contrapõe à idéia (republicana) de "estadualização": "O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil. Somos um conjunto de regiões antes de sermos uma coleção arbitrária de 'Estados'/'.../' (FREYRE 1996 [1952]: 51). Mas qual seria, afinal, a "região" de cada artista e de cada pensador? O local em que vive? Onde nasceu? Onde gostaria de estar? Essa "região", sobre a qual ele deveria se debruçar em suas criações estaria necessariamente ligada a alguma demarcação geográfica, tangível, física? Ou seria apenas limitada pela sua própria subjetividade afetiva e intelectual?

Tais questionamentos não foram ignorados por Ariano Suassuna em sua reflexão sobre a influência do Regionalismo freyreano em seu teatro:

Desde adolescente, desde menino, quase, desejei escrever criando personagens intuídos a partir da realidade que me cerca. Não considero esta a única posição válida. Penso, por exemplo, em Henri Rousseau, que pintava árvores, florestas e bichos tropicais que nunca tinha visto a não ser através de gravuras, isto na Paris impressionista do final do século XIX e do começo do XX. Penso em Joseph Conrad, polaco, naturalizado inglês, recriando com mão de mestre, como Gauguin, a realidade, os aventureiros, os nativos e as paisagens dos mares do Sul. Posição que o próprio Gilberto Freyre considera legítima, admitindo que a pessoa crie para si o que ele chama “uma região espiritual”, quando a sua não entra em acordo com o mundo interior do artista. Mas o fato é que tal posição praticamente identifica o regionalismo com qualquer ato criador, pois só considera legítima quem cria sua obra desencarnadamente de qualquer tempo ou espaço, o que – a se excluir, talvez, a música pura e a pintura abstrata – é uma posição que só se admite teoricamente, para efeito de discussão. E então, para que o nome de regionalismo? Este volta a assumir aquele caráter de comunhão com a realidade, ora através da região que cerca o artista – o que é a posição normal – ora de outra de sua livre escolha. É por aí que ele atinge seu aspecto mais profundo e tanto mais simpático porque, no panorama da arte contemporânea, é a forma mais vigorosa de nos opormos a uma certa arte desencarnada a que uma falsa idéia de pureza no quer obrigar (SUASSUNA 1962: 481).

Para Hermilo Borba Filho, por seu turno, essa problemática do conceito de “região” no campo da criação artística também foi uma questão recorrente e desafiadora. “A arte não tem fronteiras”, dizia ele, já em 1947, ao recomendar peças de autores estrangeiros a um novo grupo teatral que se formava no Recife (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 31/10/1947) – embora defendesse incansavelmente a necessidade de se estimular o surgimento de novos dramaturgos brasileiros (“Um teatro só é realmente nacional através de seus autores”) (BORBA FILHO 1951: 50). Em agosto de 1948, na série de ensaios publicados no suplemento dominical da *Folha da Manhã*, sob o título de *Lorca – tentativa de compreensão*, Hermilo

transcreve o seguinte raciocínio do poeta andaluz, a fim de expressar o seu próprio ponto de vista sobre o problema do nacionalismo nas artes:

“Ódio al que es español por ser español nada más. Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta, por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más acerca de mí que el español malo. Canto a España e la siento hasta la medula; pero antes que esto soy hombre del mundo, hermano de todos. Desde luego, no creo en la frontera política” (GARCÍA LORCA apud BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 8/8/1948)³⁸.

Na maturidade, Hermilo vai ratificar o entendimento de que, para o artista, “região”, em vez de um dado geográfico, ou geopolítico, tratava-se, antes de tudo, de uma questão subjetiva, íntima, afetiva. É isso que se lê, por exemplo, na entrevista concedida a José Maria Andrade, para a revista *Veja*, em outubro de 1975:

VEJA- Quer dizer, então, que o verdadeiro Nordeste – e o nordestino – ainda não foram descobertos pela literatura brasileira?

HERMILO – Não, eu não quero dizer nada disto. Cada um descobre o seu Nordeste. Há o Nordeste de Gilberto Freyre, o de José Lins do rego, o de Graciliano Ramos, o de Ariano Suassuna. É natural. Eu mesmo, agora, estou descobrindo um outro Nordeste. Agora, neste meu Nordeste da zona da mata-sul, as pessoas ressuscitam, traem, castigam, são castigadas, enchem-se de amores loucos e obsessões, formam uma frenética procissão com os vícios mais cultivados do nosso tempo. Há pessoas que levitam, outras que pairam no ar, outras que atravessam terras voando, há peixes que, depois de mortos, voltam a viver, há bois misteriosos, rãs gigantescas, cavalos metade de carne e metade de folha de flandres, mortos convivendo com vivos. E isto é verdade. Basta prestar atenção (BORBA FILHO 2007 [1975]:172)

³⁸ Ódio ao que é espanhol por ser espanhol e nada mais. Eu sou irmão de todos e execro o homem que se sacrifica por uma idéia nacionalista abstrata, pelo simples fato de que ama a sua pátria com uma venda nos olhos. O chinês bom está mais próximo de mim do que o espanhol mau. Canto a Espanha e a sinto até a medula; porém, antes de tudo, sou um homem do mundo, irmão de todos. Portanto, não creio na fronteira política.

No ensaio escrito pelos 25 anos de *Casa-Grande & Senzala*, Ariano Suassuna ressalta o fato de que ele e Gilberto Freyre pertenciam a diferentes "regiões". O autor do *Auto da Compadecida*, apesar de residir no Recife há décadas, ainda se sentia um autêntico sertanejo; e Gilberto Freyre, no entender de Ariano, pertencia de corpo e alma à Zona da Mata, à região litorânea de Pernambuco, a região açucareira. Tal observação surge no momento em que ele tenta explicar o porquê de Gilberto Freyre haver preterido sua peça, *Uma mulher vestida de sol*, quando presidira, em 1948, a comissão julgadora do Concurso de Dramaturgia promovido pelo TEP, dando o seu voto a *O poço*, de José de Moraes Pinho, texto que terminou obtendo a segunda colocação.

Gilberto Freyre é antes um romântico do que um clássico; ele próprio considera o movimento regional-tradicionalista 'neo-romântico, em suas tendências gerais'; depois ele é um homem da zona do açúcar, visceralmente ligado às formas, cores, coisas de sua região, enquanto eu sou sertanejo, da civilização do couro. E apesar de suas tendências apolíneas à harmonia, ele nunca pode esconder, por exemplo, que simpatiza mais com Nabuco do que com Euclides da Cunha, em quem viu, com muito acerto, um sertanejo, e a quem, carinhosamente, censura por comer à força, sendo um asceta de cara fradesca, como todo sertanejo. Ora, minha peça, sertaneja, com tendências antes clássicas do que românticas, concorria com outra da zona da mata, em que o sexualismo dos engenhos estava presente, através de um amor incestuoso entre pai e filha. E, entre duas experiências falhadas, é natural que Gilberto Freyre tenha se inclinado por aquela que afluía seu mundo, novamente impaciente de vê-lo vivificado e eternizado nas formas da arte (SUASSUNA 1962: 482 - 483).

Percebe-se nesse trecho que, para Ariano, o apolíneo parece estar associado ao sertanejo, ao clima seco; e o dionisíaco, deduz-se, seria portanto uma marca prioritária do habitante do litoral, e da cultura açucareira da Zona da Mata, sempre úmida. Na coluna *Fora de Cena* do dia 17 de janeiro de 1948, ao comentar a vitória do "poeta Ariano Suassuna" no Concurso de Peças promovido pelo Teatro do

Estudante de Pernambuco, Hermilo Borba Filho já havia assinalado essa forte ligação do novo dramaturgo com os problemas e os valores próprios do Sertão nordestino, destacando sua inata aptidão para transfigurar teatralmente a tragicidade inerente a essas vastidões tão repletas de dor e de privação:

Tenho a impressão de que o Nordeste encontrou em Ariano Suassuna o seu poeta dramático mais capacitado para transformar em termos de teatro os seus conflitos e suas tragédias. O autor nasceu em uma zona onde o sofrimento se converteu em coisa cotidiana, normal, e daí o seu valor em arrancar do comum, choques tão intensos quanto os dessa peça (*Uma mulher vestida de sol*) (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 17/1/1948).

Assim como Gilberto Freyre, Hermilo Borba Filho nasceu e viveu a maior parte de sua vida na região litorânea de Pernambuco. E decerto poucos artistas conseguiram apreender com igual profundidade a paisagem física e cultural dessa região. Quase toda a sua obra, especialmente sua prosa, tanto na forma quanto no conteúdo, celebra despudoradamente, às vezes brutalmente, as forças dionisíacas que movem as pessoas nesse específico habitat. Ariano, por sua vez, a despeito de sua excepcional inclinação para a comédia, raramente abordará as pulsões primárias do homem, como o sexo e a violência, sem antes amenizá-las, por vezes infantilizando-as em um colorido gracioso; ou então as purificando por meio de sofisticados recursos poéticos, que terminam lhes conferindo certa transcendência.

Conforme está indicado no *Diálogo do encenador*, não se deve esquecer que, da mesma forma como Hermilo alega estar interessado, “há muitos anos”, por Bertolt Brecht, ele também afirma vir estudando “demoradamente” as idéias de Antonin Artaud (BORBA FILHO 2005 [1964]: 146). Embora não seja, em momento algum, apontado por Ariano como motivo de suas divergências em relação às novas experiências estéticas de Hermilo, Artaud, com sua busca por um tipo de comunicação menos calcada na razão, e mais dependente das pulsões primitivas do ser humano, parece ter, mais do que Brecht, o potencial para gerar – ou para revelar – incompatibilidades entre os dois principais mentores do Teatro Popular do

Nordeste. Em 1966, ano que marca o afastamento de Ariano Suassuna da convivência criativa mais íntima do TPN, Hermilo Borba Filho encena *O inspetor*, de Gogol, com máscaras, canções, figurinos monocromáticos e outros recursos típicos da práxis teatral brechtiana (ALVES 2006 [1998]: 68); mas, nesse mesmo ano, ele publica o primeiro volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*³⁹, anunciando estar disposto a empreender uma “longa viagem do útero à morte” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 16), revirando seu corpo e sua alma, esvaziando-se, sem se poupar e sem poupar ninguém (BORBA FILHO 2007 [1975]: 169), parecendo ecoar, de certa forma, um pouco da “crueldade” vislumbrada por Artaud (PAVIS 1999: 377).

Entretanto, se Hermilo jamais discutiu de maneira clara e ampla a sua ligação aos preceitos de Brecht, menos ainda revelou sobre o seu posicionamento em relação às investigações de Artaud. Fora a rápida – e imprecisa – menção no *Diálogo do encenador*, onde apenas é dito que, igualmente a Copeau, o autor de *O teatro e seu duplo* (1938) defendia “o espetáculo artístico” (BORBA FILHO 2005 [1964]: 146), em oposição ao espetáculo engajado de Brecht e Piscator, o nome de Artaud praticamente inexistente nos escritos teóricos de Hermilo Borba Filho. Silêncio que talvez inviabilize, para além das especulações, uma discussão mais aprofundada sobre a influência desse revolucionário criador francês no pensamento e na prática criativa do encenador pernambucano. Nenhuma obra de Artaud está listada na “bibliografia” do livro *História do espetáculo*, lançado em 1968. Nesse manual, no capítulo dedicado ao “teatro de vanguarda” francês (BORBA FILHO 1968b: 192-207), não há qualquer menção ao poeta do “teatro da crueldade”. Mediante o apego que Hermilo tinha à racionalidade da palavra, não era de se esperar que ele encarasse Artaud como um modelo definidor para o seu próprio fazer artístico. Mesmo assim, em suas obras da maturidade, contraditoriamente de forma mais acentuada em seus romances e contos, mas também em algumas de suas peças teatrais, sobretudo nas que foram escritas a partir dos anos 1960, algo da divisa artudiana parece se deixar entrever.

³⁹ Composta dos seguintes romances: *Margem das lembranças*, de 1966; *A porteira do mundo*, de 1967; *O cavalo da noite*, de 1968; e, por último, *Deus no pasto*, de 1972.

Outra vez, Ariano e Hermilo estão em campos distintos. Ambos de certo modo regionalistas, mas trabalhando sobre diferentes universos, por intermédio de recursos artísticos diferentes, inspirados por suas vivências diferentes, em seus respectivos meios; sempre guiados por valores diferentes.

Assim, talvez se possa pensar, aqui, na seguinte analogia geográfica: o litoral (Hermilo) estaria mais exposto aos riscos – e aos possíveis benefícios – advindos das novidades provenientes do estrangeiro, e ao sertão (Ariano) caberia a laboriosa missão de salvaguardar, obstinadamente, as nossas mais profundas tradições. Nesse prisma, o TPN, sendo um desdobramento amadurecido do TEP, parece ter surgido como um tenso espaço de negociações de fronteiras. Um local tão produtivo quanto conflituoso, situado nos improváveis limites entre o litoral mais modernista e o sertão mais tradicionalista: geografias tão distintas, porém igualmente incluídas na ambiciosa cartografia do Regionalismo freyreano.

Curiosamente, em 1971, no prefácio que escreveu para a publicação da peça *Sobrados e Mocambos*, de Hermilo Borba Filho, Gilberto Freyre vai contradizer, até certo ponto, o raciocínio de Ariano Suassuna sobre o seu preferencial interesse por um teatro repleto do “sexualismo” supostamente típico da faixa litorânea de Nordeste. Empenhado em esclarecer as diferenças que percebia entre si próprio e o dramaturgo que transformara em teatro um de seus estudos mais importantes, Freyre elege justamente o sexo como um dos pontos em que, na peça, suas divergências com Hermilo se tornavam mais claras.

Não somos semelhantes mas, ao contrário, dessemelhantes – outra divergência essencial – em nossas atitudes para com o sexo. Há em mim um irreduzível lirismo lawrenciano em torno de quase todos os assuntos sexuais que me vêm seduzindo. Dificilmente resvalo, em face deles, no burlesco. Temo vê-los acanalhados. De modo que certas caricaturas, mesmo artisticamente válidas, de atos e de situações sexuais em que Hermilo Borba Filho se extrema com uma libertinagem por vezes antilírica, não correspondem ao meu modo de tratar em várias expressões: quer ortodoxas, quer as heréticas (FREYRE 2007 [1971]: 204).

Nos parágrafos imediatamente anteriores, Freyre procurara estabelecer uma distinção primordial, no campo da estética, entre ele e Hermilo Borba Filho: enquanto este seria “todo, ou quase todo, da família dos Swift”, ele, em especial no que diz respeito à ficção, pertenceria à “família dos Defoe”. Com isso, talvez, Freyre quisesse destacar o seu desacordo com o tom satírico, às vezes debochado, pelo qual Hermilo interpretara cenicamente o seu consagrado estudo sobre a evolução da sociedade brasileira. No livro *Swift and Defoe, a study in relationship*, publicado em 1941, John F. Ross observa que tanto Jonathan Swift quanto Daniel Defoe costumam ser igualmente considerados como “*ironists*”, o que poderia, de certo modo, ofuscar uma diferença essencial entre os dois: “It is unnecessary to consider here the basic and obvious distinction in kind between them as writers, that one was primarily a satirist and the other a writer of realistic fiction”⁴⁰ (ROSS 1941: 79). Esse aspecto satírico, para Freyre, parece evidenciar um excessivo pessimismo no olhar de Hermilo sobre a história do Brasil:

Daí, nas suas interpretações do nosso passado social, Hermilo Borba Filho dar uma ênfase a aspectos negativos que eu, nas minhas tentativas de interpretar o Brasil, reconhecendo-os, não deixo que abafem os positivos. A formação social brasileira, considero-a rica de aspectos positivos. O swiftiano não me domina ao ponto de, face dessa formação, me fazer subordinar o positivo ao negativo. Prefiro a subordinação do negativo ao positivo (FREYRE 2007 [1971]: 203).

Não se deve perder de vista que essa era uma época em que o otimismo se tornara praticamente uma imposição governamental. Ampliado pela força da representação teatral, um olhar arguto sobre os aspectos negativos da formação histórica do Brasil invariavelmente resvalaria no presente, talvez suscitando interpretações mais críticas sobre a triste realidade em que se encontrava o país. Embora distante das aspirações comunistas que alimentavam os movimentos de

⁴⁰ “Seria desnecessário, aqui, considerar a distinção mais básica e óbvia entre os dois, como escritores, o fato de que um era primordialmente um satirista e o outro, um autor de ficção realista”.

esquerda no início dos anos 1960, Hermilo Borba Filho, ao contrário de Gilberto Freyre, não apoiara o golpe militar de 1964. No momento maior da crise política, quando intelectuais, estudantes e artistas começaram a ser presos e torturados, ele superou suas desavenças com as lideranças esquerdistas que atuavam na cena teatral pernambucana e acolheu em seu grupo, o TPN, e também no seu Teatro de Arena do Recife⁴¹, ex-intergrantes do Teatro de Cultura Popular que vinham sendo acossados pelo terror do novo governo, como, por exemplo, Evandro Campelo, Joacir Castro, Moema Cavalcanti e Ida Körrösy. Ariano Suassuna, por sua vez, por intermédio de amigos militares, também ajudou a livrar da prisão alguns desses artistas perseguidos, como o ex-diretor do Movimento de Cultura Popular, Luiz Mendonça e sua esposa, a atriz Ilva Niño – ambos integrantes do elenco que, em 1956, havia estreado o *Auto da Compadecida*. (REIS; REIS 2005: 67). Gilberto Freyre, anos depois, também reconhece ter se desapontado com os rumos tomados pela ditadura militar; apesar de seguir convicto de que, mediante as particularidades daquele momento histórico, a solução do governo militar ainda fora a menos danosa à nação (FREYRE 1980). Todavia, independentemente das circunstâncias políticas da época, sua ênfase nos aspectos positivos da formação social do Brasil, sem desconhecer os negativos, não pode ser interpretada como uma conveniência ou como um oportunismo: trata-se de uma tônica que permeia toda a sua obra. Ainda que tivesse lido a peça *Sobrados e Mocambos* em outro momento político do país, ele provavelmente levantaria as mesmas ressalvas.

Essas diferenças talvez expliquem, ao menos em parte, o longo subtítulo dado por Hermilo à sua criação: *Sobrados e mocambos – uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo Autor*. Entretanto, apesar de expor detalhadamente os pontos de discordância com a interpretação que Hermilo fizera de seu estudo, o prefácio escrito por Freyre não se furta de enaltecer o domínio artístico e teórico de Hermilo no campo do teatro.

⁴¹ Pequena casa de espetáculos, em configuração de teatro de arena, que Hermilo fundou, em 1960, em sociedade com Alfredo de Oliveira, irmão de Valdemar de Oliveira.

Hermilo Borba Filho só poderia ser um autor singular em sua teatralização de *Sobrados e Mocambos*. Teatralização por ele realizada, como teatrólogo magistral que é, com uma arte, uma técnica, uma expressão musical, uma movimentação coreográfica admiráveis (FREYRE 2007 [1971]: 204).

Essa qualidade teatral reconhecida por Gilberto Freyre na peça de Hermilo também é identificada por Fernando Peixoto, importante estudioso da obra e do pensamento de Bertolt Brecht. Em ensaio intitulado *Teatro: uma perspectiva nacional-popular*, escrito em 1977, para o jornal *Movimento*⁴², esse teatrólogo faz uma breve apreciação das peças mais conhecidas de Hermilo Borba Filho, detendo-se mais atentamente sobre *Sobrados e Mocambos*, por entender que essa obra, mais do que as outras escritas pelo autor, “evidencia um dramaturgo de vigoroso fôlego”:

Não se trata de uma simples adaptação, o que aliás nem seria praticável, mas de um confronto. Hermilo não apenas realiza surpreendente transformação de um texto que pertence ao terreno da investigação sociológica para uma estrutura de extrema agilidade e espantosa inventiva literária e cênica, como também, com lucidez de análise, usa os dados básicos, fornecidos pelo autor de *Casa Grande & Senzala*, para expor, com liberdade, e certeza, um jogo de forças sociais examinadas a partir de uma postura ideológica distinta do original, às vezes acentuadamente conflitante /.../.

Substancialmente, esta nova configuração é uma debochada análise crítica da sociedade brasileira em formação, que se realiza, no texto, a partir de uma perspectiva progressiva, enquanto o ponto de vista de Freyre, em certos pontos vencido por sua própria obra objetiva (o mesmo acontece com *Casa Grande*) é acentuadamente conservador. Hermilo privilegia o combate de classes no interior desta mesma sociedade em formação. E ainda, fiel ao espírito lúcido que preside alguns de seus mais expressivos contos ou romances, mergulha sem pudor e sem reservas numa exposição da sexualidade, tal como ela se manifesta, às vezes impiedosa e cruel, nas relações entre dominados e dominadores (PEIXOTO 1989a: 255).

⁴² Do qual, Hermilo Borba Filho foi membro do Conselho Editorial, desde sua fundação, em junho de 1975 (*Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Ano IX, Julho de 1996: 13).

Fernando Peixoto procura, assim, sublinhar as diferenças ideológicas entre Hermilo e Gilberto Freyre. Mesmo sem deixar de reconhecer a fonte imediata das manifestações dramáticas da cultura popular nordestina, há, em sua apreciação, uma visível satisfação por identificar, na peça, o recurso a diversos elementos comuns ao teatro brechtiano.

Na dramaturgia nacional, *Sobrados e Mocambos* é um texto singular. Ao mesmo tempo, sem incompatibilidade entre uma coisa e outra, Hermilo propõe uma narrativa teatral extremamente popular, utilizando-se inclusive dos recursos tradicionais dos espetáculos nordestinos, e um teatro de super-produção. A cada instante o texto exige uma concepção alerta e um espaço próprio. É imenso o número de personagens, históricos ou fictícios, alguns fantásticos ou mitológicos, sendo possível o uso de máscaras; um diálogo inteiramente em versos; utilização ampla de canções e danças, proposta de uso de diapositivos, indicações de movimentos cênicos de extrema riqueza inventiva (veja-se a belíssima seqüência da morte de “Josefina Minha-Fé”, sem um diálogo). Em muitas cenas existe uma margem para o improviso. A seqüência que narra a morte e a vida do visitador Heitor Furtado de Mendonça é uma pequena obra-prima, acentuadamente brechtiana, por seu caráter de irônica demonstração social, dentro do texto. Todos estes recursos não são usados de forma gratuita, como uma inútil parafernália, mas, sim, como eficientes instrumentos de uma linguagem cênica instigadora. Investigam uma problemática social ambiciosa, passando por problemas de raça, religião, classes, invasões estrangeiras, inquisição, economia, etc... Hermilo fornece neste texto todos os elementos para a possível criação de um espetáculo nacional-popular fascinante. E necessário (PEIXOTO 1989a: 256-257).

1.4. O distanciamento entre Hermilo e Brecht

A despeito da admiração que pudesse ter pelo autor do *Pequeno organon para o teatro*, admiração jamais anunciada com alarde, mas que se deixava intuir nas entrelinhas de suas declarações, Hermilo Borba Filho parece nunca ter estado completamente de acordo com o todo da práxis brechtiana. Sem rejeitá-la de modo contumaz, como o fez Ariano Suassuna, mas também sem acatá-la incondicionalmente, tem-se a impressão de que, para Hermilo, a impetuosa imbricação entre arte e política proposta por Bertolt Brecht, em vez de ser descartada como disparate, ou em vez de ser seguida como dogma, transformou-se em fonte de perene reflexão.

No *Diálogo do encenador*, Bertolt Brecht é apresentado da seguinte maneira:

Eu – A Alemanha tem outro encenador tão importante quanto Reinhardt?

Ele – Tem, sim senhor.

Eu – Quem?

Ele – Erwin Piscator, com o seu Teatro Político. Embora eu discorde completamente da maioria de suas idéias, não posso deixar de reconhecer a importância desse encenador, um antecessor, por todos os títulos, de Bertold Brecht, um verdadeiro revolucionário da cena.

Eu – Que fez ele?

Ele – Por causa exclusivamente de sua militância social pôs todos os elementos da cena a serviço dessas idéias, utilizando projeções cinematográficas para as cenas de massa e os mais engenhosos mecanismos. Entregou-se completamente à experimentação de um teatro proletário entre os anos que vão do após Primeira Grande Guerra aos que antecederam a Segunda. Ele mesmo diz: ‘O teatro que dirijo não há de servir para expor arte nem para fazer negócio. Afirmo que um teatro que esteja sob minha responsabilidade é revolucionário (dentro dos limites traçados pelas condições econômicas) ou... não é nada’ (BORBA FILHO 2005 [1964]:118).

É curiosa, nessa passagem, a ambigüidade gerada pelo apostrofo “um verdadeiro revolucionário da cena”, colocado logo após o nome de Brecht, mas talvez se referindo a Piscator, que é o assunto central do parágrafo. Em outras partes do *Diálogo do encenador*, quando Hermilo se refere a outros autores de sua predileção, como Jacques Copeau, os elogios, mais que abundantes, são emitidos de modo direto e claro: “um dos espíritos mais nobres e mais puros que já apareceram no mundo do teatro” (BORBA FILHO 2005 [1964]: 106); além disso, é aberto espaço para que o próprio Copeau se expresse, por meio de longas citações⁴³.

Dois anos depois, Hermilo volta a falar do “herdeiro imediato de Piscator” (BORBA FILHO 1966a: 19). Em artigo publicado na *Revista de Educação e Cultura*, da Secretaria de Educação do Recife, ele reconhece que o “drama marxista”, de Brecht, transformara “toda a estética teatral do século vinte”, e explica:

/.../ pois se até então o que predominava era a teoria aristotélica com todas as implicações naturalistas advindas de Antoine e Stanislavski quanto ao espetáculo, o dramaturgo alemão lançou as bases do teatro épico (épico com significação narrativa), pregando o anti-ilusionismo e tudo reformando. Sua educação teatral envolve texto, público e ator, pois, segundo Sartre, “agir, que é o objeto do teatro, significa mudar o mundo e, ao modificá-lo, necessariamente mudar-se a si mesmo” (BORBA FILHO 1966a: 19).

Porém, nos primeiros parágrafos do artigo, Hermilo já havia expressado sua reprovação ao uso político-pedagógico da arte, ratificando o ponto de vista apresentado, em 1961, pelo manifesto de fundação do TPN:

O homem tem o poder, entre os muitos de que dispõe, de realizar um teatro – sempre a tentativa de

⁴³ Muitas dessas citações aparecem, de forma idêntica, embora em espanhol, no capítulo dedicado a Copeau do livro *Creadores del teatro moderno*, de Galina Tolmacheva, publicado na Argentina em 1946. Embora não indique suas fontes, é provável que Hermilo as tenha colhido dessa obra, incluída, por ele, nas referências bibliográficas do seu manual *História do teatro*, escrito em 1950. No dia 12/11/1949, quando a coluna *Fora de cena* noticia o falecimento de Jacques Copeau, Hermilo cita o livro de Galina Tolmacheva, como fonte de informações sobre o encenador francês.

transfiguração – e uma educação que é, juntamente com outros fatores, a tentativa de aperfeiçoamento.

Justamente por isto, quando se trata de juntar teatro e educação, a primeira pergunta que nos ocorre é: “Mas educar em quê?” E depois: “Deve o teatro, um arte, colocar-se a serviço de ‘um modalidade de conhecer ou de aprender’?” Creio que estamos caindo no terreno da arte dirigida, não importa em que campo, pois diante dela tanto faz implicá-la com educação, como com a religião ou a política, trazendo, talvez, como resultado, a obra de tese, sempre enfadonha e dirigida a um pequeno público que, porventura, esteja interessado no problema. Embora não se deva acreditar na arte gratuita e, em nosso caso, repudiar o teatro digestivo, dirigi-lo a um determinado fim significa colocá-lo a serviço de alguma coisa que não é sua qualidade específica (BORBA FILHO 1966a: 17).

Embora talvez não se possa precisar a data em que Hermilo primeiro toma conhecimento de Bertolt Brecht, nem tampouco quando passa a perceber a real dimensão desse criador, parece certo que a descoberta do teatro brechtiano não foi, para ele, um acontecimento da juventude. O nome de Brecht não aparece na coluna *Fora de cena*, da *Folha da Manhã*, tão amplamente freqüentada pelos teóricos e pelos artistas que vinham provocando a inteligência e a sensibilidade de Hermilo desde quando passara a se interessar mais seriamente pelos palcos. Não se deve, portanto, relevar esse dado ao se notar que, comparadas ao arrebatamento demonstrado em relação a autores como Lorca ou O'Neill, as manifestações de Hermilo sobre Brecht podem transparecer um pouco de indiferença, ou até mesmo alguma prevenção.

Entretanto, os escritos jornalísticos produzidos por Hermilo nos anos 1940 revelam sua reverência a autores, precursores do expressionismo, como Georg Büchner, Franz Wedekind, August Strindberg, que exerceram importante influência no pensamento teatral de Bertolt Brecht (PEIXOTO 1991 [1974]; ROSENFELD 1968; BRUGGER 1961). Esses dramaturgos, entre muitos outros, escreveram peças anti-realistas, livres das prescrições tradicionais da “boa dramática”. O interesse de Hermilo por esse particular aspecto dessa dramaturgia se fazia, desde então, mesmo

que ele ainda não tivesse ouvido falar de Brecht, um importante ponto de aproximação com o autor de *Os tambores da noite*.

Entre os diversos criadores enfocados no *Diálogo do encenador*, o espaço dedicado a Bertolt Brecht não é, comparativamente, dos mais significativos. Fala-se pouco a seu respeito: em análise quantitativa, talvez seja concedida maior atenção a Paul Fort, a Gordon Craig, a Adolphe Appia ou a Max Reinhardt – referências certamente muito menos decisivas na definição da proposta teatral defendida por Hermilo nesse livro. E quando, nas últimas páginas, o teatro brechtiano finalmente ganha breve destaque, a crítica à arte motivada por interesses políticos é, mais uma vez, prontamente acionada:

ELE – Há muitos anos que venho estudando demoradamente certos teóricos e certos experimentadores, como Jacques Copeau, Antonin Artaud e Bertold Brecht. Os dois primeiros pregam a necessidade do espetáculo artístico, com a qual estou inteiramente de acordo. O último deles, Brecht, diretamente influenciado por Piscator, tendo aliado a sua condição de autor à de encenador, lançou aquilo que se pode chamar de épico-anti-ilusionista.

EU – No campo da política.

ELE – Sei, mas seus sentimentos são válidos para o campo artístico. André Gisselbrecht, estudando o teatro de Brecht, diz: “Consideremos, pois as técnicas teatrais de Brecht tais como são: meios a serviço de um fim. Fim que não é puramente estético, mas social. De que se trata em essência? Trata-se tal como indicam as Observações sobre a arte do comediante chinês, de ‘desenvolver conjuntamente duas artes: o de ser ator e o de ser espectador’ /.../ (BORBA FILHO 2005 [1964]: 146).

Ainda assim, sem receber, no texto, o mesmo espaço dado a outros pensadores – tais como Copeau, Vilar, Stanislavski, Meyerhold ou Komisarjevsky – reconhecidos por Hermilo como influências importantes na evolução do seu pensamento teatral, Bertolt Brecht é uma insistente ausência-presença que permeia grande parte do livro. Logo no capítulo inicial, quando pela primeira vez o encenador (personagem denominado “ELE”) prenuncia os traços principais do seu projeto

artístico, é muito provável que as idéias do autor alemão, notabilizado pelo antiilusionismo do seu teatro épico, sejam automaticamente invocadas à mente do leitor:

ELE – /.../ Um dia vamos ter uma conversa sobre o bumba-meu-boi e, partindo dele, uma conversa sobre a reteatralização do Nordeste. Por enquanto basta dizer que, do estudo dos teóricos e praticantes do anti-ilusionismo, complementado pelo do bumba, posso dizer – estou firmemente convencido disto – que o nosso teatro renascerá do espetáculo tornado integral (BORBA FILHO 2005 [1964]: 76).

Hermilo é prudente ao colocar no plural as palavras “teóricos” e “praticantes”, quando se refere ao teatro que se opunha à cena realista-naturalista, estética potencialmente compatível com os velhos ideais de uma forma dramática pura. Brecht decerto não foi o único criador a interpelar criticamente a lógica “da quarta parede” – aliás, de certa forma, entre os grandes nomes da cena teatral no século XX, talvez tenham sido poucos os que não compartilharam, cada qual ao seu modo, dessa mesma determinação. Todavia, pela qualidade de suas criações, pela firmeza de seu posicionamento ideológico e por sua capacidade de reflexão teórica, Brecht parece ter se tornado, sobretudo após sua morte em 1956, a principal referência dessa vertente artística.

No segundo capítulo do *Diálogo do encenador*, mais ou menos na metade do livro, o nome de Bertolt Brecht é mencionado pela primeira vez. Após ser rapidamente apresentado pelo encenador (ELE), o escritor (EU), mostrando-se interessado, solicita mais informações sobre o criador alemão. Nesse instante, agindo como um dramaturgo que sabe conduzir a curiosidade do espectador, Hermilo reafirma a importância de Brecht, mas adia as explicações sobre a possível contribuição de suas idéias para a proposta teatral que vem sendo desenhada:

EU- E Brecht?

ELE- Deixemos Brecht, por enquanto /.../ (BORBA FILHO 2005 [1964]: 118-119).

Por fim, nas últimas páginas do livro, Bertolt Brecht reaparece. Pela expectativa criada, talvez o leitor se ressinta de maiores esclarecimentos sobre o teatro brechtiano propriamente dito. Após apontar, como foi visto há pouco, a ligação entre arte e política proposta por Brecht, Hermilo apenas destaca a relevância das preocupações do autor com um dos componentes essenciais do fenômeno teatral: o público⁴⁴.

ELE - /.../ Temos de admitir isto: raramente o segundo [o espectador] foi objeto da atenção do dramaturgo. No entanto, reclama urgentemente essa atenção. Enquanto a arte do comediante se aperfeiçoa até o refinamento, o espectador continua ao nível dos animais. Na base da “revolução teatral” de Brecht há uma exigente preocupação pela dignidade humana (BORBA FILHO 2005 [1964]: 146-147).

Imediatamente em seguida, no mesmo parágrafo, assumindo a persona do encenador (ELE), Hermilo passa a esclarecer o seu próprio projeto teatral. Embora não haja exatamente um reconhecimento explícito de Brecht como influência direta sobre o seu teatro, ele admite, de certa forma, sobretudo por tê-lo deixado para o último momento da argumentação, suas afinidades com o autor de *Mãe coragem e seus filhos*, traçando um rápido paralelo entre suas próprias idéias e as proposições do teatro brechtiano. No entanto, Hermilo não se esquece de ressaltar que esses pontos de confluência não eram compartilhados exclusivamente com Brecht, mas com “vários encenadores”:

ELE- /.../ Muito bem: tudo isto pode ser transposto para o nosso campo, pois o que eu desejo é que o espectador seja

⁴⁴ Futuramente, Bertolt Brecht vai ser reconhecido como um dos primeiros teóricos da recepção teatral, como informa Susan Bennett, em seu estudo *Theatre audiences: a theory of production and reception* (1997).

um participante do espetáculo e não um ser passivo, que tudo recebe sem discutir. O que eu desejo é quebrar de vez a ilusão burguesa do teatro realista e para isto torna-se necessário que os nossos autores escrevam peças para a cena e não para as prateleiras das bibliotecas. A peça terá de nascer espetáculo e não obra literária apenas. Durante todos esses nossos bate-papos eu tive oportunidade de frisar várias coisas comuns a vários encenadores: necessidade de escrever especificamente para a cena, comunhão com o público, despojamento do palco, arbitrariedade poética no tratamento do espetáculo, espaço cênico em três faces (todas as grandes épocas do teatro foram de tablado de três faces, envolvido pelo público). Pois bem: juntando estas idéias às minhas próprias experiências e juntando tudo a um espetáculo típico do Nordeste, cheguei à conclusão de que se pode tentar uma nova maneira de produzir o espetáculo nordestino, não somente pelos processos dramáticos mas por uma maneira peculiar de interpretar. Enfim, a criação de um estilo específico de interpretação nordestina (BORBA FILHO 2005 [1964]: 146-147).

Em 1950, nenhuma obra de Bertolt Brecht havia sido mencionada por Hermilo na bibliografia do livro *História do teatro*. O capítulo que trata da arte teatral contemporânea na Alemanha apenas menciona, em poucas linhas, a existência do autor, citando algumas de suas primeiras peças (BORBA FILHO 1950: 329). Essa escassez de informações sobre Brecht não causava, à época, particular surpresa, afinal eram certamente poucos os estudiosos brasileiros que já o conheciam de modo mais aprofundado. Segundo a pesquisadora alemã Kathrin Saringen, a primeira encenação brasileira de um texto teatral de Brecht se deu em 1945, em São Paulo: *Terror e miséria do Terceiro Reich*, com direção de Walter Casamayer e Henrique Bertelli (SARTINGEN 1998: 61; 327); porém, até o *debut* profissional de uma peça de Brecht no Brasil (*A alma boa de Se-tsu-an*, montada pela companhia Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa, em 1958), é mais provável que tenha sido a montagem de *A exceção e a regra*, com os alunos da Escola de Arte Dramática (EAD), de São Paulo, em 1954, aquela que, mesmo sem grandes alardes, tenha realmente contribuído para aumentar o interesse sobre o dramaturgo, entre os

artistas e os intelectuais que iam dando feição à cena teatral moderna no país. Radicado na capital paulista, atuando como crítico teatral, é possível que Hermilo tenha assistido à montagem da EAD – o que teria sido, então, o seu primeiro contato direto com o teatro brechtiano. Esta pesquisa não conseguiu encontrar, no entanto, nenhuma crítica escrita por ele sobre tal espetáculo, nem qualquer outra referência a tal montagem, que pudesse corroborar essa hipótese.

Anos depois, na reedição do seu manual de história do teatro, em 1968, rebatizado de *História do espetáculo*, Hermilo novamente ignora o nome de Brecht na lista de indicações bibliográficas que, conforme ele próprio afirma no prefácio da edição, inclui livros “necessários para o alastramento de uma cultura teatral”, obras que podem dar “uma visão o mais possível completa da teoria e da prática do teatro” (BORBA FILHO 1968b: 09). Na nova bibliografia não existe nenhuma obra de Brecht, nem tampouco qualquer estudo sobre Brecht. Outra vez, embora houvesse afirmado, em 1964, no *Diálogo do encenador*, que “há muitos anos” vinha “estudando demoradamente” Brecht, ao tratar do teatro alemão do século XX, Hermilo escreve apenas um breve parágrafo sobre o fundador do Berliner Ensemble:

Bertold Brecht é considerado um dos pontos altos do teatro contemporâneo. Seu teatro possui uma originalidade indiscutível, levando-se em conta ao mesmo tempo seu valor social e teatral. Ele procura o sentido épico universal e acha que é essencial que desapareça a ilusão cênica, considerada como pertencendo ao teatro tradicional. Esforça-se para que seu teatro, pela força poética, suscite por parte do espectador a crítica do acontecimento posto em cena. O sucesso mais característico do teatro alemão nos anos que precederam o hitlerismo foi precisamente a *Ópera dos quatro vinténs* (sic). Com esta peça Brecht marca sua oposição ao que se chama de teatro “literário”. De maneira geral ele procurou, do modo mais completo, uma forma dramática acessível a todos e continuando suas experiências cênicas expôs suas teorias concernentes a um novo realismo narrativo, já adotado como o teatro concreto (BORBA FILHO 1968b: 214).

Como explicar, desta vez, tão pouca atenção dada a um criador que, conforme o próprio Hermilo reconheceria, dois anos antes, em seu artigo para a *Revista de Educação e Cultura*, revolucionara toda a arte teatral do século XX?

No prefácio escrito, em 1985, para uma reedição de *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi atesta a urgência, nos anos 1960, por maior conhecimento das obras e das idéias de Brecht: “E não deve ser esquecido que a primeira edição do volume, em 1965, correspondia a um anseio geral de saber-se o que significava teatro épico, em virtude da grande voga naqueles anos conhecida pelas peças e pelas teorias de Bertolt Brecht” (MAGALDI 1985: 8). Fora o próprio livro de Rosenfeld, lançado três anos antes de Hermilo publicar sua *História do espetáculo*, e que permanece até hoje como uma das obras mais expressivas produzidas no Brasil sobre o assunto, não faltariam outras fontes, em idiomas estrangeiros, que oferecessem a Hermilo, leitor poliglota sempre atualizado, informações mais profundas sobre Bertolt Brecht, especialmente depois das temporadas do Berliner Ensemble, em Paris, no ano de 1954, e em Londres, em 1956, quando o mundo ocidental foi tomado de assalto pela qualidade artística e pela força ideológica do grupo (BANHAM 1995: 98; PEIXOTO 1989 [1986]: 258).

No ano de 1956, por sinal, em São Paulo, o nome de Brecht já circulava por algumas das mais importantes colunas de teatro dos jornais da cidade. Na edição da *Folha da Noite* do dia 29 de fevereiro, Ruggero Jacobbi recorda um breve encontro que tivera com Bertolt Brecht, na platéia do Piccolo Teatro di Milano (VANUCCI 2005: 215-219). Nesse artigo, Brecht não é tratado como uma novidade, como um nome desconhecido no Brasil; mas sim como uma personalidade que já dispensava apresentações. Poucos meses depois, Jacobbi encena uma peça de Hermilo: a paródia *A dama das camélias*, feita sob encomenda para a comediantes Dercy Gonçalves. É muito provável, portanto, dada à proximidade suscitada pela montagem, que Hermilo tenha sido, pelo menos nessa época, um interessado leitor das colunas teatrais escritas por Jacobbi. Em 1958, com a estréia de *A alma boa de Se-tsu-an*, era natural que Brecht passasse a ser discutido por grande parte dos críticos em atuação, não somente em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro (MAGNO 2007 [1958]: 367; PRADO 2002: 96). Um ano depois, quando Hermilo já

havia retornado ao Recife, depois de residir em São Paulo por mais de cinco anos, Ruggero Jacobbi publica no prestigioso *Suplemento Literário* do *Estado de S. Paulo*, no dia 24 de dezembro de 1959, uma longa apreciação sobre o teatro de Brecht, analisando mais detalhadamente a peça *Um homem é um homem* (VANUCCI 2005:189-194). Esses são apenas alguns exemplos, tomados aleatoriamente, sem a pretensão de que possam dar conta da presença de Brecht entre os intelectuais do teatro brasileiro de então; mas que servem, aqui, para indicar que, no ambiente em que Hermilo conviveu, sobretudo nos anos em que residiu em São Paulo, já existia um vívido interesse a respeito do teatro de Bertolt Brecht.

Por outro lado, nos arquivos pessoais de Hermilo, encontram-se alguns números de *Théâtre populaire*, revista que tinha Roland Barthes, grande entusiasta do teatro brechtiano (BARTHES 2007), em seu conselho editorial, e que trazia, no seu quadro de colaboradores mais freqüentes, nomes de grande vulto como, entre outros, além do próprio Barthes, Bernard Dort, Jean Vilar, e Jean Duvignaud. Esse periódico, pelo menos desde janeiro de 1955, já informava seus leitores sobre Bertolt Brecht, chegando a publicar, em francês, importantes textos teóricos do autor, como demonstra a edição de número 11 da revista, que apresentou o seguinte conteúdo: a) *Petit organon pour le théâtre*, de Bertolt Brecht; b) um ensaio de René Leibowitz, intitulado *Brecht et la musique de scène*; c) *Lês techniques théâtrales du Berliner Ensemble – propôs sur Bertolt Brecht*, por Henri Lefebvre, Roger Planchon e Claude Roy; e ainda d) *A la recherche du droit, piece inédite de Bertolt Brecht*. No mesmo ano, no mês de julho, a *Théâtre populaire* de número 14 traz outro importante estudo de Brecht: *Remarques sur le comédien chinois*; e em maio de 1957, o volume de número 24 publica *Remarques sur “La vie de Galilée”*. Infelizmente, não se pode precisar a época em que os exemplares dessa famosa publicação francesa foram adquiridos por Hermilo Borba Filho – na capa de um dos volumes, no entanto, o de número dois, de julho-agosto de 1953, Hermilo grafou, em caneta, “31.5.60”, talvez registrando a data em que obteve a revista. Todavia, ainda que os números de *Théâtre populaire* não tivessem chegado às suas mãos até a edição do manual *História do espetáculo*, em 1968, não há dúvida de que Hermilo já havia tido contato com outras fontes confiáveis, suficientes para que o tivessem municiado com os

dados necessários a uma abordagem minimamente condizente com a importância de Brecht para o teatro do século XX. No ano anterior, ele havia presenteado sua esposa, a atriz Leda Alves, com o livro *Bertolt Brecht*, de Paolo Chiarini, traduzido para o português por Fátima de Souza, publicado pela Editora da Civilização Brasileira – de próprio punho, escreveu uma dedicatória e a datou: “30/4/1967”. Fora isso, no *Diálogo do encenador*, lançado três anos antes, Hermilo cita André Gisselbrecht, estudioso cujo livro *Introducción a la obra de Bertolt Brecht* havia sido publicado, na Argentina, em 1958 (DESUCHÉ 1968: 136).

Nessa época, obras de e sobre Bertolt Brecht estão sendo editadas em diversos países, tanto na Europa quanto nas Américas. Na Argentina, principal origem dos livros importados por Hermilo⁴⁵, além do estudo de André Gisselbrecht, vários volumes sobre Brecht vinham sendo publicados, em castelhano, desde os primeiros anos da década de 1950: entre outros, *Bertolt Brecht dramaturgo popular*, de Herbert Ihering, 1953; *Bertolt Brecht*, de Volker Klotz, 1959; *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, de Siegfried Melchinger, 1959; *El teatro de Bertolt Brecht*, de John Willet, 1963. Em 1964, também em Buenos Aires, é lançado o *Teatro Completo*, com todas as peças do autor vertidas para o idioma espanhol (DESUCHÉ 1968 [1963]: 129-146). Como informa o próprio Hermilo, em seu depoimento ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), durante os anos em que morou em São Paulo, seu antigo hábito de comprar livros estrangeiros não foi deixado de lado⁴⁶. É difícil acreditar, portanto, que ele, sempre interessado pelas novidades, não tenha adquirido algumas dessas edições que aprofundavam a discussão sobre o teatro brechtiano.

⁴⁵ Como pode atestar um exame das bibliografias de suas publicações.

⁴⁶ Na coluna *Fora de cena* do dia 18/10/1950, Hermilo diz: “Antigamente, aqui no Recife, somente duas pessoas compravam livros de teatro: eu e Valdemar de Oliveira. Com a intensificação do movimento amadorista na cidade, já se tem um bom mercado para livros a respeito da arte dramática, ótimo sinal, aliás, de que progredimos culturalmente. /.../ Ao encontro de todas essas pessoas que lêem teatro, há uma livraria aqui no Recife que importa livros dos Estados-Unidos, da França, da Argentina, e os vende honestamente” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 18/10/1950). Em 1974, falando ao SNT, ele diz o seguinte ao ser questionado sobre a sua formação como encenador, especialmente nos anos em que residiu em São Paulo: “/.../ Importei livros de todas as partes do mundo. Minha biblioteca sobre teatro era fantástica, uma das melhores do Brasil, e eu tive que vender quando estive liso” (BORBA FILHO: 1996: 4)

No curso intensivo de teatro que ministrou, em setembro 1966, em Assunção, no Paraguai, Hermilo dedica uma aula – entre as 18 que compunham o programa – ao teatro alemão. Na ementa, lê-se o seguinte:

13. Alemanha: el teatro y la lucha de classes. Max Reinhardt y sus procesos. Piscator y el teatro de masas. Brecht y el drama épico. (BORBA FILHO 1966b).

Não é plausível, portanto, a suposição de que, em 1968, a pouca atenção que Hermilo dá a Brecht no livro *História do espetáculo* fosse justificada por carência de informações sobre o fundador do Berliner Ensemble. Poderia tal omissão ser justificada por alguma imposição da censura política da ditadura militar? Provavelmente não: na lista de referências bibliográficas desse livro constam nomes de autores também associados às aspirações do comunismo, como, entre outros, o próprio Erwin Piscator, sempre apontado por Hermilo como o principal precursor do teatro brechtiano (BORBA FILHO 1968b: 284). Sendo Brecht um firme defensor do materialismo racional, poderia tal omissão estar ligada à recente conversão de Hermilo ao catolicismo⁴⁷? Também é provável que a resposta a essa pergunta seja negativa: como cristão, Hermilo se manteve próximo a setores da Igreja Católica mais engajados na luta contra as injustiças sociais, desenvolvendo amizade com religiosos que, aliados às forças de esquerda, ofereceram resistência à ditadura militar, como Frei Beto, Dom Helder Câmara e Dom Marcelo Cavalheira (ALVES 1994a: 252-253; 259).

⁴⁷ No livro *Lendo Hermilo Borba Filho*, Sônia Maria van Dijck Lima destaca a influência da segunda esposa de Hermilo, a atriz Leda Alves, no processo de conversão do escritor: “Aluna de Hermilo Borba Filho, depois atriz por ele dirigida em várias peças, Leda é a Léo de muitas dedicatórias de suas obras. Logo o relacionamento de ambos revelou inúmeras afinidades. Não tardou para que descobrissem, entre atônitos e felizes, que a amizade conduzia a profundos laços emocionais. Católica convicta, Leda desenvolveu junto ao amado um verdadeiro trabalho de catequese, que deu no nascimento de um cristão fervoroso. A partir de então, ele colocou sua voz, agora com inspiração nos Evangelhos, em defesa dos deserdados, da justiça, da paz, passando para a literatura os valores assumidos: ‘Por isto minha literatura é comprometida com as dores do homem e enquanto tiver um fiapo de voz hei de gritar que são imorais as guerras, as torturas, as bombas, todas as armas’ (*Deus no pasto*, p. 240)” (LIMA 1986: 10-12).

Em 1960, Hermilo já preterira Bertolt Brecht em outro volume de caráter pedagógico: nenhum escrito do autor de *Baal* fora incluído na coletânea de ensaios que ele organizou e publicou sob o título de *Teoria e prática do teatro*. Essa lacuna é observada por Benjamim Santos, assistente de direção de Hermilo no TPN, em seu livro de memórias intitulado *Conversa de camarim*: “O próprio Hermilo devia ter conhecido a teoria de Brecht há pouco tempo, pois não incluía nenhum texto dele em sua *Teoria e prática do teatro*, /.../. Se o conhecesse, certamente o teria incluído” (SANTOS 2007: 52). O fato de Hermilo, ainda que de modo sucinto, haver se referido a Brecht no livro *História do teatro*, de 1950, de certo modo contradiz a hipótese levantada por Benjamim Santos. Além do mais, fazia dois anos que Hermilo integrava o corpo docente do Curso de Teatro da Universidade do Recife, e no programa de sua cadeira de História do Espetáculo, entre os teóricos que apareciam com destaque, além de Copeau e Artaud, estava Bertolt Brecht – oitava aula do terceiro ano: “Brecht e o drama épico” (BORBA FILHO 1961a). Parece pouco plausível, portanto, que o dramaturgo alemão tenha ficado de fora de *Teoria e prática do teatro* por desconhecimento do organizador; nem tampouco se pode acreditar tranquilamente que tal omissão tenha sido apenas resultado de um lapso. Há, no entanto, de se ser considerada ainda uma outra hipótese de explicação, esta de ordem bem pragmática, para o fato de nenhum escrito de Brecht ter sido incluído nessa coletânea: não é improvável que Hermilo tenha enfrentado dificuldades – embora ele nada tenha dito a respeito – com as questões referentes à concessão dos direitos autorais, sempre avidamente salvaguardados pelos familiares do teatrólogo alemão.

Essa presença-ausência de Bertolt Brecht na trajetória teatral de Hermilo Borba Filho não passou despercebida ao historiador Flávio Weinstein Teixeira, em seu estudo sobre o Teatro do Estudante de Pernambuco e sobre O Gráfico Amador:

Entre todos os encenadores e teóricos relacionados [no *Diálogo do encenador*], um em especial parecia projetar sua sombra de forma mais marcante sobre Hermilo. Com efeito, considerando o conjunto de escritos e entrevistas que deu por

essa época, a presença de Brecht denuncia uma quase obsessão da parte do nosso autor [Hermilo] (TEIXEIRA, F. W. 2007: 168).

Não se pode negar que a discussão sobre o teatro épico, questão central no desenvolvimento da arte dramática no século XX, apareça com frequência, direta ou indiretamente, nas entrevistas e nos escritos de Hermilo nos anos 1960. Porém, um exame dessas fontes de pesquisa indica que essa “quase obsessão” por Brecht, percebida Flávio Teixeira, não se materializou, como acontecera, por exemplo, em relação a Lorca, nos anos 1940, em longos estudos, em traduções de peças e de textos teóricos, nem sequer em encenações; essa “quase obsessão” talvez só possa ser identificada, por negação, nas reiteradas vezes em que Hermilo se deteve a explicar que os traços épicos existentes em seu teatro não advinham de Brecht, mas sim dos espetáculos populares do Nordeste. É isso que se lê, por exemplo, em uma das últimas entrevistas que concedeu:

Então, existe um teatro popular? Existe, pelo menos no Nordeste: Bumba-meu-boi (todos os seus processos anteciparam os de Brecht em séculos e o que fazemos é macaquear, desprezando os nossos meios), Fandango, Pastoril (BORBA FILHO 2007 [1976]: 198 -199).

Três anos antes, em depoimento para o Serviço Nacional de Teatro, ao ser questionado sobre a segunda fase do TPN, Hermilo apresentara praticamente a mesma argumentação; mas admite, como jamais fizera em outras ocasiões – nem talvez tenha voltado a reconhecer, pelo menos publicamente –, certa aproximação das propostas teatrais de Bertolt Brecht:

A segunda fase partiu depois de cinco anos de estudos sobre os espetáculos dramáticos populares do Nordeste e tinha um outro propósito, a busca do espetáculo antiilusionista muito menos baseado em Brecht do que nos mestres de Bumba, e nos ledeguelas de pastoris, e nos capitães de fandango, e assim por diante. /../ O TPN entrou nesta linha, numa linha antiilusionista,

numa linha épica, um pouco brechtiana, mas muito mais dos espetáculo despojados, sem pano de boca, sem separação de palco e platéia, com o intuito de praticar um teatro didático. Um teatro didático que corrigisse o espectador, na medida em que o espectador quisesse ser corrigido. De qualquer maneira. Um espetáculo em que desaparecia a célebre e terrível quarta parede dos palcos da cena italiana e o espectador pudesse participar do jogo, quer dizer, do espetáculo (BORBA FILHO 1981 [1973]: 103).

O raciocínio da precedência do bumba-meu-boi sobre as técnicas antiilusionistas do teatro brechtiano pode também ser inferido nas últimas páginas do *Diálogo do encenador* (BORBA FILHO 2005 [1964]: 146-148). Além disso, em pelos menos outras quatro publicações, Hermilo repete, quase que textualmente, essa mesma idéia: em 1966, no prefácio de seu livro *Espetáculos populares do Nordeste*⁴⁸; em 1967, na abertura de seu estudo *Apresentação do bumba-meu-boi*⁴⁹; em 1969, no artigo *Teatro popular em Pernambuco*, publicado na revista DIONYSOS⁵⁰; e, em abril de 1976, em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, tratando da omissão do SNT em relação aos brincantes nordestinos. Nesse artigo de 1976, surge um dado novo: Hermilo se refere ao teatro brechtiano como uma febre que já começava a arrefecer, ou como uma teoria que já começava a ser transformada.

Que é teatro popular? Por definição: aquele que é feito pelo povo. Existe um teatro popular? Claro: aquele que é representado pelos bumbas, pastoris, mamulengos, espetáculos dramáticos espalhados por toda a região nordestina. Orlando Miranda [diretor do SNT à época] me retrucou, dizendo que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro já se incumbia disto. Era aí que

⁴⁸ “Aqui, o que importa é que os leitores possam perceber, de maneira resumida, porém clara, a importância desses espetáculos que antecipam em muitos séculos o teatro anti-ilusionista de Brecht, por exemplo, com origens nas mais autênticas formas dramáticas: a do teatro grego, a da *commedia dell’arte*, a do teatro popular latino, a dos elisabetanos” (BORBA FILHO 1966c: 13).

⁴⁹ “O Bumba-meu-Boi antecipou-se em séculos ao teatro antiilusionista de um Brecht, por exemplo, numa verdadeira teatralização do teatro/.../” (BORBA FILHO 1982 [1967]: 6).

⁵⁰ “Caracteriza-se [a estética da segunda fase do TPN] por uma total volta às origens, aproveitando todo o espírito dos folguedos populares, principalmente o do Bumba-meu-Boi, que é um espetáculo autenticamente antiilusionista, épico, praticado três séculos antes da famosa revolução dramática imposta ao século XX por Brecht (BORBA FILHO 1969: 64).

estava o erro: a Campanha, mal podendo andar, quase sem forças encarava essas representações dramáticas populares como folclore, pura e simplesmente, o que não seria o nosso caso, que as iríamos estruturar do real lado teatral, nos tais espetáculos havendo todos os elementos das comédias grega, latina, popular italiana, elizabetana. E mais: este é um dos poucos caminhos para a fixação do teatro brasileiro, especificamente brasileiro, com a sua atmosfera e a sua técnica, antecessores de séculos aqui no Brasil de um Brecht, por exemplo, tão em moda há poucos anos atrás, já passando por revisões: ele mesmo, Brecht, indo buscar as fontes da sua revolução no teatro oriental: Japão, China, Ilha de Bali, cujas coincidências culturais com o nosso teatro são de estarrecer (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 29/4/1976).

Um ano antes, Hermilo participara da comissão julgadora do Concurso de Peças instituído pelo Serviço Nacional de Teatro, ao lado de Yan Michalski, Gianni Ratto, Celso Nunes e Ilka Maria Zanotto (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco* 10/4/1975). O texto vencedor, *Rasga coração*, de Oduvaldo Viana Filho, suscitava, entre outras coisas, uma reflexão sobre as mudanças que a noção de “engajamento político” vinha sofrendo. De fato, depois de mais de dez anos de teatro fortemente engajado na luta contra o autoritarismo do governo militar, teatro que talvez tenha se negado, em alguns momentos, a se oferecer como deleite estético, ou como espaço onde o público pudesse encontrar algum alívio para as pressões de uma sociedade que, além de extremamente injusta, era governada por um duro regime de exceção; depois de uma década conclamando o espectador a refletir séria e racionalmente sobre a gravidade da situação político-social do país, os palcos brasileiros começam a descobrir novas maneiras de interferirem na complexidade daquele contexto histórico. Em São Paulo, desde a famosa “guinada” que José Celso Martinez Correia imprimiu no Teatro Oficina, com *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, (CORRÊA 1968: 115-129), e talvez mais acentuadamente após a montagem de *Na selva das cidades*, de Brecht, em 1969, o ativismo político, tocado pelas redescobertas das teorias teatrais de Antonin Artaud, parece haver começado a se deslocar da luta de classes para as relações de poder que permeiam qualquer convivência humana, com as prazerosas e opressoras negociações entre o indivíduo

e a coletividade. “O pessoal é o político”, ecoavam os gritos da juventude parisiense de maio de 1968 (HOLLANDA 2004: 11). Na mesma época, como foi visto, algo da “crueldade” artudiana parece ter também começado a incidir sobre o Hermilo criador – por certo menos visivelmente no seu teatro do que nos seus romances, contos e novelas, tão repletos de dor, de gozo, e de magia.

Para a esquerda mais ortodoxa, isso talvez fosse o prenúncio do processo de “assimilação” que as teorias brechtianas enfrentariam, daí por diante, com a consolidação do chamado capitalismo pós-industrial: desossado de sua estrutura ideológica, o teatro épico, sistematizado por Brecht, corria o risco de se transformar em apenas mais uma tendência estética, com suas técnicas de distanciamento antiilusionistas sendo incorporadas ao repertório comunicativo das forças sociais conservadoras (JAMESON 1999). Por essa ótica, o próprio teatro de inspiração popular concebido por Hermilo podia ser visto como uma tentativa de despolitização do teatro épico/dialético de Brecht, uma vez que, embora semelhante em algumas de suas características mais visíveis, não aderiu integralmente ao arcabouço ideológico que sustentava as propostas brechtianas⁵¹. Na prática, naqueles “anos de chumbo”, é provável que quase todos os criadores que se opuseram ao governo militar tenham enfrentado, pelo menos em algum momento, o peso dessa cobrança de fidelidade restrita à dialética teatral de Brecht.

Nos palcos cariocas, alguns anos depois da guinada de Zé Celso, a irreverência juvenil do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone também assinalava, em cores mais leves, os rumos da mudança iniciada em São Paulo pelo Oficina: agora, em vez das grandes utopias revolucionárias, o público, formado sobretudo por jovens de classe-média, demonstrava interesse pela micro-política do dia-a-dia, pelas tragicomédias do cotidiano, pelos pequenos sonhos individuais. Lutava-se, sobretudo, pelo “direito de ser feliz”. Tomado como exemplo, esse grupo demonstra que, em meados dos anos 1970, mesmo quando não se apresentava um explícito

⁵¹ O poeta e filósofo Jomard Muniz de Britto, ex-integrante do grupo de trabalho do educador Paulo Freire no Movimento de Cultura Popular, se pergunta: “não seria o fracasso artístico e financeiro do TPN – exceto a montagem de *O inspetor* – devido ao sincretismo entre o método Brechtiano e um conteúdo classe média, no melhor dos casos, de uma pequena burguesia progressista?” (BRITTO 2007 [1967]: 108).

compromisso com orientações marxistas, podia se produzir uma cena que, pelo menos no aspecto formal, coincidia com muitas das características do teatro preconizado por Brecht: unidades de ação que, mais ou menos independentes entre si, se alternam sem necessariamente caminharem para um desenlace dramático; atores que desempenham diversos papéis; personagens que podem ser interpretados por mais de um artista; atores – e personagens – que interagem com a platéia; música que comenta e complementa a ação; distanciamento temporal e geográfico da fábula que está sendo contada; estética antiilusionista, marcadamente teatral, com cenários e figurinos alegóricos; tudo sempre com muito humor e ironia (FERNANDES 2000; HOLLANDA 2004).

No Recife, a partir de 1974, outra experiência também coloca em xeque a noção de “teatro engajado”: o Grupo de Teatro Vivencial, liderado pelo então noviço beneditino Guilherme Coelho (CADENGUE 1991: 448-452). Esse conjunto, que em 1977, poucos tempo depois da morte de Hermilo, é responsável pela primeira encenação da peça *Sobrados e mocambos*, também apresentava uma cena repleta de traços comuns ao teatro épico. Porém, diferentemente do Asdrúbal Trouxe o Trombone, seus integrantes não pertenciam, em sua maioria, à classe-média; nem seus espetáculos tratavam de assuntos que dissessem respeito principalmente à vida da pequena burguesia. No elenco, havia universitários, professores, intelectuais; mas havia também gente com pouquíssima escolaridade, moradores de favelas, pessoas marginalizadas, e, muito especialmente, travestis. Vítima paroxística da discriminação e da hipocrisia, para além das dicotomias ideológicas entre esquerda e direita, a figura do travesti, em cena, terminou se fixando como uma das principais marcas distintivas desse grupo. Para Hermilo, depois de toda a agitação ideológica da década de 1960, a observação desse movimento deve ter sido particularmente instigante: além de desafiar a concepção mais tradicional de arte inserida na luta política, esse teatro, tão urbano e corrosivo, desestabilizava também as visões vigentes sobre a cultura popular.

Nesse ponto, constatando-se o atento interesse de Hermilo pelos possíveis desdobramentos da influência brechtiana no teatro brasileiro, talvez seja oportuno um breve retorno ao comentário feito pelo historiador Flávio Teixeira a respeito do

modo como o diretor do TPN se relacionou com as idéias de Bertolt Brecht. Parece reveladora a imagem que sugere o criador alemão como uma “sombra” que se projetava sobre o pensamento teatral de Hermilo: ao mesmo tempo em que reconhecia no teatro brechtiano uma importante força contra o ilusionismo alienante do drama burguês, Hermilo fazia questão de demonstrar que os traços épicos postulados por Brecht eram, de certa maneira, prescindíveis, uma vez que já se encontravam presentes, embora sem a mesma fundamentação ideológica, nos espetáculos populares nordestinos. Para Teixeira, “na raiz dessa tensão, militavam razões de duas ordens”:

De um lado, visto o momento por que passava Hermilo, de aguda rejeição a intenções de natureza política de permeio à iniciativa teatral, era de se esperar que mantivesse um distanciamento da obra do teatrólogo alemão, notabilizado pelo escopo político de seu trabalho. Por outro lado, parece que Hermilo não se sentia muito à vontade em ser visto como mais um que engrossava o cordão dos *brechtianos* que, por esses anos, corria mundo (TEIXEIRA, F. W. 2007: 168-169).

As duas hipóteses parecem acertadas, sendo a segunda, talvez, a mais determinante delas na constituição dessa delicada relação de admiração e negação simultâneas. Afinal, mesmo quando Hermilo começa, ainda antes do golpe militar de 1964, a flexibilizar o seu antigo discurso de repúdio à arte engajada⁵², passando a ressaltar cada vez mais a necessidade de os artistas estarem atentos às injustiças do mundo que os cerca, ele não se volta, nem como estudioso nem como criador, com maior atenção para a obra de Brecht; ele não traduz, nem monta, nenhuma peça de Brecht; ele não cita, diretamente, em seus ensaios e artigos, trechos de escritos teóricos de Brecht; da mesma forma como praticamente não se refere à estética do Berliner Ensemble.

⁵² Durante seus anos à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco, Hermilo fazia questão de afirmar que, apesar do enfático empenho pela democratização do teatro, seu grupo não se pautava por interesses políticos, mas sim por motivações artísticas. Tal posicionamento se tornou mais evidente na polêmica travada entre ele e Valdemar de Oliveira, no segundo semestre de 1948, quando discutiam o verdadeiro valor estético – em oposição ao clamor político – da obra dramática de Lorca (OLIVEIRA in *Jornal do commercio*, 24/11/1948).

Apenas em uma única ocasião pública, porém, ele incluiu o nome de Bertolt Brecht entre os dramaturgos estrangeiros que poderiam ter sido – mas que não foram – encenados pelo seu grupo. Em 1966, antes da estréia de *O Inspetor*, de Gogol, na inauguração da sede do TPN, após afirmar que daria sempre preferência a autores brasileiros, “particularmente nordestinos”, ele declara o seguinte:

Mas apresentaremos também autores tão díspares em ideais, como Brecht, Thornton Wilder e Claudel, mas na realidade os únicos dramaturgos do século XX caracteristicamente épicos, por consequência vinculados ao nosso ideal estético (BORBA FILHO 1966d).

Talvez se possa apontar, ainda, como indício de sua ligação com Brecht o fato de Hermilo também ter escrito uma peça inspirada no martírio de Joana d’Arc; mas sua *A donzela Joana* (1966), embora possua pontos em comum com a *Santa Joana do matadouros* (1930), de Brecht, certamente também apresenta diversas semelhanças com outras interpretações teatrais do mesmo mito, como *Saint Joan* (1923), de Bernard Shaw, *L’Alouette* (1953), de Jean Anouilh, e o libreto *Jeanne d’Arc au bûcher* (1939), escrito por Paul Claudel, para a ópera-oratório composta por Arthur Honegger.

Entre a peça de Hermilo e a de Brecht, podem-se verificar pelo menos os seguintes pontos coincidentes: a presença de muitos personagens; o uso de canções; o distanciamento histórico-geográfico, transpondo o mito da santa francesa para outras sociedades; a discussão sobre o papel da fé em um mundo marcado pela exploração do homem pelo homem; a tragicidade permeada por situações cômicas; ou ainda a narrativa apresentada em quadros, em vez de uma definição rígida de cenas e atos. Mas existem também importantes diferenças entre as duas obras, sendo, quiçá, a principal delas a utilização da dialética materialista, por Brecht, explorando criticamente as reinvenções do capitalismo contemporâneo; enquanto Hermilo, neste viés mais próximo da peça de Bernard Shaw – citada como epígrafe na *Donzela Joana* –, revela certo caráter nacionalista, ao articular uma contundente

crítica, embora cheia de poesia e de cor, ao colonialismo. Essa defesa dos valores da cultura nativa é enfatizada, no campo formal, pelo recurso ao universo dos espetáculos populares do Nordeste, característica fundamental da obra.

Em 1970, Richard A. Mazzara publica um artigo em que destaca várias semelhanças entre a peça de Hermilo e a obra *L'Alouette*, de Anouilh. Para ele, contudo, além do uso que Hermilo faz da teatralidade dos espetáculos populares nordestinos, a principal diferença entre as duas obras reside no posicionamento dos respectivos autores em relação à Igreja Católica:

Yet the Brazilian's play is a rather more gentle exploitation of messianism, neither fanatically in favor of Joana nor against the Church, than Anouilh's. Whereas Anouilh's presentation of the Church's point of view through his Inquisitor instead of Cauchon is most unfavorable, Borba Filho places the burden of guilt for Joana's condemnation quite squarely on the ludicrous and despicable bishop⁵³ (MAZZARA 1970: 31).

Por sua vez, as principais semelhanças com libreto escrito por Paul Claudel, católico fervoroso, talvez recaiam, sobretudo, na musicalidade do texto de Hermilo: além dos versos rimados, diversas canções permeiam a narrativa. Não por acaso, o diretor paraibano Fernando Teixeira, responsável pela primeira montagem de *A donzela Joana*, em 1978, afirma que a idéia inicial para a encenação foi tratá-la como uma ópera; embora tenha optado, finalmente, por “fazer um musical, ou uma semi-ópera” (TEIXEIRA 2007: 114). Também, semelhante à peça de Hermilo, que traz o mundo fantástico das figuras do bumba-meu-boi, a obra de Claudel apresenta bichos em lugar de alguns personagens humanos. Nos dois casos, esse procedimento, além de imprimir um tom delirante a todo o inquérito da trágica heroína, ressalta criticamente o absurdo da situação.

⁵³ A peça brasileira é, ainda, uma exploração mais gentil do messianismo do que a de Anouilh, nem fanaticamente a favor de Joana, nem contra a Igreja. Enquanto a apresentação do ponto de vista da Igreja feita por Anouilh, por meio do Inquisidor, em vez de Cauchon, é bem desfavorável, Borba Filho coloca o fardo da culpa pela condenação de Joana mais diretamente sobre o lúdrico e deplorável bispo.

Contudo, para além do campo da criação artística, em alguns de seus pronunciamentos, Hermilo vai externar pontos de vista que demonstram surpreendente harmonia com a dialética materialista do teatro de Brecht. Em 1962, ao ter sua peça *O cabo fanfarrão* premiada pela União Brasileira de Escritores – Seção de Pernambuco –, ele chega a reconhecer, no seu discurso de agradecimento, a importância do pensamento marxista para a arte contemporânea:

O mundo dos intelectuais está dividido em dois: o daqueles que não se comprometem e o daqueles que não têm receio de empregar a sua arte a serviço de ideais. Declaro solenemente que pertenço a segunda categoria e não entendo como nos dias de hoje ainda se permaneça numa torre dourada, bem deitado e bem alimentado, indiferente aos destinos do homem. Esta é a posição do intelectual burguês que se arrepia todo quando a arte posta-se ao lado de causas, clamando pureza do romance ou do teatro. Do lado esquerdo estão os intelectuais comunistas e os verdadeiramente cristãos e todos, os primeiros somente no plano humano e os segundos no plano humano com vistas ao divino, acham que devem lutar para transformar a ação humana em algo realmente válido.

Esta não é hora de discordarmos da conduta marxista na arte, mas aqui nossos pontos de vistas coincidem: sendo a arte uma das condutas do homem, não vejo porque deva desconhecer os angustiosos problemas do homem. Se exploramos o ciúme, a avareza, o ódio, o incesto, o homicídio, o adultério, por que deixarmos de lado, desde que não façamos arte dirigida, o fato social, o acontecimento político e o sentido religioso? (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, s/d 1962).

Há, aqui, outra vez, a sutil distinção estabelecida no manifesto de fundação do TPN, escrito no ano anterior, entre “arte comprometida” e “arte dirigida”. Porém, o “comprometimento” passa agora a ser expresso de modo menos idealizado, em tonalidade bem mais pragmática, mais explicitamente engajada. De fato, daí adiante, diferentemente da produção armorial de Ariano Suassuna, tanto o teatro quanto a ficção em prosa de Hermilo vão cada vez mais refletir sua disposição para associar o fazer artístico à ação política em prol dos que sofrem injustiças sociais. Contraditoriamente, no mesmo ano em que proferiu esse discurso tão simpático à

compreensão marxista do papel da arte na sociedade, Hermilo angaria a animosidade de parcela expressiva da esquerda pernambucana, ao encenar sua farsa *A bomba da paz*, acusada de ser uma obra anticomunista.

Talvez não seja incorreto imaginar que, para Hermilo, a partir dos anos 1960, a crescente necessidade de reafirmar sua independência em relação às idéias de Brecht deveu-se, em certa medida, ao seu desejo de se distinguir daqueles que passavam, de repente, a alardear filiações, mais ou menos conseqüentes, aos preceitos do teatro dialético, tomando-o, muitas vezes, apenas como mais um modismo estético, ou como um oportunismo de fundo político-partidário.

Sempre informado sobre o teatro na Europa, Hermilo bem devia saber que, nos anos 1960, enquanto no Brasil a proliferação de epígonos brechtianos ainda era um fenômeno relativamente novo, em outros países, sobretudo na França, a questão já se tornara tema de reflexão teórica. No ensaio intitulado *B.B. contre Brecht?*, escrito em 1968, Bernard Dort observa o problema. Além de constatar a atual falta de “eficácia social” nas peças de Brecht, algumas delas já alinhadas “aos clássicos burgueses”, o estudioso francês se preocupa com o modo como os encenadores de seu país vinham tomando o teatro brechtiano como um mero modelo, reproduzindo-o apenas de modo superficial:

Há algo de ainda mais grave: é que, pouco a pouco, o método de Brecht foi sendo reduzido a um conjunto de receitas e de processos, convertidos num estilo Brecht. A forma épica é substituída por uma espécie de “ilusionismo” brechtiano, baseado na imitação míope dos mais célebres espetáculos do Berliner Ensemble (de *Mãe Coragem a Arturo Ui*). Isto começa com a elaboração de uma atmosfera de pobreza (figurinos usados e gastos, maquilagem pálida, acúmulo de objetos antigos e velhos...) e chega a uma forma de interpretação dos atores que se pretende “fria”, não empresta do “distanciamento” senão suas aparências, realçando, na verdade, a estilização (DORT 1977 [1968]: 345).

Depois de anos procurando desenvolver um novo tipo de expressão teatral que fosse brasileira – por ser nordestina –; expressão teatral que celebrasse, sem

apego ao realismo cênico, a criatividade e a imaginação próprias dessa arte; expressão teatral que fosse viva, capaz de tocar pessoas de todas as classes sociais; expressão teatral que, sem desprezar as tradições, fosse sensível às demandas da contemporaneidade; e que, por isso tudo, se diferenciasse do teatro comercial burguês, Hermilo talvez tenha compreendido que sua busca, justamente quando ela ia se tornando cada vez mais clara para ele próprio, em diversos aspectos se assemelhava às idéias que agora, muito bem sistematizadas, garantiam notoriedade mundial a Bertolt Brecht.

Dessa forma, se por um lado a descoberta de suas afinidades estéticas com um criador tão brilhante quanto Brecht devia o encher de satisfação; por outro, a alegria desse reconhecimento, dessa sincronia, talvez fosse imediatamente solapada pela intuição de que, mediante a repercussão obtida pelo alemão, suas próprias idéias, geradas longe das grandes vitrines do teatro ocidental, corriam o risco de serem tomadas, na melhor das hipóteses, apenas como reinterpretações das propostas brechtianas. Ou seja, mais uma vez, o “novo”, vindo de outro tempo-espço, se impunha inescapavelmente de fora para dentro.

As diferenças ideológicas com Brecht existiam, mas talvez não fossem tão irreconciliáveis como se podia crer, naqueles anos que antecederam o golpe militar de 1964, quando Hermilo, em grande medida por motivações de ordem pessoal, se colocou como ferino opositor ao teatro praticado pela esquerda mais engajada da cena pernambucana, nomeadamente, o Teatro de Cultura Popular, que, nas palavras de Joel Pontes, pretendia reinterpretar a “realidade em termos regionais, sob o pressuposto marxista da luta de classes como mola da História” (PONTES 1990 [1966]: 118). Embora jamais tenha se aproximado do partido comunista, Hermilo era um intelectual que não hesitava em expressar sua descrença em relação ao sistema capitalista. “A aristocracia é uma falsidade – e o capitalismo, um crime” (BORBA FILHO 2007 [1974]: 159), diz ele, no auge da repressão política da ditadura militar. É revelador, nesse aspecto, observar que, desde o início dos anos 1960, Hermilo vai encenar diversos autores que serão considerados subversivos pelas forças que tomam o poder em 1964: entre outros, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes. Assim como o Teatro de Amadores de Pernambuco, de Valdemar de

Oliveira, manteve-se sintonizado com o repertório do Teatro Brasileiro de Comédia, de Franco Zampari; não se pode deixar de observar que Hermilo, dentro e fora do Teatro Popular do Nordeste, esteve ligado, no Recife, a montagens de diversos textos também encenados pelo Arena, de São Paulo – grupo de orientação marxista, estabelecido em meados dos anos 1950, quando Hermilo residia na capital paulista. A peça *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, o grande sucesso do Arena, em 1958, é dirigida por Hermilo, em 1960; *A mandrágora*, de Maquiavel, encenada por Hermilo em 1960, para o TPN, é montada pelo grupo paulista dois anos depois; Em 1963, o Arena produz *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, texto montado pelo TPN, em 1968, sob a direção de Rubem Rocha Filho, diretor carioca especialmente convidado por Hermilo para esse trabalho. Talvez o elo primordial entre Hermilo e o Arena, elo capaz de suplantir pontuais diferenças políticas, tenha sido o empenho de ambos em prol da valorização da dramaturgia brasileira: como o Teatro do Estudante de Pernambuco o fizera dez anos antes, embora em outro diapasão ideológico, o Arena é responsável, ao final da década de 1950, pelo surgimento de uma expressiva geração de autores interessados em levar aos palcos as questões da cultura nacional, como, entre outros, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Benedito Ruy Barbosa, Edy Lima, Lauro César Muniz e Francisco de Assis (MAGALDI 1984). Outro significativo sinal dessa identificação é o fato de Hermilo ter fundado, em 1960, em sociedade com Alfredo de Oliveira, irmão de Valdemar, o Teatro de Arena do Recife⁵⁴, inaugurado justamente com *Marido magro, mulher chata*, comédia escrita por Augusto Boal, encenada pelo Arena de São Paulo poucos anos antes. Porém, a despeito das afinidades éticas e estéticas, a própria presença de um Oliveira na sociedade já evidenciava que o empreendimento recifense não tinha a mesma motivação política do seu homônimo paulista. Não por acaso, em 1961, Augusto Boal, Nelson Xavier e Milton Gonçalves, entre outros componentes do Arena de São Paulo, vêm ao Recife, a fim de lecionar oficinas de dramaturgia e de interpretação aos artistas do Teatro de Cultura Popular (MENDONÇA 1968: 153), justamente no momento em que a disputa entre o MCP,

⁵⁴ Inicialmente, o ator, diretor e professor de teatro Graça Melo chega a fazer parte dessa sociedade; mas se desliga antes mesmo da primeira produção ganhar o palco (BORBA FILHO 1981 [1973]: 102).

de Germano Coelho e de Luiz Mendonça, e o TPN, de Hermilo e de Ariano, começava a se acirrar.

Entretanto, a despeito de suas pendências com o MCP, e de seu distanciamento em relação ao marxismo programático que orientava os artistas ligados ao Partido Comunista, a ação teatral de Hermilo vai, com o passar dos anos, ser reconhecida como uma importante contribuição na luta contra o autoritarismo do governo militar e contra o conservadorismo alienante do entretenimento burguês. No ano de 1987, em artigo escrito para a revista cubana *Conjunto*, Fernando Peixoto situa Hermilo entre os nomes de destaque da esquerda teatral brasileira:

Estes dez anos, 1958/1968, talvez tenham sido os mais fecundos do século até agora; marcam o amadurecimento da dramaturgia (Guarnieri, Vianinha, Boal, Dias Gomes, Chico de Assis) e da encenação (Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, Flávio Rangel e Antunes Filho), a afirmação de uma geração que assume o teatro como atividade socialmente responsável, lançando-se na investigação dos temas mais urgentes do processo sócio-político nacional. Basicamente, é uma etapa definida pelo trabalho cultural e político do “Arena” e do “Oficina”. E também, fundado em 1964, como tentativa de resistência ao golpe, no Rio de Janeiro, o “Teatro Opinião”. Em diferentes estados surgiram grupos, inspirados por este trabalho ou a partir de suas próprias constatações de impasse e necessidade de uma cultura nacional participante. É o caso do “Teatro Popular do Nordeste” de Hermilo Borba Filho em Recife ou do “Teatro de Equipe” de Mário de Almeida e outros em Porto Alegre. É imprescindível ainda citar a experiência marcada por acertos e erros mas ainda pioneira e essencial para qualquer futuro aprofundamento crítico e prático de um teatro agitacional do “Centro Popular de Cultura” da União Nacional dos Estudantes, vinculado ao PCB, assim como do “Movimento de Cultura Popular” de Recife, durante o governo Arraes (PEIXOTO 1989b: 68-69).

Poucos dias depois da morte de Hermilo, a redação do semanário paulista *Movimento* publica uma nota em que também fica evidente, a despeito do tom de elogio comum a essas ocasiões, o reconhecimento do seu papel, como artista e

como intelectual, no combate às iniquidades geradas pelo capitalismo antidemocrático que grassava no Brasil.

Surpreendeu-nos em pleno trabalho, na última quarta-feira, dia 2, a notícia da morte de nosso companheiro e amigo Hermilo Borba Filho.

Hermilo Borba Filho era romancista, tendo vários livros publicados, e foi fundador do Teatro Popular do Nordeste. Há um ano aceitou participar do Conselho Editorial de nosso jornal. Já então tinha precária a saúde. Mas esse fato não abateu seu espírito calejado nas batalhas pelos ideais de justiça e liberdade para todos. Prossegui, entre seus novos companheiros, a luta corajosa que há muitos anos mantinha na literatura, no teatro, na vida, por aqueles ideais.

Hermilo Borba Filho deixa, para todos aqueles que cerram fileiras na luta pelas liberdades democráticas, pela independência nacional, e pela elevação da vida material e cultural dos trabalhadores, uma lacuna irreparável. Mas, mais forte do que a perda, deixa seu exemplo de escritor que soube fazer das aspirações legítimas de seu povo sua própria razão de ser. Cremos nós que a melhor maneira de homenageá-lo é e será sempre manter viva a bandeira dessas aspirações, que ele, com dedicação e bravura, jamais deixou cair (*Movimento*, 7/6/1976).

Essa disposição de não se calar diante das injustiças sociais, associada à estética antiilusionista do seu teatro popular, era o bastante para que ele passasse a ser, cada vez mais freqüentemente, identificado como um fiel seguidor de Brecht. Ele não negava, conforme se viu há pouco, que havia algo de brechtiano no teatro que fazia por essa época; mas jamais pôde concordar com quem, tomando a parte pelo todo, rotulava-o simplesmente como um “diretor brechtiano”, esquecendo que, em seu projeto, como afirmara tantas vezes, o elemento essencial era o seu diálogo estético com as manifestações dramáticas espontâneas do povo nordestino.

No entanto, até mesmo no seu círculo íntimo de trabalho, dentro do seu próprio grupo, houve quem comesse a sublinhar, no pensamento teatral de Hermilo, as marcas da cartilha brechtiana. Como foi visto, o próprio Ariano Suassuna, companheiro de longas datas, alega sua discordância com a aproximação

de Hermilo em direção “à linha” de Bertolt Brecht como o principal motivo de seu afastamento do TPN, a partir de 1966, exatamente quando o grupo consegue montar sua sede própria. Em 1989, Luiz Maurício Carvalheira, ex-integrante do TPN, corrobora, de certa maneira, a visão de Ariano. Em artigo intitulado *O teatro de Hermilo: a realidade mais o sonho*, ele diz:

Num primeiro momento, o naturalismo de Evreinov, o palco nu de Jacques Copeau, a “estilização” de Jean Vilar, reinscrevem-se em novo contexto, trazidos pela imaginação criadora de Hermilo para um confronto com “a região mais trágica e mais poética do Brasil”, o Nordeste, parecendo vocacionado a produzir, por imperativo dessa mesma realidade, um teatro vivo e vigoroso.

Muito mais que um estilo de teatro, o que Hermilo buscava era essa escrita cênica. Não há dúvida que boa parte disso significava realizar um teatro que pretendia ser antiilusionista, épico e didático, de inspiração nitidamente brechtiana, o que pode ser verificado, de modo especial, na segunda fase do TPN, quando o grupo ocupava um sobrado na Avenida Conde da Boa Vista, transformado, entre outras coisas, em Casa de Espetáculo (CARVALHEIRA 1989: 11).

Por sua vez, para Benjamim Santos, assistente de direção de Hermilo nessa segunda fase do TPN, a descoberta do teatro brechtiano, por meio dos estudos de Anatol Rosenfeld, trouxe “um mundo de informações que serviam para fundamentar a nova teoria de Hermilo” (SANTOS 2007: 52).

Essa “nova teoria” a que se refere Benjamim Santos é justamente o conteúdo apresentado pelo *Diálogo do encenador*, onde Hermilo expõe sua proposta de reteatralização do teatro nordestino, calcada na rejeição da cena ilusionista do drama burguês, no improviso do ator em contato direto com a platéia, e na arbitrariedade poética dos espetáculos populares do Nordeste. Mas nesse livro, a rigor, embora discorra, pedagogicamente, sobre diversos encenadores estrangeiros que tinham sua admiração, Hermilo não fundamenta, de modo exclusivo, o seu projeto teatral nem nas idéias de Brecht, nem nas idéias de nenhum dos demais teórico-criadores por ele citados. Copeau, Vilar, Baty, Artaud, Stanislavski, Antoine, Dullin, Jovet,

Reinhardt, Meyerhold, Komisarjevsky, entre outros, não aparecem como modelos que, em suas individualidades, foram seguidos à risca por Hermilo; mas sim como peças do imenso caleidoscópio de influências que matizou sua maneira própria de ver o teatro, e de ver o mundo por meio do teatro.

Aqui, é importante perceber que o legado de Brecht nem sempre foi compatível com as proposições de alguns desses outros pensadores que também contribuíram, certamente de modo ainda mais incisivo, para a configuração dos valores teatrais que Hermilo apresentava na maturidade. Um exame das incongruências estéticas, por exemplo, entre o épico brechtiano e o ideal de “teatro popular” de Jean Vilar certamente pode ser uma relevante contribuição para o entendimento da relação de interesse e de simultâneo afastamento estabelecida por Hermilo em direção a Brecht.

1.5. O teatro popular e o “copo cheio pela metade”

“Brecht era enemigo de lo oscuro, de lo secreto, de lo romático, de lo irracional, en los antípodas de Barrault o de Vilar, a pesar de situarse en el mismo orden de investigación⁵⁵” (DESUCHÉ 1968 [1963]: 31). Assim tem início o primeiro parágrafo do livro *Bertolt Brecht*, de Jacques Desuché, importante estudioso, na França, do teatro brechtiano. Em sua busca por um palco renovado, o percurso trilhado por Hermilo vinha sendo desenhado, há muito tempo, sob certa inspiração de toda uma linhagem de teóricos e artistas franceses, como, entre muitos outros, Jean Vilar e Jean-Louis Barrault. No *Diálogo do encenador*, a reverência a Vilar se anuncia com clareza logo na primeira página: é dele a citação que Hermilo usa como epígrafe⁵⁶. No corpo do livro, a sintonia entre suas idéias e o projeto teatral de

⁵⁵ Brecht era inimigo da obscuridade, do secreto, do romântico, do irracional, posição diametralmente oposta à de Barrault e Vilar, apesar de se situar na mesma esfera de investigação.

⁵⁶ “A arte do realizador é, diante do intérprete, uma arte de sugestão. Não impõe, sugere. E, sobretudo, não deve ser brutal. A alma do ator não é uma palavra vã. Sua vigência é mais necessária ainda que no caso do poeta. Pois muito bem, não se maltrata a um ser para obter sua alma. Porque mais ainda que de sua sensibilidade é da alma do comediante que a obra necessita”. Jean Vilar (BORBA FILHO 1964a: 7).

Hermilo é expressa textualmente: “O seu *Théâtre National Populaire* é uma realização importante. Suas opiniões [de Vilar] estão dentro daquele esquema que nos é tão caro quando se refere ao papel do encenador” (BORBA FILHO 2005[1964]: 113). No parágrafo imediatamente anterior, Hermilo também deixa registrada sua admiração por Barrault:

EU – Barrault também é um teórico, não?

ELE – Pelo menos um escritor de assuntos teatrais. Não segue, porém, uma determinada corrente estética, mas seus espetáculos possuem o selo artístico. Vi o seu *O livro de Cristóvão Colombo*, de Claudel, uma realização que me comoveu profundamente, justamente pela maestria com que transformou um texto tão hermético num espetáculo de plasticidade poética poucas vezes alcançada (BORBA FILHO 2005 [1964]: 112-113).

No artigo intitulado *A resistência da crítica ao teatro épico*, primeiramente publicado em setembro de 1996, Iná Camargo Costa localiza na influência de certa “teoria francesa muito especial e refinada”, personificada principalmente por Jacques Copeau, as possíveis explicações para “uma forte resistência” (COSTA 1998: 76) da crítica teatral brasileira em relação a Brecht, sobretudo nos últimos anos da década de 1950 e até meados dos anos 1960. O alvo principal da argumentação da autora é o crítico paulista Décio de Almeida Prado; mas muito do que diz em relação a ele poderia também ser aplicado a Hermilo, que, como Décio, sempre assumiu com orgulho sua filiação às idéias de Copeau. No *Diálogo do encenador*, seu encanto com as realizações de Copeau à frente do Vieux Colombier é amplamente demonstrado (BORBA FILHO 2005 [1964]: 106-109). Também, não por acaso, alguns dos artistas mais reverenciados por Hermilo, desde o tempo em que assinava

a sua coluna teatral na *Folha da Manhã*⁵⁷, estiveram ao lado de Copeau, em produções do Vieux Colombier.

EU – E os outros?

ELE – Que outros?

EU – Dullin, Jouvet, Baty, Barrault, Vilar...

ELE – Embora com variantes e com algumas características próprias todos esses encenadores, de grande valor, aliás, seguiram os rastros deixados por Copeau /.../ (BORBA FILHO 2005 [1964]: 111-112).

Coincidentemente, em seu raciocínio, Iná Camargo Costa toma como exemplo o entusiasmo com que Décio de Almeida Prado recebeu, em 1954, a encenação de *Le livre de Christophe Colomb*, de Paul Claudel, levada a cena por Jean-Louis Barrault:

Os discípulos de Copeau também terão a oportunidade de expor nos palcos franceses, e mesmo nos brasileiros, as “inusitadas” qualidades da dramaturgia deste poeta [Paul Claudel]. É o caso, para ficar num exemplo que nos interessa diretamente, de Jean Louis Barrault que trouxe em 1954 ao Brasil a sua produção de *Le livre de Christophe Colomb*, comentada por Décio de Almeida Prado com um entusiasmo raramente visto em seus textos críticos, normalmente bastante comedidos. Depois de lembra que por muito tempo a peça foi considerada irrepresentável (era tida como peça para ser lida...) e de observar que ela é bastante irregular e de inspiração desigual, afirma que Claudel a teria escrito “para um encenador e uma

⁵⁷ Ao anunciar o falecimento de Charles Dullin, Hermilo diz o seguinte, em sua coluna *Fora de cena*: “No outro dia foi Jacques Copeau. Agora os jornais noticiam avara e friamente: ‘Morreu o ator Charles Dullion’ (sic). Não foi somente um ator que morreu, no entanto. Desapareceu um teórico do teatro, um homem que deu toda a sua vida à arte dramática, que trabalhou durante anos pela maior significação da cena. /.../ Agradeço a Charles Dullin o mundo de sugestões que me forneceu, fortalecendo a minha confiança no destino do teatro, dando-me forças para lutar contra os falsos e os vendilhões” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã* 2/1/1950). No mês seguinte, a coluna *Fora de cena* sugere à Prefeitura do Recife que patrocine a vinda da companhia de Barrault à cidade, como parte das comemorações do centenário do Teatro de Santa Isabel: “Os jornais andam cheios de notícias acerca de uma provável vinda de Jean-Louis Barrault ao Brasil. ‘E porque não ao Recife’, pergunta o cronista do ‘Diário da Noite’. E porque não ao Recife, perguntamos nós. /.../ Jean-Louis Barrault, no entanto, não é somente um ator. Ele é também autor e um teórico do drama. O seu ensaio sobre a pantomima é uma das coisas mais justas que já se escreveram sobre a arte do gesto. /.../ Se Barrault pudesse ser trazido ao Recife teríamos entre nós não somente um ator dos mais célebres dos nossos tempos, como também um homem de grande cultura dramática /.../” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã* 16/2/1950).

forma de teatro que não haviam ainda nascido” (não fosse a história que vai dos Meininger a Brecht, passando por Antoine, Gordon Craig, Meyerhold e Piscator, podemos contrapor) e explica as razões do seu entusiasmo:

“de repente vem um espetáculo como *Christophe Colomb* e eis toda uma comunidade abalada, galvanizada por esta simples ficção, por este sonho apaixonado, por este nada; Todos, ricos ou pobres, inteligentes ou tolos, cultos ou ignorantes, jovens ou velhos, /.../ todos compreendendo que a arte é verdadeiramente alguma coisa superior, uma forma de conhecimento que pode ser colocada ao lado da ciência, da filosofia e da religião. Este é o milagre que, por alguns segundos inesquecíveis, *Le livre de Christophe Colomb* operou em todos nós.” (COSTA 1998: 97-98)

A pesquisadora contrasta o encantamento de Décio de Almeida Prado em relação à encenação da peça de Claudel com o pouco entusiasmo do crítico pelas obras de Brecht, às quais se referia com frases como: “empobrecimento da linguagem teatral”, “pobreza de inspiração poética” ou “perda da poesia” (COSTA 1998: 89).

Embora nosso crítico nunca tenha apresentado Claudel como alternativa a Brecht, não seria exercício inútil comparar as observações que dedicou ao dramaturgo alemão às seguintes, sobre o francês: “Claudel tem qualquer coisa dessa grandeza poética que não se confunde com o talento ou a inteligência /.../. A visão que tem das coisas é sincera, é autêntica, é poética, é a única no mundo atual a ter um certo sabor épico” (COSTA 1998: 99).

Na raiz dessa preferência pelo épico de Claudel, e do pouco interesse pelo épico-dialético de Brecht, estaria, segundo Iná Camargo Costa, a primordial adesão de grande parte dos críticos teatrais modernos no Brasil à concepção de “resgate da teatralidade” advinda dos experimentos de Copeau no Vieux Colombier; concepção que era, de acordo com a pesquisadora, fundamentalmente distinta da proposição brechtiana em prol de uma cena antiilusionista:

Um dos maiores mal-entendidos do teatro moderno decorre exatamente dessa operação: na medida em que Copeau e seus discípulos, desde a inauguração do Vieux Colombier em 1913, se lançaram à luta pelo “resgate da teatralidade”, eles puderam ser aproximados de artistas como Brecht e Meyerhold que, na ponta esquerda, também criticavam os métodos de encenação e interpretação naturalistas, em busca do que Brecht, seguindo os formalistas russos, chamou de “efeito de distanciamento”. A palavra chave do mal-entendido é *teatralidade* pois, desprezadas as finalidades *opostas*, pode-se dizer que tanto Brecht quanto Jouvét fazem questão de mostrar ao público que ele está assistindo a um espetáculo e não presenciando “fatos realmente acontecendo”. No entanto, sabemos que para Brecht, Meyerhold e demais diretores do teatro épico, os recursos teatrais do distanciamento têm o objetivo de eliminar a identificação ator/personagem, no plano da interpretação e, na relação público/espetáculo, impedir que se produza a empatia, ou a projeção – aquele comportamento que Adorno chama de boçal. Já a restauração das convenções teatrais tem para Copeau, Jouvét, Dullin e outros a finalidade oposta. Para eles não basta o simples comportamento boçal do consumidor burguês de “arte”; eles ainda querem mais. Querem que daquele “íntimo acordo” entre palco e platéia se produzam ilusões e emoções ainda mais profundas que as provocadas pelo teatro realista e naturalista (COSTA 1998: 93).

Examinando detalhadamente a cena brechtiana, pondo-a em contraste com as encenações de Jean Vilar, Jacques Desuché confirma, de certa forma, o raciocínio de Iná Camargo Costa, e termina possibilitando uma oportuna reflexão sobre a noção de “reteatralização” acionada por Hermilo. Embora nem sempre em harmonia com a estética de Vilar, as idéias cênicas sugeridas por Hermilo no *Diálogo do encenador*, com seu pujante apelo à ruidosa e colorida poesia dos espetáculos populares nordestinos, guardavam significativas diferenças com as proposições essenciais elaboradas por Brecht.

Allí en donde Vilar trabajara sobre el fondo negro de la noche o de las cortinas, con iluminaciones variadas y contrastantes, con franjas de oscuridad que irrumpen sobre los trajes de rutilantes colores, Brecht trabaja sobre fondo blanco, sobre una iluminación casi constante, igual, con trajes muy sóbrios, unificados por um color fundamental neutro. Los dos

exponen la obra como um film, por secuencias, pero Vilar acelera cada secuencia (a la vez que la representa con um máximo solemnidad, acentuando la unidade de tono); Brecht, por el contrario, representa cada escena con um máximo de relajación, de lentitud y de calma, desarrollando suavemente el drama como un todo, aislando frecuentemente las secuencias (cuyas contradicciones subraya). Si Vilar nos da “visiones”, de la noche e de la nada, Brecht, en cambio, nos produce el sentimiento de continuidad, particularmente gracias al cambio de decorados que se hace tras una cortina *blanca* (largas tiras de algodón en El círculo de giz caucasiano) y frecuentemente iluminado, a través do cual vemos efectuarse un trabajo material, técnico (que parece que todo nos sea discretamente escondido). De este modo, la escena siguiente nace, no del misterio del abismo y de la música, sino del trabajo de los hombres que presentan el espectáculo. El tiempo, en vez de ser discontinuo y cósmico, como en Vilar, es continuo y puramente humano. No estamos obligados a referirnos a sub-mundos; todo romanticismo debe ser alejado, como todo esteticismo. También se desecha toda búsqueda de grandeza, de magia, de solemnidad, tan apreciadas por Vilar, y por su repertorio; la interpretación es tan familiar, tan espontánea, tan variada como sea posible⁵⁸ (DESUCHÉ 1968 [1963]: 31-32).

Na segunda metade da década de 1940, ao lado da evidente identificação com a obra e com o pensamento de Federico García Lorca, as diretrizes que nortearam a atuação de Hermilo à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) já evidenciavam sua ligação com o moderno teatro francês, especialmente

⁵⁸ Ali onde Vilar trabalha sobre o fundo negro da noite ou o das cortinas, com iluminações variadas e contrastantes, com franjas de obscuridades que irrompem sobre os trajes de cores rutilantes, Brecht trabalha sobre o fundo branco, sobre uma iluminação quase constante, igual, com trajes muito sóbrios, unificados por uma cor fundamental neutra. Os dois expõem a obra como um filme, por seqüências, mas Vilar acelera cada seqüência (ao passo que a representa com o máximo de solenidade, acentuando a unidade de tom); Brecht, ao contrário, representa cada cena com o máximo de relaxamento, de lentidão e calma, desenvolvendo suavemente o drama como um todo, isolando frequentemente as seqüências (cujas contradições sublinha). Se Vilar nos dá “visões”, da noite e do nada, Brecht, por seu turno, nos produz o sentimento de continuidade, particularmente graças à troca de cenários que se faz por trás de uma cortina branca (largas tiras de algodão em *O círculo de giz Caucasiano*) e frequentemente iluminado, através do qual vemos se efetuar um trabalho material, técnico (que parece nos ser discretamente escondido). Deste modo, a cena seguinte nasce, não do mistério do abismo e da música, mas do trabalho dos homens que apresentam o espetáculo. O tempo, em vez de ser descontínuo e cósmico, como em Vilar, é contínuo e puramente humano. Não estamos obrigados a nos referir a submundos; todo romantismo deve ser afastado, assim como todo esteticismo. Também se rejeita toda a busca da grandiosidade, da magia, da solenidade, tão apreciadas por Vilar e por seu repertório; a interpretação é tão familiar, tão espontânea, tão variada quanto possível.

com a vertente que vinha, há décadas, advogando a necessidade de se levar o “bom teatro” às camadas economicamente menos favorecidas da sociedade (BARTHES 2007: 130-137). Na palestra que proferiu na noite de sua estréia como diretor artístico do TEP, em abril de 1946, Hermilo Borba Filho afirmou que “o teatro é feito para o povo, vive em função do povo, é uma arte popular, a mais democrática de todas as artes” (BORBA FILHO 2005 [1946]: 24-25). Para ele, nesse momento, o caráter popular – “no sentido mais elástico da palavra” – do teatro podia ser verificado nos grandes momentos históricos dessa arte: desde seu nascimento “nas festas pagãs dedicadas a Dionísio”, passando por Shakespeare, “que foi um homem do povo”, ou por Molière, “que também foi um homem do povo”, chegando a Eugene O’Neill – que “antes de ser escritor teatral foi vagabundo de estrada, marinheiro, taifeiro e é um homem do povo” (BORBA FILHO 2005 [1946]: 24-25).

Quinze anos depois, o manifesto de fundação do Teatro Popular do Nordeste (TPN) propõe um “teatro popular”, que não deveria excluir as obras clássicas da dramaturgia ocidental, mas que se opunha tanto ao teatro acadêmico, demasiadamente interessado na literatura dramática, quanto ao teatro burguês: ambos distantes do povo, tanto na forma quanto no conteúdo.

Em seu *Dicionário de teatro* (1999), o semiólogo francês Patrice Pavis não se exime da tarefa de tentar definir “teatro popular”. Porém, precavendo-se contra simplificações reducionistas, ele faz questão de assinalar a incontornável imprecisão suscitada pelo uso do adjetivo “popular” no âmbito do teatro. Como recurso para enfrentar a ambigüidade inerente ao termo, Pavis sugere uma tentativa de definição por oposição, ou seja, buscando-se, primeiramente, identificar os tipos de encenação, de dramaturgia, ou de prática teatral, às quais o chamado “teatro popular” pretende se opor⁵⁹. Ele apresenta, então, a seguinte lista:

⁵⁹ Tal estratégia parece exemplificar, de certo modo, a idéia da autora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, notória estudiosa das representações literárias de grupos minoritários, quando ela, segundo John Beverly, sugere que o subalterno “*is that which always slides under or away from representation*” [é aquele que se esvai para baixo, ou para além, da representação] (BEVERLEY 1999: 102), somente podendo ser percebido por subtração, ou seja, por aquilo que não é. A esse tipo de operação, Spivak chama de “consciência negativa” do subalterno (SPIVAK 1988: 27). Nesse raciocínio, pode-se talvez inferir que o “teatro popular”, embora sendo um terno de múltiplas significações, sempre invoca algum sentido de oposição ao teatro hegemônico, isto é, àquele teatro referendado pelas elites, sejam elas econômicas, políticas ou acadêmicas.

- o teatro elitista, erudito, o dos doutos que ditam as regras;
- o teatro literário que se baseia num texto inalienável;
- o teatro de corte cujo repertório se dirige, no século XVII, por exemplo, aos altos funcionários, aos notáveis, às elites aristocráticas e financeiras;
- o teatro burguês (*boulevard*, ópera, setor de teatro privado, do melodrama e do gênero sério);
- o teatro italiano, de arquitetura hierarquizada e imutável que situa o público à distância;
- o teatro político que, mesmo sem ser vinculado a uma ideologia ou um partido, visa transmitir uma mensagem política precisa e unívoca. (PAVIS 1999: 393)

O “popular” preconizado por Hermilo parece se enquadrar, com maior ou menor intensidade, em quase todas essas categorias de oposições, à exceção, obviamente, do terceiro item, por conta de sua especificidade histórica. Em 1946, a noção de “teatro popular” que se esboça na palestra proferida por Hermilo já se propõe simultaneamente como uma alternativa ao teatro elitista, ao teatro primordialmente literário, e ao teatro de intenções predominantemente comerciais.

Nessa época, o olhar de pesquisador de Hermilo apenas começava a recair, com maior atenção, sobre as manifestações dramáticas espontâneas do povo nordestino. 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. Esse posicionamento não muda radicalmente com o advento do TPN, no início dos anos 1960. 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.

A postura do TEP não se diferenciava muito da concepção de “teatro popular” que vinha sendo forjada na Europa, mais especificamente na França, desde pelo menos as últimas décadas do século XIX. Se a fundação do Théâtre Libre, de André Antoine, em 1887, significou um marco estético fundamental para construção do teatro moderno no ocidente, não se deve esquecer que ela também representou

uma recusa ideológica ao elitismo imposto pela Comédie-Française. Assim, servindo de inspiração para o surgimento de outros teatros livres⁶⁰, o movimento deflagrado por Antoine já sinalizava que a renovação da arte teatral na Europa não podia prescindir de uma reaproximação com as classes menos abastadas.

Todavia, a despeito de algumas iniciativas de popularização do teatro, como a fundação do Teatro do Povo, de Maurice Pottecher, em 1895, é provável que o termo “teatro popular” somente tenha alcançado maior repercussão, em 1903, com a publicação de *Le théâtre du peuple, assai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, do dramaturgo francês Romain Rolland. Nesse livro, após fazer um balanço das recentes tentativas de levar o teatro ao povo, Rolland afirma “a possibilidade de realizar uma utopia: ‘uma arte nova para um mundo novo’.” (ROUBINE 2003: 128). Não deixa de ser significativo observar que o título da palestra de Hermilo na fundação do TEP (*Teatro do povo*) é uma exata tradução do título desse célebre ensaio de Romain Rolland.

Em 1911, outro francês, o ator e diretor Firmin Gémier, que trabalhara com Antoine, cria o seu Teatro Nacional Ambulante, na certeza de alcançar públicos novos, diferentes dos freqüentadores da Comédie-Française. É a ele, Gémier, em 1920, que o governo delega a tarefa de gerir a primeira experiência de um “teatro popular” amparado pelo poder público: o Théâtre Populaire do Trocadéro. Ou seja, na Europa traumatizada pela Primeira Grande Guerra (1914 – 1919), os governantes da França resolvem abrir espaço para uma arte de alcance mais amplo, talvez por acreditar no seu potencial como força de afirmação da identidade nacional.

Na trilha aberta por essa primeira tentativa de se instituir um teatro popular oficial, surge, em 1951, o famoso Théâtre National Populaire (TNP), dirigido pelo ator e encenador Jean Vilar. Sediado no amplo Teatro Chailiot, Vilar pôde pôr em cena, a ingressos populares, obras clássicas, revendo-as agora em uma estética calcada fortemente no binômio texto-ator, despojada de grandes cenários e de efeitos cênicos supérfluos – preceitos herdados de Jaques Copeau, que chegaram até Vilar por intermédio de Charles Dullin, responsável por sua iniciação no teatro.

⁶⁰ Como, por exemplo, o Teatro Livre, de Berlin, fundado por Otto Brahm, em 1889, ou o Teatro Independente de Londres, idealizado por J. T. Grein, em 1891. (COSTA 1998: 20-23; BANHAM 1995: 29)

Novamente, em uma França abalada, agora pelas graves feridas da Segunda Grande Guerra (1939 – 1945), o governo resolve dar prosseguimento ao seu investimento no chamado “teatro popular”. Roland Barthes chega a afirmar, em 1954, que o “teatro popular” era “um problema cívico importante”: “uma questão francamente nacional, que deveria interessar a todos os franceses” (BARTHES 2007 [1954]: 130). Para Vilar, estava claro que o seu teatro precisava ser encarado como um “serviço público”, cuja missão ele próprio explica nos seguintes termos:

O TNP é um serviço público. /.../, trata-se de levar à parte mais viva da sociedade contemporânea e especialmente aos homens, às mulheres e às crianças da tarefa ingrata e do trabalho duro, os encantos de um prazer de que nunca deveriam ter sido privados, desde os tempos das catedrais e dos mistérios. (VILAR 1971: 59)

Talvez, uma importante evidência da influência que os ideais de Vilar tenham exercido sobre Hermilo Borba Filho resida no próprio nome escolhido por ele para denominar seu mais importante projeto teatral, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Não há, no entanto, no manifesto de fundação desse grupo, nenhuma referência direta à prática de Vilar à frente de seu TNP, em Paris. Se em outras ocasiões, como no *Diálogo do encenador*, Hermilo faz questão de expressar sua admiração por Vilar, no manifesto do TPN, apesar desse documento apresentar diversas proposições semelhantes àsquelas que norteavam os trabalhos no TNP, ele não esclarece se a escolha do nome de seu grupo significaria uma homenagem ao teatro dirigido por Vilar, ou se tal semelhança (paráfrase?) não passara de uma coincidência.

A concepção de “teatro popular” de Jean Vilar, aparentemente compartilhada por Hermilo, sofre um ataque contundente durante as manifestações dos estudantes franceses em maio de 1968. Contra a institucionalização do teatro, eles se opunham a praticamente todos os princípios que justificavam a existência do TNP, ou seja: 1) a determinação de “abrir o teatro a um novo público”; 2) a crença na “formação do gosto teatral” desses novos espectadores; 3) o intento de “fazer os grandes textos brilharem”, agora livres dos excessos da decoração; 4) a tentativa de fidelização dos

espectadores; e 5) a garantia de manutenção, por meio de subsídios governamentais, de uma companhia profissional e estável, isto é, livre das pressões da bilheteria (ROUBINE 2003: 132-133). Princípios que, exceto pelo último item, já que Hermilo nunca esperou substancial ajuda do Estado, também traduziam as principais diretrizes do TPN de Hermilo.

Com o aval do filósofo Jean-Paul Sartre, os manifestantes de 1968 acusam de idealista a esperança de que as poltronas do Teatro Chaillot poderiam ser fraternalmente divididas entre operários e empresários, todos em estado de “comunhão dramática”, como acreditava Vilar. Para os jovens de 1968, o projeto iniciado por Vilar em 1951, e conduzido adiante, embora modificado, por seus sucessores a partir de 1963, atendia menos os interesses do povo e sim “as demandas de uma pequena burguesia desejosa de ter acesso às práticas culturais das camadas superiores” (ROUBINE 2003: 208). Esse tipo de crítica, no entanto, não era propriamente novidade: desde a primeira metade dos anos 1950, havia quem apontasse certo elitismo no empreendimento de Vilar. Isso foi observado por Roland Barthes, já em 1954:

Definir um teatro do povo é uma empreitada que ainda hoje encontra muitos cétricos: para alguns, a expressão parece vaga, demagógica ou ilusória, de qualquer modo inútil, quando não a supõe interessada. Quantas vezes ouvi dizer que o sucesso de Vilar se devia a certo esnobismo parisiense, mais do que a uma verdadeira emancipação popular! (BARTHES 2007 [1954]:130).

Em resposta às acusações a ele dirigida pela juventude de 1968, Vilar se vale de uma curiosa imagem: a do “copo cheio ou vazio pela metade”.

Se nos referirmos a um ideal utópico, o fracasso é patente: a percentagem dos espectadores pertencentes ao proletariado das cidades ou dos campos é de fato muito fraca. O copo está vazio pela metade. Mas se tomarmos como base de cálculo a realidade sociológica do teatro francês logo depois da guerra, o êxito não é desprezível: por mais fraca que seja essa percentagem, representa um progresso em relação à situação que prevalecia

anteriormente. O copo está cheio pela metade. (ROUBINE 2003: 135)

O fato é que, pelo menos na França, após os protestos de 1968, a noção de “teatro popular” muda radicalmente:

Enquanto a geração de Vilar aspirava a transmitir uma herança a outros legatários, os filhos de maio de 1968 recusam qualquer idéia de herança. /.../ O sonho de uma revolução feita senão pelo teatro, ao menos com a colaboração do teatro, veio substituir o sonho de uma partilha democrática do prazer cultural. Esse novo teatro popular, em vez de glorificar aquilo que une, numa espécie de ilusão universalista, faz ver aquilo que divide, numa exigência de lucidez crítica. (ROUBINE 1998: 209)

No Recife, ao longo da década de 1960, o papel político do teatro, especialmente do chamado “teatro popular”, também assume o centro das discussões. Mas para Hermilo, como também para Jean Vilar, a noção de “teatro popular” não deveria se confundir com o teatro de agitação política: Vilar costumava afirmar que “o teatro sozinho seria incapaz tanto de fazer a revolução como de transformar a sociedade” (ROUBINE 2003: 134). Para Brecht, diferentemente, popular é, entre outras características, o teatro que “representa a parte mais avançada do povo, de tal maneira que o povo possa tomar o poder” (PEIXOTO 1981: 45).

A idéia de “teatro popular” de Hermilo vai se enquadrar perfeitamente no último item da lista de oposições proposta por Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*. Hermilo e seus companheiros do TPN vão rejeitar a “arte alistada”, defendendo que o verdadeiro compromisso do artista não pode se restringir a um determinado programa ideológico, mas deve, isto sim, abranger livremente todas as questões, locais ou universais, atuais ou históricas, que aflijam o ser humano. Sobre essa questão, o manifesto do TPN é claro:

Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elizabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aqueles que no Brasil, e principalmente no Nordeste, vêm procurando realizar dentro da seiva popular coletiva. Mas não esquecemos que as dores individuais ainda contam: e se um grande espírito, como Ibsen, escreve “Um inimigo do povo”, rompendo com o abscesso da demagogia, que infecciona boa parte do pensamento contemporâneo, sua obra se inclui dentro do programa do TPN, perfeitamente de acordo com a outra parte – aquela onde perpassa mais a visão épica e coletiva do mundo. (SUASSUNA; BORBA FILHO 1961)

Com o passar do tempo, porém, à medida que aprofundava suas pesquisas sobre as manifestações artísticas do povo do Nordeste, e depois de ter ocupado alguns cargos públicos em autarquias supostamente responsáveis pelo desenvolvimento da cultura nacional⁶¹, Hermilo vai se tornando cada vez mais crítico também em relação ao uso do “popular” como fonte da identidade nacional, ou regional.

Percebe-se, a partir de meados dos anos 1960, que o seu interesse pela estrutura estética da arte popular vai se sobrepondo à sua crença na cultura do povo como repositório da essência cultural da nação, ou da região. Em 1976, Hermilo afirma que, para ele, naquele momento de sua vida, o termo “teatro popular” não significava outra coisa senão o teatro efetivamente feito *pelo* povo (BORBA FILHO 1981 [1976]: 59). Refletindo sobre suas realizações no âmbito teatral, reconhece que muitos dos seus ideais de construção de um novo teatro nordestino, ou quiçá

⁶¹ Foi Diretor do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, em 1959; foi Diretor da Divisão de Extensão Cultural e Ensino Primário da Secretaria de Educação e Cultura do estado de Pernambuco, em 1957; Secretário Geral da Comissão Pernambucana de Folclore, em 1965 (Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE, julho de 1996). Sobre essa última experiência, ele diz o seguinte: “Quando assumi a presidência da Comissão Pernambucana de Folclore, da qual saí logo, disse, em meu discurso de posse, que era um parasita do folclore. E sou mesmo. O folclore só me interessa na medida em que posso recriá-lo em meu romance e no meu teatro” (BORBA FILHO 1978: 34).

brasileiro, por intermédio de um aprofundado diálogo com o teatro espontâneo do povo, ainda não haviam se transformado em uma práxis satisfatória. Sem esconder um tanto de desapontamento e, de algum modo, ecoando o dilema proposto por Vilar, o do “copo cheio ou vazio pela metade”, Hermilo explica:

/.../ o grupo [TPN] passou a estudar danadamente todos os espetáculos dramáticos populares da região, com todas as suas marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática, etc. Formou um repertório constituído de autores estrangeiros como Gogol, Ibsen, Sófocles, Antônio José o Judeu; e de nacionais como Ariano Suassuna, Sylvio Rabello, Osman Lins, eu mesmo, José Bezerra Filho, dias Gomes e a esse repertório aplicou o sentido popular de todos os espetáculos populares vistos e estudados, dando ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra de ilusão, à improvisação, à roupa. Não creio que nenhum outro grupo do Brasil tenha feito experiência igual a esta. Só que o TPN realizou-se na província, tendo obtido quarenta por cento daquilo a que se propunha e realizava, quando teve de fechar suas portas por absoluta falta de meios. (BORBA FILHO 1978: 36)

2. Hermilo e a arte do ator

No dia 25 de outubro de 1949, Hermilo Borba Filho aproveita sua coluna *Fora de cena* para fazer um apelo ao prefeito de Palmares, cidade onde nasceu e viveu até os 19 anos de idade. Um tanto comovido, pede que seja feito um imediato esforço para que sejam retomadas as atividades teatrais que, “há bons quinze anos”, lá haviam florescido, sob a liderança do professor Miguel Jasselli – reconhecido por Hermilo, em várias ocasiões, como aquele que despertou o seu interesse pelo teatro e que muito contribuiu para o início de sua formação intelectual⁶². Em particular, a coluna solicita ao prefeito que, com “seu prestígio de homem público”, traga de volta aos palcos um certo Lelé Correia, antigo colega de Hermilo no elenco da Sociedade de Cultura de Palmares. Essa espécie de carta-aberta é uma das poucas vezes em que o tempo de sua juventude, mais precisamente o período quando descobriu o teatro, é tratado por Hermilo durante os anos em que escreveu para a *Folha da Manhã*.

Além de ratificar a determinação de fazer de sua seção no jornal uma tribuna em prol do desenvolvimento da arte dramática na região, esse breve texto apresenta uma das primeiras reflexões de Hermilo sobre o tipo de teatro ao qual fora apresentado no momento em que dava os seus passos iniciais nessa arte. Se a distância cronológica já era considerável, visto que Hermilo se mudara de Palmares para o Recife em 1936, se percebe, no olhar do colunista, um afastamento crítico ainda maior. A despeito de certa ternura, ou de até mesmo um pouco de saudosismo, é pelo prisma do teatro moderno, com seus exigentes parâmetros qualitativos, que aquele antigo fazer teatral vai ser observado. Um teatro que, segundo ele, apesar do repertório agora considerado “errado”, colocara a cidade

⁶² “O [Hermilo] homem de teatro nasceu quase menino /.../ em 1932, em Palmares, através de uma associação que já existia, chamada Sociedade de Cultura de Palmares, dirigida por um homem que teve uma influência intelectual muito grande em minha vida: o professor Miguel Jacele (sic)” (BORBA FILHO 1981 [1973]: 95).

como “líder do movimento dramático do interior de Pernambuco” e revelara “bons atores dentro do gênero”, como, entre outros, o próprio Lelé Correia⁶³.

É, aliás, ao rememorar o seu convívio com esse companheiro de palco, que Hermilo vai descrever um pouco de sua vivência naqueles seus primeiros anos dedicados ao teatro:

Depois que ele [Lelé Correia] conseguiu estabilizar-se financeiramente na vida, esqueceu completamente os bons tempos em que fazíamos teatro juntos, viajando com a Cultura [Dramática] para Catende e Garanhuns. Ele se recorda perfeitamente que éramos um pouco de tudo: desde ponto a maquinista, com escala em todos os papéis de uma típica comediazinha brasileira: desde o galã ao velhote desfrutável. Está o Lelé, senhor prefeito, afastado dos palcos há tantos anos, ele que nos seus momentos de crise sempre encontrava a suficiente dose de bom humor para vestir a pele de um personagem cômico e fazer a platéia rir a mais não poder”. (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 25/10/1949).

Pelo conteúdo do trecho citado, pode-se deduzir que o teatro praticado em Palmares na década de 1930, não muito diferentemente de quase toda a produção cênica brasileira da época, ainda não havia sido tocado de modo significativo pelos ares renovadores da modernidade. Tem-se a impressão de que era um teatro voltado, antes de tudo, para o entretenimento, não somente dos espectadores, mas também dos próprios atores que, talvez apenas pela alegria da convivência em grupo, desdobravam-se nas diversas funções, técnicas ou artísticas, necessárias à realização das montagens. Tratava-se, parece, de uma espécie de *hobby*, que eventualmente, quem sabe, podia até render algum dinheiro ao grupo; mas que decerto não era compatível com a vida de quem já conseguira “estabilizar-se financeiramente”, desempenhando regularmente alguma atividade remunerada.

⁶³ Na coletânea *Poetas dos Palmares*, publicação da Fundação Casa de Cultura Hermilo Borba Filho, lançada no ano de 2002, aparece o poema *O Sonho de Desidério*, escrito por Lelé Correia. Em nota de rodapé, o autor é apresentado da seguinte forma: “Lelé Correia nasceu em Palmares, no ano de 1895. Era ator e se destacou na vida cultural da cidade, por muitos anos, à frente da Sociedade de Cultura de Palmares, fundada por Miguel Jasselli. Publicou diversos poemas na imprensa local. Faleceu em Palmares” (CORREYA 2002: 75).

Por outro lado, a utilização da expressão “típica comediazinha brasileira”, advinda de um colunista que defendia uma radical renovação da dramaturgia nacional, parece indicar que essa cena teatral interiorana, de algum modo, procurava acompanhar o que vinha sendo produzido, há algumas décadas, nos palcos das grandes capitais brasileiras, mais especialmente no Rio de Janeiro, onde o chamado “Gênero Trianon”⁶⁴, embora talvez já apresentasse alguns sinais de exaustão, sustentava o limitado profissionalismo teatral que existia no país. Também, ao relembrar a capacidade cômica de seu companheiro Lelé Correia, Hermilo aponta outra marca do teatro brasileiro de então que seria veementemente combatida pelos defensores da modernidade nos palcos do país: o compromisso prioritário com o fazer rir – não importando se, para isso, fosse necessário colocar a literatura dramática em segundo plano, em benefício do rentável histrionismo das grandes estrelas que, na maioria das vezes, possuíam suas próprias companhias, desempenhando, a um só tempo, as funções de artista e de empresário. Em seu livro *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado assinala que essa preocupação em fazer rir não era apenas uma marca do teatro feito nas capitais, mas também nos espetáculos que eram visto nas cidades do interior:

Se a nossa forma era o teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível. ‘Rir! Rir! Rir!’ – as prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também a publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país. Entre 174 peças

⁶⁴ Ao estudar o pensamento teatral de Alcântara Machado, Sérgio Carvalho explica o fenômeno do “Gênero Trianon”, da seguinte forma: “O alvo de todos os ataques de Alcântara Machado são as comédias mais tarde chamadas *Gênero Trianon*, por associação à casa carioca onde muitas delas ganharam palco. Montagens que caíram no gosto das elites brasileiras com o espaço aberto à produção local no início da Primeira Guerra Mundial, quando foi dificultada, por algum tempo, a vinda de atrações estrangeiras. Representaram a volta do Teatro Nacional *declamado*, após décadas de supremacia de gêneros musicados que tanto irritavam os literatos, avessos a seu caráter espetacular e popular. O *Gênero Trianon* se firma com relativa estabilidade em 1914, graças a autores como Viriato Correia, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Abadie Faria Rosa, Oduvaldo Viana, que conseguiram reanimar as esperanças saneadoras daqueles que associavam a decadência do teatro brasileiro às quase quatro décadas de expansão dos gêneros musicados. Ao grupo se poderia juntar Coelho Neto e Cláudio de Souza, entre outros que escreveram para um sistema estelar de trabalho cuja demanda era a de uma comicidade urbana aspergida de sentimentalismo rural” (CARVALHO 2002: 26-27).

nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias (PRADO 1996 [1988]: 20).

Em seguida, na coluna dirigida ao prefeito de Palmares, Hermilo Borba Filho se coloca à disposição para colaborar com uma possível retomada, agora em bases modernas, da produção teatral na cidade. Nesse momento, ele já se reconhece, sem falsa-modéstia, como um especialista:

Estou pronto a indicar o repertório – libertos daquelas peças de antigamente com espetáculos mais ou menos improvisados – e a passar uma semana aí em Palmares estruturando toda a organização. De graça é claro. Apenas pelo desejo muito sincero de conseguir que a nossa cidade volte a ocupar o lugar que lhe coube vários anos no movimento dramático do interior de Pernambuco (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 25/10/1949)

Ao mencionar que abriria mão de remuneração por sua consultoria, Hermilo revela consciência profissional como estudioso do teatro. Ou seja, para ele, aquele serviço especializado, prestado por alguém que há anos vinha investindo em sua formação artístico-intelectual, possuía um valor que, embora provavelmente ainda não fosse reconhecido pelo mercado, deveria, em outras circunstâncias, ser transformado em honorários.

Alguns dias antes, e isto motivara Hermilo a escrever esse pedido público, o prefeito de Palmares havia “patrocinado” uma apresentação de um grupo teatral de Catende, cidade vizinha, que sempre manteve notória rivalidade econômica, política e cultural com Palmares – o próprio Hermilo explora essa competição entre as duas cidades em algumas passagens de seu romance *Margem das lembranças* (1966). Segundo informa a coluna teatral da *Folha da Manhã*, fora encenada a peça *A trovada*, do catendense Aristóteles Soares. Apesar de não ter estado diretamente vinculado ao Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), esse autor talvez tenha sido, entre os demais dramaturgos pernambucanos daquela época, o mais

interessado na proposta renovadora preconizada por Hermilo e por seus companheiros de grupo. Não por acaso, ele será um nome freqüente na coluna *Fora de cena*; e, por meio da interlocução pública entre ele e Hermilo, um pouco mais se fica sabendo sobre as dificuldades e as contradições do projeto dramatúrgico liderado pelo TEP; projeto que, em última instância, suscitou a criação do rótulo “Teatro do Nordeste”.

Após esse dia, a seção assinada por Hermilo não volta a falar diretamente sobre o desinteresse enfrentado pelo teatro em Palmares. Não se tem notícia, portanto, sobre a eficácia de seu pedido ao prefeito. Porém, talvez seja correto pensar que, caso tal apelo tivesse resultado em ações concretas, elas teriam sido divulgadas na *Folha da Manhã*.

Dois anos antes, dizendo-se “quase sem assunto” para sua crônica diária, Hermilo trouxera aos seus leitores um pouco da história do teatro em Palmares. Intitulada “História Antiga”, a coluna *Fora de cena* do dia 21 de novembro de 1947 informa que “há quarenta ou cinqüenta anos” – antes, portanto, de Hermilo ter nascido –, a cidade já possuía um grupo teatral, A Arcádia Dramática. Com o mesmo olhar distanciado, o colunista conta um episódio engraçado, ocorrido durante a encenação de “um dramalhão” dos mais esquemáticos, desses em que o “vilão” e o “mocinho” duelam-se, ao final da história, para decidir quem se casa com a “ingênua”. Por ter tido o seu revólver roubado, enquanto recebia os aplausos, ao término da apresentação de estréia – revólver que lhe servia como objeto de cena –, o ator que fazia o papel do vilão, personagem que era assassinado em cena aberta, resolve, por conta própria, modificar sua marca ensaiada para esse momento culminante da peça: na récita da semana seguinte, após ser “alvejado”, em vez de cair morto com sua arma em punho, o ator vai até a mesa que compunha o cenário, tranca o seu novo revólver em uma das gavetas, guarda a chave no bolso da camisa, para somente então se lançar ao chão do palco, fingindo-se de morto.

Se, por um lado, a presença de um revólver de verdade em cena poderia fazer supor um teatro já com alguns traços naturalistas, tendência que deflagrou a renovação do teatro europeu, fazendo surgir os primeiros grandes encenadores modernos, como, entre outros, Stanislavski, na Rússia, e André Antoine, na França

(SARRAZAC 2004); por outro, a existência de personagens meramente arquetípicos (“vilão”, “mocinho” e “ingênua”), e a própria liberdade do ator em alterar, da forma mais inusitada, a marcação da cena final, sugerindo a ausência de um encenador, parecem alinhar esse teatro, provavelmente feito ao final do século XIX, ou nos primeiros anos do século XX, à produção que, especialmente talhada para o divertimento burguês, gerava espetáculos ainda impregnados dos cacoetes do teatro romântico.

Nessa mesma crônica, Hermilo relata uma outra anedota proveniente dos palcos palmarenses. Dessa vez, não se trata de algo que lhe fora contado, mas de uma lembrança sua, dos tempos em que fazia parte da Sociedade de Cultura de Palmares.

Palmares, como quase todas as cidades do interior, teve o seu grupo de teatro, isto há quarenta ou cinquenta anos atrás e se chamava A Arcádia Dramática. Depois teve a Sociedade de Cultura dirigida pelo professor Miguel Jasselli que, quando montava uma peça mais ou menos séria, vinha ao proscênio e dizia para o público: ‘Esta é uma peça séria, não é uma comediazinha para rir. Portanto, vocês não devem dar gargalhadas’. E mandava levantar o pano (BORBA FILHO in *Folha da Manhã* 21/11/1947).

Novamente o termo “comediazinha” aparece, confirmando a oposição a peças feitas com o objetivo primordial de divertir aqueles espectadores que, de tão acostumados a ir ao teatro para rir, precisavam ser advertidos sobre a intenção de seriedade de determinado espetáculo. Ou, por outro lado, talvez o diretor pressentisse que o desempenho de seu elenco em peças sérias, certamente menos freqüentes no repertório do grupo, não fosse convincente o bastante para se impor por si só, podendo, por isso mesmo, provocar risos, em vez de lágrimas. Mas o fato é que tal posicionamento a favor do drama e da tragédia, em detrimento da comédia, embora encampado com fervor pelos que, como Hermilo, agora defendiam a modernização do teatro brasileiro, não era, no entanto, novidade alguma: já aparecia sistematicamente nos escritos de alguns dos mais importantes críticos teatrais do

país, desde pelo menos a segunda metade do século XIX (FARIAS 2001). Ponto de vista que, à época, na necessária luta pelo aprimoramento do teatro brasileiro, talvez impedisse a percepção de que os primeiros sinais de originalidade nos palcos nacionais pareciam emergir justamente desse excessivo gosto pelo festivo e pelo engraçado, algo quase sempre desprezado pela maioria desses intelectuais.

Em seus escritos para a *Folha da Manhã*, Hermilo Borba Filho deixa registrada boa parte do itinerário de sua formação teatral. Lá, podem-se achar os autores mais estudados por ele, os diretores mais admirados, os livros mais discutidos, e os diálogos com os artistas e com os intelectuais que realmente tiveram um papel importante no desenvolvimento de seu próprio pensamento. Sobre os anos em que fez teatro em Palmares, porém, não se encontra muita coisa, além dessas duas colunas citadas, a do dia 21 de novembro de 1947 e a do dia 25 de outubro de 1949. Há pouco mais de uma década de seus primeiros encontros com os palcos, restaram ao Hermilo colunista algumas alegres lembranças de um fazer teatral incipiente, senão pitoresco, considerado por ele como algo completamente ultrapassado. No entanto, fora aquele teatro, com todas as limitações agora reconhecidas, o responsável pelo seu imediato e duradouro encanto por essa arte.

Em uma de suas últimas entrevistas, concedida ao jornalista Ivan Maurício em 1976, Hermilo diz o seguinte sobre esse período decisivo de sua vida, em Palmares:

Deposito, já de experiência, a descoberta do teatro numa amadorística sociedade de cultura, comandada por um jovem mais velho, professor Miguel Jacelli, que para lá me levou e onde, para fugir à realidade, eu me refugiei no mundo do faz-de-conta e era, no velho repertório de costumes da década de vinte, galanzinho púbere nas outras vidas, nos arremedos, no gosto do certo prestígio que me davam os papéis, as excursões, os comentários: uma finalidade. A primeira máquina de escrever, emprestada, onde comecei a batucar com dois dedos umas infames comedinhas que se infames eram – e eram mesmo – me davam, no entanto, o sentido do duro trabalho de escrever, que jamais me largaria, como jamais me largaria o teatro, uma desgraça como outra qualquer. As lógicas e comportadas encenações no palco do Cine-Apolo, com cenários de papel pintado, o cheiro de cola, a poeira no palco, o papel de seda vermelho para as faces, a veracidade da interpretação, o gosto lacrimoso do personagem

que quanto mais chorasse mais purgava; e as aventuras do porão, de bastidores, de fundos de teatro, era tudo um mesmo mundo de ilusão, os dias voando, os dias preparando suas terríveis armadilhas, eu à maneira de Édipo de Cocteau, na máquina infernal, sem de nada saber, vivendo, pensando ludibriar e vivendo, pensando jamais envelhecer e vivendo. E então não compreendia como era importante somente isso: viver; e a vida me entrava pelos poros e eu armazenava mercadorias para este difícil trabalho de escritor (BORBA FILHO 1981 [1976]: 45).

No livro *Margem das lembranças*, os primeiros contatos do personagem Hermilo, protagonista e narrador, com o mundo do teatro estão diretamente associados ao prazer sexual. Com essa observação, não se pretende iniciar, aqui, um raciocínio que busque identificar, na literatura de Hermilo Borba Filho, uma analogia direta entre o sexo e o teatro. Afinal, em seus romances, especialmente nesses que compõem sua tetralogia, a força da sexualidade manifesta-se em quase todos os âmbitos da vida do herói-narrador⁶⁵. No entanto, o modo específico como o personagem Hermilo vai descobrindo o teatro por meio de sucessivos relacionamentos sexuais talvez possa acrescentar novos conteúdos à discussão sobre a evolução das idéias teatrais do autor. Essa ligação, na tetralogia, entre a descoberta do teatro e o despertar da sexualidade é apontada por Sônia Maria Van Dijck Lima: “Vale a pena ressaltar que é na adolescência que Hermilo é iniciado no mundo do teatro, cujas origens remontam ao culto dionisíaco e que, na narrativa de *Um cavalheiro da segunda decadência*, se acha intimamente ligado ao interesse sexual, em muitas ocasiões” (LIMA, S. 1980: 59).

No primeiro volume da tetralogia, ainda adolescente, em Palmares, o personagem Hermilo se aproxima dos palcos por intermédio de uma jovem

⁶⁵ Como constata Luiz Carlos Monteiro: “Nos romances, contos e novelas de Hermilo, o elemento sexual é também uma constante. São descritas, com riqueza de detalhes, cenas e acrobacias sexuais de variados calibres: voyeurismo, masturbação, sexo anal e oral, incestos, experiências sado-masoquistas e homossexuais. Esta compulsão sexual se estenderia por toda a sua vida, e manifestava-se até mesmo nas declarações públicas onde era questionado a respeito do tema. Ele acreditava que a Igreja Católica era grandemente responsável pela noção ‘suja, imoral, porca’ do sexo. E diria ainda em *Deus no pasto*: ‘Pensei muito para descobrir que o sexo é uma coisa limpa. Apalpei tantas vulvas que perdi a conta, tantas coxas, tantos seios, ouvi tantas palavras nos jogos preparatórios e no ato de foder que terminei descobrindo todas as nuances do sexo. Aprendi na vida e aprendi nos livros. Manipulava mulheres e devorava livros eróticos. Por isto, tudo que escrevo está impregnado do bom e louvado sexo.’” (MONTEIRO 1996: 19).

namorada (Luíza) que, a despeito de sua aparência de candura, praticava, com alegria e desembaraço, jogos eróticos dos mais diversos tipos.

Graças ao ar de ingenuidade que ostentava por toda a parte, Luíza foi convidada para compor o elenco da Arcádia Dramática, um grupo de amadores que se exibia de dois em dois meses no Cine Apolo e que para mim era coisa de frescura. Eu havia assistido a um dos espetáculos juntamente com Miguel Pescador e chegáramos à conclusão de que teatro não era negócio para homem, os rapazes falando de maneira artificial e as mulheres se pondo mais dengosas, naquele mundo de mentira onde se inventava uma situação que os que a ela assistiam fingiam acreditar. E ali estava o exemplo: Luíza fora requisitada justamente para os papéis de ingênua, graças aos seus cachos, à sua carinha de Nossa Senhora das Dores, aos seus gestos comedidos (BORBA FILHO 1993 [1966]: 55-56).

Escrita na primeira pessoa do singular, a narrativa assume um caráter memorialista, ou até mesmo confessional, em que fatos históricos se fundem a elementos ficcionais. São datas e lugares que, se conferidos com informações contidas em depoimentos não-ficcionais dados pelo autor, revelam-se, na maioria das vezes, coincidentes. Já os nomes dos personagens que aparecem nesses romances guardam flagrante semelhança, fonética ou semântica, com nomes de amigos, parentes e amores que de fato existiram na vida de Hermilo Borba Filho. Por vezes, nomes verídicos também aparecem. Por exemplo, entre os atores que compunham o grupo teatral do qual Luiza participava, havia um que se chamava Lelé, e cuja atuação em uma das peças encenadas pelo conjunto é elogiada na narrativa do livro (BORBA FILHO 1993 [1966]: 57).

Apesar desses indícios biográficos tão conspícuos, e nisto reside parte da sofisticação dessa obra, não se abandona o estatuto de ficção, como explica Sônia Maria van Dijck Lima, em seu livro *Um cavalheiro da segunda decadência: busca degradada de valores autênticos*:

Contudo, apesar das declarações de Hermilo Borba Filho, apesar da sua identificação com o narrador e herói de *Um cavaleiro da segunda decadência*, e apesar de o próprio texto permitir que levemos em conta o seu caráter autobiográfico, não podemos esquecer que estamos diante de um texto literário, e não de um depoimento histórico ou sociológico ou de uma confissão religiosa (LIMA, S. 1980: 42).

No entanto, essa consciência de que se lê uma obra literária – e não um relato histórico – parece não impedir que o chamado “pacto autobiográfico”, como problematizado por Philippe Lejeune (1996 [1975]), se estabeleça entre o escritor e o leitor. O núcleo dessa complexa condição talvez seja composto pelo fato de que, nos romances da tetralogia, o protagonista que narra sua própria trajetória de vida, falando sempre na primeira pessoa do singular, possui o mesmo nome do autor da obra.

Em entrevista concedida à revista *Ele Ela*, no mês de setembro de 1974, Hermilo afirma: “Toda obra de ficção é, num sentido essencial, autobiográfica. Ninguém arranca nada do nada /.../ No meu único romance autobiográfico, no sentido palpável, *Um cavaleiro da segunda decadência* /.../, esgotei as minhas andanças sociais, políticas, religiosas, sexuais” (BORBA FILHO 2007 [1974]: 157-158). De modo semelhante, falando à revista *Veja*, um ano depois, Hermilo diz:

Dos meus dez livros de ficção, somente quatro – os que compõem *Um cavaleiro da segunda decadência* – são escritos na primeira pessoa do singular, parecendo contar muita coisa de minha vida, escandalizando pela rudeza e pela nudez, a minha nudez e a dos outros, obsessivamente fiel à frase de James Joyce: ‘Não sei escrever sem ferir ninguém’. E à minha própria declaração: ‘Se não me poupo, como vou poupar os outros?’ Bem, com o ‘Cavaleiro’ eu atingi um ponto na vida em que o enriquecimento chegou a um nível de maturação quase passando para o podre: maturação social, sentimental, artística, política, tudo o mais que envolve o homem (BORBA FILHO 1976: 112).

Mutilada pela censura militar na edição da *Veja*, essa entrevista seria publicada, na íntegra, pelo *Jornal do Commercio*, no dia 10 de outubro de 1994. O trecho acima citado, porém, praticamente não foi alterado. Apenas, ao final, acrescentou-se o seguinte: “Mas há, em minha obra confessional, uma grande mistura de ‘verdade’ e ‘mentira’, o que não importa do ponto de vista literário e até mesmo do ponto de vista restrito do romance. Muita coisa que enojou os leitores eu assumi de outros. Cabe-nos até isto como escritores” (BORBA FILHO 1994b).

Essa deliberada ambigüidade entre confissão e ficção era uma estratégia literária muito apreciada, também, pelo Hermilo leitor. Nas primeiras páginas do estudo que publicou, em 1968, sobre o escritor norte-americano Henry Miller, Hermilo revela o seu conhecimento de toda uma tradição de autores cujas obras possuem um destacado traço autobiográfico. Nesse momento, ao tentar explicar a obra de Miller, Hermilo parece, também, de certa forma, estar falando de seu próprio projeto literário.

Fico tentado a classificar a obra de Henry Miller no tipo da literatura confessional que nos vem desde Santo Agostinho, com passagem por Restif de la Bretonne e Jean Jacques Rousseau, para atingir, nos dias atuais, Jean Genet, sem contar muitos outros, mas a própria declaração de Miller [de que a sua biografia, escrita pelo seu amigo Alfred Perlès, seria uma obra de ficção] leva-me a crer que se trata de uma obra semi-confessional, com aproveitamento dos fatos mais importantes de sua vida recriados, transfigurados, caricaturados em forma artística, a vida confundindo-se com a ficção, a tal ponto que já declarou não estar muito certo da ordem cronológica dos acontecimentos, uma boa desculpa para quem quer escamotear o real e o imaginário (BORBA FILHO 1968a: 9-11).

Todavia, é curioso observar que em sua dramaturgia, salvo talvez a peça *Um paroquiano inevitável*, escrita em 1954, cujo aspecto autobiográfico é explicado pelo próprio Hermilo no segundo volume de sua tetralogia, o romance *A porteira do mundo* (BORBA FILHO 1994a: 267), essas referências diretas à sua história de vida praticamente não existem. O seu universo individual – ideológico, artístico e afetivo –

está, é claro, muito presente em seu teatro; mas suas peças, diferentemente de seus romances, não recontam episódios de sua vida pessoal.

Assim, neste estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho, não se recorre a passagens de sua tetralogia, como também a trechos de outros trabalhos literários, com a intenção de se buscarem fontes biográficas fidedignas – uma vez que essas obras são reconhecidas prioritariamente como ficção, e não como testemunhos autobiográficos. Recorre-se a trechos de seus romances com a disposição de se discutirem as idéias do escritor sobre o teatro, tal qual inserido no tempo e no local ficcionais criados por ele. Ou seja, não interessa tanto, aqui, se na vida real o adolescente Hermilo efetivamente chegou ao teatro por intermédio de uma namorada; mas interessa, sobretudo, observar que o escritor Hermilo, em plena maturidade artística e intelectual, já na segunda metade dos anos 1960, cria uma narrativa na qual um jovem, cujo nome é Hermilo e cuja trajetória de vida apresenta inúmeras coincidências com a própria biografia do escritor, é prazerosamente apresentado ao teatro por meio de sua namorada, em um momento de intenso investimento sexual entre os dois. Interessa observar que, aos olhos do jovem amante, essa namorada ficcional traz em si algo do encanto e da dubiedade próprios da arte de representar: embora exacerbadamente libidinosa, sabe aparentar, com perfeição, a ingenuidade e a inocência que aquela sociedade esperava de uma moça de sua idade; interessa observar que, no romance, é ao ver Luíza no palco, assumidamente interpretando uma personagem ingênua – papel que, ele sabia, era dissimuladamente representado por ela em seu dia-a-dia – que o interesse pelo teatro será despertado no protagonista. Isto é, ao descobrir o teatro, o personagem Hermilo parece passar a conhecer melhor a jovem com quem se relacionava; e, ao mesmo tempo, vai amadurecendo o seu olhar sobre as regras de convivência, mais ou menos hipócritas, daquela sociedade. Ratifica-se, assim, sutilmente, a função primordial da arte teatral, aquela que está inscrita na própria etimologia da palavra que lhe serve como designação: “teatro”, que se origina no termo grego “*théatron*”, não significa outra coisa, senão: “o lugar de onde se vê” (GUÉNOUN 2003: 43).

Também é importante perceber que o herói-narrador se incomoda, de pronto, com a suposta má qualidade da interpretação daqueles atores, com “os rapazes falando de maneira artificial e as mulheres se pondo mais dengosas” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 56), informando ao leitor que aquele teatro, amador em sua feitura, trazia um ranço declamatório e caricato ao qual, entre tantas outras coisas, o chamado teatro moderno pretendia se opor. Modernidade, por exemplo, que diferenciaria o Teatro de Estudante de Pernambuco, grupo liderado por Hermilo entre 1946 e 1952, daquilo que, decerto à exceção dos espetáculos do Teatro de Amadores de Pernambuco, era geralmente produzido nos palcos pernambucanos de então.

Há ainda, no trecho citado, outros sinais que também insinuam a provável incipiência daquele fazer teatral na Palmares da década de 1930. Um deles é a importância dada ao tipo físico dos atores, em vez do talento ou da formação, para a escolha da peça e para a distribuição dos papéis: quem tivesse uma aparência de ingênua interpretaria o papel de ingênua. Por outro lado, ao fazer o protagonista declarar que, naquelas circunstâncias, “teatro não era negócio para homem” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 56), o Hermilo escritor lembra que, naquele ambiente patriarcal e machista da Zona da Mata pernambucana, fazer teatro era, de antemão, independentemente do tipo de teatro que se fazia, um ato de transgressão, uma atividade indicada para quem se dispunha a enfrentar preconceitos dos mais arraigados.

Interessa também, e talvez acima de tudo isso, o estranhamento de Hermilo ao descobrir a força poética e as possibilidades comunicativas do teatro, esse “mundo de mentira” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 56) edificado sobre a verdade do fingimento compactuado entre o espectador e o ator.

Nesse prisma, como alegoria, a chegada aos palcos por meio do desejo sexual talvez possa ser interpretada como uma indicação de que, para o herói Hermilo, daí por diante, tal qual o sexo, o teatro vai se fazer uma irresistível obstinação: algo que tanto o alimenta quanto o consome. De modo semelhante, para o autor Hermilo Borba Filho, conforme se lê no depoimento concedido por ele ao Serviço Nacional de Teatro, em 1973, pode se deduzir que, de fato, o chamamento

do teatro era tão forte quanto, ou até mesmo maior do que, a energia vital que emana da sexualidade:

Quando saí da minha operação do coração [em 1971], decidi jamais fazer teatro. Mas agora me flagro novamente mergulhado no teatro até o gogó. E não é por ter mulher atriz. Ao contrário, ela até faz finca-pé para não me meter de novo em teatro, porque ele vai consumir minhas forças de novo, e as minhas forças já não são as mesmas. /.../ Então esse resto de força, não sei como vai ser dentro do teatro. Mas há um chamado terrível, esta coisa misteriosa da qual você não pode fugir, como uma lepra, um câncer, entende? E você tem que ser consumido por ele. Não tem conversa. É isso mesmo (BORBA FILHO 1981 [1973]: 106).

2.1. A dor e o deleite da representação

Contudo, a maneira como o prazer sexual e o teatro vão se misturando na narrativa da tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência* pode suscitar, ainda, muitas outras reflexões. Como, por exemplo, um olhar sobre a complexidade da arte do ator, ponto relativamente pouco explorado nos escritos teóricos de Hermilo Borba Filho, sobretudo quando comparado à atenção por ele dedicada a outros aspectos do fazer teatral. Ou melhor, talvez seja mais preciso afirmar que a questão do ofício do ator tenha sido, sim, abordada por ele; mas poucas vezes de maneira específica, sendo quase sempre contemplada, indiretamente, pelos prismas da história e da dramaturgia – áreas pelas quais o Hermilo pesquisador demonstrava predileção. Assim, dada à importância que ele atribuía aos intérpretes no todo da realização cênica, chegando a afirmar que “o ator é a encenação” (BORBA FILHO 2005 [1964]: 138), é certamente no seu livro *Diálogo do encenador*, lançado em 1964, onde se podem encontrar, ainda que de modo não sistematizado, os principais traços de sua visão madura sobre a arte da interpretação teatral. Porém, mesmo ali, embora muito se fale do ator, o foco propriamente não é a investigação minuciosa dos desafios,

técnicos ou éticos, enfrentados por quem sobe aos palcos para dar vida a um personagem teatral.

O fato é que, a rigor, Hermilo Borba Filho não deixou um estudo original, mais amplo, exclusivamente dedicado ao ofício do ator. Sua produção teórica diretamente sobre o tema é esparsa. Na segunda edição de *Ator no cinema*, de Vsevolod I. Pudovkin, publicado pela Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, em 1956, com tradução de Wilma Lucchesi, Hermilo aparece nos créditos como o responsável pela “atualização” do volume. Esse livro, ao contrastar o ator no cinema com o ator no teatro, termina, também servindo como um pequeno, mas eficiente, manual de introdução à arte da representação, não somente para as telas, mas também para o palco. Afinal, Pudovkin recebera grande influência do teatro naturalista: “O grande Pudovkin considerava André Antoine seu mestre, também no cinema” (SARRAZAC 2004: 122). Não se pode precisar, no entanto, qual foi exatamente a contribuição de Hermilo na publicação. Porém, o fato de seu nome estar associado ao projeto editorial do livro atesta, de alguma forma, reconhecimento de sua competência teórica sobre a arte da interpretação. Além desse trabalho, na coletânea de ensaios *Teoria e prática do teatro* (1960), Hermilo inclui cinco reflexões mais diretamente voltadas para as questões do ator: *Beerbohm Tree*, de Bernard Shaw; *Técnica elementar do comediante*, de Charles Dullin; *Os artistas do teatro do futuro*, de Gordon Craig; *Uma lição aos profissionais*, de Nicolas Evreinoff; e *Qualidades morais indispensáveis aos atores*, de Sarah Bernhardt. Por sua vez, em suas pesquisas sobre os espetáculos populares, que geraram livros seminais como *Fisionomia e espírito do mamulengo* (1966), *Espetáculos populares do Nordeste* (1966) e *Apresentação do bumba-meu-boi* (1967), a arte dos brincantes propriamente dita, isto é, a técnica performática desses artistas populares, embora seja descrita, não é discutida da forma aprofundada que ele, pelo conhecimento de teoria teatral e pela experiência como ator e diretor, certamente poderia ter feito.

Nesse quadro, portanto, além das alusões depreendidas de sua literatura, seus textos escritos para os jornais, com entrevistas, críticas, resenhas de livros e pequenos ensaios, tornam-se fontes de grande valia para a observação do seu pensamento sobre as especificidades da representação teatral. Particularmente, os

anos em que manteve a coluna *Fora de cena* muito podem contribuir para o entendimento de como suas idéias sobre o trabalho do ator foram amadurecendo.

No livro *Margem das lembranças*, entre as brincadeiras sexuais praticadas por Hermilo e por sua jovem namorada, uma das favoritas era quando, diante dos fregueses que iam às compras na bodega do pai de Luíza, os dois namorados se bolinavam e se masturbavam furtivamente, por baixo do balcão, enquanto atendiam os compradores, como se nada fora da normalidade estivesse acontecendo (BORBA FILHO 1993 [1966]: 55). Este tipo de atividade sexual, em que o gozo advém, em parte, da capacidade de se escamotear o próprio ato que deflagra o prazer, volta a ser praticada pelo protagonista, poucas páginas adiante, logo quando ele começa a fazer parte do mesmo grupo teatral em que atuava sua namorada. Durante os ensaios, desempenhando a função de ponto, sentado dentro da caixa encravada no prosccênio, de onde soprava o texto aos atores, isto é, escondido da cintura para baixo, Hermilo vai ser freqüentemente masturbado por uma das atrizes do grupo (Carola), que chegava até ele pelo porão do palco.

Eu seguia a cena, dividido em dois, olhava para o rosto de Luíza e gozava as duas mulheres. Era uma situação esquisita, o casal de atores jamais podendo supor o que estava acontecendo debaixo do palco. Controlei a voz nas intervenções a que fui obrigado e me preparei para gozar sem contorções, sem cara crispada, sem gemidos /.../ (BORBA FILHO 1993 [1966]: 62).

Dominando, semelhante a um ator, a voz, o gesto e a emoção; entregando o corpo àquele prazeroso fingimento, Hermilo vai metaforicamente descobrindo a arte teatral; e vai, aos poucos, subindo ao palco: o local onde a dor e o deleite de representar são dados à vista por inteiro, com a devida anuência dos espectadores. Em breve, por conta de um contratempo com um dos atores, justamente aquele que fazia par romântico com Luíza, Hermilo estará em cena, todo, recebendo as primeiras instruções de Dona Micaela, diretora daquele grupo de teatro. Se em seus jogos sexuais, o desempenho parateatral de Hermilo, diante de uma platéia que ignorava sua representação, fluía repleto de um prazer imediato e quase instintivo,

agora, ao pisar no tablado, ele experimentava as dificuldades e os sacrifícios inerentes à arte da representação.

Em seu primeiro ensaio, o nervosismo o paralisa: embora, devido à sua atuação como ponto, soubesse todo o texto de cor, “as palavras não saíam” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 63). Somente depois de uma conversa particular, nos bastidores, com a diretora da peça, ele retorna ao palco e vai, aos poucos, superando o medo e a tensão, para ir descobrindo a alegria de emprestar seu corpo e sua inteligência a um personagem teatral. Logo, o gosto pelo teatro começa a ganhar espaço em sua vida, modificando seus pontos de vista e redimensionando seus preconceitos. Seus antigos amigos de farra e de futebol sentem a sua falta. Ecoando os primórdios da arte teatral, quando, na Grécia antiga, sacrificavam-se bodes em celebração ao deus Dioniso, ele diz: “Eu, naquela altura, a tudo me submeti como um carneiro que sabe que se vai transformar numa buchada” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 64).

Como na peça que ensaiavam o seu personagem precisava cantar, ele passa a ter aulas particulares de canto, com uma das componentes do grupo, a professora de piano Esmeralda, cujo “marido a deixara por uma negra fornida de carnes” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 65). Na véspera da estréia, quando o canto já soava mais seguro, eles, Hermilo e Esmeralda, tornam-se amantes. Nesse momento, a combinação do rigor apolíneo (aula de canto) com o ímpeto dionisiaco (instinto sexual), elementos essenciais ao ator, parece sintetizada na seguinte imagem:

De súbito, levantou-se e, empunhado meu pênis, fez que ele tocasse as notas do trio que cantávamos na peça, eu, Luíza e Carola, delicadamente para não feri-lo, que não feria nem nada, tal a ereção que o possuía. Nem chegamos a terminar a música porque descarreguei nas teclas, o sêmen escorrendo pelos seus dedos alvos e finos (BORBA FILHO 1993 [1966]: 66).

Não se pode vislumbrar, a partir de passagens como essas, a compreensão do ator como resultado exclusivo de um esforço racional. Ele não é considerado apenas como um instrumento afinado, apto a cumprir eficientemente a sua função – estética e ideológica – no espetáculo. Ele é, além de sua formação técnica, um ser

pleno de desejo e de dúvidas, que se entrega, sempre um tanto instintivamente, aos desafios da arte. Raciocínio e intuição, disciplina e prazer, alma e corpo, razão e paixão: dicotomias que, nesses fragmentos deixados por Hermilo sobre a arte do ator, podem ser inferidas menos como antagonismos, e mais como forças complementares e mutuamente dependentes.

Após sua estréia nos palcos, talvez o personagem Hermilo já não achasse que o teatro era “um mundo idiota, onde se fingia a vida quando a vida estava lá fora, de verdade” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 56). Sua vida, daí adiante, será intimamente tocada pelas verdades reveladas por meio do teatro. Na abertura do capítulo seguinte do romance, ao descrever a sensação de estar em cena, Hermilo volta a citar, agora de modo direto, os ancestrais míticos do teatro grego:

Pela primeira vez eu soube o que era a embriaguez histriônica, que haveria de entender melhor muitos anos depois quando entrasse em contato direto com Dionísio e percebesse claramente o que significa o entusiasmo de que possuíam as bacantes e os sátiros na dança e na procissão àquele asiático transportado para a Grécia, com peles de bode, máscaras, borra de vinho, cantos e palavras, a cítara e o emblema fálico (BORBA FILHO 1993 [1966]: 69).

O paralelo entre a descoberta do teatro como ator e o prazer sexual tem ainda, no romance inicial de sua tetralogia, ao menos dois outros momentos expressivos. Porém agora, em vez da vibração juvenil que permeara os relacionamentos com Luiza, com Carola e com Esmeralda, o sexo vai assumir tonalidades um tanto sombrias, passando a caminhar *pari passu* com a dor, a perda, a obsessão, o asco e o desamor. No entanto, a despeito do sofrimento, sua atividade sexual segue fornecendo ao protagonista o prazer – talvez ilusório – de conhecer melhor as pessoas com quem se relaciona, entrando em contato, por meio da entrega sexual, com aspectos psicológicos geralmente sonegados ao mero convívio social. De forma semelhante, e quiçá igualmente ilusória, ao Hermilo ator, à medida que vai descobrindo o fingimento como forma de expressão artística, a necessária representação da vida cotidiana parece ir se tornando cada vez mais evidente.

Também ligadas ao teatro, suas amantes agora são pessoas experientes e sofridas, ambas com quase o dobro da idade do protagonista. São mulheres que, na intimidade conquistada por Hermilo, revelam-se infelizes por não conseguirem deixar de representar os papéis que lhes são impostos por aquela sociedade interiorana.

Poucos dias após sua estréia como ator, o personagem Hermilo passa a se relacionar sexualmente com Júlia, esposa do Dr. Bertoldo, médico afeito à literatura, com quem havia trabalhado no breve período em que atuara como escrivão na delegacia da cidade. Sobre essa estrangeira, que morava em Palmares há anos, pairavam rumores de uma vida sexual nada resignada à monogamia exigida pelo compromisso matrimonial. Na conversa que antecede o primeiro encontro amoroso entre os dois, Hermilo descobre que essa misteriosa mulher, em sua juventude na Hungria, seu país de origem, havia sido uma atriz com currículo expressivo.

- Você também faz teatro, não é? – perguntou Júlia, que tal era o seu nome.

- Faço – respondi, sem jeito, ainda com um resto de pudor daquela atividade que, segundo os meus amigos, não era bem a de um macho.

- Pois eu fui atriz na minha terra. Representei grandes papéis: Hedda Gabler, Lady Macbeth, Judith, Rosaura, Fedra (alguns nomes eu ouvia pela primeira vez), Electra, Medeia, Margarida, Berenice. Mas o teatro já está muito longe de mim. De uma respeitável mãe de família – acrescentou sorrindo. /.../ Se eu não fosse uma mulher tão comentada bem que gostaria de voltar a representar, mesmo num grupo de amadores. Mas se eu fosse fazer isto, meu Deus do céu, aí é que me estraçalhavam mesmo (BORBA FILHO 1993 [1966]: 82-83).

Aqui, é relevante observar que a vasta lista de personagens canônicos que Júlia diz haver interpretado, alguns ainda desconhecidos por Hermilo, é composta quase que exclusivamente por mulheres que, enredadas nas artimanhas do destino, ou melhor, dominadas por impulsos inconscientes, vivem, senão tragédias, situações de grande sofrimento. Não por coincidência, seu envolvimento com o jovem Hermilo, a despeito da intensidade do prazer carnal, o introduz a todo um universo de vício,

de humilhação, de chantagem e de angústia⁶⁶: uma miséria humana vivida em ambiente requintado, por pessoas cultas, que tiveram acesso à educação e à arte; e que, talvez por isso, parecia se tornar ainda mais dolorosa do que a miséria humana dos indigentes – aquela que tanto o personagem Hermilo quanto o escritor Hermilo conheceram entre os bêbados e as prostitutas do Alto do Lenhador, zona de prostituição de Palmares, ou entre os marginais humilhados e espancados na delegacia da cidade.

Não demora e o protagonista Hermilo compreende que Júlia se entregava a ele, sob a orientação do próprio marido, com o intuito de receber, em troca dos seus favores sexuais, algumas ampolas da morfina que seu jovem amante, por estar trabalhando em uma farmácia, podia conseguir, de forma ilegal, para alimentar o vício que dominava aquela casa. Ao ser demitido da farmácia, Júlia o descarta friamente. Em resposta, o ímpeto sexual se transforma em violência física e verbal. Por tudo isso, aquela “respeitável mãe de família”, que se dizia abençoada por ser estéril (BORBA FILHO 1993 [1966]: 86), sabia que não devia, embora o desejasse, pisar nos palcos de Palmares. Afinal, os preconceitos existentes contra quem fazia teatro somente contribuiriam para expor, ainda mais, a triste precariedade de sua representação na vida real, onde desempenhava, já sem nenhum entusiasmo, o papel de uma esposa feliz.

Se com Júlia a atração sexual precedeu, e sempre suplantou, a admiração intelectual, com a sua próxima amante, essa ordem seria completamente invertida. Após um período relativamente longo de convivência, Hermilo deixa expandir para o sexo o prazer que emanava, sobretudo, do respeito e da gratidão que sentia por Dona Micaela, sua professora no colégio e sua diretora no grupo de teatro em que atuava. Como explica o próprio herói-protagonista:

Dona Micaela ensinava francês e, pouco a pouco, se foi criando uma intimidade entre nós dois, principalmente quando

⁶⁶ O sofrimento advindo desse mesmo relacionamento já havia aparecido em um outro romance, também de perceptível inspiração autobiográfica, escrito por Hermilo Borba Filho em 1964. O fio central da narrativa de *Sol das almas* não é outro senão a atormentada relação de um jovem pastor protestante palmarenses, cujo nome é Jó, com uma ex-atriz húngara, chamada Júlia, bem mais velha que ele, casada com um certo Dr. Bertoldo, médico da cidade.

ela passou a me consultar sobre a escolha de uma nova peça. Ficávamos à noite folheando os livrinhos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais à procura de uma peça que satisfizesse às nossas exigências de cenário, elenco, moral. Dona Micaela exercia um vago protestantismo, comparecendo aos cultos dos domingos, mas rebelde para a ortodoxia da religião. Seu interesse por mim crescia cada vez mais e a barreira quebrou-se quando ela confessou que não podia dormir sem tomar uma cervejinha gelada, guardada num caixão cheio de pó de serra e gelo. Então eram duas cervejas e a conversa que se prolongava noite adentro, na ante-sala que se comunicava com o quarto onde ela dormia /.../

Tinha umas coisas contraditórias e nisto se assemelhava ao pai: era uma protestante rebelde, praticava o teatro, escrevia peças, sentia horror pelo casamento, bebia às escondidas, discursava nas festividades. À boca pequena chamavam-na de machona, mas ninguém apontava uma falha grave em sua vida. Homens e mulheres, rapazes e moças, meninos e meninas eram tratados por ela da mesma maneira. Por isto, sua deferência me cativava, principalmente desde o instante em que me possibilitara continuar os estudos sem qualquer ônus, sem nada exigir de mim.

Pouco a pouco eu entrava no mundo daquela mulher diferente de todas as que eu conhecera, nossas relações se estreitavam, o teatro começava a assumir proporções insuspeitadas, as leituras se encaminhavam num melhor sentido, outros campos se abriam à minha frente quando ela me dizia que um dia falariam a meu respeito, que eu tinha muita coisa a dar aos outros (BORBA FILHO 1993 [1966]: 103-104).

Mas eles não conversavam apenas sobre teatro, Dona Micaela gostava de discutir com o seu pupilo sobre religião, sobre literatura e, com especial interesse, sobre psicanálise. “Discorria sobre a natureza múltipla do homem, a libido, os complexos, o subconsciente, as perversões” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 105). Mediante as primeiras investidas sexuais da professora, Hermilo vê-se tomado por “uma esquisita sensação de incesto” que tanto o assustava quanto o excitava. Essa mulher, mulata corpulenta, revelará, porém, uma surpreendente peculiaridade em suas preferências sexuais: jamais permitia ser penetrada pela vagina, havendo entre

ela e Hermilo apenas o coito anal⁶⁷. Tal restrição, talvez excitante de início, logo se torna um estorvo para o jovem amante. Com o passar do tempo, nojo e desejo vão se fundindo. Na frente dos outros alunos, ou melhor, perante a sociedade, toda a relação era devidamente dissimulada. “Nada de franquezas, tudo em nós era fingido. O menor gesto, a mais simples palavra, o mínimo olhar, tudo era policiado, orientado, as cenas de ciúme cada vez mais violentas deviam ser evitadas” (BORBA FILHO 1993 [1966]: 141). Ou seja, a professora que o dirigia como ator, compelia-o, também, ao fingimento fora dos palcos.

Aos poucos, certo autoritarismo, que já era desagradável na diretora, vai se tornando insuportável na amante – autoritarismo catalisado, em parte, por uma degradante dependência financeira que o aluno foi desenvolvendo em relação à sua mestra. Sentia-se, portanto, e isto o humilhava, supervisionado por ela, dentro e fora dos palcos. O fato é que depois de meses de relacionamento, no qual um profundo vínculo – talvez mais intelectual do que afetivo – se consolidara entre os dois, o jovem Hermilo sente a necessidade de se libertar daquela situação. Dessa feita, embora não tenha havido violência física, como no desfecho de sua relação com a mulher de Dr. Bertoldo, as ofensas verbais serão ainda mais cruéis. Encerrava-se ali, também, o envolvimento do personagem Hermilo com o teatro palmarensense. Completava-se, assim, doloridamente, o seu iniciar-se na arte teatral. Ele agora já não caberia em Palmares, era preciso seguir para o Recife.

No romance *A porteira do mundo*, segunda parte de sua tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, o protagonista narra seu reencontro, anos depois, com uma Dona Micaela velha e debilitada de saúde. Nessa ocasião, dividido entre a compaixão e a persistência das mágoas, Hermilo lhe relata seus feitos e suas conquistas – amorosas, artísticas e intelectuais – na capital pernambucana, indo “além da verdade e misturando coisas de fato acontecidas com outras inventadas”

⁶⁷ Isto é, assim como acontecera em seu relacionamento com Júlia, que era estéril, o sexo com Dona Micaela estava, de antemão, desvinculado de qualquer possibilidade de procriação. Talvez essa coincidência possa ser interpretada como um sinal de que os frutos potencialmente advindos do seu sofrido e prazeroso envolvimento com essas mulheres seriam necessariamente outros, tais como o crescimento artístico-intelectual e o amadurecimento ético, em vez de filhos – sempre associados ao ideal do amor romântico que tem na constituição de uma família um dos seus mais recorrentes desfechos.

(BORBA FILHO 1994a: 236). O objetivo de seu relato, talvez de modo inconsciente, era simultaneamente o de entreter aquela combalida senhora que tanto o ensinara e o de ferir a ex-amante que o mantivera, anos atrás, sob um jugo por ele considerado como vergonhoso. Ao deixar seus aposentos, o Hermilo narrador, tentando explicar a confusão de seus sentimentos, assinala, mais uma vez, a importância definitiva que a convivência com essa mulher tivera para o seu amadurecimento, não somente como artista, ou como intelectual, mas também como ser humano:

Andei uns cem metros, sentei-me à sombra de uma árvore, olhando a tarde cair e dispus-me à espera, sem compreender a fundo o que acontecera, tanto da minha parte quanto da dela. Para nenhuma pergunta tinha resposta, apenas fechava definitivamente mais um compartimento da minha vida, arquivando-o no momento, com a certeza, porém, de que um dia ele renasceria sob uma forma inesperada, com significados obscuros e maléficos, nada haveria de perder-se dentro de mim, qualquer que fosse a repercussão. Uma marca é uma marca e dela não há como fugir, podendo surgir num sonho, influenciando em decisões que nem de longe se pensa ter ligação com ela, quem, com todos os demônios, pode fixar os limites da sua extensão e suas relações com os acontecimentos? A mulher me marcara e eu marcara a mulher (BORBA FILHO 1994a: 236).

2.2. O ator profissional e a renovação do teatro pernambucano

Embora não tenha construído uma carreira como ator, Hermilo Borba Filho trabalhou em diversas montagens, não apenas em Palmares, mas também no Recife, sobretudo até a segunda metade da década de 1940, quando passa a se dedicar mais à direção e à dramaturgia. Em algumas das primeiras peças do Teatro de Amadores de Pernambuco ele interpretou papéis importantes, com alguns bons desempenhos. Pelo menos é isso o que afirma Valdemar de Oliveira, em sua coluna teatral do *Jornal do Commercio*, no dia 25 de agosto de 1945, ao comentar a atuação de Hermilo em *O homem que não viveu* (*Jazz*, de Marcel Pagnol): “Conheço a cena

brasileira e seus ases e não vejo nenhum que se ache em condições de superar o trabalho artístico daquele prezado companheiro” (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio* 25/8/1945). Além dessa peça de Pagnol, em que interpretou o personagem João Blaise, Hermilo integrou o elenco do TAP em outras sete produções: no ano de 1942: em *A exilada*, de Kistemaeckers, no papel do Príncipe Leopoldo; em 1943: em *Oriente e Ocidente*, de Maugham, vivendo Henrique; em *A evasão*, de Brieux, em papel não identificado; em *O instinto*, novamente de Kistemaeckers, como André; e ainda em *O leque de Lady Windermere*, de Wilde, na figura de Lord Windermere; em 1944, nas remontagens de *Uma mulher sem importância*, de Oscar Wilde, e de *Primerose*, de Robert de Flers e G. Caillavet (CADENGUE 1989).

Ele próprio, já nos últimos anos de sua vida, reconhece que, ainda em Palmares, chegara a “ser um ator razoável para a idade” (BORBA FILHO 1981 [1973]: 95). Na coluna *Fora de cena* do dia 21 de junho 1950, porém, ao agradecer a diversas pessoas que haviam contribuído para a montagem de sua tragédia *O vento do mundo*, pelo TEP, ele expressa uma diferente opinião sobre o seu potencial de intérprete: “‘você é o pior ator da sua peça’, disse-me o Ariano Suassuna, e eu concordei com ele” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/6/1950). Além de escrever o texto e de dirigir o espetáculo, Hermilo interpreta o personagem denominado “O amigo de Ajax”, nessa recriação moderna da tragédia de Sófocles (CARVALHEIRA 1986: 210).

No entanto, independentemente de ter ou não um verdadeiro talento para a representação, o importante é observar que ao lado do conhecimento teórico, adquirido, sobretudo, pela leitura de livros importados, Hermilo Borba Filho possuía também conhecimento prático dos desafios enfrentados pelos atores. Talvez isso tenha contribuído para que ele fosse, ao longo de sua vida, reconhecendo cada vez mais a essencialidade da função criativa do ator para o acontecimento teatral.

Assim como o fizera ao relembrar os seus primeiros encontros com os palcos palmaresenses, o Hermilo crítico teatral sempre examinará o trabalho dos atores a partir dos pressupostos do teatro moderno. Isso fica evidente, por exemplo, em sua coluna *Fora de cena* do dia 4 de outubro de 1950, ao comentar o estilo de interpretação do renomado ator Procópio Ferreira, que se apresentava, então, no

Recife, como parte das comemorações do centenário do Teatro de Santa Isabel. Sem deixar de reconhecer o valor desse artista, mas tratando-o como representante de um fazer teatral ultrapassado, ele diz:

A primeira vez que assisti este comediante brasileiro, de fama em todo território nacional, foi em São Paulo, no ano de 1938, numa pecinha de Raymundo Magalhães Júnior, 'A Mentirosa', se não me engano. Dele me ficou a idéia de um ator possuidor de grande experiência no palco, capaz de saber usar todas as oportunidades que lhe apareciam fora do texto, destacando-se de todo o resto do elenco. Tenho a impressão de que Procópio Ferreira continua o mesmo ator experimentado, pois a última vez em que o assisti foi em 'Divórcio', de Clemence Dane, embora ele me parecesse deslocado no papel e estivesse tentando um gênero mais elevado. Uma pena que no seu elenco não existam atores do seu porte, destacando-se ele como 'astro', mal de muitos no teatro brasileiro, principalmente na época atual quando todo o esforço dos responsáveis por conjuntos se orienta no sentido de liquidar com o estrelismo, praga que felizmente vai se acabando aos poucos. /.../

Procópio, no entanto, representa um período do teatro no Brasil, um estilo de representação, ele é uma figura de cômico que tem seu nome gravado em nossa história dramática. Embora superado por uma nova fase do teatro em nosso país, Procópio continua a ser visto e ouvido com muito agrado por todas as nossas platéias (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 4/10/1950).

Como tantos outros fomentadores da chamada “renovação do teatro nacional”, Hermilo vai combater o estrelismo individual destes atores-empresários que, como Procópio, em vez de se preocuparem com o todo da encenação, preferiam estar em cena ao lado de um elenco “de apoio” formado por atores iniciantes, ou de pouca expressão, para que, desse modo, pudessem monopolizar a atenção da platéia, desfilando seus virtuosismos interpretativos. Para esses “monstros-sagrados” do teatro, as grandes “oportunidades” pareciam estar quase sempre “fora do texto”; isto é, no caco, no improviso, na grandiloquência dos gestos e na declamação impostada. Era um tipo de ator que, ao tentar “um gênero mais elevado”, podia soar um tanto “deslocado”. Eram intérpretes, portanto, em quase tudo incompatíveis com

os ideais de uma cena moderna. Mas eram nomes, como assinala Hermilo nessa crônica, ainda muito prestigiados pelos públicos de todas as regiões do país, embora setores mais progressistas da crítica teatral os recriminassem há algum tempo. Por exemplo, já no início dos anos 1930, o paulista Antônio de Alcântara Machado combatia com vigor esse tipo de teatro, ocupando-se especialmente de criticar Leopoldo Fróes, antecessor de Procópio Ferreira no estrelato da cena nacional. Como explica Sérgio Carvalho,

Alcântara Machado lamentava em Leopoldo Fróes o individualismo artístico que leva uma estrela do palco a juntar em torno de si um conjunto de atores aparentemente medíocre, apenas para lhe sobressair os dotes. Batia-se contra o exibicionismo da personalidade posta acima da ficção, contra a mutilação do texto por cacos gerados pelo desejo de agrado e facilitação (CARVALHO 2002: 31).

Curiosamente, no dia 14 de janeiro de 1948, ao escrever sobre o espetáculo *Divórcio*, dirigido por Bibi Ferreira, a coluna *Fora de cena* elogiara especialmente o desempenho de Procópio, observando que, nessa montagem, o ator deixara de lado os seus conhecidos excessos histriônicos, e buscara se integrar ao todo da encenação. Na ocasião, em vez de considerá-lo “deslocado no papel”, Hermilo afirmara o seguinte:

É uma satisfação poder ver o velho ator entrando nos eixos, se subordinando a uma direção, abandonando o gosto pelo estrelismo para viver apenas em função do teatro, valorizando assim a arte dramática cada vez mais. É uma alegria vê-lo comedido de gestos, de atitudes, de palavras. E caímos então nessa coisa engraçada: o homem que deu ao Brasil uma comediante, por ser seu pai, adquire o sentido do ator sob a direção da filha. Parabéns aos dois (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 14/1/1948).

Alguns meses antes, em sua coluna de crítica teatral no jornal carioca *Correio da Manhã* do dia 16 de novembro de 1947, Paschoal Carlos Magno, amigo e assíduo interlocutor de Hermilo, havia exprimido opinião semelhante sobre o desempenho do ator Procópio Ferreira. Todavia, em sua longa apreciação do espetáculo, o crítico fizera questão de observar que o renomado ator, pai da jovem diretora Bibi Ferreira, não abrisse mão do uso do ponto:

Só deploro que Procópio Ferreira ainda precise do 'ponto' para trabalhar. Pertence a uma geração que raramente 'aprendia' seus papéis. Ficava de ouvido à escuta, quando não improvisava suas réplicas, colaborando impunemente com o autor. Aposto que sabe o papel de William Fairfield de cor, mas se a 'caixa' do ponto desaparecer será tomado de pânico, e, como tanto ator brasileiro, se recusará a trabalhar (MAGNO 2006 [1947]: 84).

Dias depois, reverberando a crítica de Paschoal, Hermilo dedica toda uma coluna *Fora de cena* à inadequação do recurso ao ponto dentro de uma concepção moderna de encenação. Ele aproveita a ocasião para criticar a insistência do Teatro de Amadores de Pernambuco na utilização desse procedimento:

Toda a razão com Paschoal Carlos Magno. Convém lembrar, entretanto, que aqui em Recife, por exemplo, o Teatro do Estudante trabalha sem a cúpula do ponto, e quase mesmo sem ponto, mesmo nos bastidores. O Teatro de Amadores começou a mesma experiência em um espetáculo de três peças em um ato (*Interior*, *Capricho* e *A gota d'água*), mas não foi adiante, o que é uma pena. Deve ser abolida definitivamente aquela armação incômoda, que quebra a harmonia da cena, tornando o espetáculo uma coisa convencional, lembrando a cada momento que ali dentro encontra-se uma pessoa ditando para os intérpretes todas as frases do drama, havendo assim uma diminuição de valores e de sensibilidade. E quando o ponto entende que possui uma bela voz e acha que ela deve ser ouvida pelos espectadores, então é um horror. Que se leve o ponto para os bastidores quando os artistas não tiverem capacidade de decorar mas que se tire da cena o trambolho que inibe os assistentes e os próprios atores conscientes de sua missão e função em cima das tábuas. Teatro é convenção até um certo limite. Devemos esforçar-nos para dar,

tanto quanto possível, a ilusão do real em relação à obra representada, abstraindo elementos que entrem em choque com a verdade artística. /.../ Os profissionais que ensaiam uma peça em cinco dias carecem do ponto, mas os amadores não têm justificativa para cometerem o mesmo erro (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 24/11/1947).

Em sua missão de atualizar o teatro local, era importante que Hermilo reconhecesse, porém, qualquer aceno dos representantes da “velha escola” em direção a um tipo interpretação moderna. Assim, em sua crítica à montagem de *Divórcio*, ele não hesita em celebrar a influência dos ideais renovadores, expressos pela juventude da diretora Bibi Ferreira. De modo um tanto poético, ao sublinhar a positiva transformação suscitada no velho ator pela direção de sua filha, Hermilo parece assinalar que a renovação do teatro nacional já era, então, um fato irrevogável: eclodia, afinal, até mesmo no seio da própria tradição a qual precisava se opor. Em paralelo, ele deixa transparecer sua crença na possibilidade de modernização daqueles atores que haviam se formado dentro de outra lógica de construção do espetáculo. Ou seja, para Hermilo, o teatro moderno não precisava excluir os artistas que vinham, há anos, atuando nos palcos brasileiros. Era possível, portanto, que esses atores se adaptassem àquele novo modo de estar em cena; bastaria haver o devido desprendimento.

Ao final de 1944, Hermilo já reconhecera a capacidade transformadora de Bibi Ferreira. Em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, em que oferece ao leitor um breve mapeamento das recentes manifestações da modernidade nos palcos brasileiros, ele contrapõe o potencial renovador da jovem atriz à postura acomodada de Jaime Costa, outro ator-produtor que era consumido pelo mesmo tipo de público que idolatrava Procópio Ferreira.

Bibi Ferreira enche-se de entusiasmo e monta peças bem intencionadas. É preciso ganhar o tempo perdido. É preciso. Todos sentem isto. Somente Jaime Costa tapa os ouvidos, fecha os olhos, amarra as suas próprias mãos e começa a gritar: “Dou

ao público o teatro que ele quer”. Mentiroso! (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 17/12/1944).

No entanto, a vinda de Procópio Ferreira ao Recife, em 1950, mostrava a Hermilo que a conversão dos velhos atores ao novo teatro não era algo tão simples como talvez ele tivesse vislumbrado em 1948, ao comentar o espetáculo *Divórcio*. Quiçá pressionado pela exigência de maior retorno financeiro, ou mesmo respondendo às suas genuínas convicções artísticas, o fato é que, em sua participação nas comemorações dos 100 anos do Teatro de Santa Isabel, Procópio continua a exibir todo o seu histrionismo, fincado no proscênio, praticando o mesmo tipo de teatro que o notabilizara: algo considerado por Hermilo como um período completamente superado no desenvolvimento da arte dramática nacional.

Essa temporada de Procópio Ferreira no Recife, em abril de 1950, rende ainda uma discussão pública entre o famoso ator e Valdemar de Oliveira, então diretor do Teatro de Santa Isabel. O ponto em questão era a opinião de Valdemar sobre o repertório trazido ao Recife por Procópio. Para o pernambucano, foram apresentados espetáculos de baixo nível artístico, recaindo sua censura especialmente sobre a montagem de *Precisa-se de um pai*, de Pedro Muñoz Seca, considerada por ele como uma desqualificada chanchada (CADENGUE 1991: 81-87).

Praticamente na mesma época, uma notícia envolvendo a atriz Bibi Ferreira colocara em xeque a suposta rigidez da fronteira entre o teatro antigo e o teatro renovado: a talentosa filha de Procópio, tida como uma forte aliada à causa da modernização dos palcos nacionais, preparava-se para lançar uma revista teatral, estrelada e dirigida por ela mesma. Sobre isso, na *Folha da Manhã* do dia 4 de abril de 1950, em coluna intitulada *Bibi Ferreira na revista*, Hermilo se pergunta: “Fica-se assim na dúvida: lamentar ou aplaudir o gesto da conhecida atriz brasileira?”. Lamentar o afastamento da talentosa atriz do “bom teatro” praticado então no Brasil; ou aplaudir a possível renovação que ela, “com a sua inteligência” e “a sua cultura”, imporá a esse “gênero tão achincalhado” que é a revista? Ao final de seu texto, após pesar os dois lados da questão, Hermilo opta pela aprovação à decisão da atriz-

diretora, convencido de “que muito se deve esperar da resolução de Bibi Ferreira, resolução que deve ter sido tomada depois de muita reflexão. Afinal de contas, tudo é teatro quando honesto” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 1/4/1950). Era talvez a primeira ocasião, e decerto uma das únicas vezes, em que a coluna *Fora de cena* considerava a possibilidade de que a chamada “renovação teatral” se desse, também, por meio de um gênero que tinha grande apelo de bilheteria e que era exaustivamente explorado pelos que faziam teatro profissional no país.

No Recife daquela época, Barreto Júnior e Elpídio Câmara eram os dois mais destacados atores profissionais, donos de seus próprios conjuntos. O primeiro comandava, desde 1940, a Companhia Nacional de Comédia Barreto Júnior; o segundo, por sua vez, liderava a companhia Teatro Pernambucano, em atividade desde 1947. Ambos procuravam reproduzir na região o modo de funcionamento das grandes companhias do Rio de Janeiro e de São Paulo. Naturalmente, o teatro feito por eles não recebia muitos elogios da coluna *Fora de cena*, a despeito da estima pessoal que Hermilo demonstrava ter por esses artistas, com quem havia convivido nos tempos em que trabalhara como ponto no Grupo Gente Nossa, de Samuel Campêlo, logo que se mudou de Palmares para o Recife. As freqüentes críticas de Hermilo versavam, quase que invariavelmente, sobre a escolha das peças encenadas por eles. Desse modo, a discussão sobre o caráter ultrapassado desse teatro ficava centrada mais na dramaturgia do que no estilo de interpretação. Mas essa estratégia não escondia uma repreensão, também, à encenação e à atuação trazidas aos palcos por esses profissionais, visto que uma mudança de repertório, em direção a dramaturgos identificados com o teatro moderno, implicaria necessariamente uma alteração em quase todos os procedimentos que eram, há muitos anos, empregados por eles – e sempre haveria o risco de que tal mudança pudesse fazê-los parecer “deslocados” aos olhos dos críticos modernos, ainda que continuassem a ser ovacionados pelos seus fieis admiradores.

Mesmo antes de ter sua coluna teatral na *Folha da Manhã*, Hermilo já expressava publicamente seu entendimento de que, sem atores técnica e intelectualmente preparados, a renovação do teatro, suscitada sobretudo pelos novos autores dramáticos, corria o risco de não se realizar a contento.

Verdadeiro traço de união, o ator é uma das partes mais importantes da trindade: autor, ator, público. Pela compreensão que um bom ator (bom no sentido de culto, de artista, e não somente no sentido de intuitivo) tenha da peça, esta, necessariamente, se engrandecerá e ganhará em riqueza quando representada. O contrário também pode ser verificado: pela má assimilação dos processos que originaram a obra, a peça cai e leva o público a dizer de uma coisa autenticamente boa: “Que droga!”. Fico pensando nisto quando leio o que me escreveu A. M. [talvez Aníbal Machado⁶⁸]: “Fui assistir ‘Bodas de Sangue’. Não é possível que aquilo seja teatro elevado, diferente, culto. Achei a coisa tão insípida, tão representação de colégio, tão artificial, tão sem nenhum interesse...” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio* 22/10/1944).

Nessa nota, publicada no *Jornal do Commercio*, Hermilo se refere à montagem de *Bodas de sangue*, produzida em 1944, pela Companhia Dulcina-Odilon, da famosa atriz Dulcina de Moraes, profissional desde a primeira metade dos anos 1920 (VIOTTI 1988). Na seção *Fora de cena*, a perseverança e a importância histórica dos velhos atores profissionais, pernambucanos ou não, eram, por vezes, ressaltadas. Com alguma frequência, suas qualidades como intérpretes podiam também ser mencionadas – mas geralmente como o único elemento artístico a ser ressaltado das recorrentes críticas dirigidas aos seus espetáculos. Sobre Barreto Júnior, havia ainda o reconhecimento de seu especial talento de comico, tal qual se pode ler na coluna do dia 10 de outubro de 1947: “as gargalhadas se sucederam com as ‘gags’ de Barreto Júnior, realmente um ator que sabe fazer rir e, ainda bem, com a ausência de pornografia”. Com Elpidio Câmara, porém, a tensão entre a

⁶⁸ Com quem Hermilo se correspondia. Três anos depois, em novembro de 1947, a coluna *Fora de cena* fala um pouco da amizade entre o jovem diretor artístico do TEP e o renomado escritor carioca, que na ocasião se encontrava no Recife, vindo da Europa, acompanhado de Rubem Braga, ambos de passagem para o Rio de Janeiro. Depois de anunciar que os dois ilustres visitantes assistiriam a uma apresentação do “bumba-meu-boi do ‘seu’ Antônio Pereira”, e de resumir para os leitores o conteúdo da conversa que o colunista tivera com eles sobre as novidades do teatro europeu, Hermilo revela que fora Aníbal Machado quem lhe dera o endereço do irmão de García Lorca – que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais vinha procurando, sem sucesso, havia dois anos –, para que ele concedesse ao pernambucano a “prioridade na tradução de ‘A sapateira prodigiosa’” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 10/11/1947).

renovação proposta pelos grupos amadores da cidade, leiam-se sobretudo o TAP de Valdemar de Oliveira e o TEP de Hermilo Borba Filho, e o teatro produzido pelas companhias profissionais ficava mais acirrada, tornando mais escassas as palavras de aprovação aos seus espetáculos.

Uma das poucas ocasiões em que a coluna *Fora de cena* se referiu positivamente ao trabalho de Elpídio Câmara, não como ator, mas como organizador de espetáculos, foi no dia 5 de abril de 1949, na crítica que Hermilo escreveu sobre a montagem da peça *A carta*, de Aristóteles Soares, apresentada no palco da Barraca, do TEP, sem cobrar ingressos, pelo Grupo Teatral de Amadores, conjunto vinculado ao Clube Atlético de Amadores. Mais uma vez, o colunista destaca a importância do trabalho do ator para que um novo tipo de teatro pudesse florescer. Reconhecendo que a peça escrita por Aristóteles Soares era uma “comédia de costumes” que possuía “qualidades bem apreciáveis”, como um “diálogo vivo, tipos mais ou menos bem desenhados, ausência de pornografia”, o crítico, assumindo sem melindre um tom francamente professoral, identifica na fraca atuação do elenco o principal problema da realização:

A interpretação pecou, de início, pelo andamento lento. Ao abrir-se o pano, tínhamos a impressão de que iríamos assistir a uma tragédia, tal a lentidão dos diálogos e do próprio movimento dos atores. /.../ O segundo grande defeito da representação consiste na declamação. Claro que a voz que se emprega no teatro, mesmo numa peça realista, dever ser uma “voz teatral”. Porém mesmo dentro dessa concepção existe a “naturalidade teatral”. Os atores do Grupo Teatral de Amadores abusam da declamação tipo “festa de fim de ano de escola pública”, cantando as frases e arrastando demasiadamente as últimas palavras e, nestas, as últimas sílabas. Outros detalhes devem ser corrigidos: afastamento dos atores das coxias, não consentir que, em cena, olhem para o “ponto” e mesmo retirar a cúpula do “ponto”, coisa tão detestável para quebrar a cena armada; evitar a “tomada” das falas do companheiro; enfim, dar ao ator uma dignidade própria, inculcando-lhe a noção do que seja sua presença em cena. /.../

E daqui, com o intuito de cooperar com o Grupo Teatral de Amadores, renovo o conselho que dei ao Jaques Gonçalves: conseguir um ensaiador, um homem que conheça o metier, para desasnar as moças e os rapazes que, com tanta boa vontade,

estão fazendo teatro lá para as bandas de Afogados. Por que não o Elpídio Câmara? (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 5/4/1949).

Alguns meses depois, no entanto, a seção teatral da *Folha da Manhã* se envolve em uma polêmica provocada justamente por uma declaração de Elpídio Câmara: ele afirmara, no *Diário de Pernambuco*, que o movimento teatral amador da cidade vinha promovendo uma espécie de “perseguição” aos artistas profissionais. A essa acusação, Hermilo responde da seguinte forma, em sua coluna publicada no dia 15 de setembro de 1949:

Como sou parte integrante de um desses grupos que praticam o teatro amadorista no Recife, sinto-me atingido pelas suas declarações, injustas no que a mim se refere, pois tenho dado provas mais do que suficientes de não haver de minha parte qualquer animosidade contra os profissionais de minha cidade, nem contra os que por aqui passam, embora discorde pessoalmente e como crítico de seus processos artísticos e do seu repertório, na maioria das vezes. /../ Talvez você se esteja confundindo com a campanha que fazemos em benefício de uma melhor seleção de peças e, como os profissionais ainda não tenham atingido o mesmo nível artístico dos amadores, sintam que essa campanha é contra os profissionais. (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 15/09/1949).

Após alguns dias, Elpídio Câmara volta ao *Diário de Pernambuco*, onde suas críticas aos amadores haviam sido publicadas, a fim de melhor explicar o teor de seu comentário. Dessa vez, respondendo diretamente às interpelações de Hermilo, que exigira esclarecimentos sobre sua participação nesse suposto movimento contra o profissionalismo no teatro local, ele escreve uma longa carta-aberta, por meio da qual fica claro que, embora pudesse estar incomodado com a intransigente defesa do teatro moderno que se lia quase que diariamente na seção teatral da *Folha da Manhã*, o verdadeiro alvo de suas críticas era Valdemar de Oliveira, o líder do TAP, e diretor do Teatro de Santa Isabel.

Invocando sua experiência e sua maturidade, Elpídio Câmara inicia seu texto rememorando toda a trajetória teatral de Hermilo, desde os tempos em que ele, Elpídio, o conheceu, como um jovem aluno do professor Miguel Jasselli, durante as temporadas que o Grupo Gente Nossa realizava em Palmares. Chamando-o de “idealista”, Elpídio segue lembrando os primeiros anos de “Hermilinho”, recém-chegado ao “nosso Recife”, trabalhando como ponto para o Grupo Gente Nossa, “pontando a primeira apresentação de ‘Deus lhe pague’ para este velho amigo”. Em seguida, ressalta a “destacada” participação de Hermilo nos primeiros anos do TAP, e especula, com ironia, que “motivos certamente muito fortes” o haveriam levado a se afastar do grupo de Valdemar de Oliveira, abandonando, assim, “a boa companhia que desfrutava...”. Ele faz, então, uma eloqüente defesa da comédia, assinalando a legitimidade histórica do “gênero alegre” no teatro. Segundo ele, de forma errada e preconceituosa, os grupos amadores vinham qualificando como “chanchadas” qualquer montagem profissional que não fosse “peça de tese” ou “tragédia”. Ele lembra, acertadamente, que “chanchada”, a rigor, não é sequer um gênero: “a chanchada é feita pelo ator – amador ou profissional – quando deturpa um trabalho, comédia ou tragédia”. E explica, com muita franqueza, que “o amador faz e pode fazer tragédia” porque, recebendo muitas vezes apoio financeiro do poder público, “não tira do teatro o seu pão de cada dia”.

Nessa época, além de sua atividade como colunista na *Folha da Manhã*, Hermilo ocupava um cargo na Prefeitura do Recife. Desde 1946, trabalhava no Departamento de Documentação e Cultura, sob o comando de seu amigo Césio Regueira Costa que, sempre que possível, apoiava suas iniciativas artísticas. Por outro lado, no primeiro semestre desse ano, o TEP, levava aos palcos a tragédia *Édipo rei*, de Sófocles. Não se pode ignorar, portanto, a possibilidade de que Elpídio estivesse, ao frisar que os amadores não dependiam financeiramente do teatro, fazendo uma irônica alusão à situação de favorecimento supostamente desfrutada por Hermilo. Contudo, o próprio Elpídio Câmara reconhecia a importância e o pioneirismo do TEP, ao montar um clássico da dramaturgia grega. Na edição da *Folha da Manhã*, do dia 28 de maio de 1949, ele expressa sua ampla rejeição ao espetáculo *Nossa cidade*, do TAP, com encenação de Ziembinski, fazendo questão

de ressaltar que o teatro recifense havia recentemente visto coisas muito mais importantes, como, por exemplo, a montagem de *Édipo rei*, dirigida por Hermilo, a qual classificara como “Um grande, ótimo, um magnífico espetáculo”. Tem-se a impressão, então, de que os protestos de Elpídio Câmara eram direcionados primordialmente à administração do Teatro de Santa Isabel, que estaria, segundo ele, discriminando os grupos profissionais da cidade na distribuição das pautas que davam acesso ao seu prestigioso palco.

Em verdade, porém, a despeito de certa dose de sarcasmo nas palavras de Elpídio Câmara, Hermilo jamais se opôs à idéia de que os atores fossem, como qualquer outro profissional, remunerados pelo esforço de seu trabalho. E tal posicionamento fora, muito provavelmente, conforme insinuara Elpídio, uma das razões, mas não a principal⁶⁹, de seu distanciamento dos ideais defendidos por Valdemar de Oliveira. Pelo contrário, em várias oportunidades Hermilo vem a público falar da dignidade de se viver da arte de representar. Mas ele, de forma inequívoca, sempre se posicionou contra o tipo de espetáculo que em geral vinha sendo feito pelas companhias profissionais do país. Idealizava um ator profissional voltado para um teatro menos condicionado pelo apurado das bilheterias e mais interessado na qualidade artística das montagens.

Por exemplo, a seção *Fora de cena* do dia 24 de fevereiro de 1949, intitulada “Joel Pontes e Norma de Andrade”, festeja o anúncio da formação de um novo grupo profissional na cena teatral da cidade. Os dois artistas que dão título à coluna, ele um destacado elemento do próprio TEP e ela uma famosa atriz de rádio-teatro, pretendiam levar aos palcos recifenses espetáculos profissionais, mas sintonizados com os ares renovadores que vinham, já há alguns anos, sendo apresentados ao público local, sobretudo, pelas montagens do TAP e do TEP. Nessa ocasião Hermilo diz:

⁶⁹ Diversas vezes, em entrevistas e depoimentos, Hermilo se manifesta contra o “aburguesamento” do teatro promovido por Valdemar de Oliveira. Seu trabalho à frente do TEP teria sido uma tentativa de se levar a arte teatral para fora do requintado Teatro de Santa Isabel, aproximando-a das camadas economicamente menos favorecidas da cidade.

Recife já comporta, sem sombra de dúvida, uma honesta companhia profissional, ao lado dos vários grupos amadores que deram, nesta terra, uma alta significação ao teatro. Há pouco mais de cinco anos atrás grupo que se formasse no Recife, com vistas na bilheteria, pensaria, antes de tudo, numa comediuzinha para rir. Agora não. Diante dos exemplos do Teatro de Amadores, do Teatro do Estudante e do Teatro Universitário, o nível do repertório não pode descer aos armandos gonzagas, porém tem que se equiparar à produção que lança Ibsen, Lorca e Pirandello. Ótimo sintoma (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 24/2/1949).

A descrição feita por Hermilo do que seria uma “honesta companhia profissional” não se aplicava propriamente ao teatro produzido por Barreto Júnior ou por Elpídio Câmara. Estava posto, então, de forma clara e contundente, a despeito de eventuais reconhecimentos ao talento individual desses atores, o ponto de vista do colunista sobre o teatro que eles ofereciam às platéias recifenses. Seus grupos não mantinham o “nível do repertório” ao patamar alçado pelos grupos amadores.

O ator Elpídio Câmara é um nome que merece nosso respeito pelo seu grande amor e devoção ao teatro. Conheço-o desde o ano de mil novecentos e trinta e quatro, dos bons tempos do Grupo Gente Nossa, quando Samuel Campêlo iniciava no Recife a luta constante por uma consciência dramática. Era Elpídio Câmara, naquele tempo, o melhor ator de Pernambuco, tomando para si responsabilidades tremendas, por várias vezes ensaiador do Grupo. /.../ A prova [do seu amor ao teatro] é esta sua luta pela manutenção do ‘Teatro Pernambucano’, grupo que idealizou, dirige e vai tocando para frente, Deus sabe como, fazendo das tripas coração para concretizar o seu sonho de manter na capital do Estado, um conjunto profissional que, sem tentar as grandes alturas, não desce ao fácil das representações improvisa (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 12/5/1950).

Sobre Barreto Júnior, por exemplo, após reprovar toda a concepção da montagem de *O direito de ser feliz*, de Eurico Silva, Hermilo diz:

Desejo salientar, como de justiça, a interpretação de Barreto Júnior, como a mais natural e a de maior senso. O velho ator se movimenta bem e diz melhor as palavras, sem esforço, sem pretensão, o que o torna uma figura simpática (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 1/10/1947).

Percebe-se que, para Hermilo, o ponto nevrálgico era mesmo a dramaturgia: mudando o repertório, todo o restante deveria vir a reboque. Baixar o “nível do repertório”, como estratégia para atrair mais pagantes ao teatro, não era, para o Hermilo dos anos 1940, nem tampouco para o da década de 1960, uma atitude honesta; para ele, como afirma em tantas ocasiões, tratava-se de um tipo de “prostituição”. No *Diálogo do encenador* (2005 [1964]: 144-145), a propósito, existe todo um peculiar raciocínio sobre as diversas formas de prostituição no teatro, tanto por parte do autor, como do diretor e, também, do ator. Em geral, entende-se que, para Hermilo, prostituir-se significa falsear as verdadeiras intenções artísticas em prol de interesses meramente financeiros ou de facilidades pessoais. Decerto, nesse juízo, havia algo do pensamento de André Villiers, cujo livro *La prostitution de l'acteur*, de 1946, integra o acervo pessoal de Hermilo, legado à sua esposa, a atriz Leda Alves. Em 1973, falando ao Serviço Nacional de Teatro, ao ser questionado sobre seus ganhos financeiros com a arte dramática, Hermilo diz:

O único lucro que eu tive com o teatro foi quando Dercy Gonçalves encenou minha peça *Dama das Camélias*. Ganhei tanto dinheiro que enjoei. Nunca vi tanto dinheiro na minha vida. Eu disse, chegou a minha vez de me prostituir. Mas, de repente, verifiquei que a prostituição era muito pesada, e parei. Mas quando me prostitui, ganhei dinheiro (BORBA FILHO 1981 [1973]: 105).

No início de 1949, em nome do “honesto” profissionalismo, Hermilo Borba Filho aceita o convite feito por Joel Pontes e Norma de Andrade, para assumir a função de diretor artístico da companhia profissional que esses dois artistas planejavam fundar. Aceito o convite, o diretor prontamente sugere o texto para a

estréia do conjunto: *Anna Christie*, de Eugene O'Neill. Em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, Hermilo explica em detalhes sua participação nesse novo empreendimento.

Realmente fui convidado pelo Joel Pontes e Norma de Andrade, para dirigir o conjunto teatral que estão organizando, ainda não batizado, por sinal, e não me furtei a cooperar em mais um movimento teatral em Pernambuco, principalmente tendo-se em vista que o teatro profissional que pretendem movimentar é dos mais sérios, haja vista o critério com que o repertório será selecionado. Creio de grande utilidade, numa cidade como o Recife, onde já existe um movimento renovador da arte dramática dos mais acentuados, por ele sendo responsáveis os grupos amadoristas, que se crie, agora, uma companhia sobre bases profissionais, porque afinal de contas atingimos um ponto em que é necessário avançar mais, com maior assiduidade, coisa que somente o profissional poderá atingir, desde que é exigida sua presença constante sobre o palco (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 8/3/1949).

Nessa ocasião, Hermilo volta a ratificar a sua crença na dramaturgia como o elemento primordial da realização teatral, posicionamento que era predominante entre os que advogavam a necessidade de renovação no teatro nacional. Ou seja, era hegemônico o entendimento de que o trabalho do ator estaria completamente condicionado à proposta do dramaturgo. Entretanto, o que parece mais importante nesse trecho de entrevista é a percepção por ele demonstrada de que seria difícil haver um real desenvolvimento da atividade teatral em bases estritamente amadoras. Hermilo, que nessa época vinha se dedicando mais à direção de espetáculos, sabia das limitações práticas impostas pelo amadorismo. Os ideais de um teatro moderno demandavam carga de ensaios muito maior e aprimoramento constante dos intérpretes. E ficava cada vez mais difícil se montar um espetáculo de qualidade contando apenas com as horas vagas dos atores. Pouco antes de morrer, em 1976, ao ser indagado sobre a questão do teatro amador, ele emite a seguinte opinião:

Não se pode ficar na infância o tempo todo e o amadorismo é uma infância, quando não, em muitos casos, uma atrofia e até mesmo uma arapuca. Explora-se muito o amadorismo por esse país afora. Eu, pessoalmente, não acredito em nenhuma arte amadora, principalmente o teatro a que se dedicar todos os instantes da vida (BORBA FILHO 1981 [1976]: 59).

Este contratempo, o da falta de um elenco integralmente disponível ao teatro, infelizmente, talvez salvo uma ou outra ocasião, sobretudo em algumas montagens dirigidas por ele em São Paulo, foi um problema constante ao longo de toda a sua carreira de encenador. Em 1973, analisando as principais dificuldades enfrentadas à frente do grupo Teatro Popular do Nordeste, Hermilo aponta o “semiprofissionalismo” do elenco como uma das razões pelo insucesso do empreendimento: “Isso nos levou à bancarrota, porque quando se estava representando uma peça, não se podia ensaiar outra, já que os elementos estavam ocupados em suas outras profissões” (BORBA FILHO 1981 [1973]:104).

Ao final da entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* em março de 1949, como se precisasse justificar sua adesão àquela iniciativa de um novo grupo de teatro profissional, Hermilo cita o ator britânico Lawrence Olivier:

Quanto aos nossos propósitos, nada melhor do que encerrar esta entrevista /.../ com as palavras do grande inglês Lawrence Olivier: ‘O ator, que é uma criatura humana sob todos os aspectos, também é humano nisto: trabalhar para viver. Representar, da mesma maneira que cortar lenha, é uma profissão’ (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 8/3/1949).

Dias antes, em sua coluna no jornal *Diário da Noite*, Valdemar de Oliveira, o grande defensor do amadorismo teatral em Pernambuco, saudara com surpreendente entusiasmo a iniciativa de Joel Pontes e Norma de Andrade. Após afirmar que era digna de elogio a determinação do grupo em banir a “peça vil, chamariz de bilheteria” de seu repertório, agindo, assim, “dentro do mesmo programa

dos amadores”, Valdemar expõe uma opinião sobre o teatro profissional não muito diferente daquela manifestada por Hermilo na mesma semana⁷⁰.

Um profissionalismo dessa ordem é sempre desejável. A bilheteria não lhe é indiferente, mas não chegará nunca a manchar a pureza dos ideais que o animam. Tal o ponto justo que deverá ser ferido sempre: o que importa não é tratar-se de amadores ou de profissionais, mas, de quem respeite a arte teatral, ganhe dinheiro, ou não ganhe, com isso. Os meus votos, diante do novo grupo teatral, são claros e positivos: desejo-lhe vitória total, com a condição de manter-se em nível alto, sem abastardamento da arte (OLIVEIRA in *Diário da Noite*, 4/3/1949).

Porém, a despeito do apoio recebido pela crítica teatral da cidade, o empreendimento proposto por Joel Pontes e Norma de Andrade, que chegara a ser batizado de “Teatro dos Três”, morre antes de se tornar uma realidade. Alegando falta de tempo para se dedicar ao projeto, Hermilo Borba Filho se retira do grupo, conforme noticia o jornalista Júlio Barbosa, em sua coluna teatral no *Diário de Pernambuco*, no dia 8 de abril de 1949.

Com um aperto no coração, comento hoje um fato consumado: deixou de existir o Teatro dos três, que nem sequer deu sua primeira representação. Apenas viveu no nome. Lançados os fundamentos com as melhores intenções possíveis por Norma de Andrade, Joel Pontes e Hermilo Borba Filho, agora vieram por terra os sonhos que alimentamos de ter no Recife mais um grupo profissionalista sério, com um trio de idealistas à frente. /../ Uma coisa, entretanto, é patente: precisamos de conjuntos de profissionais honestos, cheirando ao barro molhado da terra. Temos aí, vestindo-se, o Teatro Pernambucano, de Elpídio Câmara, porém é preciso mais. Vamos para a frente (BARBOSA in *Diário de Pernambuco*, 8/4/1949).

⁷⁰ Em 1955, quando Hermilo já morava em São Paulo havia alguns anos, Valdemar de Oliveira dirige, para o seu grupo, o Teatro de Amadores de Pernambuco, *Ana Christie*, de Eugene O'Neill, a peça que Hermilo sugerira a Joel Pontes e Norma de Andrade.

Nesse comentário de Júlio Barbosa, aparece outra importante nuance das discussões sobre a modernização do teatro em Pernambuco: a necessidade de se encontrar uma estética teatral que, além de estar sintonizada aos ideais da modernidade cênica, tivesse uma ligação mais profunda com as coisas da terra. Ouvem-se, nessa demanda, os ecos dos ideais regionalistas que vinham, desde a segunda metade da década de 1920, sendo propagados pelo grupo de intelectuais liderado por Gilberto Freyre. E o projeto artístico de Hermilo, desde então, muito embora desvinculado, no âmbito pessoal, da tutela do autor de *Casa grande e senzala*, começava a desenhar uma busca por um teatro moderno, sim, mas em intenso e permanente diálogo com as tradições artísticas da região; no caso, as manifestações cênicas espontâneas do povo nordestino, especialmente o bumba-meu-boi, o mamulengo e o pastoril. Porém, apesar de Hermilo nessa época já começar a olhar seriamente para esses espetáculos populares, promovendo mesas-redondas, escrevendo ensaios, divulgando apresentações para artistas e intelectuais que ainda não conheciam a arte desses brincantes, suas ações efetivas em prol da regionalização do teatro moderno tinham como alvo, sobretudo, a questão da dramaturgia. Na década de 1960, no entanto, durante os anos do Teatro Popular do Nordeste, esse empenho se volta mais acentuadamente para a encenação e, por conseguinte, para o trabalho do ator.

2.3. A modernidade teatral e os atores de fora

A seção teatral da *Folha da Manhã* sempre abriu generosos espaços para divulgar o trabalho dos grandes atores profissionais que vinham, de outras regiões, se apresentar no Recife. Semanas antes de eles chegarem a Pernambuco, Hermilo começava a preparar o público local, divulgando informações sobre a trajetória desses artistas, comentando seus feitos dentro da cena nacional e, especialmente, analisando as peças que eles trariam aos palcos recifenses.

No dia 2 de março de 1949, a coluna *Fora de cena* faz um positivo balanço da atividade cênica recifense no ano anterior:

O ano de 1948 foi, sem nenhuma dúvida, o ano máximo do teatro em Pernambuco. Começou pela temporada Adacto Filho pelo Teatro de Amadores, com escala pela 'Casa dos Rosmer', de Ibsen, com o Teatro do Estudante, lançando a barraca; encerrou-se de forma brilhante com 'A casa de Bernarda Alba', de Lorca, pelo conjunto dirigido por Valdemar de Oliveira (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 2/3/1949).

Em seguida, mantendo o tom de otimismo, Hermilo anuncia a chegada da atriz Henriette Morineau, à frente de sua companhia, Os Artistas Unidos, com a disposição de apresentar na cidade cinco montagens: *Medeia*, de Eurípides; *Uma rua chamada pecado*, de Tennessee Williams; *O pecado original*, de Jean Cocteau; *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chapuis; e a peça infantil *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti – esta última, um marco no teatro infantil brasileiro, sendo talvez a primeira montagem profissional desse gênero no país (GUINSBURG; FARIA; LIMA 2006: 159).

A iniciativa de Morineau em levar ao palco, com toda a qualidade, um espetáculo concebido especialmente para o público infantil é, na ocasião, amplamente elogiada pela coluna *Fora de cena*. Têm-se, então, alguns dos primeiros registros do olhar de Hermilo sobre o teatro feito para crianças. Na cena local, a encenação de *O casaco encantado* se fixa como um modelo a ser perseguido. Meses depois, ao sugerir que o ator-empresário Barreto Júnior se dedicasse também ao teatro infantil, Hermilo volta a mencionar a positiva experiência da companhia de Morineau. Desta vez, ele aborda uma questão que continuará, por certo até os dias atuais, no centro das discussões sobre a produção teatral voltada para os públicos mais jovens: certa facilidade de retorno financeiro, mesmo quando se levam aos palcos montagens de pouco valor artístico.

Prestaria um grande favor, o Barreto Júnior, não somente às crianças da terra, como à arte dramática geral desde que o

repertório fosse bom, encaminhando os novos para o caminho da dramaturgia. Quanto ao aspecto financeiro da empreitada creio que seria dos mais rendosos para uma companhia profissional como a do conhecido ator. Pois Henriette Morineau não deu, nesta mesma cidade, não sei quantas representações de 'O Casaco encantado', com todas as casas superlotadas? /.../ Nada se tem feito neste sentido, há bons anos, desde o Teatro Infantil [criado em 1939, como um departamento autônomo do Grupo Gente Nossa], de Valdemar de Oliveira (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 6/10/1949).

Nesse comentário, Hermilo parece antever que em Pernambuco, nas próximas décadas, mais acentuadamente a partir de meados de 1960, o teatro infantil iria se tornar um filão dos mais explorados, garantindo, a despeito da qualidade irregular das produções, a manutenção de alguma atividade profissional, ainda que muito precária, nos teatros da região. Embora esta opção talvez não estivesse incluída entre os seus objetivos iniciais, tanto o TEP quanto o TPN também recorreram a espetáculos infantis⁷¹. Mas para Hermilo, a pouca idade do público jamais poderia servir como desculpa para que se produzissem montagens de menor categoria. Em 1966, no artigo intitulado *Teatro e Educação*, ele destaca a importância de se oferecer aos jovens um teatro de real valor estético, e não apenas de utilidade pedagógica:

Se se realiza um teatro para crianças e adolescentes com um sentido dramático exato, excluem-se, de vez, as terríveis representações escolares de fim de ano, que tanto mal causam sob todos os pontos de vista, erradas tecnicamente, quase sempre pecinhas de sub-literatura e com um rançoso e falso patriotismo que nada conduz, transformando a apoteose com que sempre são encerradas num ridículo que, para sempre, marca o aluno, afastando-o do teatro verdadeiro". (BORBA FILHO 1966a: 21).

⁷¹ O TEP levou à cena, em 1952, um espetáculo formado por três peças de um ato, escritas originalmente para teatro de bonecos: *A cabra cabriola*, de Hermilo Borba Filho; *Mãe da lua*, de José de Moraes Pinho – ambas encenadas, anteriormente, pelo próprio TEP, com bonecos –; e, por último, *A caipora*, de Genivaldo Wanderley, que também respondia pela direção da montagem. O TPN, por seu turno, já em sua sede própria, monta, em 1966, *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga; e, no mesmo ano, *O cavaleiro azul*, de Maria Clara Machado, sendo os dois trabalhos dirigidos por Rubens Teixeira.

Meses antes de sua morte, em crônica publicada no *Diário de Pernambuco* do dia 8 de abril de 1976, Hermilo lamenta a triste entrevista concedida dias antes, no *Jornal da Cidade*, pelo ator e diretor Leandro Filho⁷² sobre as dificuldades enfrentadas pelos que faziam teatro infantil no Recife. Em seu texto, confirmando a importância que reconhecia nessa vertente teatral, Hermilo protesta:

Os responsáveis pela orientação cultural da infância e da juventude ainda não chegaram a meter na cabeça (afinal não tiveram preocupação para isto) que o teatro é fundamental para a cultura de um povo. E que é preparando, de agora, as platéias, que se pode falar num altivo teatro que reflita o espírito de uma nação. Leandro tentou, por todos os meios, interessar as autoridades responsáveis, mas ou elas se mostraram indiferentes ou lhe deram tão escassas migalhas que de nada serviram para o empreendimento a que ele se propôs (BORBA FLHO 2000: 418).

Mas se a temporada recifense da companhia de Henriette Morineau, em 1949, suscitou, em Hermilo, reflexões sobre a importância do teatro infantil, ela também o instigou a discutir outros temas diretamente ligados à modernidade teatral, como: as novas relações entre dramaturgia, interpretação e encenação. Na mesma coluna em que anuncia a chegada de Os Artistas Unidos, Hermilo festeja a confirmação da vinda ao Recife do encenador Zbigniew Ziembinski, a fim de dirigir espetáculos para o Teatro de Amadores de Pernambuco. “O nome desse ‘metteur-en-scène’ polonês”, reconhece Hermilo, “está diretamente ligado ao movimento renovador da dramaturgia brasileira, não somente pelos originais estrangeiros apresentados, como também pela descoberta do Sr. Nelson Rodrigues” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 2/3/1949). Era dele, de Ziembinski, por sinal, a direção de dois desses espetáculos trazidos por Morineau ao Recife: *Medeia* e *Uma rua chamada pecado*.

Depois de ressaltar a qualidade do repertório da companhia de Henriette Morineau, afirmando que havia tempo que o Recife não tinha acesso a um teatro

⁷² Fundador, ao lado de Otto Prado e Ilza Cavalcanti, do Clube de Teatro Infantil, decerto um dos mais prolíficos conjuntos da cena recifense no período entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1980.

“profissional sadio”, sua *Fora de cena* daquele dia destaca a contribuição dada pela atriz ao moderno teatro nacional:

Com as restrições que porventura se possam fazer a intérprete francesa, desconhecer não se pode que ela selecionou um repertório onde entram os nomes mais em evidência da dramaturgia mundial. Impô-se, a senhora Morineau, ao conceito da crítica na metrópole, especialmente pela honestidade de suas peças e o cuidado profissional de suas montagens. Deu, sem nenhuma dúvida, sangue novo ao teatro brasileiro /.../. Tudo isso veremos na temporada de março, numa prova evidente de que o Recife já interessa aos bons profissionais, porque afinal de contas eles têm conhecimento de que aqui se faz o mais limpo movimento teatral do Brasil (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 2/3/1949).

Hermilo não revela, porém, quais seriam essas restrições ao trabalho de Morineau. Nas críticas escritas por ele sobre as montagens mostradas no palco do Teatro de Santa Isabel, embora não existam louvações demasiadas ao talento da atriz, sua competência e sua segurança como intérprete são sempre ressaltadas. Todavia, ao comentar o seu desempenho em *Uma rua chamada pecado*, Hermilo parece insinuar que algumas de suas ressalvas à atriz incidiam, talvez, sobre o estilo de sua declamação – ou, quem sabe, sobre o forte sotaque, do qual essa intérprete francesa, que viveu por muitas décadas no Brasil, jamais se desvencilhou:

Como sempre, a senhora Henriette Morineau deu-nos uma interpretação convincente, valorizando tôdas as cenas em que aparecia, dominando o espaço com sua personalidade de atriz que é talhada para papéis onde a exteriorização dos sentimentos não se faça apenas pelas palavras, mas por atitudes de corpo e, sobretudo, de máscara (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 29/3/1949).

Sobre o acento francês dessa que se tornou um dos grandes nomes da cena teatral moderna no país, o crítico Décio de Almeida Prado diz o seguinte:

Henriette Morineau, francesa de nascimento e de formação, fora descoberta no Rio de Janeiro por Louis Jouvet, Participando de seu elenco durante o período em que este, uma das maiores figuras do teatro universal, permaneceu no Brasil, afastado da Europa pela guerra. Mais tarde, já falando português com desembaraço mas sem perder o forte sotaque de origem, Mme Morineau fundaria, em 1946, Os Artista Unidos, companhia que por muitos anos seria apontada como modelo de bom profissionalismo. Foi ela, por exemplo, que, nos deu a conhecer o teatro americano de pós-guerra, encenando *A Street Named Desire* (sic), de Tennessee Williams, sob o título, julgado mais provocante, de *Uma Rua Chamada Pecado*” (PRADO 1996: 42).

No romance *O cavalo da noite* (1968), terceiro volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*, ao encorajar uma ex-atriz estrangeira (mais uma vez, uma húngara, como a personagem Júlia, do primeiro livro da série) a voltar aos palcos, o protagonista Hermilo ironiza: “O que tem o sotaque? No teatro brasileiro existem atrizes com sotaque francês e atores com sotaque polonês” (BORBA FILHO 1968c: 124).

Contudo, além da questão do sotaque, talvez Hermilo não concordasse com certos aspectos da técnica de interpretação empregada por Morineau. Em seu comentário sobre *Frenesi*, peça considerada por ele como de menor valor literário, descendente “em linha reta, do ‘*théâtre de boulevard*’”, embora volte a elogiar a atuação da atriz, ele sugere, sutilmente, que alguns dos recursos utilizados pela intérprete pareciam um tanto inadequados às expectativas de uma encenação moderna.

O despertar do sexo na solteirona, cujo temperamento se complica em gestos de bondade e em atitudes demoníacas, ora desejando o homem ligado a outra mulher, ora abdicando de todos os seus direitos (e em verdade os tinha), faz vibrar a platéia, e a prova disso foram as palmas prolongadas no final dos atos e na em que a senhora Morineau, lançando mão de um velho mas seguro efeito teatral, que é a gargalhada da histérica se transformando em choro consegue alevantar ainda mais a ação

dramática que se localiza em personagem único (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 8/3/1949).

Ao final dessa crônica, Hermilo conclama o espectador recifense a prestigiar os espetáculos de Morineau, para conferir “de perto o esforço, a honestidade e a inteligência de uma intérprete francesa que soube se impor no Brasil, profissionalmente, demonstrando cada vez mais que, felizmente, já saímos do reino da chanchada, e que já podemos discutir uma peça” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 8/3/1949).

O sucesso da temporada de Os Artistas Unidos, no Santa Isabel, era tido, na coluna *Fora de cena*, como uma prova da maturidade artística do público local⁷³. Para Hermilo, como se lê em sua crônica do dia 5 de março daquele ano, tal consciência dramática resultava do empenho dos conjuntos que faziam teatro amador na cidade.

A senhora Henriette Morineau não se decepcionará com o público do Recife, agora já acostumado a torcer a cara às peças de rir, rir, rir e apreciar o que é verdadeiramente bom, graças ao trabalho constante dos diversos grupos de amadores da cidade, sendo responsável direto por esse movimento de renovação no que se refere aos freqüentadores do Santa Isabel, o Teatro de Amadores de Pernambuco (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 5/3/1949).

Sobre Henriette Morineau, porém, nenhum outro aspecto vai ser mais celebrado, por Hermilo, do que a revelação de seu interesse pelos novos dramaturgos brasileiros. Na *Fora de cena* do dia 12 daquele mês, Hermilo relata uma conversa que havia tido com a famosa atriz francesa, “a respeito da arte dramática brasileira”. Nesse encontro, Morineau lhe havia explicado o principal motivo de ainda

⁷³ “Estou satisfeito com o público do Recife por haver aplaudido da maneira a mais significativa a peça de Tennessee Williams ‘Uma rua chamada pecado’ (Streetcar named desire), atestando, dessa maneira, o seu bom gosto artístico, porque, na verdade, até agora foi a melhor produção da companhia dirigida pela senhora Henriette Morineau” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 29/3/1949).

não ter encenado muitos originais de autores nacionais – fato que certamente devia estar entre as tais “restrições” anteriormente mencionadas por Hermilo em relação ao trabalho da atriz. Segundo ele, o primeiro impedimento apontado por ela teria sido justamente o seu ainda precário domínio da língua portuguesa, optando, assim, por montar “obras teatrais do seu país, as quais já conhecia profundamente, de leitura e mesmo de representação”. Agora, sentindo-se mais segura no português, ela pretendia programar uma temporada exclusivamente composta por peças de autores brasileiros, levando à cena “o que houvesse de melhor na literatura dramática do país e não somente da capital da República” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 12/3/1949).

Sobre isso, no dia 1 de fevereiro de 1946, ela enviara uma carta a Paschoal Carlos Magno, explicando o motivo pelo qual sua companhia, formada havia quatro meses, ainda não incluía em seu repertório nenhuma peça de autor brasileiro: os “autores de renome” não lhe ofereciam nenhum texto, provavelmente, presume Morineau, por não terem, no momento, um grande papel que pudesse ser desempenhado por ela. Demonstrando ser uma atriz sintonizada com a cena moderna, Morineau elogia vários componentes de seu elenco e afirma que não se importaria de desempenhar um papel secundário em uma boa peça nacional. No dia 5 de fevereiro de 1947, ou seja, pouco mais de um ano depois, Paschoal publica, em sua coluna no *Diário da Manhã*, essa carta de Henriette Morineau, seguida por uma resposta pública à queixa da atriz francesa.

A culpa não é dos autores, Henriette Morineau. A culpa é do meio. Durante tantos anos os autores ‘escreveram’ peças para este ou aquele ator que causa espanto uma artista do seu valor querer peças, mesmo que nelas tenha um papel insignificante, contente de poder exhibir o mérito de sua equipe. /.../ Se os autores célebres não lhe mandam peças, tenho certeza, Henriette Morineau, que os novos, diante da carta acima, diante de sua honestidade artística, baterão contente à sua porta (CARLOS MAGNO 2006: 44).

Durante a estada de Morineau no Recife, coube a Hermilo lhe falar sobre os novos dramaturgos que vinham surgindo na região, graças, segundo ele, sobretudo, ao empenho do Teatro do Estudante de Pernambuco no sentido de fomentar uma literatura dramática renovada, que aspirasse à universalidade, mas que tratasse primordialmente dos temas ligados ao Nordeste brasileiro. Em sua coluna, ele cita, entre outros, os nomes de Ariano Suassuna, José de Moraes Pinho – ambos componentes do TEP – e o de Aristóteles Soares que, sob a influência do TEP, haveria abandonado “o fácil teatro das comédias para rir”, a fim de escrever sobre os dramas característicos da zona açucareira de Pernambuco. De autoria deste último, informa Hermilo, encontrava-se nas mãos de Morineau o texto da peça *Cana brava*.

Ao final, aproveitando o interesse da atriz visitante pelos autores locais, Hermilo faz uma crítica aos grupos recifenses, como, por exemplo, o TAP, de Valdemar de Oliveira, que ainda não haviam despertado para a necessidade de se fortalecer a dramaturgia da terra. Ele diz: “O exemplo de Madame Morineau deve frutificar através de todos os conjuntos amadoristas ou profissionais de nossa terra, a fim de que surja a verdadeira arte dramática brasileira” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 12/3/1949).

Essa aproximação com Henriette Morineau, durante sua estada no Recife, decerto contribuiu para dirimir as ressalvas que Hermilo Borba Filho parecia ter, anteriormente, sobre a artista. Meses depois de sua passagem pela cidade, em outubro daquele ano, ele volta a enaltecer a importância da atriz para a modernização da cena teatral brasileira. Nessa ocasião, Hermilo usa toda uma coluna *Fora de cena* para expressar o seu apoio à condecoração que o Governo brasileiro oferecera à intérprete. Em tempos de exacerbados nacionalismos, alguns setores da classe teatral haviam se manifestado contrários a tal homenagem. Indignado com esse posicionamento, Hermilo se pergunta:

Por que a senhora Henriette Morineau não deveria a distinção do nosso governo? Por ser estrangeira? Somente por isso? E que tem que um estrangeiro seja agraciado quando de fato ele trabalha pela nossa terra mais do que meia dúzia de peralvilhos de moral duvidosa e de idoneidade artística mais

duvidosa ainda? Em que se baseiam esses supostos defensores da arte nacional para impugnarem a homenagem que realmente se presta a quem se interessa honestamente pelos nossos trabalhos dramáticos? Qual a alegação dos ‘revoltados’? A senhora Henriette Morineau é francesa? Pois que seja e é uma honra que ela trabalhe do nosso lado revelando ao nosso público os bons autores de sua terra. A senhora Henriette Morineau só representa, em sua maioria, originais de outras terras? Pois que os represente, dando oportunidade às platéias de conhecerem o que de grande se faz na arte dramática de outros povos, pois esta é uma maneira de educar e de mostrar o caminho exato do dramático aos nossos escritores e aos interessados pelo teatro. E ao lado disso, a senhora Henriette Morineau não deu às crianças do Recife – para particularizarmos o caso – uma peça da senhora Lúcia Benedetti, distraíndo sadiamente essas crianças depois de tantos anos ausentes do bom teatro? Em que se estribam os gritadores para dizer que a maioria das peças de seu repertório é imoral? Por que esses sujeitos não se agarram a um tratado de estética para compreenderem de uma vez para sempre que arte nada tem a ver com a moral? Por que não lêem Jacques Maritain, Ortega y Gasset, Croce? E se nunca ouviram falar nestes nomes, então é melhor que fechem a boca e não se ponham a acusar uma artista estrangeira pelo prazer gratuito de investirem contra as pessoas que realmente trabalham pela nossa arte, independente de seu estado de cidadania. E não convém continuarmos a falar porque a burrice humana causa-nos raiva⁷⁴ (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 8/10/1949).

Apesar de ter sido um dos intelectuais brasileiros que mais se dedicaram à construção de uma identidade para o teatro nacional, Hermilo Borba Filho sempre teve o discernimento de que, em outros países, sobretudo na Europa, essa arte encontrava-se em estado de desenvolvimento, tanto prático quanto teórico, muito superior ao que se via no país. Em sua biblioteca, certamente não eram muitos os livros de teatro assinados por autores brasileiros. Sobre o trabalho do ator, então,

⁷⁴ Mais uma vez, Hermilo fazia ecoar, no Recife, uma opinião que já fora manifestada, no Rio de Janeiro, por seu amigo Paschoal Carlos Magno. No dia 5/2/1947, ele havia dito: “Não se preocupe com os imbecis, os bocós e os inúteis que ruminarão sandices tais como ‘Esta estrangeira, etc., etc.’” “Eles não têm nenhum valor moral ou intelectual no programa. Mas quem poderá dizer que a diretora dos ‘Artistas Unidos’ é estrangeira? A crítica e o público, a imprensa e os intelectuais há muito colocaram Henriette Morineau entre as primeiras figuras do teatro do Brasil de todos os tempos” (MAGNO 2006: 84).

tema pouco estudado pelos teatrólogos nacionais, suas referências advinham, de fato, quase em sua totalidade, do pensamento teatral europeu, mais notadamente dos teóricos contemporâneos franceses.

Como foi visto, no seu livro *Diálogo do encenador* (1964), Hermilo ratifica sua afinidade com determinada corrente de pensamento teatral que germinara na França desde ao menos as primeiras décadas do século XX, preconizando uma revalorização do binômio ator-texto, em detrimento do uso inflado dos demais elementos cênicos, especialmente da cenografia, que servia mais para deslumbrar os olhares das platéias burguesas, do que para expressar algum significado verdadeiramente artístico. Nesse viés, Jacques Copeau era decerto a influência mais notável. No dia 12 de novembro de 1949, na ocasião em que noticia o falecimento desse importante criador do teatro francês, Hermilo o homenageia, dedicando-lhe integralmente a sua coluna na *Folha da Manhã*.

Menos de dois meses depois, o mesmo ocorre com o anúncio da morte de Charles Dullin, um dos mais importantes discípulos de Copeau. Muito antes disso, no dia 19 de novembro de 1947, Hermilo havia dedicado, na íntegra, outra *Fora de cena* a Dullin. Nessa ocasião, ele afirma que fora apresentado ao nome de Dullin por intermédio do escritor Aníbal Machado que, retornando de uma temporada na Europa do pós-guerra, mostrara-se impressionado com a qualidade do trabalho desse ator-diretor. A partir daí, Hermilo passa a transcrever e a comentar trechos do livro *Souvenir et note de travail d'un acteur*. Nesse escrito de Dullin, Hermilo diz ter descoberto, “com muita satisfação, pontos de contato com aquilo que entendo como teatro expresso na minha conferência sobre teatro como arte do povo” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 19/11/1947).

Se sua admiração por Charles Dullin era grande, a que tinham por Jacques Copeau, mestre de Dullin, era ainda maior. No elogio fúnebre publicado no dia 12 de novembro de 1949, Hermilo não deixa dúvida sobre sua profunda identificação com as idéias preconizadas pelo fundador do Vieux Colombier. Tratando-o como um marco na história do teatro, a trajetória de Copeau é passada em revista, sendo enfocada, especialmente, sua batalha contra o teatro frívolo, de puro entretenimento, que predominava em Paris desde o final do século anterior. Ao final da coluna, uma

citação do próprio encenador francês, sobrepondo a importância do ator aos novos arroubos pretensamente revolucionários da arte da encenação.

Jacques Copeau deu ao teatro francês a dignidade que lhe faltava, servindo como exemplo ao mundo, e agora mais do que nunca devemos meditar no seu trabalho, quando por aí anda tanta coisa falsificada e adulterada sobre o rótulo de teatro. Ele próprio disse: 'Não sentimos a necessidade de uma revolução... Não acreditamos na capacidade das fórmulas estéticas que nascem e morrem todos os meses nos cenáculos e cuja intrepidez deriva justamente da ignorância. Não sabemos o que será o teatro de amanhã. Não proclamamos nada. Mas vamos reagir contra todas as covardias do teatro contemporâneo. Ao fundar o Vieux Colombier, preparamos um lugar de refúgio para os talentos do futuro. Nossos esforços tendem a criar em volta do ator uma atmosfera mais apropriada a sua formação como homem e como artista; educá-lo, despertar sua consciência e iniciá-lo na moralidade de sua arte.' Boa noite Jacques Copeau (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 12/11/1949).

Essas mesmas palavras de Copeau reaparecem, integralmente, quinze anos mais tarde, no *Diálogo do encenador* (2005 [1964]: 107). No segundo capítulo, dos três que compõem esse livro, além de apresentar brevemente a história de Copeau no teatro, Hermilo detém-se sobre a forma como esse encenador francês se relacionava com os seus atores.

Ele – Copeau agia em relação aos atores não à maneira de Antoine, subjugando-os, mas ajudando-os na procura exata das soluções que seriam dadas às relações intérprete X personagem. Orientava-os neste sentido e respeitava, além disto a liberdade de cada um.

Eu – mas isto não se transformou numa anarquia?

Ele – Por quê?

Eu – O ator fazia o que queria?

Ele – Você não entendeu. O que eu quis dizer é que o ator não pode ser encarado como um títere, violando-se a sua vontade. O ator é um criador também. A sabedoria consiste em aliar a sua liberdade com a vontade do encenador. Uma termina

onde a outra começa. É dessa fronteira que sairá a compreensão exata do jogo, a verdade artística.

Eu – Foi o que Copeau fez?

Ele – Foi (BORBA FILHO 2005:108)

Sua descrição do modo como Copeau lidava com o intérprete teatral é, como poderá ser conferido mais adiante, muito próxima, senão idêntica, ao tipo de interação que o próprio Hermilo, como diretor, afirmava procurar instaurar entre ele e os seus elencos: uma relação de cooperação, jamais de imposição. Sem reproduzir a “tirania” por ele atribuída àquele que é tido como o primeiro grande encenador moderno, o pai da cena realista-naturalista, André Antoine; nem tampouco o absolutismo de alguns diretores simbolistas para quem o ator era apenas mais um elemento a ser harmonizado na requintada composição visual do palco.

Em sua conferência intitulada “Reflexões sobre a *mise-em-scène*”, proferida em abril de 1947, Hermilo criticara veementemente as idéias do britânico Gordon Craig, para quem, em uma interpretação literal de seus escritos, o ator ideal deveria funcionar como uma “supermarionete”, isto é, um instrumento técnico e emocionalmente preparado para se entregar à manipulação completa do encenador, este sim, o verdadeiro criador da cena.

Dessa maneira, misturando criação e mecanismo, querendo eliminar a verdade única do teatro que é o intérprete, o encenador [Craig] tentou destruir, por meio de uma teoria, a arte dramática. O intérprete é o veículo por excelência do pensamento do autor, o mais, na cena, sendo, apenas, complemento a essa verdade (BORBA FILHO 2005 [1947]; 57).

Assim, os princípios defendidos por Graig, recebidos com entusiasmo pelos diretores ligados à cena simbolista, talvez não respondessem adequadamente ao modelo de encenação naturalista forjado por Antoine, na França, e aprofundado, enquanto técnica de interpretação por Stanislavski, na Rússia. Para Hermilo, tanto no naturalismo, quanto nas correntes que, como o simbolismo, procuravam fazer

oposição à idéia do teatro enquanto *tranche de vie*, o verdadeiro potencial criativo do ator corria o risco de ser sufocado pela supremacia da encenação.

Além de Jacques Copeau, no *Diálogo do encenador*, Hermilo aponta como uma significativa influência em suas idéias sobre a encenação, e também sobre a função do ator, o diretor Fiódor Komissarjévski, artista relativamente “pouco divulgado nos estudos teatrais brasileiros” (CADENGUE 2006: 60). Esse criador russo, de alguma forma, a seu modo, chegara a soluções, em vários aspectos, semelhantes àsquelas encontradas por Copeau. Em longa citação, Hermilo aproveita as palavras de Komissarjévski⁷⁵ para explicar pontos de vistas que também eram indiscutivelmente seus:

Não creio no teatro estético, nem na ‘arte pela arte’. Sem público, o teatro é uma insensatez. Mas há público e público. O Teatro deve exprimir as idéias em formas emocionais e esse teatro deve educar o público, em vez de descer aos seus gostos e aos seus baixos instintos, transformando o espetáculo em um lugar de agradável digestão, uma fuga da vida ou vitrina de vulgaridades. O teatro não pode ter o lucro como finalidade. O Teatro é a vida artisticamente enriquecida e generalizada ideologicamente. /.../ Stanislavski e Meyerhold são encenadores de grande mestria, mas Stanislavski reduziu a importância da arte cênica ao obrigar os atores a sentirem e reproduzirem em cena o que sentem em sua vida privada. Meyerhold, por sua vez, deformou o teatro ao transformar os atores em máquinas e fantoches. Substituiu a representação teatral por um espetáculo pitoresco, mecânico, puramente formal (BORBA FILHO 2005: 130).

No dia 8 de junho de 1950, a seção teatral de Hermilo Borba Filho trata exclusivamente das contradições do teatro naturalista. A motivação era a recente apresentação do espetáculo *Tereza Raquin*, pela companhia de Sandro Polloni e Maria Della Costa⁷⁶ que, assim como o fizera o grupo de Henriette Morineau no ano

⁷⁵ Embora não haja nenhuma referência bibliográfica, é provável que o trecho citado tenha sido colhido do livro *Creadores del teatro moderno* (1946), de Galina Tolmacheva, onde aparece, na página 292, embora em espanhol, quase que na íntegra.

⁷⁶ Chamado Teatro Popular de Arte, esse grupo foi um dos mais expressivos conjuntos da cena teatral brasileira, no período de sua modernização, como aponta Tânia Brandão: “A imagem que deve ser considerada a seguir representa finalmente uma grande mudança no panorama do teatro carioca. É a

anterior, chegara ao Recife para uma temporada, apresentando diversas peças. Depois de explicar todo o empenho do escritor Émile Zola no sentido de que os seus preceitos naturalistas chegassem até os palcos parisienses, o que acontece finalmente por intermédio de André Antoine, Hermilo, embora reconhecendo a importância histórica desse tipo de teatro, manifesta sua desaprovação à insistência nos princípios cênicos forjados por esse movimento.

Mas foi o próprio Zola que, adaptando o seu romance Tereza Raquin, lançou a primeira obra teatral naturalista na cena francesa. É esta adaptação que o Sr. Sandro Polloni acaba de apresentar no Teatro Santa Isabel. Gênero já superado por outras formas estéticas teatrais. O naturalismo precisa lançar mão de uma antiga técnica, onde os gestos, os movimentos, e as frases [vão] crescendo desmedidamente para se transmitir a verdade que se pretende ser a da vida. /.../ As paixões são transmitidas pela aproximação exagerada do real, o que dá à interpretação um tom grandiloquente, tendo-se em vista principalmente que nas peças naturalistas a voz e o corpo estão sempre prontos a crescer, pois a natureza dos assuntos assim os obriga: adultérios, crimes, suicídios.

Teresa Raquin, na produção do Sr. Sandro Polloni, seguiu à risca os processos antigos, nos quais Itália Fausta, que se apresenta ao público do Recife após uma ausência de mais de quarenta e cinco anos, toma toda a peça. E nem podia deixar de ser assim, já pelo seu valor, já porque ambienta-se dentro de um gênero que foi o principal do teatro no seu tempo. O seu tom declamatório, o poder que possui sobre as mãos e principalmente sobre os olhos na cena da paralisia identificam-na imediatamente como uma intérprete do teatro naturalista. Os recursos cênicos de que dispõe são os frutos de uma longa experiência de cinquenta anos, de que ela se deve orgulhar e nós também por vermos, na cena brasileira, uma lealdade artística como a dela (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 8/8/1950).

montagem de Anjo Negro, texto de Nelson Rodrigues dirigido por Ziembinski, encenação que marca o início da história do Teatro Popular de Arte, futura Companhia Maria Della Costa. É um dos fatos que, no meu entendimento, fazem com que 1948 seja um divisor de águas, uma data muito mais importante do que 1943. Foi o ano de aparecimento do Teatro Popular de Arte e o ano do TBC em São Paulo. A diferença a notar é que em 1948 o TBC é um edifício, o Teatro Popular de Arte é uma empresa que vai arrebanhar mais uma vez os remanescentes do grupo Os Comediantes. Ziembinski estava na direção. Sandro Polônio, ator e cenógrafo, era um nome novo, que estava se projetando como empresário, sobrinho da atriz Itália Fausta” (BRANDÃO 2004: 259).

Apesar de ter expressado reservas em relação a *Tereza Raquin*, a coluna *Fora de cena* esteve durante toda a temporada ao lado do Teatro Popular de Arte, divulgando seus espetáculos e conclamando o público recifense a comparecer ao Santa Isabel. Ao contrário do que havia acontecido com Os Artistas Unidos, de Henriette Morineau, a temporada de Sandro Polloni e Maria Della Costa não foi um grande sucesso de público. Hermilo, inconformado com essa indiferença do espectador local, se perguntava:

Onde está o público do Recife que não foi ver *Desejo* como devia ter ido? Não creio que a opinião de Mario Melo⁷⁷, tardia aliás, tenha contribuído para o afastamento do público. /.../ Onde está o público que não tem se interessado devidamente pelo esforço heróico de Sandro Polloni, trazendo ao Norte um repertório de honestidade artística a toda prova. Uma quantidade enorme de bagagens, contas a pagar que não param mais? Onde está o público desta cidade que se orgulha de possuir vários conjuntos amadoristas todos eles praticando ótimo teatro? Onde está que não corre ao Santa Isabel? Afinal de contas que impressão terão estes sulistas com o nosso desinteresse, quando lá no Sul lhes diziam que Recife possuía uma platéia entendida, que gostava e aplaudia o drama? Se minha palavra de artista teatral serve para alguma coisa, que sirva agora. E o meu conselho é que todos corram ao Santa Isabel. Não se importem com esse negócio de se discordar tecnicamente de uma dada interpretação, de um detalhe de cenário, de um efeito de luz. O todo é o que conta. Posso garantir que ninguém se arrependerá. Quando muito poderá discordar do tema de uma peça (chega-se ao cúmulo de se considerar *Desejo* uma peça imoral!), mas a atmosfera artística permanece. Neste mês de filmes mais ou menos medíocres, não percam tempo e dinheiro (estou quase um camelô, mas o que me move é o desejo de amparar quem pratica arte honestamente) e se encaminhem para o Santa Isabel (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 24/8/1950).

⁷⁷ Meses antes, esse jornalista reprovava agressivamente a apresentação de *O vento do mundo*, tragédia moderna escrita e dirigida por Hermilo.

Ao término da temporada, em coluna intitulada *Boa viagem, Sandro*, Hermilo faz uma avaliação positiva da passagem do Teatro Popular de Arte pelo Recife, ressaltando, sobretudo, o alto nível do repertório e a grande qualidade dos atores.

Além de trazer nomes novos ao público do Recife, como Sartre e Helena Silveira – e quanto a esta última ele prestou mais um serviço ao autor nacional – deu-nos, com vigor, peças como *Desejo*, de O'Neill, grande amostra do teatro moderno e *Tereza Raquin*, de Zola, produto do teatro naturalista.

Possuindo em seu elenco nomes como o de Graça Melo⁷⁸ e de Maria Della Costa, Sandro Polloni ainda pôs o nosso público em contanto com a Sra. Itália Fausta, uma das maiores glórias da cena brasileira. De Graça Melo nada mais podemos dizer do que o que já dissemos nestas mesmas colunas, apreciando o seu vigor de intérprete e de diretor em várias peças montadas pela companhia. /.../ Valho-me desta última crônica, porém, para salientar e bater palmas ao excelente trabalho de Maria Della Costa, em 'A Prostituta Respeitosa', de Sartre. Sem nenhum exagero, uma das maiores interpretações pessoais que já vimos em qualquer época em qualquer conjunto brasileiro. A propriedade de atitudes, de gestos, de inflexões de que se vale Maria Della Costa nesta peça de Sartre é verdadeiramente impressionante. Assistindo-se ao seu trabalho é que se pode crer naquele duende de que nos fala o poeta García Lorca (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 25/9/1950).

Mas a coluna *Fora de cena*, além de cobrir os acontecimentos teatrais da cidade, preocupava-se em manter o público recifense informado sobre o movimento nos palcos do Rio de Janeiro e nos de São Paulo, cidades onde havia uma produção teatral maior e mais consistente. Sempre que viajava a essas capitais, Hermilo trazia para o seu leitor os fatos que mais haviam chamado a sua atenção. Dessa forma, o Recife tomava conhecimento do trabalho de artistas que ainda não haviam se apresentado na cidade.

No dia 31 de agosto de 1949, por exemplo, Hermilo dedica sua coluna à atriz Maria Fernanda, filha da poeta Cecília Meireles, revelada aos palcos, um ano antes,

⁷⁸ Ator e diretor que teve um papel de grande relevo para a consolidação da cena teatral moderna em Pernambuco, sobretudo por seu trabalho à frente do Teatro Universitário de Pernambuco, conforme atesta Joel Pontes, em seu livro *Teatro Moderno em Pernambuco* (PONTES 1990 [1966]: 63).

pelo Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno. Nessa crônica, ao anunciar com muita satisfação que a atriz havia recebido uma bolsa de estudo, oferecida pelo Conselho Britânico, para se aprimorar na Inglaterra sob a orientação do ator Laurence Olivier, ele demonstra crer no desenvolvimento das qualidades artísticas do intérprete teatral, por meio de estudo e de treinamento. Ou seja, embora a palavra “talento” fosse utilizada freqüentemente por Hermilo, sobretudo quando se referia à interpretação, isso não o impedia de valorizar o papel da preparação formal – e também informal, pelas experiências advindas da prática – no aprimoramento dos intérpretes. Para ele, o ator nem sempre nascia pronto; alguns, como Maria Fernanda, levariam certo tempo até apresentarem um desempenho realmente digno de reconhecimento.

A primeira vez que pisou num palco, Maria Fernanda encarregou-se logo de desempenhar um difícilíssimo papel como o de Ofélia, na famosa tragédia shakespeareana. Falhas, é claro, houve, em sua interpretação, mas tive a satisfação de vê-la novamente, no mesmo papel, no Festival Shakespeare, organizado pelo Teatro dos Doze, em homenagem a Paschoal Carlos Magno, e já aí a diferença era enorme entre a primeira e a segunda performance. No intervalo de pouco mais de um ano, Maria Fernanda, graças a uma dedicação comovente ao palco e a muito estudo, pôde superar as suas deficiências e conquistar o elogio de toda a crítica (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 31/8/1949).

Poucos meses depois, a coluna *Fora de cena* volta a falar de outro valor igualmente revelado por essa montagem de *Hamlet*, do Teatro do Estudante do Brasil. Dessa vez, porém, Hermilo vai tratar de um ator que se impusera, decerto pelo talento, desde a primeira vez em que subiu ao tablado. A seção teatral da *Folha da Manhã* do dia 2 de dezembro de 1949 festeja a contratação do ator Sérgio Cardoso pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Agora, chega-me a notícia de que o Teatro Brasileiro de Comédia, que já havia contratado Ruggero Jacobbi, fechou

contrato com Sérgio Cardoso, havendo estreado com ‘O Mentiroso’, de Goldoni. Fico pensando nos bons resultados /.../: da união de Sérgio Cardoso – realmente o mais talentoso ator do teatro brasileiro – e a organização para a qual está trabalhando, a mais séria (tome-se a palavra séria no sentido largo de capital e trabalho) do Brasil. Com muito dinheiro e com um público certo (‘Arsênico e Alfazema’ rendeu oitocentos mil cruzeiros líquidos), com bons ensaiadores, Sérgio Cardoso poderá tornar-se, dentro de pouco tempo, um autêntico ídolo do público artístico paulista, para a maior glória do teatro nacional.

O meu amigo Sérgio Cardoso – que conheci naqueles dias passados num palacete da Tijuca, estudando o Hamlet, graças à doidice de Paschoal Carlos Magno – encontrou o seu caminho, porque na verdade ele não nasceu para se matar no pagamento de contas à frente de uma companhia mais ou menos instável, porém para criar verdadeiros tipos da galeria dramática, estudando, trabalhando, produzindo mais e mais. O Teatro Brasileiro de Comédia e Sérgio Cardoso se completam” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 2/12/1949).

Por essa época, contudo, como informa Joel Pontes, era Hermilo quem estava “se matando” para pagar as contas do TEP:

De 1948 em diante, o TEP começou a cobrar ingressos, ocupando o Santa Isabel. Seu lírico programa de dar teatro de graça ao povo caía por terra, esmagado pela realidade de uma situação econômica difícil. A centralização antiga, que fazia toda a carga recair sobre uma só pessoa, começava a matar o amplo movimento cultural dos estudantes. Hermilo Borba Filho era o único responsável pelas dívidas, repetindo o erro de Samuel Campêlo em outros tempos, e já lhe pesavam tamanhos compromissos que houve o momento de continuar o programa em andamento (PONTES 1990: 84).

2.4. A promoção dos atores da terra

No Recife, a renovação da cena teatral também revelava talentos. Não havia, no entanto, nenhum curso de formação para atores: aprendiam-se, nos palcos, os segredos da arte da interpretação teatral. Já em 1942, em artigo publicado pelo *Jornal do Commercio*, Hermilo Borba Filho chamava a atenção para a necessidade de uma “escola de teatro onde os futuros atores da cena fossem educados na compreensão do teatro como arte” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 12/7/1942). Nesse mesmo texto, ele também deixa claro o seu entendimento de que um ator, independentemente de poder ou não contar com uma escola de teatro, precisava estar sempre em busca de aprimoramento e de atualização. “Se é uma utopia a criação de um curso de teatro, pelo menos que os profissionais estudem, que procurem aprender, que se compenetrem do seu destino, mas não continuem a impingir ao público as peças que têm encenado, impunemente, até hoje” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 12/7/1942). Aparentemente, portanto, muito antes de Hermilo assumir a liderança do TEP, ele já acreditava que a má qualidade do teatro profissional que se via em Pernambuco advinha, ao menos em parte, da falta de conhecimento teatral dos artistas. Para ele, percebe-se, a compreensão do “teatro como arte”, principal reivindicação do movimento de renovação da cena nacional, supunha, antes de qualquer outra coisa, algum investimento intelectual. Os atores intuitivos, muitos inquestionavelmente talentosos, nem sempre saberiam reconhecer a importância das grandes obras da nova literatura dramática; nem tampouco entenderiam a necessidade – absolutamente moderna – de se retornar aos textos clássicos, dando-lhes novas interpretações, por meio de encenações autorais. Portanto, além de talento e de experiência sobre os palcos, para que o teatro moderno pudesse realmente prosperar, os atores precisavam de formação, de estudo. Tal ponto de vista é ratificado em diversos textos jornalísticos assinados por Hermilo, antes, durante e depois do período em que manteve sua coluna na *Folha da Manhã*.

Em 1962, em breve retorno ao jornalismo teatral, ressuscitando por alguns meses a coluna *Fora de cena*, agora no *Jornal Pequeno*, Hermilo afirma:

Não se improvisa um ator, não se pratica uma arte à base da improvisação. /.../ Aqui no Recife, onde o profissionalismo apenas nasce, parece à primeira vista desnecessário um curso de formação de ator. /.../ Mas é preciso ter em mente que o amadorismo no teatro, como de resto em qualquer arte, é apenas uma etapa; e ainda mais: o importante é plantarmos para o futuro. Daí a importância de um Curso de Formação de Ator como esse da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife. Vários de seus alunos já estão em elencos profissionais ou nas estações de televisão, engrossando a corrente daqueles que praticam o teatro com fundamentos culturais e não por simples improvisação” (BORBA FILHO in *Jornal Pequeno* s/d).

No dia 2 de fevereiro de 1948, a seção teatral *Fora de cena* comemora a chegada ao Recife de Alfredo Mesquita, “romancista-dramaturgo, diretor do Teatro Experimental de São Paulo⁷⁹”. Nessa ocasião, Hermilo anuncia que esse importante precursor da modernidade teatral na capital paulista, recém-chegado “de Paris e da América do Norte”, estava prestes a inaugurar, em São Paulo, a sua Escola de Arte Dramática – que após quase 20 anos de funcionamento, formando importantes nomes do teatro nacional, é incorporada à Universidade de São Paulo (GUINSBURG; FARIA; LIMA 2006: 129). Três dias depois, a coluna *Fora de cena* volta a falar dessa iniciativa de Alfredo Mesquita, tratando-a como um exemplo a ser perseguido pelos que faziam a cena teatral pernambucana. Após lembrar que, um ano antes, o rádio-ator Luiz Maranhão, ex-integrante do Grupo Gente Nossa, havia “agitado a opinião dos que se interessavam pelo assunto”, ao anunciar que fundaria, em breve, uma escola para formar novos atores, mas que infelizmente ele havia deixado “morrer a coisa”, visto que nada de concreto tinha sido realizado, Hermilo explica e enaltece a concepção do curso que Mesquita havia programado.

⁷⁹ Conjunto amador que, ao lado do Grupo Universitário de Teatro, de Décio de Almeida Prado, foi um dos primeiros grupos teatrais de São Paulo a produzir, de modo mais ou menos sistemático, montagens aos moldes dos preceitos que caracterizavam o teatro moderno.

Estou agitando o assunto agora porque vejo que o Alfredo Mesquita – de passagem por aqui – pensa seriamente em realizar em São Paulo uma Escola Dramática, dando aos atores a dignidade artística que lhes falta na maioria dos casos. Tenho o programa em mãos, isto é, o esboço do programa, porque na certa surgirão modificações. O importante é saber-se que no primeiro ano os alunos terão aulas de História do Teatro, Dicção, Gesto-atitude-ritmo, Interpretação. No segundo e terceiro anos, estudarão História do Teatro (do geral ao particular), Interpretação, drama e comédia. E depois de generalizações que não estou autorizado a divulgar mesmo porque, como disse, modificações devem surgir, chegamos ao capítulo dos prêmios: viagens de estudo a países estrangeiros (aqui os alunos poderiam viajar para Rio e São Paulo), interesse para que obtenham bons contratos em companhias profissionais, caso o aluno deseje profissionalizar-se.

Isto, em linhas gerais, divulgado apenas para chamar Luiz Maranhão à responsabilidade, cutucando-o para que ele não deixe morrer a bonita idéia que teve. Será um fracasso aqui no Recife? Que importa, não custa nada tentar (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 5/2/1948).

Demoraria ainda mais de dez anos para que o Recife tivesse uma escola apta a oferecer programas de formação, em nível médio e superior, para atores, diretores e dramaturgos. Hermilo Borba Filho, retornando ao Recife após alguns anos de permanência em São Paulo, torna-se, em 1958, um dos professores do curso de teatro inaugurado pela, então, Universidade do Recife, hoje, UFPE. Esse programa, sobretudo até 1964, apesar das dificuldades enfrentadas, teve importância decisiva para o teatro recifense dos anos 1960. Nessa época, as ações mais expressivas da cena local eram quase sempre concebidas por pessoas direta ou indiretamente ligadas à universidade. A Hermilo coube, desde o início, lecionar a disciplina História do Teatro (PONTES 1990: 102). Muitos anos antes, em 1949, Hermilo havia ministrado um curso de história do teatro às professoras da rede estadual de ensino em Pernambuco. Foi dos apontamentos feitos para as aulas desse curso que teve origem o seu livro *História do Teatro*, publicado em 1950, pela Editora Casa do Estudante do Brasil – volume que, a despeito das imprecisões e de seu caráter deliberadamente superficial, supria, então, uma grave lacuna no ensino do teatro no

país: ainda não havia no mercado editorial brasileiro nenhum manual de iniciação à história do teatro.

No entanto, as atividades pedagógicas de Hermilo, difundindo os conhecimentos necessários à compreensão da cena teatral renovada, vinham ocorrendo, informalmente, ou indiretamente, desde pelo menos o início da década de 1940. Não somente por meio de seus escritos nos jornais, mas também por suas palestras, entrevistas, pelas sabatinas que o TEP promovia, ou ainda, em circuito mais íntimo, pelo empréstimo de livros de sua biblioteca particular, Hermilo muito contribuiu para a formação de diversos atores, de dramaturgos, de encenadores e de críticos teatrais, na região. Sobre esse papel formador de Hermilo, Ariano Suassuna diz o seguinte:

Nesse grupo [TEP] a figura mais importante era Hermilo Borba Filho. Mais velho que nós, ele exercia uma liderança forte e era um entusiasta do teatro, era um grande leitor. Tinha um conhecimento espontâneo tanto da teoria quanto da própria dramaturgia. Ele conhecia o teatro de todo o mundo. Ele era alucinado por teatro. /.../ A minha formação foi lá [no TEP], não na universidade. As reuniões e os ensaios eram na casa de Hermilo. Era um grupo muito heterogêneo, mas todos unidos por essa paixão pelo teatro (SUASSUNA 1998a: 3).

Por sua vez, em depoimento concedido a Luiz Maurício Carvalheira, o artista plástico Aluísio Magalhães, integrante do TEP, relembra: “Hermilo sempre teve muitos livros. Coisa fantástica: ele tinha mania de ler... E a gente lia tudo /.../ em quarenta e seis, quarenta e sete, por causa de Hermilo” (MAGALHÃES 1986: 105). Não raramente, o próprio Hermilo vinha a público oferecer seus livros, quase todos importados, a quem deles necessitassem. Em sua *Fora de cena* do dia 16 de maio de 1949, porém, dizendo adotar a idéia lançada por Valdemar de Oliveira, que havia divulgado no jornal uma relação de livros emprestados e que não haviam sido devolvidos, Hermilo, de forma bem humorada, faz o mesmo: lista uma grande quantidade de livros, entre os quais originais de O’Neill, Shakespeare, Ibsen, Martins

Pena, Sófocles, Vinícius de Moraes, Chaplin, entre muitos outros de teoria teatral, que se encontravam fora das prateleiras de sua biblioteca:

Tenham piedade, senhores. Muitos desses livros estão me fazendo uma falta enorme. São livros de consulta os do teatro, e vocês sabem que eu vivo também de escrevinhar notas para este jornal. Tenho certeza de que, publicada esta nota, os livros vão voltar, para descanso meu, e deles, que estarão melhor em minhas mãos (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 16/5/1949).

Tratando-se especificamente de intérpretes teatrais, desse convívio com Hermilo Borba Filho, ainda nos anos 1940, surgem, por exemplo, entre tantos outros, artistas como Genivaldo Wanderley e Ana Canen, certamente os nomes de maior destaque no elenco do TEP. Ele, nesses anos em que atuou sob a direção de Hermilo, talvez tenha sido o ator local de maior prestígio entre os críticos teatrais da cidade.

Com a ida de Hermilo para São Paulo, em 1952, o que, de certa forma, determina o fim das atividades do TEP, Genivaldo Wanderley haveria tentado, segundo informa Joel Pontes (1990: 85), dar continuidade ao grupo, dirigindo um espetáculo (*O inspetor*, de Gogol) que, no entanto, não obtivera êxito. Porém, em depoimento dado a Luiz Maurício Carvalheira, no ano de 1983, o ator retifica essa informação: ele “explica que, de fato, chegou a dirigir alguns ensaios da referida peça para os estudantes da ‘Casa do Estudante de Pernambuco’, a pedido deles, sem ter, no entanto, concluído o trabalho, por motivo de sua viagem ao Rio de Janeiro” (CARVALHEIRA 1986: 225). Todavia, como já foi visto, nos últimos momentos do TEP, Genivaldo Wanderley, de fato, por indicação de Hermilo, assume a função de diretor de um espetáculo infantil.

Em seus últimos espetáculos o TEP abre espaços para outros encenadores. Genivaldo Wanderley, o ator que se destacara ao participar da maioria das montagens, irá dirigir o próximo lançamento. E o colombiano Enrique Buenaventura, ‘attaché’ do grupo (como os estudantes denominavam os

agregados), dirigirá o espetáculo final” (CARVALHEIRA 1986: 225).

Já Ana Canen, por sua vez, ao lado das atrizes do TAP, como Diná de Oliveria e Geninha da Rosa Borges, deu uma importante contribuição para que o preconceito em relação às mulheres que subiam aos palcos fosse diminuído entre os recifenses. Corajosamente, ela desempenhou papéis complexos, em tragédias, dramas e comédias, apresentando-se não somente em teatros, mas também em diversos espaços públicos, expondo-se, bem de perto, a platéias nem um pouco afeitas às convenções dessa arte.

Na coluna *Fora de cena* do dia 21 de outubro de 1947, Hermilo conclama as estudantes da cidade a suplantarem os obstáculos da discriminação e a se integrarem ao elenco do TEP:

Claro que os preconceitos ainda vencem a vontade que uma moça tem de trabalhar nos palcos. Para a maioria, representar ainda é uma coisa proibida. O Teatro de Amadores de Pernambuco, em outra esfera, é verdade, já conseguiu vencer esse preconceito e senhoras e senhorinhas da boa sociedade local tomam parte nos seus espetáculos, viajam a Bahia, Ceará, Alagoas. Foi um passo dado à frente. O Teatro do Estudante, precisa, por sua vez, pôr abaixo esse preconceito (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/10/1947).

Em seguida, ele especula se a falta de atrizes no TEP não seria, em parte, resultado da disposição do grupo em se apresentar, fora dos teatros, para platéias compostas por “lavadeiras, operários, gente de subúrbio”. Ao final, conclui:

O nosso movimento tem idoneidade bastante para não fazer medo aos pais de família. O público do subúrbio é tão receptivo e tão acomodado quanto qualquer outro, desde que se lhe dê uma boa representação. Esta é a nossa experiência de quase dois anos percorrendo os subúrbios, os centros operários e até os presídios. Nunca coisa nenhuma surgiu da platéia para nos

causar incômodos. /.../ Posto de lado o medo de um público supostamente mal-educado, cartas na mesa quanto a nossa conduta artística, não vejo razão para que aquelas moças que desejam fazer teatro não venham ao nosso encontro, ajudando-nos, ajudando a arte e ajudando a si próprias (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/10/1947).

No dia 25 de maio de 1950, anunciando que Ana Canen se transferira definitivamente para o Rio de Janeiro, Hermilo a homenageia, dedicando-lhe toda a sua coluna no jornal. Ele rememora a trajetória da atriz pelo TEP, onde ela estreou, em 1947, como a protagonista de *A sapateira prodigiosa*, de García Lorca; onde, na seqüência, em 1948, interpretou a personagem Rebeca West, em *A casa de Rosmer*, de Ibsen, “papel que a consagrou definitivamente no conceito do público e da crítica recifense”; e onde também, no mesmo ano, na inauguração do teatro ambulante A Barraca, “cantou canções de Lorca, musicadas por Capiba” e viveu Maria, em *Cantam as harpas de Sião*, de Ariano Suassuna; onde pode ainda experimentar a força da tragédia clássica, na pele de Jocasta, em *Édipo Rei*, de Sófocles, estreada em maio de 1949; e onde, por último, ao final desse ano, retornou ao universo de Ibsen, interpretando Irene, em *Quando despertamos de entre os mortos*.

Ana Canen era uma boa atriz e uma excelente companheira. Incansável nos ensaios, sempre pronta a todas as empreitadas, disposta para o que desse e viesse. Muitas vezes entramos pela noite adentro ensaiando uma frase, um movimento, eu às vezes irritado, ela sempre pronta a repetir o trecho uma, duas, dez, vinte vezes. Nunca recusou um papel e nunca quis saber que papel estaria a ela destinado. Entraria na peça e pronto. É uma grande perda para o Teatro do Estudante de Pernambuco, a ausência de Ana Canen (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 25/5/1950).

Pelo texto dessa coluna, fica-se sabendo algo sobre a preparação dos espetáculos do TEP. Não surpreende a constatação de que se ensaiava

intensamente, na busca do aprimoramento de cada detalhe na interpretação dos atores: tratava-se, afinal, de um conjunto teatral moderno; um grupo que, repleto de ideais, opunha-se ao estrelismo que caracterizava a maioria das companhias profissionais de então. Por isso, certamente, Hermilo fizera questão de frisar que Ana Canen, embora tendo logo obtido o reconhecimento dos críticos e dos espectadores, não agia como uma estrela, isto é, não recusava papéis, e interpretava com entusiasmo qualquer personagem que lhe fosse confiado pelo diretor.

Como crítico teatral, Hermilo Borba Filho também cobrava dos intérpretes desempenhos de alta qualidade. Era inquestionavelmente moderna a sua permanente vigilância da adequação entre a linha geral interpretativa e o conceito central da montagem. Porém, talvez influenciado pelas convenções da época, ele raramente discutia de modo mais aprofundado, como o fazia em relação à dramaturgia, as virtudes específicas de determinada atuação. Muitas vezes, quando o trabalho dos atores lhe agradava, ele simplesmente o elogiava, citando o nome dos artistas que, em sua opinião, haviam obtido um rendimento superior. Com isso, de certo modo, terminava reproduzindo o tipo de comentário impressionista, tão comum à velha crítica teatral que ainda alimentava o estrelismo dos primeiros-atores da cena nacional⁸⁰. No entanto, quando julgava equivocada a interpretação de algum artista em particular, ou mesmo de todo um elenco, ele podia chegar a ser contundente, sem jamais ser deselegante. Nessas ocasiões, fazendo valer a modernidade de sua

⁸⁰ Hermilo tinha por hábito, como era comum entre os críticos teatrais da época, apontar, geralmente por ordem decrescente de sua preferência, os nomes dos intérpretes que, em sua opinião, mais haviam se destacado em cada espetáculo comentado, sem necessariamente sentir-se impelido a expor as razões de suas escolhas. Por exemplo, em sua apreciação à montagem de *Arsênico e alfazema*, de Kesselring, pelo TAP, Hermilo diz apenas o seguinte sobre o trabalho dos intérpretes: “Embora a peça, para nós, peque pela falta de ineditismo (nós a assistimos em São Paulo pelo Teatro Brasileiro de Comédia), sentimos tanto prazer em vê-la novamente que não nos animamos em tecer comentário em torno da parte interpretativa propriamente dita, onde a senhora Geninha Sá da Rosa Borges destacou-se como o elemento mais ajustado, seguida por Diná Rosa Borges de Oliveira, Alderico Costa, Otávio Rosa Borges, Reinaldo de Oliveira, Valter de Oliveira e Aldemar de Oliveira” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 16/8/1950). Um ano antes, ao se referir à montagem dessa mesma peça pelo TBC, Hermilo também tecera elogios ao elenco, sem se preocupar em justificar as razões de sua aprovação. Descrevendo sua visita ao TBC, acompanhado por Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, Susana Rodrigues e Aluísio Magalhães, ele diz o seguinte: “Ainda pude assistir ao ensaio geral de ‘Arsênico e Alfazema’ (Arsenic and old lace), de Kesselring, onde travei conhecimento com duas das maiores atrizes do Brasil: Madalena Nicol e Cacilda Becker. Aliás, todo o elenco das duas peças por mim vistas é bem bom, devendo ser destacado o nome de Abílio Pereira de Almeida, além dos de Maurício Barroso, Ruy Afonso, Gustavo Nonnenberg, e Valdemar Wey” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/7/1949).

visão teatral, partia para uma análise mais “científica” – termo empregado por ele ao descrever o teatro moderno – da atuação: falava, então, dos gestos, da movimentação, da máscara e da dicção; mas sua maior preocupação era discutir se o ator havia, ou não, alcançado uma compreensão profunda do personagem, tal qual imaginado pelo dramaturgo.

No dia 23 de agosto de 1949, sua crítica a *Além do horizonte*, de Eugene O'Neill, pelo Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), trata em especial do papel determinante da interpretação no resultado global da montagem. Sob a direção de Ziembinski, o jovem elenco do TUP precisaria superar sua pouca experiência e sua falta de preparação formal para que a encenação resultasse satisfatória. E isso, segundo Hermilo, não aconteceu, sobretudo, por “deficiência histriônica”: os atores não conseguiram encontrar o tom intimista que o texto demandava.

Já conversamos muito com Ziembinski sobre isto e concordamos com ele que a fala natural dos atores, em teatro, não é semelhante à da vida real, daí se origina o erro de dizer-se: ‘Fulana dialogou com muita naturalidade’. As falas de ‘Além do Horizonte’, no entanto, mesmo do ponto de vista teatral, não estavam corretas, ferindo-nos os ouvidos inflexões dissonantes em relação ao espírito do drama, isso provindo, talvez, da não integração dos atores com os personagens, que em última análise deu aquele trabalho absolutamente improfícuo do sr. Oscar Cunha Barreto, totalmente distante do romantismo nato do personagem, ‘um homem que sonhava com os olhos abertos e para quem tudo era sonho, cada vez mais se distanciando da realidade’. Ao sr. Oscar Cunha Barreto falta um pouco de dignidade cênica (tome-se a expressão no seu justo sentido em relação à estética dramática) e o que pôde produzir é levado em conta do grande poder de Ziembinski em imprimir em atores principiantes aquilo que deseja, fato já observado com muita justeza por Valdemar de Oliveira (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 23/8/1949).

Em seu livro *Ziembinski e o teatro brasileiro*, o crítico Yan Michalski, que não teve acesso a essa crítica escrita por Hermilo, especula se nessa montagem o diretor polonês haveria “repetido a experiência de aplicar, a um O'Neill predominantemente naturalista, esquemas de encenação marcados por toques de simbolismo e/ou

expressionismo” (MICHALSKI 1995: 160), como fizera em sua montagem de *Desejo*, para Os Comediantes, no Rio de Janeiro. As observações de Hermilo, no entanto, parecem responder que sim:

Não conseguida a atmosfera dramática peculiar ao sentimento de luta entre as pessoas que se movimentavam no drama, procurou-se suprir essa falha com um ambiente em que entrava em jogo os ‘claros-escuros’ e aí o que se viu foi o desequilíbrio entre o meio e as figuras. Do mesmo mal sofreu o cenário /.../ causando-nos estranheza o pouco espaço de que dispunham os atores, principalmente nas cenas de exterior, quando os elementos corporificados de maneira grotesca tolhiam o movimento dos personagens, esmagando-os (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 23/8/1949).

Sobre o comentário de Valdemar de Oliveira, citado por Hermilo, a respeito da capacidade de Ziembinski em extrair de atores iniciantes exatamente aquilo de que necessitava para a realização de sua concepção cênica, Michalski diz o seguinte:

Mesmo não se tratando de uma produção do TAP, Waldemar (sic) não faz crítica de *Além do Horizonte*; mas publica no *Jornal do Commercio* de 17 de agosto, uma matéria estranha, que permite desconfiar que ele não teria ficado muito encantado pela realização do Teatro Universitário. E onde retoma as restrições, tantas vezes feitas no Rio, às marcas fortes demais que a personalidade do diretor tenderia a imprimir nas vulneráveis personalidades de atores jovens e inexperientes: “Da cena, Ziembinski é um déspota extraordinário. /.../ Transfunde em outras almas sua própria alma. É um senhor, do céu e da terra, dominando um teatro inteiro. E, por isso não raro, representa um perigo para as vocações que apenas surgem, para personalidades que apenas se afirmam.” (MICHALSKI 1995: 160-161).

Esse tipo de preparação de um espetáculo, em que o encenador molda completamente a atuação dos intérpretes, ressoando, de certa maneira, os ideais defendidos por Gordon Craig na elaboração de seu conceito da *supermarionete*, será

desabonado por Hermilo em várias oportunidades. Em 1973, ao ser questionado sobre o seu próprio método, como encenador, de dirigir os atores, ele afirma o seguinte:

Eu tive duas fases: a primeira, a fase chamada ditatorial. Na qual ainda estão muitos encenadores brasileiros. A fase em que você começa a plasmar os atores à sua imagem e semelhança, em que você impõe seus pontos de vista, em que você é o deus do espetáculo. Essa fase passou. A função do encenador, atualmente, é encarada de outro ponto de vista. É claro que o diretor ainda pensa no espetáculo em sentido geral. Mas os atores são tão criadores quanto o diretor. Os atores entram com sua capacidade de criação, /.../ , é preciso que o encenador saiba aproveitar todos os gestos e todos os movimentos espontâneos do ator, porque você não pode ensinar gestos, a rigor, a nenhum ator. Eu já conheci, e ainda conheço, certos encenadores que dizem: ponha a mão aqui, ocultando um pouco o ângulo do olho esquerdo. Negócio absurdo. O ator vive um ato poético de criação como outro qualquer. Claro que amparado na linha do encenador. Mas o impulso criador, o gesto exato, só ele pode dar. Quer dizer, ou ele dá de um ponto de vista empático, se estiver dentro de um processo stanislavskiiano, ou do ponto de vista crítico, se estiver dentro do processo brechteano. Mas, de qualquer maneira, todo gesto é um impulso do ator, e não um impulso imposto pelo encenador (BORBA FILHO 1981 [1973]: 105)

No item seguinte deste capítulo, o modo como Hermilo lidava com os seus atores durante a preparação de uma montagem será enfocado de forma mais ampla. Por enquanto, o importante é observar que, muito embora, na maturidade, ele apresente essa preocupação a respeito do reconhecimento ao trabalho de criação do ator, no final dos anos 1940, sua admiração por Ziembinski não era em nada diminuída pela percepção do controle, talvez excessivo, exercido pelo encenador sobre a atuação do elenco.

De fato, em suas colunas, durante os meses em que Ziembinski permaneceu no Recife, Hermilo pôde expressar toda a sua reverência à competência, à inteligência e à dedicação desse artista. Segundo Yan Michalski, o encenador

polonês chega ao Recife no dia 12 de março de 1949, e permanece na cidade por dez meses. (MICHALSKI 1995: 145-165). Nesse período, além de dirigir espetáculos, dá um curso de teatro, sob a coordenação do Teatro Universitário de Pernambuco. Ao se referir a essa iniciativa do TUP, Hermilo diz: “O Curso Teórico e Prático de Teatro que vai ser ministrado pelo Sr. Ziembinski tem todas as vantagens, inclusive a de se entrar em contato com um verdadeiro homem de teatro, dono de uma experiência de anos e de uma bagagem dramática poucas vezes conseguida por estes lados” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 15/6/1949).

Diferentemente de alguns setores da cena teatral do país, que, anos mais tarde, passa a perceber a imediata aceitação ao teatro trazido ao Brasil por Ziembinski e por outros encenadores europeus como um obstáculo ao possível florescer de uma cena teatral espontaneamente brasileira⁸¹, Hermilo, que tanto se preocupou com a afirmação da originalidade do teatro feito no país, parece jamais ter identificado a contribuição de Ziembinski, nem tampouco o legado dos demais diretores estrangeiros que se estabelecem no país a partir dos anos 1940, como um impedimento às manifestações autênticas da cultura nacional. Pelo contrário, invariavelmente disposto ao diálogo, mas sem cair na esparrela de buscar nesses artistas receitas de aplicação imediata, Hermilo, embora nem sempre integralmente de acordo com eles, os reconhecerá como aliados importantes no processo de renovação do teatro nacional.

Em abril de 1949, na crítica que escreveu sobre a montagem de *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, Hermilo trata Ziembinski como “o homem a quem devemos os mais belos espetáculos brasileiros”, reconhecendo toda a sua maestria como encenador: “A verdade é que, falando em termos de espetáculo, nada melhor foi apresentado até agora no Recife, como transmissão de texto, como aproveitamento científico de todos os valores teatrais: gestos, luz, som, movimentação” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 29/9/1949). Mas a coluna elogia, também, o Ziembinski intérprete: “Ziembinski confirmou em toda a linha as suas qualidades. /.../ A começar pelo seu próprio papel, o de ‘Diretor’,

⁸¹ Ver, sobre isso, entrevista feita pelo teatrólogo Fernando Peixoto com o ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnierei, no volume de número um da revista *Encontros com a Civilização Brasileira* (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978).

representado muito à vontade, muito propriamente, certo” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 29/4/1949). Sobre os demais atores, Hermilo destaca principalmente a homogeneidade da interpretação – ideal inegociável do teatro moderno, em oposição ao desequilíbrio entre os primeiros-atores e o “elenco de apoio”, tão recorrente nas montagens das grandes companhias profissionais.

Cinco anos antes, outro espetáculo do TAP propiciara a Hermilo uma rica convivência artística com outro mestre do moderno teatro polonês, Zygmunt Turkow, que chegara ao Recife, acompanhado de sua esposa, a atriz Rosa Turkow, no início de 1940. Logo, o casal passa a integrar o produtivo núcleo de teatro ídiche, do Centro Cultural Israelita de Pernambuco (KAUFMAN 2008: 26). Em 1944, Valdemar de Oliveira contrata Turkow para dirigir a montagem de *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves. Embora integrasse, à época, o elenco do TAP, Hermilo não atua nesse espetáculo. Como crítico, porém, reconheceu a modernidade que o encenador polonês imprimira na produção pernambucana:

O Teatro de Amadores entregou a direção da peça ao ator polonês Ziegmunt Turkow (sic) que, com o seu grande talento artístico e a sua cultura de homem de teatro, soube extrair dos elementos a ele entregues – elementos já por si mesmos talentosos – o máximo de rendimento cênico e interpretativo. Mas não ficou aí Turkow: imaginou o cenário (que é o interior do coração e não o exterior, não tendo cabimento, portanto, a concepção de muita gente que desejou o cenário “em forma de coração (!)”, criou a indumentária, produziu efeitos de luz, “marcou” a peça dando a quase todas as cenas o desenho de ballet. E tanto se aproximou do ballet que transformou Alfredo de Oliveira em um bailarino. E dessa idealização nasceram mais coisas bonitas como o efeito de luz que simboliza as bolhas de sabão sopradas pelo **Sonho**. E nasceu ainda a cena da bebedeira das **Paixão**, na qual o vinho não aparece na garrafa, mas embriaga (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 14/5/1944).

O discurso em prol da defesa dos valores nacionais, ou dos valores da terra, em detrimento dos artistas vindos de outras regiões, ou de outros países, estava, no entanto, muito presente no teatro feito no Recife. Infelizmente, porém, como quase

sempre acontece, a despeito da possível autenticidade do patriotismo expresso em suas reivindicações, esse tipo de posicionamento caminha sempre muito próximo ao corporativismo, ou ao bairrismo puro e simples. Por exemplo, em matéria publicada na *Folha da Manhã* do dia 28 de maio daquele ano de 1949, o ator e diretor Elpídio Câmara vem a público rechaçar completamente a estética posta em cena por Ziembinski com a montagem de *Nossa cidade*, contradizendo tudo que Hermilo havia afirmado sobre o espetáculo.

É sempre bom a gente conversar com gente assim, feita de bondade e de sinceridade, como Elpídio Câmara. E que tenha, como Elpídio, um profundo conhecimento das coisas do teatro /.../. E que seja também dotado da coragem de Elpídio, que não aceita dogmas /.../. ou não é corajoso um homem de teatro que se levantou contra a onda de aplausos indistintos à representação de ‘Nossa Cidade’, pelos Amadores? Toda a gente estava a bater palmas. E sobre a cabeça de todos pesava a ameaça tremenda de ser oficialmente considerado ignorante se negasse o valor da peça, ou da montagem. Pois Elpídio ficou entre os que se retiraram do teatro antes do espetáculo terminar e levantou o dedo no meio dos ‘snobs’ para dizer que ‘Nossa Cidade’ foi realmente uma ‘peça’ pregada ao nosso público. O encenador – disse Elpídio – devia era estar rindo de toda aquela gente que batia palmas e que ele estava era fazendo de boba... De resto, isso Elpídio declarou ao próprio diretor dos Amadores: ‘Olha, Valdemar, quem montou ‘A Casa de Bernarda Alba’ e tantos outros espetáculos dignos de nota, não precisa de importar ensaiadores...’ E Valdemar de Oliveira, na opinião de Elpídio, figura entre os melhores diretores de cena do Brasil, ao lado de Procópio e de Renato Viana. Por que então impor ao nosso público um produto de importação, perfeitamente dispensável, desde que temos muito melhores. Por que Ziembinski se temos Valdemar e Hermilo Borba? (*Folha da Manhã*, 28/5/1949).

Um dia antes de publicar sua crítica, destacando a sofisticação da montagem de *Nossa cidade*, Hermilo escrevera uma pequena coluna sobre o ator Osvaldo Barreto, falecido naquela semana. Assim como Elpídio Câmara, Barreto fora colega de Hermilo no Grupo Gente Nossa. Havia algum tempo, porém, que vinha atuando na companhia de Barreto Júnior. Nessa coluna, Hermilo recompõe, de certa forma, o

modo como percebia o trabalho do intérprete teatral assim que chegara ao Recife, vindo de Palmares. Ao mesmo tempo, nesse breve texto, ratifica sua opinião de que a qualidade da interpretação de um ator não poderia estar condicionada apenas ao talento: além da formação, que lhe daria o discernimento intelectual para distinguir o real valor artístico de cada montagem, havia a questão decisiva de se ter, ou não, oportunidade de trabalhar em bons conjuntos, atuando sob a orientação de diretores competentes.

Assisti, lá pelo ano de 1934, a estréia de Osvaldo num pequeno papel de uma peça de Figueira Filho que também já se foi. Éramos um grupo de jovens, incluindo o Alfredo de Oliveira, que vivia em função do teatro. Um teatro sem o entendimento exato do que fosse arte dramática, apenas possuídos pelo 'micróbio', mas de qualquer maneira a ele dávamos todas as nossas horas e muitos de nós aproveitaram o que de bom se poderia aprender.

Trabalhou, Osvaldo Barreto, durante muito tempo, no Grupo Gente Nossa. Perdi-o de vista por um tempo, deixando-o ainda meio ronceiro, com vícios, canhestro, Um ano depois, assisti ao 'Mulato' de Samuel Campelo, em Garanhuns, e fiquei admirado com a força dramática do jovem ator. Teve, depois, algumas interpretações realmente muito boas. Mas a partir daquele ano de 1934, até a sua morte, não mais abandonou a cena. Teve altos e baixos, porém permaneceu fiel à carreira que escolheu. E não será exagero dizer-se que estragou seu belo talento de ator dramático em peças sem conseqüências. Isto mesmo eu disse numa crônica de espetáculo de Barreto Júnior, e o Osvaldo, no dia seguinte, não se mostrou aborrecido, mas concordou comigo. Ninguém melhor de que ele sabia de suas possibilidades. Que eram boas (BORBA FILHO In *Folha da Manhã*, 28/4/1949).

Diferentemente do que acontecia com o elenco do TAP, que tinha quase sempre a chance de interpretar personagens de grandes obras da dramaturgia moderna, convivendo com renomados encenadores, atores como Osvaldo Barreto, que tentavam realmente viver do que ganhavam no teatro, viam suas possibilidades artísticas minguaem em temporadas prioritariamente comerciais, repetindo-se em papéis pouco significativos.

Por essa época, Hermilo Borba Filho, para quem a literatura dramática sempre foi o princípio fundador de toda a encenação, começa também a se questionar sobre as possibilidades expressivas que os atores, uns mais outros menos, possuíam para além do texto teatral – ou melhor, possibilidades expressivas independentemente do texto teatral. No dia 9 de janeiro de 1950, a sua coluna na *Folha da Manhã* abordou de modo específico a arte da pantomima. Nessa ocasião, revelando que há algum tempo vinha tentando escrever “um longo ensaio sobre a pantomima”, ele fala do talento especial de um dos componentes do TEP, o ator Epitácio Gadelha.

Cheguei a estudar demoradamente o assunto e a tomar várias notas (algumas agora incompreensíveis) que fui encontrar um dia desses num canto de gaveta. Um artigo de Jean-Louis Barrault na revista francesa ‘La Scène’ e posteriormente as suas pantomimas em ‘Les enfants du paradis’ reforçaram ainda mais a minha vontade de escrever algo sobre o assunto, que não mais seria dedicado ao Chaplin do cinema mudo, mas ao meu amigo Epitácio Gadelha. /.../ Vale a pena passar horas seguidas entrando pela madrugada para ver, rir, pensar e estudar, tendo como modelo motivo o jovem ator do Teatro do Estudante de Pernambuco. O gesto em Epitácio assume uma significação cômica das mais puras, depurado e não estilizado, mas enriquecido pelo seu talento pessoal, numa substituição total da palavra. /.../ As cenas cômicas de Epitácio Gadelha revelam não o ridículo ou apenas o riso sem conseqüências, mas uma significação trágica (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 9/1/1950).

Ao identificar certa transcendência trágica na comicidade das pantomimas do colega, Hermilo decerto procurava dignificá-la, distinguindo-a da gesticulação redundante, e muitas vezes vulgar, dos cômicos que atuavam em revistas e em comédias ligeiras. Era possível, então, substituir a palavra pelo gesto, sem perda de qualidade artística. O gestual e a movimentação, prescindindo do texto teatral, eram, então, capazes de segurar, por “horas seguidas”, o prazer dos espectadores. Em 1956, em sua coluna no jornal paulista *Última Hora*, ao falar das qualidades artísticas do ator Luís de Lima – um dos maiores conhecedores dos segredos da pantomima no teatro brasileiro –, Hermilo afirma que a mímica, por ser “uma arte de expressão

universal” seria “o melhor veículo para transmitir um estado de alma” (BORBA FILHO in *Última Hora* 19/12/56). No entanto, no seu próprio modo de trabalhar com os atores, Hermilo segue, até o final de sua vida, dando à palavra um papel dominante – a despeito de sua crescente admiração pelos brincantes nordestinos, que, aos moldes dos atores da *commedia dell’arte*, sempre desempenharam sua arte, de inegável poder de comunicação, quase sempre sem recorrerem a um texto escrito⁸².

Sobre esses artistas populares, que especialmente nos anos 1960 se tornam o principal foco das investigações teatrais de Hermilo, a coluna *Fora de cena* já vinha, desde sua inauguração, ressaltando a originalidade da contribuição que eles poderiam dar ao processo de renovação do teatro nacional. No dia 3 de outubro de 1947, ao confirmar a data “da primeira mesa-redonda” organizada “no Brasil para tratar de representações populares”, a ser realizada na Casa do Estudante, no domingo seguinte, “sob o patrocínio da Diretoria de Documentação e Cultura” da Prefeitura do Recife, com a presença “do poeta e folclorista Ascenso Ferreira”, Hermilo ratifica sua determinação de tentar reinventar a dramaturgia nacional a partir do universo dos brincantes nordestinos – “Outra coisa não está fazendo o Teatro do Estudante de Pernambuco com o seu concurso de peças”, sublinha ele. De fato, nesse momento, Hermilo ainda não enfatizava, como o fará pouco mais de uma década depois, a influência que os saberes desses artistas populares poderia ter para o aprimoramento dos atores e dos encenadores brasileiros. Ali, ao final dos anos 1940, o projeto de Hermilo estava centrado na criação de uma nova literatura dramática, capaz de aproveitar, por ora certamente mais no conteúdo do que na forma, a tradição das manifestações artísticas do povo do Nordeste.

Entretanto, nessa mesma coluna, já fica evidente o reconhecimento de Hermilo a respeito da complexidade da arte praticada por esses intérpretes intuitivos, ainda menosprezados por grande parte dos intelectuais de então. Neste texto, de

⁸² Diversas vezes Hermilo se referiu às possíveis semelhanças, e também diferenças, entre a tradição da comédia popular italiana do século XVII e os espetáculos do povo do Nordeste. Uma das primeiras foi na *Fora de cena* do dia 24 de outubro de 1947. Nessa coluna, ele aponta, especificamente, os possíveis pontos em comum entre a *commedia dell’arte* e o mamulengo: tipos fixos, improvisação a partir de um roteiro esquemático, antiilusionismo, linguajar próprio, envolvimento da platéia, etc.

algum modo, Hermilo parece querer dar voz a quem geralmente não tem a chance de ser ouvido:

João Martins de Ataíde – o maior poeta popular do Nordeste – também estará presente, disposto a ser submetido a uma sabatina por todos aqueles que desejem saber tudo sobre os seus romances. Fuzarca, o velho do pastoril, sentado a um canto, abrirá sua boca e contará as suas emoções e as suas piadas. O preto Alegria dirá o que é a vida de circo, as pantomimas, as cidades visitadas, a sua vida de saltimbanco. O cavalo-marinho do bumba-meu-boi explicará o que se perguntar. Mas Cheiroso, do mamulengo, tem muita coisa para dizer. Como faz o seus bonecos, como constrói os seus ‘dramas’, como veste as figuras do seu teatro, e terminará dando uma aula prática com uma representação onde entram o Cabo 70, a preta do munguzá, o cobrador de luz, o diabo, a morte, a assistência e o telefone. Os ‘dramas’ de Cheiroso são todos de motivo cotidiano, motivos de todos os dias, mas cheios dessa poesia trágica da gente pequeninha

Tenho certeza de que a mesa redonda de domingo sobre representações populares dará o seu resultado, ajudando a criar uma nova forma de arte dramática, onde o teatro deixe de ser artificializado para se tornar uma coisa viva e palpitante, com os motivos que interessam ao público porque são os seus próprios motivos, visto a uma nova luz (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 3/10/1947).

No dia 6 de outubro de 1947, em sua seção de teatro no *Diário da Noite*, Valdemar de Oliveira elogia a iniciativa do TEP em promover tal encontro, mas aponta dois problemas que, no seu modo de ver, haviam impedido que os verdadeiros objetivos da sabatina tivessem sido plenamente alcançados: “excesso de assunto” e “falta de objetividade”. Além disso, o líder do TAP, que sempre se orgulhou de afirmar que o seu grupo era composto por nomes pertencentes à “melhor sociedade” pernambucana, fez questão de observar que poucas “pessoas do povo” tinham comparecido ao evento. Com esse comentário, ele parece criticar, de modo menos sutil do que se pode *a priori* supor, certo viés paradoxalmente elitista na realização dos estudantes. Há pelo menos dois anos, Valdemar vinha se opondo à idéia de que o teatro era uma arte “essencialmente popular”, ponto defendido com

insistência por Hermilo, desde a primeira leitura de sua palestra *Teatro: arte do povo*, em setembro de 1945. Conferência que, publicada pela Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife em 1947, termina servindo como uma espécie de manifesto de intenções do TEP⁸³.

Começavam a aparecer, então, as primeiras contradições inerentes à tentativa do TEP no sentido de renovar – ou de “descobrir” – o teatro nacional por meio de uma dramaturgia que, sem deixar de ser erudita, fosse capaz de aproveitar a poesia e a originalidade da arte popular. No dia 11 daquele mês de outubro, uma semana depois da sabatina com Ascenso Ferreira, a coluna *Fora de cena* anuncia que o TEP promoveria uma apresentação do bumba-meu-boi de “seu Antônio” – quem, futuramente, graças em grande parte ao empenho do próprio Hermilo e de seus companheiros estudantes, seria reconhecido como um dos mais importantes mestres da cultura popular nordestina, o famoso Capitão Antônio Pereira; mas que, nessa época, ainda não “tinha” sequer sobrenome, muito menos a “patente” de “Capitão”: era apenas o “seu Antônio do bumba-meu-boi”. Depois de enaltecer a explanação dada, uma semana antes, por Ascenso (“o poeta grandão de Catimbó”), Hermilo convida os interessados a retornarem ao pátio da Casa do Estudante, agora para “uma aula prática”.

Seu Antônio, que é o cavalo-marinho, e dono do pessoal todo, garante que a sua gente guarda ainda as mesmas tradições e que o bailado nada perdeu de sua pureza primitiva. Naquele domingo da sabatina de Ascenso, ele me chamou de parte e disse com aquela ingenuidade das pessoas simples: ‘Seu douto, ta tudo se desgraçando. O pessoal ta pegando o bumba-meu-boi, botando no ar comprimido e fazendo comédia dele’. A

⁸³ No romance *A porteira do mundo*, o protagonista-narrador Hermilo relembra que fora após a leitura de “uma longa conferência sobre as motivações políticas e sociais da arte dramática”, que ele e um grupo de estudantes presentes decidiram formar um conjunto teatral, “logo batizado como Teatro do Estudante de Pernambuco”, que fosse capaz de sacudir “de vez a burguesia teatral representada pelos Amantes do Teatro” (BORBA FILHO 1994a: 257). Nesse livro, o grupo Amantes do Teatro era liderado por um tal Valderedo d’Almeida, descrito pelo narrador, algumas páginas antes, como “uma figura de projeção na vida social, musical e teatral da cidade /.../, homem maneiroso, desempenhando várias funções ao mesmo tempo. Era autor, ator, compositor, ex-médico, ex-advogado, jornalista, conferencista, membro da Academia Pernambucana de Letras. Havia lançado o grupo numa festa da Sociedade de Medicina, e a partir de então não parou mais, com um repertório de sabor bolorento, mas com intérpretes de inegáveis qualidades, misturando Robert de Flers, Sutton Vane, Oscar Wilde e Kistemaekers” (BORBA FILHO 1994a: 206).

frase, em sua rudeza, exprime bem o desvirtuamento que o bailado vem sofrendo através do tempo, influenciado por causas oriundas das invenções civilizadas. Mas ainda se pode assistir a um bom bumba-meu-boi, como esse de 'seu' Antônio.

Eu aconselharia aos escritores jovens, que estão tentando novas formas de teatro, aqueles que concorreram ao concurso de peças do Teatro do Estudante, que observassem com intuito artístico o bailado hoje à noite. O teatro brasileiro precisa ser descoberto. Pouco se tem feito nesse sentido e essas formas primitivas de arte popular fornecerão um mundo de sugestões que poderão ser transportadas para o palco sem prejuízo de sua pureza e essência (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 11/10/1947).

Dois dias antes, a coluna de Hermilo tratou de desfazer certo mal-entendido provocado por uma informação publicada pelo jornalista e dramaturgo Silvino Lopes.

Ontem, porém, Silvino Lopes escreveu a terceira crônica repisando o caso do Ascenso e contou que lhe haviam contado que 'seu' Antônio do bumba-meu-boi me havia dito que na função de sábado vindouro todo mundo ia ver que a coisa era diferente do que Ascenso dissera. E acrescentou, 'Parece que 'seu' Ascenso conhece o bumba-meu-boi por ter visto no cinema'.

Às quatro horas da tarde, o telefone tocou e Ascenso, meio zangado, me pediu explicações, dizendo que nada havia de diferente na sua palestra em torno do bailado e que o homenzinho do bumba-meu-boi não tinha o direito de dizer uma coisa daquela, mesmo porque, após a sua conferência, perguntara-lhe se concordava com o que havia explanado e o homenzinho nada tivera a objetar. Quanto a isto, eu poderia dizer que o 'cavalomarinho', meio inibido pelo ambiente, não tivera coragem de abrir a boca e refutar aquele poeta grandão, falando de cátedra. Não nada disso. É preciso contar como a coisa se passou para descanso do Ascenso e esclarecimento do Silvino /.../.

Ao terminar a sabatina, Antônio do bumba-meu-boi chegou-se para mim e disse: 'Seu douto, sábado a gente vem fazer a função e o senhor vai ver que tem muita coisa diferente do que o seu Ascenso disse'. É preciso traduzir. Quando se referiu a 'coisa diferente', o que seu Antônio queria dizer era que ia apresentar danças e cantigas novas, mais coisas, coisas a que o Ascenso não se havia referido. E nem podia deixar de ser assim,

porque o poeta, no curto tempo de que dispôs, não podia descer a detalhes e cantar todas as cantigas e dançar todas as danças.

Foi isso Ascenso. Foi isso Silvino. Você, Ascenso, pode dormir sossegado, o cavalo-marinho não discordou de você, o maior conhecedor de bumba-meu-boi do Brasil” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 9/10/1947).

Nessas linhas, certamente sem ter tido esta intenção, Hermilo parece criar uma significativa imagem das relações de poder que geralmente se estabelecem quando a cultura erudita se debruça sobre as manifestações artísticas do povo: o “poeta grandão” “falando de cátedra” sobre a arte do “homenzinho” que, em sua dificuldade de se comunicar no linguajar culto, expressando-se de um modo que demanda “tradução”, apenas assiste ao debate, sentindo-se intimidado para intervir por se saber fora de seu ambiente natural. Porém, na complexidade dessa relação, esse “homenzinho”, embora tratado com uma acintosa indulgência que, no aparente intuito de salvaguardá-lo, talvez sirva mais para diminuí-lo, não se apresenta como um elemento desprovido de força: afinal, a mera possibilidade de sua discordância em relação ao que foi exposto sobre a sua arte – que a rigor não se aparta de sua vida – parece ser capaz de desmontar toda a confiança do estudioso, fazendo-se necessário que a palavra do conferencista seja prontamente restaurada, para que este possa, então, voltar a “dormir sossegado”.

2.5. Os atores de Hermilo

“Não acredito em nenhuma atriz que seja virgem” (BORBA FILHO 1972a: 62), diz o Hermilo protagonista da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*, no último volume da série, o romance *Deus no pasto*. Na história, situada no Recife dos primeiros anos da década de 1960, ele aparece agora como professor do curso de teatro recém-inaugurado pela universidade local. Descobrimo-lo apaixonado por Leonarda, uma de suas mais talentosas alunas, o professor, que era também diretor

do grupo teatral em que ela atuava, encontra-se mergulhado em um intenso jogo de sedução no qual desejo, política, arte, moral, religião e intelectualidade se misturam e passam, todos, a operar à luz da paixão. Ambos, professor e aluna, aprendem e ensinam. Ambos, diretor e atriz, crescem com a afetividade que vai se fortalecendo entre eles. Se ao se iniciar no teatro, ainda adolescente, o personagem Hermilo vivera um relacionamento afetivo com uma professora sua (Dona Micaela), que também o dirigia como ator, agora a situação se repetia, mas com ele assumindo o outro lado da relação, desempenhando desta vez o papel do mestre experiente – muito embora sua aluna, apesar de virgem, demonstrasse, em diversos aspectos, uma maturidade e uma segurança que o jovem Hermilo de Palmares, a despeito da exuberância de sua precoce vivência sexual, certamente estava longe de possuir.

Guardadas as muitas diferenças entre esses dois relacionamentos, a ligação de Hermilo com o teatro estava, mais uma vez, permeada pelo desejo sexual. Se com Dona Micaela os impedimentos impostos pela sociedade submetiam os amantes a uma sufocante clandestinidade, desta feita, com Leonarda, Hermilo também não se sente de imediato capaz de assumir publicamente a relação, por ainda estar casado com Ruth, mãe de seus três filhos, com quem vivia há quase 20 anos. Outra vez, portanto, a representação perante a sociedade se evidenciava, em paralelo à amorosa descoberta, agora feita por Leonarda, do universo da representação teatral. Diferentemente, porém, do que acontecera na Palmares dos anos 1930, esse novo relacionamento, mesmo ainda não podendo ser vivido de forma plena, abastecia Hermilo com imensa e renovadora alegria. Para a aluna, por seu turno, ao contrário do que sentira Hermilo ao se relacionar com a sua professora, naquele amor, que ia se revelando cada vez maior e mais verdadeiro, não existia nada de indigno ou de reprovável: era algo que, pela sua própria força, haveria de vencer – e de fato venceria – as barreiras das convenções sociais.

Na fábula do livro, acompanhado de “descrições amorais de Eleonora Duse” (BORBA FILHO 1972a: 62), este comentário sobre a suposta relação entre a qualidade do trabalho de uma atriz e o fato de ela ter ou não perdido a virgindade não passa de uma cínica brincadeira, em meio às estratégias de conquista utilizadas pelo professor Hermilo. Tomada em seu significado literal, obviamente, tal afirmação

não resiste a um exame superficial, ao menos por dois motivos: primeiro, pelo fato de que, enquanto experiência de vida, dependendo da situação, nada garante que a castidade não seja, para uma intérprete teatral, algo tão ou mais enriquecedor do que uma vida repleta da mais extravagante devassidão; segundo, porque, *stricto sensu*, como demonstra o próprio romance, virgindade não pressupõe ausência de desejos, nem necessariamente abstinência sexual.

Muitos anos antes, em sua coluna *Fora de cena* do dia 15 de fevereiro de 1949, ao comentar o lançamento no Brasil do livro de memórias de Sarah Bernhardt, Hermilo, em tom moralista, havia dito o seguinte sobre a famosa atriz francesa: “Creio que nisso reside o triunfo de Sarah Bernhardt: em ter sido um produto típico do século passado, mais temperamental do que artista, mais cortesã do que mulher, mais à procura da glória do que propriamente da dignificação de sua arte” (BORBA FILHO, in *Folha da Manhã*, 15/2/1949). De algum modo, a forte rejeição à estética teatral que alçara a atriz aos píncaros do estrelato parece se expandir ao âmbito privado e termina por se transformar em censura ao seu estilo de vida.

Lendo o livro da atriz, podemos ter uma visão exata daqueles que passaram e que foram, sem dúvida alguma, os piores anos da cena francesa /.../. Na ‘Comedie Française’ os largos gestos glorificavam um intérprete e os mil pequenos efeitos desonestos que se podem arrancar de uma representação faziam as delícias de um público burguês cada vez mais embotado.

Através das quatrocentas páginas de que se compõem o livro, nenhum conceito exato sobre a arte dramática, nenhum conhecimento a não ser o que se refere a respirar bem, bater exatamente as sílabas, declamar os versos e movimentar-se de acordo com a concepção estatuária tão em moda. Mais intrigas de bastidores e evocação de personalidades duvidosas, mais descrição de banquetes e de pequenas calúnias, todo o vazio do século, do que mesmo uma noção exata, já não digo da vida artística, mas da própria vida cotidiana (BORBA FILHO, in *Folha da Manhã*, 15/2/1949).

Ironicamente, anos mais tarde, Hermilo inclui no livro *Teoria e prática do teatro* (1960) um artigo escrito por Sarah Bernhardt, cujo título era: “Qualidade

morais indispensáveis aos atores⁸⁴. É bem certo, e disto não se pode esquecer, que ao final dos anos 1940, Hermilo estava empenhado em tentar fazer com que mais moças recifenses rompessem com os preconceitos e subissem aos palcos para representar. Talvez por isso, sabendo que a revelação de que a grande diva do teatro francês tivera uma vida um tanto alheia aos padrões morais da época poderia reforçar a discriminação contra a mulher que se dedicava ao teatro, Hermilo tenha optado por tratá-la como um exemplo de uma cena teatral completamente superada – o que, a rigor, não era verdade –, e cuja falta de compromisso com os verdadeiros ideais da arte terminava favorecendo comportamentos reprováveis fora dos palcos.

Porém, em trechos de outros escritos teóricos, como no livro *Diálogo do encenador* (1964), percebe-se que havia, de fato, em Hermilo, certa tendência a sacralizar o ofício do ator, procurando purificá-lo moralmente, em um ambiente que considerava perigosamente propício à “promiscuidade”.

Há [no teatro] um outro tipo de prostituição, aquela que acontece nos bastidores, da convivência dos atores, da promiscuidade. O ambiente, como o de internatos, convida a isto. Vai-se, pouco a pouco, perdendo a cerimônia e os beijinhos na face, as palmadas carinhosas, o uso sumário de trajes, as anedotas picantes criam uma atmosfera meio erótica, sensual, onde podem desenvolver-se as atitudes menos sérias. É preciso muito cuidado com tudo isto. Afinal de contas o teatro é uma profissão tão digna quanto outra qualquer e cabe aos profissionais zelar por essa dignidade (BORBA FILHO 2005 [1964]: 145).

Embora sua literatura em prosa esteja repleta de sexo, tratado quase sempre sem pejo e sem eufemismo, no teatro Hermilo parece abordar a sexualidade de modo bem mais filtrado, não somente enquanto dramaturgo, mas também como encenador. Em suas peças, até mesmo quando a sexualidade é posta em destaque – como acontece, por exemplo, em *Sobrados e mocambos* (1972) –, raras são as

⁸⁴ Mas que, a despeito do título, pouco trata de aspectos morais propriamente ditos. Consiste apenas em alguns conselhos a respeito de questões técnicas do intérprete e de recomendações sobre o processo de formação do ator.

vezes, talvez pela ausência do tom confessional, em que Hermilo imprime às cenas a mesma crueza que existe nos relatos sexuais de seus romances e de seus contos.

Também, em seus espetáculos, nem no TEP nem no TPN, sem se fazer uma exceção no enquadramento de censura política e moral que tolhia o teatro nacional, Hermilo não promovia nenhuma grande transgressão em relação à representação da sexualidade; muito embora os grupos de vanguarda do exterior, sobretudo na América do Norte, redescobrimo e reinterpretando as teorias de Antonin Artaud, já houvessem começado, desde a segunda metade dos anos 1950, a tentar colocar sobre os palcos as pulsões mais primitivas do ser humano.

Uma forte evidência desse reaparecimento dos preceitos de Artaud no teatro mundial talvez tenha sido a repentina, e logo recorrente, necessidade de se explorar a nudez em cena, como tentativa, quem sabe, de se denunciar a desumanização imposta pelas sociedades modernas. No entanto, enquanto Hermilo, sempre muito atualizado, devia decerto ter notícia desses experimentos vanguardistas, os atores do TPN mantiveram-se comportadamente vestidos, em todas as fases do grupo, entre 1960 e 1975. Não se tratava, porém, de uma cena deliberadamente pudica ou moralizante – até mesmo pelo esforço de se recriar no palco o espírito dos espetáculos populares do Nordeste, quase todos afeitos a licenciosidades –, mas o fato é que esta questão, a do desmascaro das hipocrisias sociais em busca de um reencontro com as liberdades essenciais do ser humano, embora certamente não fosse um tema estranho ao programa ideológico de Hermilo e de seus companheiros, não se materializava, em cena, como ocorreu, por exemplo, com o grupo Oficina, de São Paulo, por meio da necessidade estética de se expor a matéria humana em seu estado bruto, dando-se a ver corpos nus, desabridamente desejosos⁸⁵.

⁸⁵ Em depoimento a Milton Baccarelli, Rubem Rocha Filho, carioca convidado por Hermilo, em 1968, para dirigir, no TPN, a peça *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, relembra que alguns atores do grupo, de certo modo, pareciam haver introjetado o clima de censura que os governantes militares violentamente espalhavam pelo país: “Eu queria fazer uma coisa muito mais leve [em relação à versão que o grupo Arena, de São Paulo, fizera dessa mesma peça], muito mais risível, quase que, eu não vou dizer debochativa, mas que risse de si mesma. E havia uma resistência deles [dos atores]. Senti isso muitas vezes em atores que não queriam assumir certas coisas. Em 68, você pode imaginar que, às vezes, certos trejeitos afeminados no palco podiam ser quase que revolucionários. Nós vivíamos um momento de grande repressão política. Então, de repente, era revolucionário botar um romance sugerido entre um nobre e o Pelaio, o servidor, o escudeiro” (ROCHA FILHO 1994: 48).

Isso talvez se explique, ao menos em parte, pelo fato de que Hermilo, a partir do início da década de 1960, passa a buscar uma maior aproximação com o catolicismo, como explica a atriz Leda Alves⁸⁶, sua segunda esposa, em depoimento concedido no ano de 1992:

Hermilo começou a mergulhar no campo do mistério de Deus, de Jesus Cristo, do Evangelho, dos mandamentos, da Lei de Deus; no mistério da criação, da vocação de cada um, do livre arbítrio, dos direitos humanos e do papel de cada um no mundo. A gente tinha encontros com o Padre Marcelo [Carvalheira], a nós e também nós três. Em 16 de agosto de 61 foi a Primeira Eucaristia de Hermilo. Não assisti. Era importante que fosse um negócio dele com Deus e o Ministro. Não podia me misturar e não queria confundi-lo. Na verdade, a nossa vida em comum era uma mistura bastante simbiótica. Se ele me dava muita coisa no plano intelectual e artístico, eu também partilhava coisas com ele. Se ele me deu isso que foi uma luz que caminhará comigo até eu sair daqui, por outro lado, na convivência de todo dia /.../, eu passava muitas coisas da fé religiosa e também da luta política (ALVES 1994a: 232).

No primeiro semestre de 1976, ou seja, pouco antes de morrer, Hermilo reflete sobre o modo como, antes de sua aproximação com a Igreja Católica, o seu “instinto religioso” se expressava em diversas esferas de seu viver.

Eu sempre tive, latente, permanente, doloroso mesmo, o sentido da religiosidade, que se manifestava, antes de minha conversão – naquele sentido que lhe dá Murilo Mendes, isto é, que todo dia é dia de conversão – de uma porção de maneiras: pela amizade, pela fraternidade, pelo sexo, pelo teatro. Pois é, pelo teatro: todo o meu instinto religioso foi canalizado através do teatro. Cada espetáculo que eu produzia era um ato de fé (BORBA FILHO 1981 [1976]: 49).

⁸⁶ Cujo nome de batismo é Leocádia Alves da Silva – e a quem Hermilo chamava, carinhosamente, de Léo.

Assim, mesmo sem chegar a ser um Valdemar de Oliveira, que defendia “um ideário higienista” para os palcos pernambucanos⁸⁷, Hermilo também se preocupava genuinamente com a degradação moral no teatro. Em *O cavalo da noite* (1968), terceiro volume da tetralogia, justamente aquele em que o protagonista Hermilo entra em contato com a cena teatral paulista, há diversas referências à decadência ética e comportamental de atores, diretores, autores e demais pessoas que movimentavam os palcos de São Paulo na segunda metade dos anos 1950. Por exemplo, ao se referir à sua atividade no jornalismo paulista, o Hermilo narrador diz o seguinte: “/.../ comprazendo-me, apenas, nas facilidades que me davam as atribuições de crítico teatral, empurrando qualquer porta e convivendo com os desmandos humanos sob a forma de confissões que dariam para encher um alentado volume de inversões e perversões sexuais” (BORBA FILHO 1968c: 161). Significativamente, diferente do que havia acontecido em Palmares e no Recife, nesses anos em que o personagem Hermilo passa em São Paulo, seu interesse sexual se volta mais para a sua esposa, Ruth. E ele não se relaciona sexualmente com ninguém diretamente ligado ao teatro. Em mais de uma ocasião, rejeita convites sexuais afirmando-se “monógamo”.

Em comparação com a descrição do ambiente “intransigentemente” dignificante do Teatro do Estudante de Pernambuco, movido por ideais dos mais louváveis e desinteressados, os bastidores do profissionalismo teatral paulista, embora exercessem sobre ele uma inegável atração, só podia ser percebido com muito estranhamento, ou mesmo com repulsa.

As mulheres se insinuavam junto aos atores, mas os atores, na maioria veados, apenas continuavam a representar; as atrizes, cada uma com um companheiro, se limitavam a aceitar com trejeitos os elogios dos admiradores; os de menos importância imploravam, com os olhos, uma atenção que nem sempre vinha; somente o diretor, um gato no cio, podia escolher uma dama com quem dormiria, recordando noites da Itália em cópulas bem aplicadas, aureolado pelo mistério que conseguira impor à mente sonhadora de sua companheira de cama. Antes, porém, no bar escuro do teatro, todos se acotovelavam engolindo toda espécie de bebida,

⁸⁷ “O Teatro de Amadores de Pernambuco tem o discurso de assepsia do palco, de sua limpeza. /.../ É como se Valdemar [de Oliveira] buscasse as origens do teatro em Pernambuco, para com o seu marcar diferenças e instaurar um teatro **moralista, superior e limpo**” (CADENGUE 1989: 56-57).

traçando planos, discutindo erros e acertos do espetáculo, marcando encontros, o bruaá formava uma música estranha na qual seria impossível destacar uma palavra, mas deixava adivinhar diálogos de pederastas, lésbicas, pervertidos, alcoólatras, viciados em drogas, cáftens, autores esperançosos ou frustrados, atores desempregados, bajuladores, financiadores que cuidavam mais da boceta da atriz ou do cu do ator que do teatro, tudo numa prostituição incontida das menos policiáveis, pois se tratava de artistas varando a noite, desregrando-se na madrugada, acordando às duas da tarde, gastando as energias numa falsa concepção de boêmia artística, felizes por representarem cem, duzentas vezes uma mesma peça para um público que podia pagar o ingresso caro e que tinha leitura e vício para aplaudi-los no eterno tom monocórdico da mesma técnica naturalista, o teatro imitando a vida, o teatro talhada da vida, o teatro ilusão, numa atmosfera mágica de sessão espírita auxiliada pelas críticas laudatórias, fotos, entrevistas, programas de televisão, formando o mito, o ator dissociado do homem, mergulhando no mal mas vivendo, toda a noite, pelo espaço de duas ou três horas, uma vida heróica para encantamento dos espectadores e engano dele mesmo, acuado num canto da cama no breve instante que ia do fim da cópula ativa ou passiva ao sono de pesadelos (BORBA FILHO 1968c: 136).

Porém, nos anos em que o personagem Hermilo permaneceu em São Paulo, atuando como crítico teatral e como encenador, o seu convívio com artistas admiráveis, mas que, no âmbito privado, mantinham-se distantes dos padrões da boa moral cristã e burguesa, parece ter servido para torná-lo mais humano e mais caridoso. Se no TEP, como relembra o Hermilo narrador no segundo volume da tetralogia, batia-se “pela honestidade do grupo em todos os sentidos”, a ponto de chegar a expulsar um ator “sob suspeita de pederastia” (BORBA FILHO 1994: 266), após seus anos na capital paulista, Hermilo vai se mostrar mudado, sendo capaz de desenvolver não somente amizade, mas profunda admiração por personagens como o argentino Lúcio Ginarte, professor de teatro, cuja vida sexual, cheia de aventuras com homens de classes sociais mais baixas, é descrita em detalhes no livro *Deus no pasto*.

Ao mesmo tempo, desenvolvia-se a minha amizade com Lúcio Ginarte, o gigante argentino professor na EAGA. /.../ Trocávamos livros e falávamos um pouco de tudo: da literatura erótica, das profecias, da astrologia, dos santos do dia, do desconhecimento em que viviam um dos outros os escritores latino-americanos, dos negros do Recife, das dúvidas e fés cristãs” (BORBA FILHO 1972a: 129-130).

Aqui, as semelhanças com os acontecimentos da vida real tornam-se inequívocas: Hermilo Borba Filho conviveu, e construiu grande amizade, com o professor argentino Túlio Carella que, após lecionar no Curso de Teatro da Universidade do Recife durante os primeiros anos da década de 1960, escreveu um livro, intitulado *Orgia*, no qual relata, entre outras coisas, sua intensa atividade sexual no Recife. Foi Hermilo, por sinal, quem traduziu esse livro para o português, em 1968.

Mas se o teatro era, como reconheceu o próprio Hermilo Borba Filho, o principal local por onde durante muitos anos se manifestou sua religiosidade, parece natural que ele tenha sempre tentado construir um ambiente teatral íntegro, onde as pessoas envolvidas, além de se desenvolverem artisticamente, pudessem se sentir dignificadas e engrandecidas pelo convívio em grupo. Diversas vezes, em suas colunas de jornal, em suas palestras, em seus textos teóricos, ou mesmo nas “tabelas”⁸⁸ que escrevia para os seus atores, Hermilo usará o adjetivo “honesto” para se referir ao teatro por ele perseguido. Em muitas ocasiões, ao lado dessa sua demanda por honestidade, surge também a reivindicação de uma postura humilde e fraterna por parte de todos os artistas envolvidos em suas montagens, mas muito especialmente por parte dos atores. Por exemplo, em outubro de 1963, na tabela escrita às vésperas da estréia de *Onde canta o sabiá*, peça de Gastão Tojeiro, encenada por Hermilo com a Companhia de Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, ele lança mão de um tom quase religioso para falar sobre a arte teatral. Nesse texto,

⁸⁸ Espécie de cartas, dirigidas ao elenco de suas montagens, nas quais comentava o desempenho dos atores, elogiando-os ou criticando-os; solicitava mudanças ou melhoramentos na parte técnica do espetáculo; esclarecia dúvidas; expressava seus pontos de vista sobre o modo como o público deveria receber o espetáculo; ou seja, era um instrumento de comunicação com os atores, utilizado, sobretudo, após a estréia de uma produção.

transcrito parcialmente a seguir, o uso de palavras e de expressões fortemente associadas ao universo do catolicismo parece revelar o quanto a sua visão sobre o teatro era influenciada por suas buscas espirituais.

Não será exagero dizer que poucas vezes um diretor contou com tanta colaboração e com um real espírito de equipe como aconteceu com este espetáculo que preparamos em trinta dias. Devem ter havido pequenas zangas, mas isto é normal numa comunidade. O importante é que realizamos um trabalho honesto e eficiente. A partir da noite de hoje, o espetáculo deixa de me pertencer, para pertencer a vocês, atores e técnicos. Estamos todos a serviço do mistério do teatro e vale a pena lembrar que o teatro, sendo uma arte de comunidade (e também de comunhão), exige daqueles que o servem um real espírito de humildade. Somente o autor é eterno e todos nós – diretor, atores e técnicos – desapareceremos com o tempo. E nisto reside, sobretudo, a doação humilde dos que servem à arte em benefício do público (BORBA FILHO 1963).

Porém, a complexidade se intensifica na sutileza um tanto paradoxal de alguns de seus posicionamentos: se no início dos anos 1960 ele recriminava a promiscuidade no ambiente teatral, ao final da vida, ele afirma ter sempre encarado o sexo como sinônimo de liberdade. Em 1976, perguntado sobre a importância da sexualidade em sua literatura, Hermilo diz o seguinte:

A mesma que a liberdade, por exemplo. Por outro lado já reparou como meus romances são religiosos, envolvendo todo um comprometimento do homem no plano da transfiguração? O que acontece é que encaro o sexo como uma coisa normal e constante na vida de um homem sadio, coisa que todo mundo pratica, uns mais outros menos, e eu pratico muito. Um velho amigo meu, já encantado, tocador de violão, me dizia com a maior convicção: 'Só acredito em Deus porque existe a cópula'. Eu acredito em Deus por uma série de razões, inclusive por esta também. Sou católico e posso acusar a Igreja. Ela foi, durante séculos, a maior responsável pela maneira como nós, os cristãos, encaramos o sexo. Sexo como uma coisa suja, imoral, porca. E não somente cristãos. Ateus e comunistas, agnósticos e gnósticos também o

consideram assim. Sexo um pecado? Que idiotice! (BORBA FILHO 1981 [1976]: 54).

Se sexo é sinônimo de liberdade, então a esdrúxula afirmação de que a qualidade artística de uma atriz estaria condicionada pela sua experiência sexual talvez passe a fazer algum sentido, sobretudo no contexto histórico-político em que se situa o último volume da tetralogia. Naqueles anos de intensa agitação política e cultural que antecederam o golpe militar de 1964, essa perda de virgindade talvez deva assumir outras conotações. Ali, por exemplo, uma atriz “virgem” bem pode significar uma atriz insensível ao grave e crônico quadro de injustiças sociais historicamente instalado no país; ou, quem sabe, uma atriz que não conhecesse as contradições existentes no dois lados da muralha ideológica que se erguia entre os que eram tachados de revolucionários e os que eram tachados de reacionários; ou ainda, uma atriz que entendesse a arte teatral apenas como mais uma forma de entretenimento, ou de pura contemplação estética, desvinculada dos interesses políticos. Por nenhuma dessas hipóteses, a personagem Leonarda poderia ser considerada uma atriz “virgem” – talvez por isso, ela estivesse segura de que seu professor, a despeito das brincadeiras, acreditava nela, tanto como intérprete quanto como ser humano.

Em 1972, quando escreve *Deus no pasto*, Hermilo Borba Filho já é um homem de teatro dos mais experientes. Depois de comandar o TEP, e após mais de cinco anos em São Paulo, onde atuou como crítico teatral e dirigiu espetáculos para companhias profissionais, ele vive, à frente do TPN, o seu momento mais expressivo como encenador. Foi com esse grupo, sobretudo a partir de 1966, que Hermilo pôde realizar os seus experimentos cênicos mais sofisticados; foi nessa época também que ele mais se interessou pela pesquisa a respeito da arte do ator. Se nos tempos do TEP sua luta era por uma dramaturgia nordestina capaz de renovar o teatro nacional, na década de 1960, ele vai se preocupar mais com a criação de uma nova cena, para qual se tornava imprescindível uma forma diferente de interpretação. Na primeira página do seu álbum de recortes de jornais referentes ao TPN, Hermilo

escreveu, de próprio punho, a seguinte mensagem, assinada e datada de fevereiro de 1960:

Se conseguirmos, com o TPN, a criação de um estilo nordestino de interpretar ou, pelo menos, se iniciarmos a marcha para a conquista desse estilo, através, inclusive, de uma linguagem própria – e para isso precisaremos cada vez mais de atores (fonte primeira e eterna do teatro) – teremos cumprido um programa de larga utilidade. Espero que todos nós – autores, atores, diretores, técnicos – possamos prolongar a existência do teatro, ameaçado, mas eterno, enquanto o homem for eterno sobre a face da terra (BORBA FILHO 1960b).

E assim como acontecera, na década de 1940, em relação à literatura dramática, Hermilo defendia agora a idéia de que o caminho para se chegar a esse novo modo de atuar deveria ter como ponto de partida uma aproximação com a cultura popular. Seus atores precisavam conhecer melhor as manifestações dramáticas do povo nordestino; especialmente, como ele afirma nas últimas páginas do *Diálogo do encenador* (1964), o bumba-meu-boi.

Durante todos esses nossos bate-papos eu tive a oportunidade de frisar várias coisas em comuns a vários encenadores: necessidade de escrever especificamente para a cena, comunhão com o público, despojamento do palco, arbitrariedade poética no tratamento do espetáculo, espaço cênico em três faces (todas as grandes épocas do teatro foram de tablado de três faces, envolvido pelo público). Pois bem: juntando estas idéias às minhas próprias experiências e juntando tudo a um espetáculo típico do Nordeste [o bumba-meu-boi], cheguei à conclusão de que se pode tentar uma nova maneira de produzir o espetáculo nordestino, não somente pelos processos dramáticos mas por uma maneira peculiar de interpretar. Enfim, a criação de um estilo específico de interpretação nordestina.

/.../ O ator do bumba é uma mistura de improvisação e tradicionalismo. Vamos analisar as diferentes partes do espetáculo. Primeiro, não há um texto escrito (agora já existe, pois registrei todo ele), embora haja um assunto fixo que vem sendo explorado há séculos, em torno dele ocorrendo as improvisações no calor da representação e mais ou menos boa de acordo com a capacidade histrônica do intérprete. Nisto eles são bastante

próximos da *commedia dell'arte*. Preste atenção: não se poderia contar com uma equipe de atores que, amparados por um dramaturgo, pudessem formar um todo nas peças que representassem?

/.../ preciso amadurecer muito mais tudo o que estou pensando. Enquanto Ariano Suassuna, que considero o maior dramaturgo da língua, renovou o teatro brasileiro através das histórias do povo, do cancionero, do romanceiro, eu tenho a pretensão de querer renovar o nosso espetáculo, partindo dos espetáculos populares (BORBA FILHO 2005 [1964]: 147-149).

Em 1966, na ocasião da estréia do espetáculo *O inspetor*, de Gogol, montagem que inaugurou a sede do TPN, e marcou o início da fase mais prolífica do grupo, Hermilo Borba Filho ratifica sua busca por uma interpretação teatral inspirada na arte dos brincantes nordestinos; mas a experimentação prática já parecia começar a lhe revelar que este ideal, de poder contar com um elenco erudito capaz de se comportar cenicamente como os mestres populares, não seria tão facilmente alcançado:

O teatro, da maneira como está sendo praticado, vai se transformando numa arte privilegiada, inacessível do ponto de vista da comunicabilidade. Quando, durante estes anos, pus-me a estudar nossos espetáculos populares, principalmente o bumba-meu-boi e o mamulengo, andando por este Nordeste afora, firmei opinião de que o espetáculo da nossa época teria de afastar-se definitivamente do realismo, para cair no anti-ilusionismo e épico.

Pois é inspirado na sabedoria popular que pretendo, ousadamente, partir para uma nova forma de representar, especificamente nordestina, aplicando-a não somente a peças nacionais, mas a estrangeiras também, que se enquadrem nesse método. Sempre me intrigava o fato do bumba, por exemplo, ser apresentado dezenas de vezes ao nosso público que não é parte passiva do espetáculo. Ao contrário: dialoga com os atores, inventa situações, entra no espetáculo.

Por que reagimos a isso: estou certo de que um repertório tecnicamente resolvido envolverá o nosso público mais culto, para o qual o teatro deve ser um jogo e não uma “talhada de vida”. Nada de transformar o local da representação num santuário (a ele pode-se comparecer de traje esportivo e é melhor que assim

seja, para quebrar a pragmática estabelecida) e nada de impingir-se ao público uma mentira.

Meus atores não agirão como médiuns de sessões espíritas, deixando-se tomar pelo personagem. Não. Eles brincarão (no sentido do jogo medieval e dos folguedos populares), criticarão permanentemente o personagem, criarão o processo de afastamento de desinibirão o público. Se neste espetáculo conseguirmos 3 por cento do que pretendemos (os atores, é lógico, ainda estão viciados pelo regime realista) então estou certo de que a batalha foi praticamente ganha (BORBA FILHO 1966d).

No longo depoimento concedido ao Serviço Nacional de Teatro, em 1973, Hermilo também fala sobre o intérprete que procurou desenvolver durante os seus anos à frente do TPN: “eu pretendia modificar até um ponto de vista de interpretação do ator, que teria de deixar de ser um ator realista, um ator naturalista, para ser um ator não-empático, um ator antiilusionista” (BORBA FILHO 1981 [1973]: 104). Somente com esses atores, ele poderia elaborar encenações “que se baseassem ainda em autores clássicos e autores da região, mas que tivessem o espírito e a técnica dos espetáculos populares dramáticos do Nordeste” (BORBA FILHO [1973]: 103). Com esse objetivo, os elencos de Hermilo vão se aproximar de diversos mestres da cultura popular, como: o Capitão Antônio Pereira, do bumba-meu-boi; o mamulengueiro Tiridá; o Guariba, que era Mateus de bumba-meu-boi; e o Faceta, velho de pastoril. Segundo a atriz Leda Alves, a convivência com esses artistas populares “trouxe um enriquecimento muito grande e um acréscimo importantíssimo” à formação dos atores do grupo.

Para isso, nós, os atores, freqüentávamos os espetáculos populares /.../ A gente saía depois dos espetáculos, ou, antes de estrear o TPN, dos ensaios, para os subúrbios, para os bairros onde a gente sabia que existia bumba, mamulengo, pastoril, e a gente ia tentar participar. Aprender a participar do espetáculo popular, observar como os atores improvisavam, como os atores dançavam, como eles usavam a voz, como eles usavam a máscara, como eles usavam o corpo (ALVES 1994b: 43).

Em julho de 1967, no número 17 da revista *Dionysos*, Hermilo Borba Filho tem a oportunidade de expor mais amplamente o seu ideal de uma interpretação renovada pelo contato com os artistas populares nordestinos:

A sala de espetáculos do TPN é quase a de um teatro de três faces, seus atores entrando em contato permanente com o público, tentando desesperadamente liquidar de uma vez o teatro naturalista-realístico que não atende mais às necessidades didáticas de nossa época, quando o artista precisa colocar-se a serviço da angústia humana em todos os seus aspectos. Como no Bumba, o teatro é o local da ação; como no Bumba, seus atores usam máscaras; como no Bumba, lançam mão da *parábase*; como no Bumba, um intérprete serve a vários personagens sem escamoteações ridículas; como no Bumba, quebram a atmosfera empática para se entregarem ao lúdico; como no Bumba, se divertem enquanto divertem os espectadores; como no Bumba, estão crenes de que praticam uma ‘brincadeira’ e não se sentem como médiums de sessão espírita (BORBA FILHO 1969: 64-65).

Se, como foi visto, ao final dos anos 1940 e no início da década de 1950, ainda morando no Recife, Hermilo celebrava a qualidade dos elencos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), embora já se incomodasse um pouco com o estilo de interpretação adotado – estilo predominantemente filiado à linha realista-naturalista, com os artistas procurando construir personagens a partir de bases psicológicas –; agora, depois de sua permanência em São Paulo, esse tipo de atuação tornara-se exatamente o modelo ao qual ele pretendia se opor.

Inquestionavelmente sofisticada, a proposta de Hermilo para os atores do TPN apresentava, todavia, pelo menos uma complexa contradição. O fato de que, naquela época, embora propusesse uma aproximação com a liberdade criativa dos brincantes dos folguedos nordestinos, cuja principal marca, segundo o próprio Hermilo, era justamente a capacidade de improvisação, sua cena estava fortemente vinculada a uma tendência de revalorização do texto dramático que ganhava vulto na Europa, sobretudo na França, há várias décadas, capitaneada por artistas como, entre outros, Jacques Copeau e Jean Vilar. Aparentemente, para Hermilo, o ponto em

comum entre o teatro preconizado por esses encenadores franceses e as manifestações populares nordestinas talvez fosse exatamente a ênfase no trabalho do intérprete. Porém, enquanto o ator francês deveria estar livre dos excessos decorativos dos demais elementos cênicos, para assim melhor desempenhar sua função como exímio propagador do texto teatral, o brincante, em seu característico despojamento, livre de cenografias, mas sem abrir mão de seus diversos adereços, como, em especial, a máscara, apenas seguia, de forma similar à *commedia dell'arte*, um roteiro pré-conhecido que servia somente como base para sua improvisação em contato direto com a platéia.

Assim, a missão dos componentes do TPN era das mais desafiadoras: inspirar-se na liberdade criativa dos brincantes nordestinos, para interpretar, talvez com demasiado respeito ao texto, autores clássicos da dramaturgia universal, como Sófocles, Ibsen, Lope de Veja, Gogol, entre outros. Eram estimulados a buscarem a espontaneidade, muito mais física do que intelectual, própria ao jogo, à brincadeira, dos artistas populares, mas deveriam construir seus personagens em longos períodos de discussões, análises e, sobretudo, leituras de mesa, conforme relatam vários dos atores que participaram do TPN. Por exemplo, a atriz Leda Alves, durante um ciclo de debates promovido pela Federação de Teatro Amador de Pernambuco (Feteape), em 1998, afirma o seguinte sobre o método de trabalho de Hermilo:

Talvez sessenta por cento eram feitos com o texto trabalhado 'na mesa'. Dali, os personagens já saíam definidos. E, assim, descobríamos o valor de cada ponto, de cada vírgula, do próprio ato de respirar. Hermilo nunca disse como deveria ser dita uma fala, também jamais pegou no braço de uma ator para indicar como ele deveria fazer. Era rígido na disciplina, mas sabia muito bem aproveitar a criatividade do elenco. A partir de um certo tempo, o cenógrafo, o figurinista e o compositor participavam desses ensaios, quando vinham trazendo suas propostas de criação para o espetáculo. Todos os atores já estavam doidos para se movimentar, saturados da mesa, mas Hermilo fazia uma sabatina de leitura. Ele tinha um ouvido muito sensível e somente quando as vozes já estavam todas no mesmo tom dos personagens, tudo com muita harmonia, e também quando já tínhamos uma segurança absoluta do texto, ele nos levava para o palco, claro, já havendo criado a espinha dorsal do espetáculo. Ao

irmos para a marcação da cena, ninguém mais ensaiava o movimento com o texto na mão. Juntamente com o assistente de direção, Hermilo ia 'desenhando' a peça e nos permitia experimentar gestos, improvisar, como acréscimo ao que pensava. Só então começávamos a utilizar os elementos cênicos. A nossa primeira dificuldade no TPN era o uso da máscara. Todos reagiam. Achávamos ruim. Então, tínhamos que começar a ensaiar cedo com os objetos. Logo que o guarda-roupa ficava pronto, a gente já começava a usar os figurinos. Enfim, o 'novo' para nós na estréia era a presença do público. Isso dava a todos os atores uma segurança invejável. Hermilo não era um diretor histérico, cruel, que varava a noite com ensaios desgastantes, até de madrugada. Duas horas de ensaios diários, e ele achava que era o suficiente. E voltávamos a ensaiar até mesmo com o espetáculo em cartaz, se fosse necessário (ALVES 2006 [1998]: 64)

Como se vê, embora a visão de Hermilo sobre a interpretação teatral tenha se modificado, o seu apego à literatura dramática continuava o mesmo dos tempos do TEP. É certo, agora, que os seus atores podiam improvisar, mas em momentos previamente estabelecidos, com a função específica de quebrarem a ilusão do encadeamento dramático, comentando a ação e interagindo com a platéia. Não se aceitavam, no entanto, cacos, acréscimos ou modificações ao texto propriamente dito. Como exemplifica Leda Alves, em outro depoimento: “em *O inspetor*, a gente tinha que comentar fatos do dia com a platéia, para quebrar o empático, para a gente se distanciar do personagem e fazer a platéia participar. Isso obrigava o ator a estar em dia com o movimento político, com os acontecimentos, com os jornais” (ALVES 1994b; 43). Sobre o espaço relativamente limitado que era dado à improvisação, Benjamim Santos, assistente de direção de Hermilo no TPN, diz o seguinte: “Jamais qualquer espetáculo foi reensaiado depois da estréia, embora houvesse reajustes, sobretudo de Hermilo, se o elenco começava a bagunçar o espetáculo com exagero de improvisações” (SANTOS 2007: 57).

No prefácio da reedição de *Diálogo do encenador*, em 2005, o ator Carlos Reis também relembra a metodologia de trabalho usada por Hermilo na preparação

das montagens do TPN. Ele confirma o relato de Leda Alves e enfatiza o respeito de Hermilo à criatividade do intérprete na construção do personagem.

Pra começo de conversa, não houve alguém que respeitasse mais o trabalho do ator do que esse extraordinário diretor. Seu método de trabalho privilegiava a criação do ator sempre. Ele começava fazendo com que todos no familiarizássemos com o texto que estava em nossas mãos. Para Hermilo, o trabalho de mesa, lendo e relendo o texto, inúmeras vezes, era a parte essencial da montagem de um espetáculo, da transformação de uma peça escrita em um ato de expressão teatral. Por isso, dois terços ou até mais do trabalho de montagem de um espetáculo ele ‘gastava’ na mesa. Muitas vezes, antes de estarmos afeitos ao seu modo de trabalhar, achávamos que aquelas excessivas e exaustivas leituras em nada ajudavam. Puro engano. Conscientemente, ele fazia com que, para o grupo, aquele texto, aquela linguagem e os assuntos tratados pelo autor se tornassem coisas do dia-a-dia. E, claro, sempre conseguia. Depois de um certo tempo, a seu critério, ele começava a se dedicar a cada um de nós em particular. E fazia com que nós mesmos fôssemos descobrindo as intenções dos personagens e pudéssemos expressá-la de tal forma que ele, na condição de encenador, concordasse com a nossa descoberta. Jamais ‘passava’ ou tentava passar para qualquer ator ou atriz alguma inflexão. Nunca. De modo que, quando se achava a intenção, havia certeza de ter sido criada, nunca copiada (REIS 2005: 14-15).

Nesse prefácio, porém, Carlos Reis aponta outro ponto chave para se entender a complexidade da proposta de Hermilo para os atores: diferentemente dos brincantes, os intérpretes eruditos, tendo uma compreensão distanciada da função de sua arte, sempre teriam expectativas e objetivos que transcenderiam a simples ‘brincadeira’ do ato de representar.

Amadurecida ao longo de vários anos de observações do universo dos espetáculos populares do Nordeste, a vontade de Hermilo deveria agora ser, enfim, posta em prática: fazer um teatro efetivamente popular e nordestino. Segundo ele, muito antes de Brecht ‘teorizar’ e pôr em prática o seu teatro épico, evidenciando

o antiilusionismo associado ao ‘despojamento’ nos espetáculos do seu grupo teatral em Berlim, já o nosso povo vivia a essência desse modo de atuar e de fazer espetáculos nas encenações do bumba-meu-boi, do mamulengo e de outros espetáculos populares do Nordeste do Brasil. Seguir a linha-mestra de uma história eminentemente popular, improvisando, criticando os personagens, numa sala qualquer, num pedaço de rua ou num pequeno pátio, ‘brincando’, com a agilidade e a simplicidade próprias do povo, formavam aquilo que Hermilo nos passava como o ‘modo nordestino de representar’. Mas, ele sempre nos lembrava que os ‘Mateus’, os ‘Bastiões’ e as ‘Catirinas’ não tinham outro compromisso que não o de ‘brincar’, divertindo-se e divertindo o seu público. Do elenco do TPN seriam sempre exigidos outros compromissos que não somente o de divertir. Como pessoas advindas de camadas privilegiadas da sociedade, com acesso a boas escolas e à Universidade, engajadas de alguma maneira num processo de resistência aos freios e mordidas de uma censura insana que eclodira com o golpe militar de 1964, cumpria a nós a consciência de, utilizando o modo simples e direto de representar praticado pelos atores populares dos espetáculos nordestinos, fazer um teatro de qualidade indiscutível, culturalmente engajado com as nossas idéias de liberdade e profundamente crítico das situações socialmente indesejadas – a fome, a miséria do homem, a corrupção dos poderosos etc. /.../ Muitos, menos informados sobre as verdadeiras fontes que alimentavam a base do nosso modo de fazer teatro, nos ‘rotulavam’ de grupo ‘brechtiano’. Com todo o respeito aos criadores do ‘Berliner Ensemble’, o nosso trabalho tinha muito mais a ver com o ‘Capitão Boca Mole’ do que com os grande Bertolt Brecht e Piscator” (REIS 2005: 14-15).

Surge, então, uma segunda área de contradição no projeto de Hermilo para os seus atores: a problemática sobre o aproveitamento da técnica, ou do “espírito”, dos brincantes com a determinação de se criar um tipo de representação apta a alcançar objetivos estético-ideológicos programáticos. Sabendo-se que esses artistas do povo, embora capazes de criticar a realidade que os cerca, normalmente não são movidos por intenções político-intelectuais pré-estabelecidas. Ou seja, para os atores de Hermilo, estava posto o desafio de tentarem se apropriar de determinada forma de atuação, a fim de abordarem conteúdos distintos daqueles que, na origem, engendraram essa mesma forma.

2.6. Quando o ator político entra em cena

Em sua trajetória teatral, Hermilo Borba Filho enfrentou duas ditaduras. Atravessou toda a era Vargas, mas não teve tempo de ver o fim do governo militar que chegou ao poder com o golpe de 1964. Quando morreu, em 1976, as forças desse regime talvez estivessem apenas começando a se enfraquecer. Foram épocas de rigorosa censura sobre toda a produção artística e intelectual; foram tempos de repressão, de tortura e de terrorismo governamentais.

Ao final dos anos 1930, uma célebre vítima da censura política foi Samuel Campêlo, fundador do Grupo Gente Nossa, como relata Joel Pontes, ao tratar dos motivos que contribuíram para o encerramento das atividades desse conjunto:

Contar em detalhes perseguições políticas sofridas por Samuel Campelo a partir do golpe de 37 será ofender pessoas ainda vivas, que tendo o direito de discordar foram além, ferindo o homem. Basta, para a história do teatro, saber-se que os inimigos apareceram. Não me refiro aos críticos teatrais. Estes agem de público /.../. Mas à intriga que mal se documenta, à inveja pessoal que atua sem se ver, à burrice calcária dos instrumentos de perseguição /.../.

A campanha que sofreu nos últimos meses de vida está, em parte mínima, nos jornais; passou-se nos gabinetes, na intriga baixa, na perseguição que os senhores do poder moveram arbitrariamente, como sempre acontece nas mudanças políticas bruscas. Certos senhores desejavam mostrar zelo, oferecendo uma cabeça de João à Salome que era o golpe de Estado. Nos ambientes do governo, até nos bastidores do Santa Isabel, estavam à espreita. Foi quando Renato Viana pediu autorização à polícia para encenar no Recife **S.O.S.**, de Samuel Campelo, que havia estreado sem problemas em Fortaleza. O autor já não era o mesmo de sempre, manso, modesto, bem humorado. Na sessão fúnebre da Academia Pernambucana, o médico Valdemar de Oliveira disse que se tornara um neurastênico, no sentido clínico do vocábulo. Pois foi num homem assim que o policial da censura assentou o golpe final, proibindo a peça por achá-la portadora de

idéias comunistas. O ato logo se divulgou no Recife, com um caráter de execração, ficando o escritor entre a humilhação de mutilar sua obra a gosto da polícia ou arquivá-la, não se podia prever até quando (aliás, continua impublicada em todos os sentidos) e, sem chance de defesa, sequer de apelação” (PONTES 1990 [1966]: 34-35).

Hermilo também assevera, em seu depoimento ao SNT, que a morte de Samuel Campêlo fora “precipitada pela censura de sua peça S.O.S.” (BORBA FILHO 1981 [1973]: 96). No golpe militar de 1964, o acossamento de atores, de autores e de diretores teatrais pernambucanos, sobretudo os que estavam mais diretamente vinculados ao Movimento de Cultura Popular, não foi menos truculento.

Enquanto vários artistas sofriam perseguições, nesses dois momentos obscuros da história nacional, o conjunto liderado por Valdemar de Oliveira, declaradamente anticomunista⁸⁹, gozava de evidente afabilidade por parte das forças que ocupavam o poder. Coincidentemente, em 1941 o grupo é formado, tomando como sede de suas atividades o teatro mais importante da cidade – o Teatro de Santa Isabel –, do qual Valdemar será diretor por anos a fio⁹⁰. Já em 1971, no apogeu da repressão militar, o TAP consegue concretizar um anseio antigo: a fundação de sua própria casa de espetáculos, o Nosso Teatro, que depois, a partir de 1977, passa a ser chamado de Teatro Valdemar de Oliveira.

⁸⁹ Por exemplo, no ano de 1971, em *Crônicas da cidade*, Valdemar de Oliveira diz o seguinte: “Afinal de conta a Revolução de 31 de março se fez – já está na História – contra os comunistas, os encapuzados como os ostensivos, os chefões como os chefetes, os ativistas como os inocentes úteis ou utilíssimos. /.../ A Revolução foi, antes de tudo, um banho carrapaticida: um rez coberta de hematófagos custa a curar da imensa sangria, mas, cura-se. Depois, para recuperá-la da anemia, um pouco de ferro – o mesmo ferro com que se fabricam as grilhetas para os ladrões e as espadas para os militares. /.../ Creio que o Governo deveria anunciar uma nova política: quem não ama o Brasil e quer deixá-lo, pode emigrar à vontade, marcado até o fim da vida para que jamais possa retornar ao país que não ama. /.../ Iriam todos de cambulhada, metidos em suas batinas, seus uniformes, suas batas, civis, militares, eclesiásticos, todos contentíssimos e o Brasil mais contente, ainda, em vê-los pelas costas. Que pretende essa gente? Transformar nosso país numa Cuba. Não haja dúvida: proporcionemos a todos a ida definitiva para lá, onde recebidos, a princípio, entre sorrisos, sofrerão depois entre lágrimas, a força da peia” (OLIVEIRA 1971: 62-63).

⁹⁰ Segundo Geninha da Rosa Borges, Valdemar permaneceu como diretor do Teatro de Santa Isabel entre 1939 e 1950. De 1951 a 1962, esse cargo foi ocupado por seu irmão, Alfredo Oliveira que, após o golpe militar, retorna ao posto, em 1965, ficando lá até 1966 (ROSA BORGES 2000).

Todavia, apesar de seu explícito alinhamento às forças conservadoras que sustentaram os governos antidemocráticos instalados no país ao longo do século XX, o papel de Valdemar de Oliveira no moderno teatro pernambucano não pode ser reduzido ao de um mero militante anticomunista. Antes de suas convicções políticas, ele sabia ouvir sua sensibilidade artística e deixava-se guiar pelo seu genuíno compromisso com o desenvolvimento cultural da região. Senão, como explicar o fato de o TAP haver encenado peças de autores como O'Neill, Dias Gomes, García Lorca, Nelson Rodrigues, entre outros, que eram tidos como subversivos, ou como depravados, por setores mais retrógrados da sociedade? Ainda que porventura as encenações não acompanhassem o mesmo teor transgressor dessas peças, a opção por esses dramaturgos evidenciava que, no grupo de Valdemar de Oliveira, a arte não estava completamente subjugada pela moral e pela política.

Por sua vez, o posicionamento político-ideológico de Hermilo Borba Filho nunca foi de menor complexidade. Como Valdemar, ele também rejeitava, na arte, a submissão do estético ao político – embora admitisse, como foi visto, que, em “certas épocas de crise”, o artista trabalhasse de modo mais direto com questões políticas. No entanto, diferentemente de Valdemar, que nunca simpatizou com ideais revolucionários, e que sempre declarou seu apoio aos governos – quase todos antidemocráticos – que reprimiam a disseminação das aspirações esquerdistas no Brasil, Hermilo se manifestava contra todas as formas de autoritarismo, de injustiça e de opressão, fossem elas advindas da esquerda ou de direita – apesar de jamais ter sido, *stricto sensu*, um ativista político, do tipo que se filia a partidos, participa diretamente de campanhas, disputa eleições e organiza manifestações públicas. Por outro lado, sua discordância ideológica com este ou aquele governo não o impedia de, muitas vezes, reconhecer o valor individual de determinados líderes políticos, ou de algumas de suas diretrizes, sobretudo quando favoreciam as causas da cultura e das artes, especialmente as causas do teatro.

Por exemplo, enquanto a Segunda Guerra Mundial ia chegando ao seu desfecho, em junho de 1945, dois anos antes de Hermilo iniciar sua coluna teatral na *Folha da Manhã*, periódico agressivamente anticomunista, ele escreve, para o *Jornal do Commercio*, um elogioso artigo sobre o desenvolvimento do teatro na União

Soviética. Reagindo à leitura do livro *O teatro soviético*⁹¹, de Joracy Camargo, Hermilo mostra-se encantado com a notícia de que no país de Stalin o teatro havia se massificado de forma “tão grande quanto a do **football** entre nós” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 24/6/1945). Sobre esse impressionante impulso dado às artes cênicas, ele se manifesta, no mesmo texto, da seguinte forma: “Uma das inúmeras surpresas que a Rússia nos deu com a Guerra (porque antes se diziam de sua forma de governo os maiores horrores) foi, sem dúvida, o seu teatro”.

Seu entusiasmo, porém, não obscurece sua visão crítica em relação à falta de liberdade de expressão que existia no comunismo da União Soviética, nem tampouco em relação ao dirigismo da arte apoiada por aquele governo. Nos primeiros trechos de seu texto, Hermilo faz a seguinte ressalva às boas novas apresentadas por Joracy Camargo: “Deixando-se de lado a unilateralidade desse teatro, todo ele criado e incentivado em função dos ideais comunistas, a gente chega a ficar pasmado de como os artistas soviéticos conseguiram interessar a massa” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 24/6/1945).

Pouco mais adiante, ele expressa, talvez pela primeira vez de forma pública, o ponto de vista que reafirmará tantas outras vezes, sempre que explicava o seu entendimento sobre as relações entre a arte e a política: “É certo que o teatro soviético peca em servir apenas de veículo doutrinário, porque afinal de contas a arte não tem apenas uma face e, muito menos, uma face política” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 24/6/1945).

Nesses meses que precederam a entrada de Hermilo no Teatro do Estudante de Pernambuco, a sua percepção da necessidade de se popularizar o teatro, reaproximando-o das camadas socialmente menos favorecidas, foi decerto ganhando mais vulto, especialmente à medida que ele ia se tornando mais crítico em relação aos valores burgueses associados ao Teatro de Amadores de Pernambuco. Assim, as estatísticas apresentadas pelo livro de Joracy Camargo, dando conta de uma incrível expansão da arte teatral sob o regime soviético, têm um papel importante na determinação do tom arrebatador que permeia todo o conteúdo de

⁹¹ Obra citada por Hermilo na bibliografia do seu manual *História do Teatro* (1950).

Teatro, Arte do Povo. Logo nos primeiros parágrafos dessa palestra, lê-se o seguinte:

O teatro deve ser dirigido ao povo, deve existir em função do povo, que tem o instinto do espetáculo muito desenvolvido. /.../.

Foi compreendendo o enorme valor da arte dramática que a Rússia, por exemplo, desenvolveu o teatro de uma maneira assombrosa, a ponto de elevar extraordinariamente o número de casas de espetáculos para adultos e para crianças, além da criação das 95.600 escolas dramáticas disseminadas por todo o território, organizando verdadeiros exércitos que percorrem todo o país, promovendo Olimpíadas Teatrais, realizando espetáculos monstros, empreendimento tão grande que mais facilmente será sentido do que compreendido, assim olhado à distância” (BORBA FILHO 2005 [1964]: 25).

Quase dois anos depois, na conferência intitulada *Reflexões sobre a ‘mise en scène’*, apresentada na Escola de Belas Artes de Pernambuco, no dia 8 de abril de 1947, Hermilo outra vez invoca o desenvolvimento do teatro soviético com o intuito de esclarecer, e de justificar, as idéias que estavam sendo apresentadas. Na parte final de sua longa exposição, após empreender um sobrevôo da evolução da arte da encenação, indo da Grécia clássica à contemporaneidade, Hermilo cita Joracy Camargo, ao apontar a importância das conquistas cênicas advindas da Rússia, no século XX, especificamente o legado das experiências de Meyerhold, como um caminho de superação da estética burguesa no teatro.

A propósito, vale descrever aqui, como exemplo prático à argumentação filosófica da *mise en scène* que vimos fazendo, a *teoria do construtivismo*, de Mayerhold (sic), destinada exclusivamente a quebrar os cânones estabelecidos pela técnica burguesa. São [palavras] de Joracy Camargo, no seu livro *Teatro Soviético*: ‘Essa construção, uma caranguejola ou andaimes com escadas, plataformas, planos mais altos e mais baixos, elevadores, guindastes, o diabo enfim, varia de acordo com a natureza das peças. /.../ Uma frase deve ser dita na subida, outra na descida’. Com isto o objetivo é derrubar a *mise en scène*

burguesa, o que é fácil de compreender (BORBA FILHO 2005 [1947]: 60).

No entanto, o discurso anti-burguês que pautava toda a arte soviética era muito distinto da oposição feita por Hermilo e por seus companheiros estudantes ao aburguesamento do teatro brasileiro. Em sua maioria, os componentes do TEP, embora sinceramente imbuídos da determinação de contribuir para a popularização do acesso à arte e à cultura, não simpatizavam com o totalitarismo comunista, nem tampouco almejavam aguçar, por meio de seus espetáculos, a consciência do público em relação aos antagonismos de interesses entre proletários e empresários. Como demonstrou Galba Pragana, em 1948, ao reagir publicamente à acusação feita por Valdemar de Oliveira de que os interesses do TEP seriam mais políticos do que artísticos, o conjunto liderado por Hermilo sempre fez questão de se afirmar isento “de explorações político-partidárias” (PRAGANA in *Jornal do Commercio*, 24/11/1948), rechaçando integralmente qualquer insinuação de que pudessem existir “intenções subversionistas” em suas ações.

Mais de uma década depois, essa questão reaparece, agora de modo mais articulado, no manifesto de fundação do TPN, escrito em 1961, quando o grupo já seguia no segundo ano de suas atividades. Indiretamente, sem que fosse necessário nomear os conjuntos recifenses aos quais pretendia se contrapor, esse documento apresenta o TPN como uma alternativa tanto ao Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), a quem decerto estava endereçada a crítica à “arte meramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade”, como também ao teatro que vinha sendo promovido pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) desde sua criação, em maio de 1960, o qual motivara a manifestação de repúdio à “arte alistada, demagógica”, “arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda” (SUASSUNA; BORBA FILHO 1961).

Não por acaso, poucos meses depois de o manifesto do TPN ter se tornado público, Valdemar de Oliveira escreve um artigo para a revista *Dionysos*, do Serviço Nacional de Teatro, em que antecipa o iminente acirramento das diferenças

ideológicas entre o TPN e MCP. Para ele, talvez como forma de revidar as críticas que o documento assinado por Hermilo e por Ariano dirigia ao TAP, era oportuno observar que o TPN, embora repreendesse o caráter demagógico, “interessado”, do teatro feito pelo MCP, igualmente enveredava pelo uso da arte como “instrumento de propaganda”:

O ano de 1962 verá, por motivos eleitorais, acirrar-se a competição entre o Movimento de Cultura Popular (Prefeitura do Recife) e a Fundação de Promoção Social (Governo do Estado); o primeiro pondo em ação, através da Comissão de Teatro, o Movimento de Cultura Popular, um largo programa de difusão do teatro junto às massas populares, que inclui contratação de conjuntos e artistas “da esquerda” e o segundo, intensificando a atuação do Teatro Popular do Nordeste, de tendências opostas, católicas, tornando igualmente instrumento de propaganda doutrinária. Apesar disso, é de esperar que o teatro sobreviva a esses embates ideológicos e que, particularmente falando, o teatro pernambucano acabe lucrando mesmo porque outros conjuntos se mantêm alheios à disputa e continuam eqüidistantes das duas posições de teatro “dirigido” (OLIVEIRA 1961: 32-33).

De fato, poucos meses depois, com o lançamento de *A bomba da paz* em abril de 1962, o TPN de certa forma confirmou as previsões feitas por Valdemar de Oliveira. No entanto, como a história tratou de esclarecer, as diferenças entre o TPN e o MCP não podiam ser resumidas à esquematização simplificadora (esquerda marxista *versus* direita católica) invocada por Valdemar. Talvez não se possa negar que *A bomba da paz*, no afã de criticar, ou melhor, de ridicularizar o uso panfletário do teatro e a manipulação da consciência do povo terminava, decerto inopinadamente, se tornando também um claro exemplo de “arte dirigida”, cujo objetivo central pouco tinha a ver com preocupações estéticas, e sim com pequenos interesses práticos e imediatos⁹²; mas isso evidentemente não era motivo bastante para situar o TPN como um grupo conservador, “de tendências opostas” a todos os

⁹²No caso, como o próprio Hermilo revelou, depois, nas tantas vezes em que se penitenciou por ter cometido “o pecado” (BORBA FILHO 1981 [1973]: 102) de escrever e de produzir essa peça, a sua principal motivação na elaboração desse espetáculo fora uma desavença pessoal entre ele e Germano Coelho, então diretor do Movimento de Cultura Popular.

ideais defendidos pelo MCP. Afinal, na própria fábula da peça, não faltavam críticas aos setores mais reacionários da sociedade pernambucana. Não eram apenas as lideranças ditas “revolucionárias de esquerda” que eram achincalhadas: também havia explícitas caricaturas, igualmente corrosivas, das forças “conservadoras de direita”, quase sempre católicas. Por outro lado, não se deve esquecer que tanto Hermilo quanto Ariano haviam feito parte do grupo de intelectuais que fundou este importante projeto de difusão cultural que foi o MCP; muito embora ambos tenham logo se afastado, por discordarem da “orientação” que o Movimento estava tomando⁹³. Ou seja, por mais que divergissem das ações tomadas, alguma sintonia, ao menos no campo das idéias, ainda deveria existir entre os dois grupos que agora se digladiavam, percebendo-se temporariamente como antagonistas, para a satisfação dos setores realmente conservadores – aqueles que de fato iriam se beneficiar com o a instauração da ditadura militar em 1964.

A rigor, como reconhece o ator e diretor Luiz Mendonça, representante do MCP na Comissão de Teatro do Recife, em artigo publicado no segundo Caderno Especial da Revista Civilização Brasileira, em julho de 1968, o Teatro de Cultura Popular (grupo de teatro do MCP) nascera sob a inspiração direta dos feitos realizados por Hermilo e por seus companheiros do Teatro do Estudante de Pernambuco. Por essa época, há mais de quatro anos sob o governo dos militares, e meses após a publicação do famigerado Ato Institucional Nº 5, estava claro, para Mendonça, ele mesmo ferozmente perseguido pelo governo que tomou o poder em 1964 (REIS; REIS 2005), de que lado estavam Hermilo, Ariano e os demais fundadores do TPN. Ele diz:

O Teatro de Cultura Popular não nasceu por acaso: resultou de várias experiências anteriores que visavam, antes de mais nada, a

⁹³ Sobre isso, no estudo de Luiz Maurício Carvalheira sobre o TEP, lê-se: “/.../ Além de um apoio oficial maciço, o M.C.P. contou com o aval de grande parte dos intelectuais pernambucanos; entre os seus fundadores figuram: Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, Aloízio Falcão, Paulo Freire, Francisco Brennand e Luís Mendonça’ [“Que foi o M.C.P.?”]. Arte em Revista (Questão – o popular). São Paulo, Kairós, ano 2, nº 3, março 1980, p. 67]. Porém, Hermilo e Ariano rompem de imediato com o M.C.P., por divergências quanto a sua orientação. O rompimento de Hermilo – segundo a atriz Leda Alves – deu-se também por desentendimento pessoal com Germano Coelho. [Entrevista – depoimento que nos concedeu Leda Alves em sua residência do Recife, a 5 de abril de 1982]” (CARVALHEIRA 1986: 44).

uma renovação do teatro. Renovação em todos os sentidos, principalmente no de fazer um teatro mais amplo e aberto, que o tirasse do tradicional Teatro Santa Isabel, onde os preços das entradas e a obrigatoriedade do uso do paletó o tornavam proibido para o povo e restrito a uma pequena elite financeira.

Essas experiências se iniciam com a fundação do Teatro do Estudante do Brasil, por Paschoal Carlos Magno, ocasião em que um grupo de estudantes – entre os quais Ariano Suassuna, Clênio Wanderley, Hermilo Borba Filho /.../ – inauguram também um movimento de popularização do teatro – o Teatro do Estudante de Pernambuco – que mantém uma barraca, à semelhança de Garcia Lorca e se põe a correr as feiras e bairros de Recife. A crítica recifense – isto é, Valdemar de Oliveira – que sempre apóia o teatro tradicional, abre campanha contra. Os poderes públicos se encolhem. O TEP morre /.../ mas a idéia do teatro aberto persiste (MENDONÇA 1968: 149-150).

Muitos anos depois, em depoimento concedido a Milton Baccarelli, Luiz Mendonça confirma a decisiva ajuda de Ariano Suassuna, intervindo a favor dele e de sua esposa, a atriz Ilva Niño, por intermédio de conhecidos que ocupavam cargos importantes no esquema de repressão militar. Relembrando os dias de horror que sucederam a tomada de poder em 1 de abril de 1964, Mendonça diz o seguinte:

Acho que o primeiro que foi preso dos nossos foi Joacir Castro, que era diretor do Santa Isabel. Leandro Filho foi preso também, mas o Leandro conseguiu... me parece que ele não era um nome muito procurado e ele conseguiu dar uma gorjeta a um policial e saiu. Procuravam a gente, diziam que ia ter prisão preventiva, mandar a intimação, mas não chegou a intimação porque a gente estava escondida. Quando os nossos jornais noticiaram, nós já estávamos escondidos. Eu e Ilva, por exemplo, já estávamos com a proteção do comandante da Sétima Região Militar, através de Ariano Suassuna e do então diretor do DOPS, Álvaro Costa Lima. Os dois disseram: ‘– Não deixem ele ser preso pela polícia’. ‘Digam a ele que não seja preso pelo Exército’. O Álvaro disse a meu pai que ele me liberava, mas que eu não podia trabalhar. Mas eu tinha que trabalhar. Quem mais foi preso foi o ‘Repgov’ – o Evandro Campelo – também o Ivanildo que era do grupo de Casa Forte. Tem um menino que era do grupo de Beberibe, de Passarinho, Petrúcio. Ele conseguiu fugir com o pai para São Paulo e hoje ele é cartunista do ‘Jornal do Brasil’. Foi

isso, aquele corre-corre, a gente tentando salvar o MCP e não conseguiu. Deixou-se tudo pelo meio do caminho (MENDONÇA 1994: 20).

No dia 25 de abril de 1962, data da estréia de *A bomba da paz*, a tabela que Hermilo escreveu para os atores do TPN revela o quanto era difícil, naquele contexto, saber distinguir o que era “compromisso” e o que era “alistamento”. Ao ridicularizar a esquerda mais ativa (ou mais agressiva) do Recife de então, Hermilo termina servindo aos setores mais conservadores e retrógrados da sociedade pernambucana; pessoas e entidades que, certamente mais do que os esquerdistas, também o desprezavam enquanto artista e intelectual – desprezo que, por sinal, parecia ser recíproco.

Carrapateira, um curandeiro de Palmares me contava quando eu era menino: ‘A humanidade é como um rio. Há aqueles que se localizam à margem esquerda e outros que se postam à margem direita. Vivem se guerreando, atirando pedras uns nos outros, jamais se reconciliarão. Os justos não se plantam nem de um lado nem do outro, descem a correnteza até atingirem o largo mar, com o horizonte infindo. Mas os pequenos ficam nas margens às voltas com as suas mesquinharias’. A história de Carrapateira me veio à memória há poucos dias, a propósito da peça que começamos a representar hoje. Pretendemos ser justos e apenas chamarmos a atenção para os homens que estão nas duas margens, desviados. Isto não quer dizer que, apesar de tudo, não lhes tenhamos amor. E justamente porque os amamos ou porque, dentro de nossa condição humana pretendemos amá-los, é que nos esforçamos para denunciar os seus erros, na agradável esperança de conquistá-los. Se nada atingirmos, que importa? Nosso papel é esse, e essa a nossa função. A rigor não estamos atacando pessoas, mas mentalidades. Não existe nenhum ódio contra ninguém, mas lutamos no campo das idéias pela nossa sobrevivência. O que desejamos é um mundo melhor. É possível que tenhamos sido duros, aqui e ali, mas isso decorre do ardor do combate. Quero que vocês entendam isso, que acreditem em mim, porque é baseados nessa crença que poderão defender a obra que é tanto minha quanto de vocês, principalmente quando se sabe que a trabalhamos de comum acordo, desde as várias alterações no texto às discussões sobre os pontos controversos. Estamos todos engajados nessa conspiração cristã, e justamente

por isso, aliando-se a nossa condição de membros de uma comunidade que acredita em outros valores que não sejam os simplesmente humanos ao de servidores do teatro, temos de ser ainda mais humildes diante de possíveis ataques. Não vamos aceitar provocações, mas vamos defender nossas idéias e nosso direito de opinião. Isto é outra coisa. Pela primeira vez praticamos um teatro realmente comprometido, mas a hora é tão grave que o homem tem de lutar com todas as armas de que dispõe e a nossa é o teatro, a caridade, o amor (BORBA FILHO 1962b).

Na ficção de *Deus no pasto*, o herói Hermilo também escreve uma peça intitulada *A bomba da paz*. Como na vida real, ele depois se arrepende dessa iniciativa e reconhece que a peça era “politicamente falha, religiosamente molusca, descaridosa, cheia de animosidade, a nada conduzindo” (BORBA FILHO 1972a: 107). Em seguida, ele explica a armadilha ideológica em que caiu, levando consigo os seus atores, ao utilizar o teatro como forma de revide pessoal:

E enquanto a esquerda, politicamente conscientizada, se revoltava a ponto de boicotar a bilheteria, de ameaçar o espetáculo com bombas, logo me rotulando como reacionário; a direita, de tão sem-vergonha que era, não tomava conhecimento dos meus desaforos, fazendo-me errar o alvo e, mais do que isto, colocando-me ao lado daqueles que faziam o jogo contra o lado menos mau (BORBA FILHO 1972a: 107).

Entre os diversos ataques a esse espetáculo, um talvez tenha sido particularmente doloroso. O crítico e professor Joel Pontes, amigo de longas caminhadas, co-fundador do TEP e do TPN, critica integralmente a idéia da montagem. Entre suas afirmações, chega a dizer que o TPN já não se alinhava, como estava posto no manifesto de fundação do grupo, ao espírito revolucionário que, a seu ver, fora a principal marca do TEP. De pronto, nas páginas do *Jornal do Commercio*, o escritor Ariano Suassuna, que fora co-autor das letras musicadas por Capiba para as canções da peça *A bomba da paz*, publica uma longa resposta, intitulada “Esquerda, Direita E Teatro”:

O crítico Joel Pontes afirmou que o Teatro Popular do Nordeste não pode ser considerado continuador do Teatro do Estudante de Pernambuco. Acha ele que o TEP era um grupo de esquerda e que o Teatro de Cultura Popular – o teatro político do MCP – continua melhor a linha do TEP – inclusive pelo amadorismo dos jovens que o integram.

Não é verdade que o TEP fosse um grupo de esquerda; como não é verdade que o TPN seja um grupo de direita. E já que o ilustre crítico está agora tão cioso da linha e dos direitos do TEP – que abandonou no meio, deixando-nos sós, na pior das crises – devia ter protestado em sua coluna contra o programa de ‘Julgamento em Novo Sol’: ali se afirma que o primeiro teatro ao ar livre, de caráter ambulante, que se fez no Recife foi o circo do MCP. Isso não tem grande importância, é dito por demagogia; mas Joel Pontes sabe, melhor do que eu, que o primeiro teatro desse tipo foi, no Recife, A Barraca, do Teatro do Estudante, estreada no Treze de Maio, em 1948. /.../

Outra coisa que agradecerei é que os ‘gorilas’ da extrema-direita e os mais privilegiados do que eu não me confundam com eles somente porque me defino contra o comunismo. /.../ Tenho à extrema-direita a mesma aversão que tenho à extrema-esquerda. Infelizmente os comunistas, com sua filosofia primária, seu espírito de rebanho, sua hipocrisia, sua brutalidade policial organizada atrapalham a nossa luta.

Nunca vi um espetáculo tão injustiçado, no Recife, como ‘A Bomba da Paz’. Gente que se amoitou sobre a política do MCP, no teatro, apareceu, de repente, travestida de vestal, a defender a pureza do teatro.

A peça é inteligente, faz pensar, é sincera, é uma advertência e uma denúncia. É claro que não agrada aos ‘veados cor-de-rosa’ – como as peças da ‘esquerda amestrada’ me parecem, todas, umas porcarias. Toda peça política só é apreciada pelos que pensam do mesmo modo. Mas uma só carta de Hermilo Borba Filho tem mais teatro do que todas as peças escritas e dirigidas por esses rapazes bem alimentados que nos têm aparecido por aqui, aos magotes, medindo nossas calorias, salvando e planejando nossa pobreza” (SUASSUNA in *Jornal do Commercio*, 10/6/1962).

Porém, diferentemente do que então cogitava Ariano, o “gorilismo” da extrema-direita jamais tomaria o TPN como um aliado. Após o golpe militar de 1964, os membros do grupo, especialmente os atores, por estarem mais expostos ao

público, sofrem perseguição por parte das alas mais radicais da direita, nomeadamente o truculento Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que, acusando o grupo de esquerdismo, chegava a ameaçar, por meio de telefonemas ou cartas anônimas, a integridade física dos artistas (REIS 1994: 46).

Embora fossem certamente as principais vítimas dos desmandos e das artimanhas dos poderosos, os artistas populares pareciam permanecer, em sua maioria, alheios a esses debates. Seguiam com os seus brinquedos, dançando, bebendo, buscando aqui e ali algum dinheiro, tentando se divertir. Se criticavam um ou outro governante, dificilmente seriam perseguidos por isso: afinal, sua voz raramente seria ouvida pelos “guardiões” da segurança institucional da nação.

Havia, portanto, um verdadeiro abismo ideológico e intelectual entre os atores do TPN e os brincantes dos folguedos nordestinos. A despeito dos esforços feitos, essa aproximação, na prática, se revelava muito problemática, como relembra Leda Alves:

Nós convivíamos com os atores populares e os atores populares freqüentavam o TPN, iam para os ensaios nossos. Tivemos, inclusive, uma experiência com um ator popular mesmo, que foi o Cabo Fanfarrão. Infelizmente, ele era muito insubordinado e Hermilo era muito intransigente na nossa pontualidade. Ele faltou a três ensaios e no terceiro ensaio ele estava cancelado do elenco porque ele não dava nenhuma explicação, nenhuma desculpa justa. Apenas ele faltou porque pegou no sono, porque bebeu, porque brincou, e isso Hermilo não aceitava de maneira nenhuma no ator (ALVES 1994b: 41).

Muitos anos antes, ainda nos primeiros momentos do TEP, quando Hermilo Borba Filho apenas começava a se aproximar dos espetáculos populares nordestinos, ele enfrentara uma contundente crítica à sua iniciativa de promover apresentações de bumba-meu-boi em ambientes estranhos àqueles onde esses artistas do povo costumavam se apresentar. No dia 19 de dezembro de 1947, ele utiliza sua coluna *Fora de cena* para responder a uma crônica publicada em “A Noite Ilustrada” e assinada “pelo Sr. J. Bandeira da Costa”. Aparentemente, fora a

discordância quanto ao número de espectadores que haviam assistido à apresentação promovida pelo TEP, na Casa do Estudante de Pernambuco, o ponto central da crítica, a observação mais incisiva, e contra a qual Hermilo não conseguiu apresentar argumentos realmente convincentes, versava sobre a descaracterização automaticamente sofrida quando se tentava transplantar aquele tipo de manifestação artística para fora de seu “habitat”.

Quanto ao cenário, que o Sr. J. Bandeira da Costa faz tanta questão que exista, é absolutamente dispensável no bumba-meu-boi, que sempre se apresenta em terreiros, seja de um engenho, de uma usina, de uma cidade. Não importa. O popular bailado brasileiro vive de suas figuras, independente de ambiente próprio, e aí reside a sua maior força. Mas para o cronista, ‘tudo, porém, decorreu descolorido e monótono. Ali, ali sobretudo, faltavam a paisagem e a disposição de espírito dos assistentes. E o que os estudiosos tiveram não passou de uma simples e disforme caricatura. Uma qualquer mercadoria de carregação que foi arrebatada de conforme com as necessidades do momento. E só. E é pena que tenha ficado de tudo tão abatida impressão. É pena.’ (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 19/12/1947).

No início dos anos 1970, no entanto, como foi visto no capítulo anterior, após suas experiências mais intensas com os artistas populares, Hermilo vai manifestar uma opinião bem diferente e, de certa maneira, confluyente com o ponto de vista expresso em 1947 por este tal Sr. J. Bandeira da Costa.

Agora, sem nenhuma dúvida, essas promoções do Governo que utilizam o folclore para fomentar o turismo são péssimas. E o turismo é uma desgraça para o folclore. Em todo caso, veja você o dilema: o agrupamento folclórico vive à míngua, triturado e esmagado pelo complexo econômico-financeiro, tendendo a desaparecer, neste caso. Se é ajudado, com fins turísticos, salva-se da fome mas cai na degradação, quero dizer, diante de pessoas de outras classes sociais passa a ‘representar’, deixa de ser ‘autêntico’. Que fazer? O que é mais importante? A preservação do folclore ou a barriga cheia? Enquanto os organismos culturais não compreenderem de uma vez por todas a importância da cultura popular, desvinculando-se mais das

comemorações de datas de vultos chamados históricos, para cuidar da coisa viva, palpável, atuante, vai acontecendo isto: para comer, o agrupamento faz qualquer negócio. E está na dele. De qualquer modo, o importante é não tirar o agrupamento do seu habitat, do seu terreiro. Que o povo tenha o seu espetáculo. Que temos nós que nos metermos no que é dele? (BORBA FILHO 1978: 34).

Nessa mesma entrevista, embora reconhecendo a importância de seus experimentos à frente do TPN, Hermilo revela uma visão diferenciada, mais madura e mais cética, sobre os seus ideais de renovação da arte do ator por intermédio de uma aproximação com os brincantes nordestinos.

Existe, então, um teatro popular? Existe, pelo menos no Nordeste: Bumba-Meu-Boi (todos os seus processos anteciparam os de Brecht em séculos e o que fazemos é macaquear, desprezando os nossos meios, Fandango, Pastoril. Pode haver um teatro popular praticado por erudito? Pode, sim, aquele que utiliza os meios de expressão e comunicação que seriam comuns aos do povo. /.../ o ponto chave da questão parece-me estar na improvisação, que funde, ao mesmo tempo, a parábase grega com o espírito da *commedia dell'arte* italiana, da qual, por exemplo, o Bumba-Meu-Boi herdou tanta coisa. Nenhum dos nossos atores eruditos é capaz de improvisar como um ator popular. Como um Faceta e um Barroso, do Pastoril; ou um Guariba, Mateus de um Bumba-Meu-Boi aqui no Recife. Essa capacidade de improvisação consegue reunir tudo, mas tudo mesmo, que possa servir de composição para o espetáculo, contando, além disto, com a participação real do público, comungante como não é o burguês das nossas platéias, aquele que paga para assistir a um espetáculo dito popular, praticado por eruditos burgueses. Também já caí nesta, quando por vários anos dirigi o Teatro Popular do Nordeste (TPN), embora o TPN tenha realizado experiências populares como nenhum outro grupo no Brasil (BORBA FILHO 1978: 34).

Ao lado de todos os desafios éticos e estéticos enfrentados pelos atores do TPN, havia ainda as dificuldades pragmáticas de um grupo que se pretendia

profissional, mas que, na prática, vivenciava uma espécie de cooperativismo de pouca eficiência gerencial, totalmente incapaz de garantir uma estabilidade econômica mínima às pessoas envolvidas. Para Rubem Rocha Filho, a idéia de “profissionalismo” estava, no TPN, muito mais ligada ao cuidado na feitura dos espetáculos, do que em relação ao pagamento de proventos aos artistas.

Acho que ninguém vivia [do que recebia no TPN]. Havia, inclusive, algum dinheiro depois, talvez, mas não dava nada, era uma coisa deficitária, mal organizada do ponto de vista empresarial. Eu não vejo como se pode falar em profissionalismo no sentido de sobrevivência no TPN que eu vi (ROCHA FILHO 1994: 50).

No plano das idéias, contudo, o sistema de remuneração concebido para o grupo estava completamente de acordo com os princípios defendidos por Hermilo desde os tempos do TEP: todos receberiam os mesmos cachês, independentemente do papel desempenhado. Na realidade, porém, como explica o próprio Hermilo, o que se conseguia arrecadar sequer era suficiente para pagar as despesas básicas, inerentes ao funcionamento da casa de espetáculos:

Numa população do Recife de mais ou menos um milhão de habitantes, você tinha zero, vírgula zero cinco por cento da população para assistir a uma peça de grande sucesso. O que não significava praticamente nada. O preço de dez cruzeiros que se cobrava, e se chegou até a cobrar cinco, de que adiantava? Então, toda peça era um fracasso financeiro, mesmo enchendo os noventa e poucos lugares do teatrinho não adiantava (BORBA FILHO 1981 [1973]: 104).

Essas angústias, de ordem financeira, eram todas compartilhadas com os atores, como demonstra a tabela do dia 11 de outubro de 1966. Nesse texto, Hermilo pede a compreensão daqueles que estavam protestando contra as apresentações vesperais, aos domingos, da peça *O cabo fanfarrão*, ressaltando a importância

dessas réцитas extras para que se tentasse equilibrar as contas do grupo que, mesmo após o “sucesso” de *O inspetor*, encontravam-se muito deficitárias.

Estamos ainda afogados em dívidas, e não podemos abrir mão de uma receita que tem peso na soma total da arrecadação. Afinal de contas, tudo redundará em benefício dos atores, pois quanto mais depressa saldarmos os compromissos, mais cedo passaremos a perceber salários: iguais para todos.

Apelo, portanto, para os atores, a fim de que não se neguem a fazer as vesperais domingueiras. E digo ‘Apelo’, porque se resolverem o contrário, não teremos meios de obrigá-los, já que não somos, do ponto de vista social, profissionais, não tendo sindicato, instituto, poder de censura, ou coisa que o valha que os obriguem a cumprir um horário estabelecido (BORBA FILHO 1966e).

Por fim, encerrando este capítulo, transcreve-se um breve testemunho, deixado pelo ator e pesquisador Luiz Maurício Carvalheira, sobre sua convivência com Hermilo, nos desafiadores e criativos anos em que o Teatro Popular do Nordeste esteve em atividade. Neste depoimento, apreende-se o olhar de admiração e de respeito do ator sobre o seu encenador. Em uma apostila datilografada, usada como “base teórica ao CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO – teoria e prática, realizado pelo Teatro HERMILO BORBA FILHO, em Olinda – Julho de 1977”, Luiz Maurício diz o seguinte:

Pessoalmente – permitam-me falar assim – constatei, trabalhando com Hermilo e sendo dirigido por ele, T.P.N. da 2ª fase, a veracidade de suas afirmações [no *Diálogo do encenador*]. Como ele confessa, não era um ensaiador e sim um encenador, aliás, insuperável. A dignidade e o profundo senso profissional que o nortearam em seu trabalho, transpareciam nos mínimos detalhes: nunca chegava atrasado para um ensaio, ao contrário, quando nós, atores, chegávamos, já o encontrávamos lá – ao redor da mesa ou sentado na platéia – à nossa espera, para iniciarmos os trabalhos; não me recordo de tê-lo surpreendido numa flagrante de falta de respeito para com os seus dirigidos e

auxiliares, jamais levantando a voz para quem quer que fosse; a confiança que deixava transparecer, depositada em nossa capacidade para o cumprimento de uma tarefa proposta, vinha sempre acompanhada de uma boa margem de tolerância em relação a nossos possíveis deslizes e limitações, fruto de um profundo conhecimento das imperfeições do ser humano. Fraternal, íntegro e cordial no relacionamento com as pessoas e no trabalho, interessava-se vivamente por nossa vida pessoal, procurando inteirar-se de nossos problemas – aceitando e amando a todos, integralmente, sem preconceitos – jamais assumindo atitudes discriminatórias ou farisaicas. O que Hermilo nos propõe no ‘Diálogo do encenador’, assumiu ele na prática teatral, numa visão unificada e coerente que engloba os aspectos do humano e do artístico como faces de uma mesma moeda, inseparáveis; e de tal modo verdadeiro que – passado aquele tempo inesquecível –, mais do que nunca hoje, reconheço, o seu inestimável valor (CARVALHEIRA 1977: 203-204).

3. Hermilo e a dramaturgia

“Eu toda a minha vida quis ser dramaturgo” (BORBA FILHO 1981 [1973]: 100), disse Hermilo Borba Filho, no ano de 1973, em depoimento ao Serviço Nacional de Teatro. Embora tenha desempenhado diversas funções relacionadas ao universo teatral – foi ator, tradutor, encenador, crítico, pesquisador e professor –, nenhum outro aspecto dessa arte lhe interessou tanto quanto a literatura dramática. Era certamente o prisma da dramaturgia que decompunha o seu olhar sobre as suas demais atividades teatrais. Porém, em vez da serenidade de um amor incondicional, sua relação com o texto dramático parece ter sido pautada pela intensidade de uma paixão desmedida, pela busca aflita e prazerosa por algo que, de tão admirado, se intui quase inatingível.

Já foi visto que suas primeiras tentativas de escrever para o palco aconteceram ao final de sua adolescência, na Palmares dos anos 1930. Nessa época, incentivado pelo professor Miguel Jasselli, ao mesmo tempo em que se aproximava do teatro, Hermilo descobria também o mundo dos livros, entrando em contato, por meio do acervo do Clube Literário⁹⁴ de sua cidade, com grandes nomes da literatura ocidental, muitos deles dramaturgos. A partir de então, as palavras, impressas no papel ou pronunciadas no palco, passam a ser, mais que um instrumento de trabalho, seu modo prioritário de se inserir e de interferir na realidade que o cerca.

Se em 1966, no romance *Margem da lembrança*, Hermilo Borba Filho constrói uma narrativa na qual o protagonista, cujo nome é Hermilo, tem seus primeiros encontros com o teatro em meio a sucessivas experiências sexuais; dez anos depois, em entrevista concedida poucos meses antes de morrer, expressando-se portanto fora do plano ficcional, ele também vai associar ao prazer físico a sua iniciação no mundo das letras. Pela perspectiva de um autor para quem sexo era

⁹⁴ Falando sobre o poeta Ascenso Ferreira, Mauro Mota ressaltava a importância do Clube Literário de Palmares no cenário intelectual de Pernambuco: “Começou por onde não poderia deixar de começar. Sob a influência da Biblioteca do Clube Literário de Palmares /.../ do último quartel do século XIX e até 1925, uma das mais importantes de Pernambuco, contando mais de trinta mil volumes catalogados” (MOTA 1977: 66).

sinônimo de liberdade, não parece surpreendente que a descoberta da arte, sobretudo do teatro e da literatura, as linguagens por meio das quais melhor soube se expressar, seja percebida, metaforicamente ou não, como algo vinculado à busca do gozo.

O primeiro livro que li, aí pelos fins da década de 20, foi *Outras Terras e Outras Gentes*. O livro desencadeou em mim a terrível doença da leitura. Tornei-me rato do Clube Literário de Palmares, já então desfalcado, mas ainda importante. Os primeiros livros que de lá tirei para ler em casa foram umas traduções horrorosas, de Paul de Kock, a quem, na época, chamava-se de ‘escritor livre’. Paul de Kock exacerbou minha imaginação erótica e eu o lia, masturbando-me, até o dia nascer. Adquiri o hábito de me masturbar lendo e, por isso, minhas leituras, as primeiras, se orientavam para os livros que possibilitassem as proezas solitárias: *História Secreta dos Papas* e *História da Prostituição* (ilustrada), além do Marquês de Sade e, mais excitante ainda, uns folhetos que passavam de mão em mão, atribuídos a Rabelais, com capas onde apareciam figuras voluptuosas, um texto canalha, muito próprio para sacanagens. Mas o Clube Literário me forneceu de tudo: li, durante anos, sem parar, dia e noite, Jules Verne, Stendhal, Dumas, Hugo, Chateaubriand, Baudelaire, Musset, Balzac, Voltaire, Merimée, Georges Sand, Eça de Queiros, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, Antero de Quental, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Hamsun, Panait, Gorth, Dickens, Walter Scott, José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, Arão Reis, Franklin Távora, Carneiro Vilela, Manzoni, Papini. Aos 18 anos eu já lera todos eles, e de minha mãe, todos os folhetos semanais. Das amigas da minha mãe: todo o M. Delly e todo o Henri Ardel. Da livraria de Felix Ruy, o único livreiro que existia em Palmares, fiado, eu comprava os fascículos de Nick Carter, Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Raffles. Na feira, depois que os cegos cantavam, eu comprava os folhetos da Donzela Teodora, do Pavão Misterioso, de Carlos Magno, estórias de amor, de encantamentos, de sofrimentos (BORBA FILHO 1981 [1976]: 45-46).

Sua chegada aos palcos coincide com o início de sua formação como leitor de romances e de ensaios. Desde então, e até o final de sua vida, o Hermilo intelectual e o Hermilo homem de teatro caminharão sempre lado a lado. Não demora muito

para que o jovem Hermilo se mostre apto a identificar a fragilidade artística da maioria das peças que, ao final dos anos 1930, eram levadas aos palcos brasileiros. Ao contrário do Hermilo leitor, que seguirá extraindo prazer dos tipos mais variados de literatura⁹⁵, no âmbito do teatro, superado o entusiasmo inicial de estar em cena com as “comediazinhas” montadas pela Sociedade de Cultura de Palmares, ele logo passa a rechaçar, quase sempre de maneira enfática, as obras teatrais que julgava ter menor valor artístico. Mesmo antes da existência de sua seção *Fora de cena*, ele já fazia do jornal uma tribuna de onde se pronunciava contra a encenação de peças escritas com a precípua motivação de agradar às platéias, de obter boas bilheterias.

Durante os anos em que manteve sua coluna diária na *Folha da Manhã*, nenhum outro assunto recebeu, de sua parte, tanta atenção quanto as questões referentes à literatura dramática. Por meio de suas crônicas, fica claro que Hermilo encarava a dramaturgia como o componente primordial do fenômeno teatral, sempre advogando que os demais elementos de uma montagem deveriam estar condicionados à escolha do texto.

Sobre essa crença na prevalência da dramaturgia, Sábato Magaldi, outro fundamental agente da modernidade no teatro brasileiro, diz o seguinte:

Costuma-se conceder prioridade ao texto, na análise do fenômeno teatral. Até os encenadores e intérpretes mais bem-sucedidos, como Baty (1885-1952) e Jouvet (1887-1951), reverenciam o dramaturgo, fonte de sua atividade. Baty encontrou uma bela fórmula para exprimir a precedência do elemento literário: ‘O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreando o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia’ (ver Gaston Baty, *Le metteur en scène*, in *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1949, p. 218). Citando que ‘no começo era

⁹⁵ Na mesma entrevista, ele diz: “Por aí se vê como minha literatura tem de tudo, não me importo com influências. Até hoje, com 58 anos, continuo lendo uma média de 3 horas por dia e ainda de tudo: romances, ficção barata, sociologia, teologia, cordel, policiais, jornais, economia, poesia muito pouco, em português, espanhol, francês, inglês e italiano. Leio também os best-sellers. O best-seller é encarado com desprezo pelos intelectuais e consumido em grande quantidade pelo público leitor. O fenômeno existe e não se pode desconhecê-lo”. (BORBA FILHO 1981 [1976]: 46-47).

o verbo', Jouvét reconheceu que 'o escritor é o elemento principal e ativo e o verdadeiro diretor' (ver Louis Jouvét, *Réflexions du comédien*, Rio de Janeiro, Americ, 1941, p.218). Sem obra dramática, não há teatro. A existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo. (MAGALDI 1991: 15).

É significativo observar que as duas fontes citadas por Sábato Magaldi (*Rideau baissé*, de Baty, e *Réflexions du comédien*, de Jouvét) eram obras bem conhecidas por Hermilo. Ambas aparecem na bibliografia de sua *História do espetáculo*, de 1968; enquanto na primeira edição desse manual, publicada em 1950 com o título de *História do teatro*, somente o livro de Jouvét fora relacionado. Isso, de alguma forma, atesta certa afinidade teórica, de filiação francesa, entre Hermilo e Sábato; afinidade compartilhada, também, por muitos dos demais mentores da modernidade teatral no Brasil. Para vários críticos e artistas dessa geração, a renovação do teatro deveria começar pela revalorização da dramaturgia; mas somente da verdadeira dramaturgia, ou seja, aquela genuinamente escrita para o palco, e não para as academias literárias.

Logo adiante, em seu texto, após expor a idéia de Jouvét sobre a importância da escrita teatral, Sábato Magaldi pondera que a literatura dramática, por si só, não garante a existência do teatro.

A arqueologia, porém, não autoriza a exegese do ator francês. No começo não era o verbo, como não era o bailarino ou outro elemento da representação. Desde o princípio, as partes do teatro teriam aparecido indissociadas. De nada adianta afirmar que não se faz espetáculo sem peça. O texto, alinhado na biblioteca, sem alguém que o encene, também não é teatro. Será sempre mais fecundo pensar a arte dramática na totalidade dos seus elementos (MAGALDI 1991: 15-16).

O próprio Gaston Baty, defensor da precedência do texto sobre as demais linguagens que constituem o acontecimento teatral, também se posicionava contra quem insistia em ver no teatro apenas o seu aspecto literário. No ano de 1932, em seu livro *Vie de l'art théâtral, des origines a nos jours*, ele critica igualmente tanto os

diretores que davam maior atenção aos aspectos espetaculares das montagens, como os que se fixavam apenas na força literária da peça apresentada.

Desde el punto de vista de las artes plásticas o de la literatura, sino del teatro, ambas corrientes son igualmente estériles. La primera de ellas produce espectáculos magníficos, y la segunda puede concebir poemas admirables; pero separadas, son incapaces de realizar una obra verdaderamente dramática.

El arte teatral alcanza toda su amplitud y llega a ser auténtico cuando las dos corrientes se emparejan, del mismo modo que la urdimbre y la trama forman el tejido cruzándose. Entonces surge el equilibrio; el texto no acapara toda la importancia, y los elementos espetaculares no impiden que el texto conserve su pleno valor⁹⁶ (BATY; CHAVANCE 1992: 269).

O conteúdo do livro *Diálogo do encenador* (1964) revela que, na maturidade, Hermilo Borba Filho vai apresentar uma visão muito semelhante a esse posicionamento de Baty. A sintonia entre o texto e os demais vetores criativos do espetáculo – especialmente a interpretação dos atores – seria, para ele, o principal traço definidor de uma boa encenação. Esse raciocínio não retirava da literatura dramática o estatuto de elemento imprescindível à realização do fenômeno teatral. À época, na ebulição criativa dos anos 1960, sobretudo ao final dessa década, tal reconhecimento da dramaturgia como um fio essencial ao tecido teatral não estava propriamente na pauta das vanguardas. Os grupos mais inovadores, em vez disso, passavam a demonstrar crescente interesse pela arte da *performance* e pela expressão corporal.

Na coletânea de ensaios intitulada *Teoria e prática do teatro*, publicada em 1960, Hermilo inclui o artigo *O ‘metteur-en-scène’*, de Baty, que trata justamente da complexa interdependência entre a dramaturgia e a arte da encenação. Nesse texto,

⁹⁶ A partir do ponto de vista das artes plásticas, ou da literatura, senão do teatro, ambas correntes são igualmente estéreis. A primeira produz espetáculos magníficos, e a segunda pode produzir poemas dramáticos admiráveis; porém separadas, são incapazes de realizar uma obra verdadeiramente dramática. A arte teatral alcança toda a sua amplitude e chega a ser autêntica quando as duas correntes se emparelham, do mesmo modo que os fios formam o tecido se cruzando. Então surge o equilíbrio; o texto não assume toda a importância e os elementos espetaculares não impedem que o texto conserve seu pleno valor.

o criador francês elabora uma explicação sobre o papel do encenador com a qual, muito provavelmente, o diretor artístico do TPN estaria de pleno acordo:

O poeta sonhou uma peça. Põe no papel aquilo que é redutível em palavras, que não podem exprimir senão uma parte do seu sonho. O resto não está no manuscrito. É ao **metteur-en-scène** que caberá restituir à obra do poeta o que se perdeu no caminho do sonho ao manuscrito (BATY 1960 [1949]: 122).

Quando Hermilo inaugura sua coluna *Fora de cena*, o termo “encenador” decerto ainda não havia se fixado como a denominação mais apropriada para designar a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS 1999: 128). Na França, e por conseguinte em diversos países da Europa, esse artista passava a ser chamado de *metteur-en-scène*. No Brasil dos anos 1940, falava-se na figura do “diretor teatral”, talvez ainda não percebido como um criador autônomo, mas como aquele profissional que, por sua bagagem intelectual e artística, era capaz de decifrar corretamente as intenções do dramaturgo. Antes disso, havia apenas o “ensaiador”, que era “quase sempre um ator experiente, aposentado, que coordenava a movimentação da cena e a implantação do cenário, para que não ocorressem colisões e a ação aparecesse com limpidez” (BRANDÃO 2006). Nas décadas seguintes, percebe-se que alguns diretores, sentindo-se mais livres para criar, sem estarem necessariamente limitados às indicações do texto, ou até mesmo, quem sabe, elaborando uma montagem sem tomar o texto escrito como ponto de partida, tornam-se os verdadeiros autores do espetáculo, fazendo ressaltar na cena sua própria marca ideológica, filosófica e estética; a estes melhor caberá a denominação de “encenadores” (TORRES 2006: 126-127).

Nos anos em que assinou a coluna na *Folha da Manhã*, embora a sua inventividade como criador da cena seguramente já se anunciasse, percebe-se que Hermilo Borba Filho creditava ao dramaturgo, mais do que ao ator ou ao encenador, a principal responsabilidade pela evolução do teatro. E essa confiança na

dramaturgia como o local mais privilegiado para uma efetiva renovação da arte teatral não arrefece, mesmo quando, à frente do Teatro Popular do Nordeste (TPN), suas experiências cênicas começam a ganhar maior autonomia em relação aos originais encenados. Isto é, em vez de apenas procurar interpretar de modo correto e eficiente a mensagem da peça, o diretor artístico do TPN passa a se colocar criativamente no espetáculo que está sendo montado.

Um claro sinal dessa mudança, desse amadurecimento como encenador, pode ser encontrado, na verdade, ainda antes da fundação do TPN. No final de 1958, ao montar *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, para o TAP, Hermilo concebe, como se lê no programa do espetáculo, uma “Caricatura sentimental de uma época”. Em vez de apenas colocar em cena “uma reprodução pura e simples” do que deveria ter sido a peça, quando escrita, na segunda década do século, ele lança um olhar moderno, através das lentes da metalinguagem, sobre o teatro “que se fazia há cerca de trinta anos” – no tempo em que a arte do encenador ainda era uma coisa praticamente desconhecida no país. Em 1963, ele repete a mesma concepção quando monta essa peça, em São Paulo, para a Companhia de Teatro Cacilda Becker.

Onde canta o sabiá... sobe à cena depois de tantos anos, vista por outros olhos, de hoje /.../. Certos tipos de personagens, o modo de andar ou de dizer, um ritmo vivo como a lembrar o cinema mudo que então dominava, um vinco mais profundo das situações cômicas, a revivescência de figurinos que à simples visão fotográfica nos fazem rir ou gargalhar hoje – tudo isso contribui para que **Onde canta o sabiá** valha, talvez, mais como espetáculo do que como peça teatral, como se esta fosse um doce pretexto para acordar a memória de uma época de encantos diferentes (BORBA FILHO 1958).

No *Jornal do Commercio* do dia 17 dezembro de 1944, em artigo intitulado “Em busca do tempo perdido”, Hermilo apresentara um inventário dos principais sinais de modernização no teatro brasileiro, festejando a renovação “iniciada com Os Comediantes na banda de lá e com o Teatro de Amadores na banda de cá”. Gastão

Tojeiro, naquela época, era algo a ser combatido; anos depois, é revisto com ternura e graça pelo olhar cada vez mais autônomo do encenador.

O teatro no Brasil, com Proust, está à procura do tempo perdido. Já era tempo de mandar às urtigas aquelas comediazinhas insossas do Sr. Paulo de Magalhães (que Deus haja) e as não menos rançosas pantomimas de muitos Gastões Tojeiros que por aqui andavam dando cartas e jogando de mão. É verdade que eles ainda não desapareceram de todo, mas ninguém, dentro de uma zona urbana respeitável, dá-se ao desplante de rir com aquelas mesmas graças, de olhar aqueles mesmos tipos estandardizados, de comover-se com os mesmos enredos repetidos de Onde canta o sabiá e O marido número cinco (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 17/12/1944).

De fato, em três ou quatro décadas, muita coisa havia mudado no teatro brasileiro. A modernidade subira aos principais palcos do país. Agora, nos cartazes publicitários, o nome do encenador já tinha destaque igual – ou talvez maior – ao que era dado ao nome do dramaturgo ou aos nomes dos atores principais. Já não seria uma surpresa se alguns críticos, em 1958, se referissem ao “*Onde canta o sabiá* de Hermilo Borba Filho” – como vão se referir, anos depois, ao “*Onde canta o sabiá* de Paulo Afonso Grisolli”, diretor paulista que, em 1966, no Rio de Janeiro, também encenou a peça de Gastão Tojeiro, “restaurando as tradições circenses da burleta” (CAFEZEIRO; GADELHA 1996: 347).

No entanto, mesmo estando cada vez mais seguro das possibilidades criativas do encenador, Hermilo não deixou de encarar a dramaturgia como o verdadeiro alicerce do acontecimento teatral. Em seu ensaio *Diálogo do encenador*, onde melhor pôde sistematizar sua intenção de criar um “espetáculo teatral nordestino”, percebe-se que à literatura dramática ainda é dada uma posição de evidente primazia. Afinal, depois de explicar toda a sua proposta para a cena e para o ator, Hermilo encerra o livro afirmando que a validade de seu projeto deveria ser posta à prova por intermédio da encenação de sua peça *A donzela Joana* (BORBA FILHO

2005 [1964]: 149). Ou seja, os preceitos das inovações cênicas por ele concebidas ainda mantinham uma clara posição de dependência em relação ao texto teatral.

Porém, entre os demais renovadores do teatro brasileiro, o que logo distingue o olhar de Hermilo Borba Filho é a sua determinação de fortalecer a literatura dramática nacional por meio da valorização das particularidades da cultura nordestina. Em outubro de 1946, quando o TEP anuncia a realização de seu Concurso de Peças, fazia 20 anos que o Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste havia sido realizado. Até então, o ideal do grupo de intelectuais liderados por Gilberto Freyre, isto é, a defesa de uma expressão artístico-cultural capaz de conjugar a um só tempo modernidade, tradição e região, permanecia como uma das mais elaboradas respostas à evidente perda de poder, econômico sobretudo, que o Nordeste há décadas vinha sofrendo em relação ao Sudeste do país.

Três anos antes de o TEP criar o seu Concurso de Peças, Nelson Rodrigues, um pernambucano radicado no Rio de Janeiro, havia provado, com o êxito de *Vestido de noiva*, que já existia espaço para autores modernos no teatro nacional. Agora, para Hermilo e para os seus companheiros estudantes, sob assumida inspiração do vanguardismo telúrico de Federico García Lorca, que em grande medida coincidia com os preceitos estéticos do Regionalismo de Gilberto Freyre, era preciso que o teatro, sem enveredar pela abordagem meramente folclórica, se voltasse com atenção para as tradições da arte do povo; e a cultura nordestina, nesse intento, surgia como um enorme manancial de temas e de formas que aguardavam para serem transfigurados em arte teatral.

Não é com outra determinação que, desde a segunda metade da década de 1940, Hermilo Borba Filho resolve encarar mais seriamente o desafio de criar textos para o teatro. Desafio do qual ele jamais vai se desincumbir totalmente; mesmo quando, nos últimos anos de sua vida, passa a subestimar sua atividade de dramaturgo, afirmando haver descoberto que sua verdadeira vocação, na literatura, era a de escrever romances, novelas e contos. (BORBA FILHO 1981 [1973]: 100).

Assim, no panorama do teatro brasileiro do século XX, sua produção dramatúrgica revela-se das mais prolíficas: fora diversas traduções e adaptações,

Hermilo publicou dez das mais de vinte peças que escreveu⁹⁷. A última delas a ser editada, embora tenha sido escrita em 1965, somente vem a público em 1976, inserida na fábula da novela *Os ambulantes de Deus*. Intitulada *O bom samaritano*, e classificada pelo próprio Hermilo como um “mistério popular”, essa pequena peça se constitui, estética e ideologicamente, como uma das melhores sínteses de suas idéias teatrais na maturidade. Afinal, na concisão dessa obra, ele realiza vários dos propósitos que vinha perseguindo desde os tempos do TEP: tratando de problemas fortemente vinculados ao contexto histórico da época, como tortura, delação, corrupção e falsa moral, ou seja, manifestando-se com muita criticidade sobre as arbitrariedades da ditadura que acabara de se instalar no país, ele consegue conjugar eficientemente o moderno e o tradicional, o popular e o erudito, o regional e o universal. Escrita imediatamente após *A donzela Joana*⁹⁸, esta decerto tida pelo autor como sua obra teatral mais importante – tal qual se infere nas últimas páginas do livro *Diálogo do encenador* (1964) –, são notáveis as semelhanças entre as duas peças, tanto na forma quanto no conteúdo. Porém, a maneira como Hermilo publicou *O bom samaritano*, fazendo-a irromper na narrativa em prosa de um de seus últimos trabalhos literários, torna-a um objeto particularmente rico para o estudo de sua dramaturgia, uma vez que pode suscitar, talvez melhor do que qualquer outra obra sua, a discussão sobre os limites entre o Hermilo romancista e o Hermilo dramaturgo; e, adjacente a isso, a observação de seu posicionamento a respeito das possibilidades de intercâmbio entre o épico e o dramático. Por essas razões, neste capítulo, dentre os demais textos teatrais do autor, essa peça receberá atenção especial.

⁹⁷ Eis a relação de suas peças publicadas, todas citadas nas referências bibliográficas desta pesquisa: 1) *Soldados da retaguarda*, em 1945, escrita em parceria com Valdemar de Oliveira, vencedora do Concurso de Comédia e Romance do Ministério do Trabalho; 2) *O auto da mula do padre*, em 1948, pelo Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife; 3) *A cabra-cabriola*, em 1949, pela Revista Nordeste; 4) *Electra no circo* (1944); 5) *João sem terra* (1947); 6) *A barca de ouro* (1949), estas três reunidas no volume *Teatro*, publicado em 1952 pela Edições Teatro do Estudante de Pernambuco; 7) *Um paroquiano inevitável*, em 1965, pela Imprensa Universitária da UFPE; 8) *A donzela Joana*, em 1966, pela Editora Vozes; 9) *Sobrados e mocambos*, em 1972, pela Editora Civilização Brasileira; e, finalmente, 10) *O bom samaritano* (1965), renomeada como “*Quem é rico morre inchado*”, em 1976, dentro da novela *Os ambulantes de Deus*.

⁹⁸ Segundo Leda Alves, viúva de Hermilo, anotações no diário pessoal do autor revelam que *A donzela Joana*, apesar de somente ter sido publicada em 1966, fora escrita entre os anos de 1962 e 1964.

3.1. O “rato de teatro” e a especificidade do texto dramático

No dia 19 de abril de 1940, Hermilo Borba Filho, então com menos de 23 anos de idade, divulga, no jornal recifense *Diário da Manhã*, a realização de um concurso de peças teatrais promovido pela “União Nacional dos Estudantes do Brasil”, com o patrocínio do “Serviço Nacional de Teatro”. Na orelha da publicação da peça *Soldados da retaguarda*, escrita por Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira em 1944, e editada em 1945, consta uma lista de outros trabalhos dramáticos dos dois autores. Lá, está escrito que Hermilo fora premiado nesse concurso da União Nacional dos Estudantes do Brasil, com a comédia *O presidente da República*. Não há, contudo, maiores informações sobre essa premiação (colocação, tipo de prêmio, etc.), nem sobre o conteúdo da peça, cujo original foi perdido. Informa-se apenas o seguinte: “**O presidente da República**, comédia, premiada em 1940, no concurso instituído pela ‘União Nacional dos Estudantes’ ”. Outras quatro peças de Hermilo são listadas, provavelmente em ordem cronológica, quanto à data em que foram escritas: primeiro, “**Parentes de ocasião**, comédia”; em seguida, “**O presidente da República**, comédia”; depois, “**Vidas cruzadas**, comédia”; e “**O círculo encantado**, tragédia”; por fim, “**O circo**, tragédia”. Assim como *O presidente da República*, esses outros textos também não se encontram nos arquivos pessoais do autor. Porém, pela coincidência do período, e pela semelhança do título, é muito provável que essa tragédia intitulada *O circo* seja uma primeira versão de *Electra no circo*, peça escrita em 1944 e publicada em 1952.

Essa matéria publicada no *Diário da Manhã* em abril de 1940 é um dos primeiros registros das idéias de Hermilo sobre a arte de criar textos teatrais. Nela, depois de afirmar a importância do teatro para o desenvolvimento intelectual dos universitários, ele enfatiza a complexidade da tarefa do dramaturgo, afirmando que escrever “para teatro requer uma certa leitura especializada; um certo conhecimento de técnica; técnica esta que se adquire na prática sendo ‘rato de teatro’; pisando os

palcos e ouvindo seus termos próprios” (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 19/4/1940).

Fazia quatro anos que Hermilo havia se mudado de Palmares para o Recife. Nessa época, já afastado do Gente Nossa, ele participava como ator do Grupo Cênico Espinheirense, onde também dirigirá algumas montagens. Segundo ele próprio, foi com esse conjunto amador que os seus “valores de encenador” começaram a aparecer (BORBA FILHO 1981 [1973]: 100). Em sua coluna *Fora de cena* do dia 13 de dezembro de 1947, Hermilo fala do seu convívio com esse grupo. Assim como o faria ao relembrar publicamente os seus tempos de ator em Palmares, Hermilo olha para o seu passado, vendo-o como algo artisticamente superado. É o olhar crítico, atualizado pela modernidade, lançado sobre um teatro que, embora lhe traga boas recordações, já não mais o satisfazia. E, outra vez, o principal índice desse atraso não é expresso nem pela atuação nem pela encenação, mas sim pela dramaturgia:

Creio que o Grupo Cênico Espinheirense é, verdadeiramente, o único teatro íntimo que possuímos na cidade, armado no quintal da residência do seu diretor, absolutamente gratuito, entrando-se lá quando convidado.

Já houve um tempo em que eu vivia de cama e mesa no grupo de Augusto Almeida, ensaiávamos todos os dias e representávamos periodicamente duas ou três vezes por mês. /.../ Chegamos a fazer duas viagens a Palmares, havendo antes o grupo visitado outras cidades. O ambiente era ótimo. Os ensaios se prolongavam até alta noite e terminavam sempre com um lanche suculento. Dia de espetáculo então, nem se fala. Vinha gente de toda aquela redondeza, trazendo cadeiras, com o convite à mão. O palco, pequenininho, mas muito bem arranjado, ficava no meio do quintal. O conjunto era afinado, apesar de não se aventurar a um repertório mais alto. No entanto, satisfazia e incutia o gosto do teatro em muita gente. De lá saíram Denise Albuquerque, Hélio Tavares e eu mesmo para o Teatro de Amadores [TAP]. /.../.

Ainda bem que voltou ao que era antes, a ser íntimo, exatamente para uma centena de pessoas da zona do Espinheiro. O que se pode desejar agora é que o Augusto Almeida procure orientá-lo num sentido mais largo, desde que possua elementos e vontade de trabalhar, libertando-se de peçazinhas sem

conseqüência, para dirigir-se às obras que, realmente, expressem teatro” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã* 13/12/1947).

Curiosamente, e de certo modo ratificando a prevalência do texto no seu olhar de homem de teatro, ao ser indagado, em 1973, sobre esses seus primeiros passos na arte da encenação, Hermilo produz uma resposta que trata muito mais de literatura dramática do que da cena propriamente dita. Ou melhor, uma resposta que, a rigor, trata exclusivamente de dramaturgia.

Esses valores de encenador foram descobertos através de um grupo de amadores que existia aqui no Recife, o Grupo Cênico Espinheirense, de Augusto de Almeida. O irmão dele, o médico Coelho de Almeida, que fez teatro comigo no Teatro de Amadores de Pernambuco, me chamou para dirigir uma peça. Fui, e fiz minhas primeiras experiências como diretor. E encenei *Fruto Proibido*, de Oduvaldo Viana, que era um dos autores de transição da época digestiva do teatro brasileiro para um teatro mais sério. Você tem três autores de transição na história do teatro brasileiro: Oduvaldo Viana, Renato Vianna e Joracy Camargo. Esses três autores destacam-se de toda aquela gente: Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Paulo Magalhães. Dirigi *Fruto Proibido*, e depois *Divino Perfume*, de Renato Vianna, coisa horrível que hoje ninguém suporta (BORBA FILHO 1981 [1973]: 100-101).

Escrever para teatro era, então, algo difícil e necessário. Uma atividade para quem, além de conhecer a obra dos autores dramáticos mais destacados, possuía intimidade com os palcos. Alguém como o próprio Hermilo, por exemplo. Todavia, se em 1940 ele ressalta a necessidade de se dominar certa “técnica” da escrita para o teatro, pelo seu comentário de 1973, pode-se deduzir que essa questão, isto é, o obrigatório conhecimento daquilo que se costumou chamar de “carpintaria teatral”, já não lhe parecia um critério decisivo para a aferição da qualidade de uma obra dramática; afinal, muitos dos autores que praticavam esse chamado “teatro digestivo” possuíam um reconhecido domínio técnico da escrita feita para ser levada à cena. Faltava-lhes, no entanto, a capacidade de dizer algo verdadeiramente tocante sobre

o ser humano; faltavam-lhes, talvez, a poesia e a ousadia dos artistas que não se conformam com receitas preestabelecidas.

Aliás, quando se analisam as peças dos autores preferidos por Hermilo ainda nos anos 1940, ou seja, Lorca, O'Neill, Maugham, T.S. Eliot, Maeterlinck, Shaw, Ibsen ou Wilde, percebe-se que, em comum entre eles, muito mais do que a questão do domínio da técnica de escrever para o palco, o que existe é um mergulho profundo e corajoso na alma humana, produzido com inteligência e sem receio de descumprir esta ou aquela norma formal tida como parâmetro do “bom teatro”. Ao se pronunciar sobre esses autores, não é a questão da carpintaria que é enfocada por Hermilo. O que ele observa, prioritariamente, é a problemática discutida pelo dramaturgo, e o modo como cada tema é tratado, engendrando as formas que possibilitam sua plena expressão; formas não necessariamente originais, nem tampouco restritas às regras da dramaturgia tradicional.

É exatamente esse o ponto de vista que Hermilo manifesta em três momentos distintos de sua *Fora de cena* do dia 4 de dezembro de 1948, publicada, como será visto mais adiante, logo após ele haver protagonizado uma longa e tensa polêmica, com Valdemar de Oliveira, sobre a qualidade dramática das peças de Federico García Lorca. Como vez por outra costumava fazer, mesmo antes de escrever para a *Folha da Manhã*, nesse dia sua coluna aparece dividida em diversas notas, reunidas sob o título “DO MEU CADERNO DE TEATRO”. No primeiro item, lê-se o seguinte:

1- Oh a lógica de certas peças de teatro! Tudo muito bem medido, tudo muito certinho, sem desvios, sem passos audaciosos. Os personagens não conseguem viver uma vida própria, são fantoches, dentro de um enredo pré-estabelecido. Coitados desses personagens! A gente chega a se lembrar de Manuel Bandeira, naqueles versos:
 “Estou farto do lirismo comedido. Do lirismo bem comportado”.
 (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 4/12/1948).

Se Manuel Bandeira soube expor, com força e beleza, a necessidade de uma expressão poética livre das antigas amarras formais ainda supervalorizadas por parte

significativa da crítica literária brasileira das primeiras décadas do século XX, era então mais que oportuno, para Hermilo, invocar a sua voz ao tentar demonstrar que o apego às tradicionais convenções da “boa escrita dramática” não podia mais servir como um critério estético determinante na apreciação de um texto teatral moderno. Não por acaso, o ativo apoio que, desde 1941, Bandeira vinha sistematicamente dando às peças de Nelson Rodrigues significaria uma contribuição das mais importantes para que o autor de *Vestido de noiva* repercutisse, jamais de forma unânime, entre a intelectualidade carioca de então (CASTRO 1994; MAGALDI 1993).

Na nota seguinte, citando o autor e teórico alemão Friedrich Hebbel, um dos grandes renovadores do teatro europeu do século XIX, cuja obra “exerceu profunda influência sobre Ibsen” (ROSENFELD 1997: 51), Hermilo enfatiza a importância de se considerar o dramaturgo, antes de tudo, como um pensador: a profundidade de suas idéias, e não somente a perícia de sua técnica, deveria determinar o valor de suas peças.

2- Traduzo de uma versão castelhana as seguintes palavras de Hebbel: “A arte dramática é um evangelho, uma revelação. Todo drama revela-nos um mistério profundo, no qual tem origem uma existência. /.../ O público tem sido encorajado em seus vícios por críticos tão néscios quanto pérfidos /.../. Somente os loucos querem separar a metafísica do drama. A idéia é um dos elementos essenciais, a base do caráter dramático” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 4/12/1948).

Por fim, no item de número três, Hermilo deixa claro que, ainda na década de 1940, muito antes portanto de as famosas sistematizações de Brecht contra as convenções do chamado “teatro culinário”⁹⁹ repercutirem no Brasil, ele já rejeitava as

⁹⁹ Como explica Anatol Rosenfeld: “Entre as primeiras manifestações importantes sobre o teatro épico encontram-se as notas que [Brecht] acrescentou à *Ópera dos Três Vinténs* (1928) e a *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony* (1928/1929). Nelas se dirige contra o teatro burguês que caracteriza como ‘culinário’, como instituição em que o público compraria emoções e estados de embriaguez, destinados a eliminar o juízo claro. A ‘ópera’ *Mahagony* apresenta-se formalmente como produto culinário, mas ao mesmo tempo aborda e critica, na temática, os gozos culinários. Assim, forma e tema se criticam mutuamente, a peça ‘ataca a sociedade que necessita de óperas’ e que, através de tais obras, procura perpetuar-se. Nos comentários apostos, compara a forma dramática e a forma épica de teatro, cujas diferenças, todavia, não representam pólos opostos e sim diferenças de acento” (ROSENFELD 1985: 148-145).

limitações da “carpintaria teatral”, tão enaltecida pelos autores que supriam a indústria do teatro burguês.

3- Há gente que fala em Victorien Sardou quando se refere à **habilidade teatral**. Eu, porém, quando me refiro a esta habilidade, não quero saber se o autor escreveu a sua peça dentro da chamada **carpintaria**, mas o que me interessa é o seu jogo interior, a sua força em comunicar a paixão, independente dos efeitos cênicos, dos golpes espetaculares (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 4/12/1948).

Assim, na matéria publicada no *Diário da Manhã* do dia 19 de abril de 1940, o que realmente parece se manifestar, com a ênfase dada ao domínio instrumental da escrita dramática, é o gérmen de uma idéia que vai acompanhar Hermilo até os últimos anos de sua vida: a defesa intransigente da especificidade do texto teatral. Em diversos momentos de seus escritos teóricos, ele ratificará a opinião de que não é possível haver teatro de qualidade sem um texto verdadeiramente escrito para a cena. De fato, como diretor, Hermilo não levou ao palco nenhum espetáculo baseado em material literário que, independentemente de conter acentuados aspectos épicos, ou líricos, não pudesse ser de pronto reconhecido como pertencente à Dramática.

Nesse ponto, talvez seja útil relembrar a precisa exposição que Anatol Rosenfeld oferece logo na abertura de seu ensaio *O teatro épico* (1965), quando explica a diferença entre o “significado substantivo dos gêneros” (“A Lírica”, “A Épica” e “A Dramática”) e “o significado adjetivo dos gêneros” (“Lírico, épico e dramático”):

Assim, certas peças de García Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo). Um epigrama, embora pertença à Lírica, raramente é ‘lírico’ (traço estilístico), tendo geralmente certo cunho ‘dramático’ ou ‘épico’ (traço estilístico). Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente na fase romântica) e outras de forte caráter dramático (por exemplo as novelas de Kleist).

Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopéia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos” (ROSENFELD 1985: 18-19).

Se como encenador Hermilo Borba Filho sempre montou espetáculos a partir de peças teatrais – e não a partir de romances, contos, poemas ou mesmo ensaios –, como autor, em *Sobrados e mocambos: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor* (1972), foi capaz de criar um arrojado texto teatral, tomando como ponto de partida um dos mais importantes estudos do “Mestre de Apipucos”. Era como se a encenação, por si só, não pudesse processar diretamente a realidade que o estimulava enquanto artista. Primeiro era preciso criar um texto escrito, reconhecível, pelo seu formato, como uma peça teatral; somente depois, a partir dessa dramaturgia, ele construiria a sua cena. Esse firme posicionamento, que colocava a literatura dramática como um pré-requisito indispensável à encenação, embora decerto não fosse uma postura incomum entre os diretores de sua geração, não deixa de reforçar a idéia de que Hermilo, mesmo na maturidade, quando alcançara maior reconhecimento (e sobretudo auto-reconhecimento) como encenador, parece jamais ter deixado de raciocinar também, e talvez prioritariamente, como dramaturgo. Tem-se a impressão de que, para ele, a paixão pela cena sempre dependeu da paixão pelas palavras – sendo esta quase sempre maior do que aquela.

Em 1969, portanto cinco anos depois da publicação de *Diálogo do encenador*, essa visão do texto como elemento fundamental do acontecimento teatral é ratificada, e ampliada, por um ex-aluno de Hermilo, o escritor e dramaturgo Osman Lins, por meio de seu livro *Guerra sem testemunhas*, que consiste em uma compilação de ensaios sobre o trabalho do escritor. Entre 1958 e 1960, Osman havia estudado com Hermilo no curso de dramaturgia da Escola de Belas Artes da

Universidade do Recife. Nos anos seguintes, destacando-se como um dos mais inventivos criadores da literatura nacional contemporânea, Osman mantém com Hermilo, sobretudo por meio de cartas, um constante intercâmbio de idéias que os torna amigos e admiradores mútuos.

No livro *Guerra sem testemunhas*, nas entrelinhas do capítulo intitulado *O escritor e o teatro*, Osman estabelece uma rica interlocução com vários dos pressupostos apresentados por Hermilo no *Diálogo do encenador*, conforme observou Maria Teresa de Jesus Dias, em sua tese de doutoramento, intitulada *Um teatro que conta*, defendida em 2004, no Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Segundo a pesquisadora, as semelhanças entre essas duas obras podem ser percebidas, de antemão, pela própria forma escolhida por Osman para estruturar o seu ensaio: como Hermilo, ele constrói seu texto por meio de diálogos – “o que já é, antes de qualquer coisa, um artifício afim, coincidentemente tomado da dramaturgia” (DIAS 2004: 67). Em seus diálogos, ambos, Osman e Hermilo, criam protagonistas que são como uma “imagem espelhada” do próprio autor, funcionando, ao um só tempo, como seu “alter-ego” e como seu “porta-voz” (DIAS 2004: 67).

Contudo, além das coincidências na forma, os conteúdos das duas obras apresentam vários pontos de confluência, o que insinua, na opinião da estudiosa, “a intensa troca entre os autores” (DIAS 2004: 69). Por exemplo, tanto Hermilo quanto Osman vão igualmente repudiar o estrelismo de alguns atores que, em vez de se colocarem a serviço da encenação, preocupam-se mais em se autopromoverem, passando por cima dos propósitos do dramaturgo (DIAS 2004: 72). Ambos também renegam o teatro realista-naturalista, opondo-se com firmeza à cena que se pretende uma “talhada de vida”. Nesse viés, exatamente como o fizera Hermilo, Osman cita, com desdém, dois exemplos notórios de tentativas de se construir no palco uma reprodução fidedigna da vida real: a encenação concebida por Antoine para a peça *Les bouchers*, de Fernand Icles, em que pedaços de carne bovina, ainda sangrando, compunham o cenário; e o fato de a atriz Sarah Bernhardt, a partir de certo momento de sua carreira, recusar-se a aparecer em cena com jóias falsas. Outra coincidência apontada é a “repetição de citações – ora superficiais, ora alentadas –, e de vários

nomes do teatro. Um deles é Jacques Copeau” (DIAS 2004: 69). Mas a intersecção entre os repertórios de personalidades do teatro, além dos já mencionados, inclui também Louis Jouvet, Ibsen, Gaston Baty, Antoine, Brecht, J. Louis Barrault e Henri Gouhier (DIAS 2004: 70).

No entanto, ainda segundo Maria Teresa de Jesus Dias, a principal semelhança entre esses dois ensaios é “o fato de haver, tanto no livro *Diálogo do encenador* quanto no ensaio ‘O escritor e o teatro’, apresentações de projetos pessoais dos protagonistas, em coincidência com as intenções de seus autores implícitos” (DIAS 2004: 70). Se, por um lado, Hermilo defende a criação de um espetáculo nordestino, suscitado por uma dramaturgia e por uma atuação inspiradas nas características épicas do bumba-meu-boi; por outro, Osman idealiza um tipo de representação que “aspirasse a aproximar do texto o espectador” (LINS 1969: 119), que fosse mais como uma “demonstração” desse texto, em vez de sua encenação (DIAS 2004: 79).

Como se percebe, a topologia da chamada “dramática rigorosa”, historicamente associada ao teatro de consumo burguês, já fora superada por esses dois artistas-pensadores. Eles agora se encontram, como praticamente todos os renovadores da arte teatral no século XX, sobre o terreno lírico-epicizante das escritas teatrais que, mesmo antes de Brecht, vinham negando o fetiche do drama puro.

Todavia, embora ambos igualmente valorizem a literatura como um elemento central do teatro, o grande ponto de discordância entre os dois autores é exatamente sobre a necessidade, ou não, de uma escritura específica para o palco. Diferentemente de Hermilo, que parecia entender a dramaturgia como uma espécie de registro de uma primordial encenação realizada mentalmente pelo dramaturgo – ou seja, como um texto no qual estariam contidas, mais ou menos explicitamente, todas as indicações necessárias para que a verdadeira idéia do autor pudesse ser recomposta em cena –, Osman defendia que qualquer tipo de texto, não importando se fora originalmente concebido para o palco, poderia ser transformado em fenômeno cênico, sendo oferecido simultaneamente a um grande número de

espectadores, congregados pela força da comunhão ator-platéia, traço essencial do teatro (LINS 1969: 125).

No *Diálogo do encenador*, Hermilo afirma: “O que eu desejo é quebrar de vez a ilusão burguesa do teatro realista e para isto torna-se necessário que os nossos autores escrevam peças para a cena e não para as prateleiras das bibliotecas. A peça terá de nascer espetáculo e não obra literária apenas” (BORBA FILHO 1964a: 125). Por sua vez, em *O escritor e o teatro*, Osman também rejeita o ilusionismo realista, tão caro ao chamado teatro burguês; mas vai contradizer Hermilo, seu antigo professor, ao classificar de “lamentável” o fato de que “só os textos considerados teatrais sejam admitidos no palco” (LINS 1969: 123). E, depois de citar algumas montagens baseadas em escritos não concebidos para a cena, ele segue explicando sua idéia:

Penso nisto, num teatro que não excluísse o texto teatral, mas ao mesmo tempo enfrentasse o problema de evocar, sem compromisso com o diálogo, com o real imediato e com o progresso da ação dramática, escritos não teatrais. Contos, ensaios, poemas, romances e, quem sabe, talvez até livros didáticos e narrações de viagens. Penso no *Dom Casmurro* e na *Sinfonia Pastoral*, de Gide, em páginas de *Moby Dick*, em muitos poemas de João Cabral de Melo Neto, em *Lady Chatterley*, no livro de Ovídio sobre a *Arte de Amar* (LINS 1969: 123-124).

Em seguida, após haver dito que a dramaturgia não o satisfazia como escritor, Osman explica sua motivação para escrever peças teatrais, apontando algumas semelhanças entre o teatro e o romance:

Sendo o teatro uma atividade tão estreitamente relacionada com o romance, é difícil ao ficcionista manter-se alheio à sua existência. Trata-se de gênero onde se projetam ações semelhantes às que se desenvolvem nos seus livros; e onde a palavra, embora com limitações, ocupa um lugar bem mais importante do que, por exemplo, no cinema. Os mundos aos quais ele permite acesso, sempre restritos em suas possibilidades pela existência do intérprete, situam-se numa faixa bem mais estreita

que a abrangida pelo romance; dentro dessa faixa, porém, alcança-se de modo sintético e direto um público diverso do que lê, sem que o escritor seja forçado, para isto, a abastardar o nível do seu trabalho (LINS 1969: 124).

Ao final dos anos 1960, firmando-se como um importante romancista no panorama da literatura nacional contemporânea, é provável que Hermilo já não discordasse completamente desse raciocínio do seu ex-aluno, sobretudo no que diz respeito a essa suposta aproximação entre o teatro e o romance. Sintomaticamente, em 1974, Hermilo insere sua peça *Um paroquiano inevitável*, escrita vinte anos antes, na narrativa de *Agá*, último romance que publicou em vida. Na novela *Os ambulantes de Deus*, lançada no ano de sua morte, ele opera de modo semelhante, reaproveitando sua obra teatral *O bom samaritano*, de 1965, que irrompe na história com o título de “*Quem é rico morre inchado*”. Talvez mesmo durante os anos em que foi professor de Osman Lins no Curso de Dramaturgia na Universidade do Recife, ou seja, pouco antes da elaboração do seu *Diálogo do encenador*, e quando, coincidentemente, ainda apenas se descobria como romancista, já houvesse em Hermilo a necessidade de interpelar a demarcação de nítidas fronteiras entre estas duas possibilidades de expressão literária: a ficção em prosa e o texto dramático.

Por exemplo, em artigo publicado em 1961, no qual discorre sobre o seu processo de criação como romancista, Hermilo faz questão de rebater uma crítica que identificava a intromissão da “técnica do teatro” na construção da narrativa do seu primeiro romance, *Caminhos da solidão* (1957):

Antônio Olinto diz, num dos capítulos do seu livro *Cadernos de crítica*, edição da Livraria José Olympio Editora: ‘Quando um escritor passa da poesia para o teatro, deste para o romance, do conto para o poema narrativo, por diversos que sejam os caminhos que segue, o signo da identidade mantém sua presença. É o caso de Hermilo Borba Filho, que depois de fazer muito teatro, ingressa no terreno do romance. Aqui, suas palavras se dirigem ao leitor e não ao espectador. Contudo, construiu sua narrativa numa técnica de teatro’.

Por que?, pergunto eu. Por causa dos monólogos? Não diz. Por causa dos diálogos? Não se sabe. Ele mesmo diz que ‘há

pontos em que Hermilo Borba Filho se aproxima de Faulkner. E no modo como narra, aos pedaços, e como que lembrando-se, os trechos mais fortes do romance’.

Confesso que sofri influência de Faulkner. E não somente de Faulkner. De tantos outros que seria um nunca acabar de nomes, desde a literatura amorosa à literatura religiosa, com passagem por Dostoievski, Giono, Greene, Henry Miller e até mesmo um folhetinista como Xavier de Montepin. Mas onde está a técnica teatral? Faulkner também usa o monólogo e nem por isto foi acusado de teatralidade. Ainda bem que o ensaísta conclui: ‘O fato, em si, nada significa. Pode ser bom. Ou não. A simples constatação do fato, porém, serve para determinar a linha da obra’ (BORBA FILHO 1961b: 50).

No dia 4 de janeiro de 1950, a coluna *Fora de cena* discute as diferenças entre o romance e a escrita teatral. Em sua crônica, Hermilo reage com certo temor à notícia de que, em Dublin, na Irlanda, o romance *Tess d’Uberville*, de Thomas Hardy, segundo o colunista “o melhor livro de 1949 aparecido em nosso país”, fora transformado em peça teatral.

Pois é este romancista genial, que nunca escreveu para teatro, que teve um dos seus romances, agora, adaptado para a cena. Fico receoso no meu canto de província pela sorte do romancista. Raras vezes um romance transposto para o palco alcança o rendimento dramático necessário e o resultado – uma verdadeira quebra emotiva, com exceções, é claro, e entre elas a adaptação de “O Processo”, de Kafka, feita por André Gide e Jean-Louis Barrault. Desculpem a palavra “receoso”, mas o fato é que Thomas Hardy é um romancista de minha predileção, o teatro uma coisa enorme em minha vida, e tenho receio de que ambos sejam sacrificados./.../

O que me leva a crer um pouco na tarefa executada é que ela foi levada a cabo por gente da mesma raça e quase me aventuro a dizer, embora não saiba quem foi o tradutor, por um poeta que ame o romancista. Anima-se a certeza de que o teatro irlandês, com figuras como Yeats, Synnge (sic), Lady Gregory, é um dos mais “fortes” teatros do mundo, aquele que possui maior sentido trágico e poético, à maneira como entendemos a tragédia e a poesia. Somente esta crença leva-nos a acreditar que Thomas Hardy não tenha seus personagens sacrificados quando tratados por uma técnica tão diferente da do romance quanto é a do drama.

Gostaria de ler esta adaptação e descansar, reconhecendo que Thomas Hardy continua o mesmo poeta das novelas (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 4/1/1950).

Entretanto, se com o passar dos anos o escritor Hermilo vai ousar, cada vez mais, experimentar interpenetrações com outros tipos de linguagens, levando para dentro de sua prosa o cordel, a poesia, a história em quadrinhos, a publicidade, além da própria dramaturgia¹⁰⁰; como homem de teatro, como encenador, permanecerá sempre fiel ao texto especificamente concebido para o palco. Em certa ocasião, porém, ainda no ano de 1950, ele reconhece que a arte do *metteur-en-scène* tornara viável a montagem de peças que não possuíam, no aspecto formal, todos os tradicionais requisitos da escrita teatral, ampliando assim o domínio da literatura dramática. Na ocasião, Hermilo se referia especificamente a uma peça de Ariano Suassuna, *Auto de João da cruz*, festejada, pela coluna *Fora de cena*, como “um ponto alto na dramática brasileira”:

/.../ devendo ser desprezada como sem conseqüência a opinião daqueles que, porventura, pudessem se referir ao drama [*Auto de João da cruz*] como intelectualizado, pelo simples fato de não conter os elementos externos do teatro, ou melhor, os elementos de técnica corriqueira que o poeta dramático /.../ não tem a obrigação de conhecer a fundo, porque “o seu universo é o homem”. A técnica teatral ficará, então, para outra figura do teatro: a do “*metteur-en-scène*” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 9/5/1950).

Em sua tese, Maria Teresa de Jesus Dias aventa a idéia de que o sucesso da montagem de *Morte e vida severina*, dirigida por Silney Siqueira para o Teatro da Universidade Católica, de São Paulo (Tuca), em 1965, haveria fortalecido o ponto de

¹⁰⁰ Traço que vem se desenhando desde seus primeiros romances, mas que se torna marcadamente visível em *Agá* (1974), como demonstra Sônia Maria van Dijck Lima: “Para cumprir a proposta dentro dessa orientação, o autor precisava de múltiplas personalidades para viverem as situações ficcionais; fazia-se necessário a utilização de vários tipos de discurso (prosa, verso, quadrinhos, diálogo dramático, etc.), como também do emprego de mais de uma língua (português, francês, espanhol, inglês alemão)” (LIMA 1993: 141-142).

vista de Osman sobre a utilização de textos não-dramáticos como base para a criação de espetáculos teatrais.

A defesa de Lins não parte, entretanto, do nada. Em 1965, *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto – poeta mencionado pelo autor na lista do trecho acima – é um grande sucesso nos palcos brasileiros. Em abril de 1966, inclusive, arrebatou os prêmios de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França. Embora escrito originariamente por João Cabral, a pedido de Maria Clara Machado, 1955, como um auto de natal, para o grupo Tablado, do Rio, o texto jamais havia sido levado à cena e, seu autor, antes do sucesso da montagem do TUCA, não acreditava que ele funcionaria no palco. O sucesso do poema no palco surpreende João Cabral e corrobora as crenças do conterrâneo Osman Lins sobre a possibilidade de incorporações variadas pela dramaturgia nacional, que não apenas as sustentadas pelo diálogo. O texto de Hermilo Borba, de 1964, precedeu à bem-sucedida experiência do poeta em cena, embora o tom insistente que assume sobre a necessidade de textos específicos diga respeito mais diretamente a um teatro nordestino popular, como o bumba-meu-boi (DIAS 2004: 79).

Desse modo, indiretamente, a pesquisadora propõe a seguinte suposição: será que Hermilo defenderia com tanta convicção a necessidade de uma escrita específica para o palco caso o ensaio *Diálogo do encenador* tivesse sido elaborado depois da consagração internacional do espetáculo de Silney Siqueira? Trata-se, obviamente, de uma pergunta que não pode ser respondida de forma conclusiva. É necessário, todavia, observar que a opinião de Hermilo sobre a literatura dramática, tal qual apresentada no *Diálogo do encenador*, em 1964, não foi revista por ele nos anos subseqüentes. Por outro lado, e aí cabe um reparo ao texto de Maria Teresa de Jesus Dias, o poema de João Cabral já havia sido levado à cena, obtendo expressiva repercussão, bem antes de Hermilo haver escrito o *Diálogo do encenador*. Encenado pelo Norte Teatro Escola do Pará, grupo de Belém – PA, sob a direção de Maria Sílvia, *Morte e vida Severina* tinha sido um dos destaques do Primeiro Festival Nacional de Teatros de Estudantes, que teve lugar no Recife, em julho de 1958 (LEVI 1997: 188). Com essa montagem, por sinal, Carlos Miranda recebeu o prêmio

de Melhor Ator do certame (CADENGUE 1991: 209). Hermilo, nessa época, depois de residir em São Paulo por cerca de cinco anos, já havia retornado à capital pernambucana, aceitando o convite para lecionar no recém-criado Curso de Teatro da, então, Universidade do Recife. E, estando na cidade, ele não poderia deixar de participar do Festival. Coube, por sinal, a um espetáculo dirigido por ele a honra de encerrar a programação da mostra: *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (MAGNO 2006: 355). Além disso, conforme anunciou Paschoal Carlos Magno, em sua coluna no *Correio da Manhã* (RJ) do dia 15 de julho de 1958, Hermilo seria um dos professores do curso de teatro oferecido durante os dias do evento (MAGNO 2006: 353). Portanto, embora não se possa afirmar com precisão se Hermilo assistiu à encenação do poema de João Cabral, é muito improvável que ele não tenha pelo menos tomado conhecimento do êxito obtido pelos jovens paraenses. Aliás, sendo um homem de teatro dos mais informados, sempre interessado pelas inovações que chegavam aos palcos, não somente do Brasil, mas também das principais capitais da Europa e da América do Norte, parece pouco plausível o raciocínio de que a argumentação de Hermilo em defesa da necessária especificidade da escrita teatral pudesse ser atribuída ao seu suposto desconhecimento do êxito de experiências cênicas suscitadas pela utilização de materiais literários não dramáticos. Talvez seja mais acertado atribuir esse seu posicionamento à sua profunda admiração pelos grandes nomes da literatura dramática ocidental; ou ainda, e principalmente, ao seu esforço em prol da fixação de uma renovada dramaturgia nacional.

Nesse ponto, Maria Teresa de Jesus Dias acertadamente sublinha que, no *Diálogo do encenador*, Hermilo defende, sim, a importância do texto dramático, mas não de todo e qualquer texto dramático: o que ele propõe, e isto era algo novo em seu pensamento, é uma escrita especificamente voltada para a cena, mas inspirada nos procedimentos não aristotélicos encontrado nos espetáculos populares do Nordeste, sobretudo no bumba-meu-boi e no mamulengo; o que ele defende, nesses termos, é uma dramaturgia nacional de alto padrão estético; mas uma dramaturgia moderna, renovada por um diálogo aprofundado com a cultura popular nordestina. Se na época do Teatro do Estudante de Pernambuco Hermilo já advogava em favor

da exploração da temática nordestina, com suas lendas, seus folguedos e suas tradições, a partir do início dos anos 60, depois de conhecer de perto o teatro que vinha sendo feito em São Paulo, muito mais sintonizado com a Europa do que com a realidade brasileira, ele passa a defender uma nova dramaturgia tocada pelas coisas do Nordeste, agora não somente no conteúdo, mas também, e especialmente, na forma.

De fato, enquanto no romance e na poesia, ao final dos anos 1940, o autor brasileiro já havia angariado um genuíno prestígio; no teatro, porém, a despeito das mais enfunadas vaidades, sua presença apenas começava a conquistar algum verdadeiro reconhecimento artístico. Na coluna *Fora de cena* do dia 20 de junho de 1949, rebatendo críticas do rádio-ator Luiz Maranhão, que o havia acusado de ter “castigado” demasiadamente o teatro nacional em conferência proferida dias antes, Hermilo responde de modo enérgico, afirmando que o comentário de Maranhão estava permeado de “má fé”; mas reafirma o conteúdo crítico de sua fala, transcrevendo partes de sua palestra em que aponta o descompasso entre a evolução artística que observava na literatura (prosa e poesia) brasileira e a incipiência do teatro nacional.

O Brasil não possui tradição dramática, pois agora é que se começa a formar uma mentalidade mais sadia e mais compreensível dos verdadeiros encargos da arte teatral capaz de conduzi-la pelo menos ao mesmo plano dos outros gêneros literários, fazendo com que surjam autores que se possam equiparar a um Carlos Drummond de Andrade na poesia e a um Graciliano Ramos no romance (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 20/6/1949).

Aqui, é necessário também lembrar que, à época, os ideais regionalistas¹⁰¹ estavam associados à produção de alguns dos mais importantes romances brasileiros; mas a dramaturgia nacional seguia praticamente indiferente a esse

¹⁰¹ Que decerto não pertenciam exclusivamente ao grupo regionalista liderado por Gilberto Freyre; mas que, sem dúvida, foram por eles melhor sistematizados e graças a eles ganharam maior inserção na vida artístico-intelectual da nação.

crescente interesse pela transfiguração artística, em bases modernas, das particularidades histórico-culturais de cada região do país. Portanto, de algum modo, todo o projeto teatral de Hermilo talvez possa ser entendido como um grande esforço para que a cultura nordestina, sobretudo a cultura popular, pudesse dar sua devida contribuição para o desenvolvimento de um teatro brasileiro moderno. Ou melhor, tem-se a impressão de que o seu verdadeiro empenho era o de tentar re-processar, no teatro considerado erudito, a modernidade que ele identificava, mais claramente a partir de 1960, nas tradicionais manifestações dramáticas do povo nordestino.

Nesse intento, ciente da força atemporal das palavras, ele confere à dramaturgia a tarefa de principal sustentáculo deste que deveria ser um novo fazer teatral brasileiro: um “Teatro do Nordeste”, como o nomeou Paschoal Carlos Magno. Em seu livro *O teatro moderno em Pernambuco*, Joel Pontes assinala esse apego à palavra por parte, não somente de Hermilo, mas de toda essa geração de autores que instaurou o chamado “teatro nordestino”: “Tendo a palavra como valor máximo, os dramaturgos do Nordeste asseguraram-se comunicabilidade universal, sob a certeza de que o homem vale enquanto compreende a natureza de seus iguais” (PONTES 1990:136).

Há, porém, nessa operação, pelo menos dois conflitos essenciais: um deles, que já foi em parte discutido, em relação ao trabalho dos atores, no capítulo anterior deste estudo, é a dificuldade de se preservar no texto escrito aquela que seria certamente a principal marca distintiva dos espetáculos populares nordestinos, isto é, a liberdade de improviso dos intérpretes (brincantes), sempre prontos para interagir com as platéias, apresentando enredos que, por serem calcados na oralidade, se modificam ao sabor dos acontecimentos de cada lugar e da cada época.

A outra questão é a problemática da autoria do texto, uma vez que nas manifestações dramáticas do povo não é comum a existência de um autor único para o enredo que serve de base à apresentação. O que ocorre, salvo as exceções, é a criação coletiva de uma história que vai sendo construída, através das gerações, pelos próprios brincantes. Essa problemática se torna particularmente delicada, por exemplo, quando um dramaturgo moderno assina, sozinho, uma adaptação teatral de algum cordel – talvez de autor desconhecido; ou talvez apenas de um autor não

devidamente identificado – que reúne em sua narrativa lendas e causos inventados pelo povo da região.

Nesse âmbito, novamente, Joel Pontes observa as incongruências inerentes à tentativa de se espelhar na matéria popular com o objetivo de se elaborar uma literatura dramática erudita:

/.../ diremos que na atual dramaturgia do Nordeste existe uma superestrutura de matéria popular, a estrutura da transposição artística e a infra-estrutura do pensamento do autor, tudo isto, obviamente, formando um todo que só por atitude crítica preliminar pode ser desmembrado. E mesmo assim sem se perder de vista que na estrutura da obra, como também na seleção da matéria, é o pensamento o que prevalece. Com estas implícitas restrições, falar de literatura dramática popular é relacionar um conjunto de obras e autores situados no povo. Percebe-se o paradoxo: autoria individual, determinada e, no entanto, popular. Mas ficam delimitados os campos da literatura e do folclore, cabendo a este certos folguedos de caráter teatral, como o bumba-meu-boi; à literatura oral grande parte dos autos de mamulengo (bonecos-luva), cujos diálogos são inventados pelo titereteiro e não escritos ; e à literatura propriamente dita, a maioria das peças que adiante serão mencionadas (PONTES 1990: 136).

Hermilo, pelo que se infere em vários de seus escritos teóricos, como no discurso proferido ao assumir a direção da Comissão Pernambucana de Folclore, em 1966, discordaria dessa classificação de Joel Pontes, visto que não endossava o uso da denominação “folguedos”, para se referir aos espetáculos populares do Nordeste; nem tampouco aceitava que se reduzisse ao folclórico a potencialidade estética de manifestações como o bumba-meu-boi e o mamulengo (BORBA FILHO 1966f: 7-10).

Por ora, expostas essas contradições presentes nas proposições dramatúrgicas de Hermilo, é conveniente observar como sua opinião a respeito da qualidade de um texto teatral foi se modificando, superando o jugo do drama restrito, para ir se abrindo ao lírico e ao épico, já a partir de suas experiências à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco, ao final dos anos 1940.

Em agosto de 1947, pouco antes de inaugurar sua coluna *Fora de cena*, Hermilo publica na *Folha da Manhã* uma crítica à peça *O amor de Castro Alves*¹⁰², do, então, já famoso romancista Jorge Amado. Nesse texto, Hermilo deixa claro que o fato de ser poeta, ou romancista, não intitularia ninguém a escrever para o teatro. Havia, certamente, grandes poetas, como Lorca ou Eliot, e grandes romancistas, como Maugham ou Wilde, que eram também dramaturgos de qualidades amplamente reconhecidas; mas eles não eram dramaturgos *por* serem poetas ou romancistas: eles eram dramaturgos, *além de* serem poetas ou romancistas. Para Hermilo, porém, o baiano Jorge Amado, a despeito de suas virtudes como autor de romances, não demonstrara, em *O amor de Castro Alves*, conhecer as exigências básicas da escrita para o palco. Mais que isso, no raciocínio exposto nessa crítica, intitulada “A PEÇA DE UM ROMANCISTA”, Hermilo deixa transparecer sua crença em algo como uma inclinação inata (talento ou dom) para a dramaturgia. No início do ano seguinte, é provável que essa sua crença no puro talento para a escrita teatral tenha sido reforçada pelo surgimento de Ariano Suassuna. Afinal, ao ser anunciado como o grande vencedor do Concurso de Peças do TEP, o jovem Ariano não era ainda um vasto conhecedor da literatura dramática, nem tampouco podia ser considerado “um rato de teatro”. Como declarou em várias ocasiões, até se aproximar de Hermilo, o que ocorrera pouco tempo antes, sua cultura teatral era muito limitada (SUASSUNA 1964).

Agora, diante da peça de Jorge Amado, mais do que uma técnica – esta supostamente passível de ser adquirida com o estudo e com a prática –, Hermilo vai sugerir que, para alguns escritores, a despeito de suas competências para a poesia ou para a narrativa em prosa, o teatro seria sempre um desejo irrealizável. Curiosamente, ao falar das dificuldades enfrentadas por Jorge Amado, e também por Castro Alves, no ofício da dramaturgia, Hermilo de certa maneira antecipa o juízo que, décadas depois, aplicará sobre a sua própria produção de dramaturgo.

¹⁰² Peça escrita em 1944 e publicada em 1947. Em 1958 a peça é novamente publicada, sob o novo título de *O amor do soldado*.

Há pessoas que passam toda a vida agarradas a uma determinada coisa, perseguindo um ideal que sempre escapa. Um exemplo disso vamos encontrar em Castro Alves em relação ao teatro. Viveu grande parte de sua curta vida nos bastidores do teatro, apaixonou-se por uma atriz e, ele mesmo ator em certas ocasiões, criou um novo gênero quando declamava as suas poesias dos camarotes, a sua vida mesmo se revestindo de uma boa dose de melodrama. Escreveu uma peça que alcançou um sucesso relativo no seu tempo, caindo depois no rol das coisas que passam por falta de consistência. Perseguiu o teatro que sempre lhe fugiu, quer sob a forma de uma atriz, quer sob a forma de uma peça. Quase cem anos passados a sua vida tenta reproduzir-se na primeira peça que aborda o assunto, peça que é, também, a estréia do romancista Jorge Amado ('O amor de Castro Alves', Edições do Povo Ltda.) e mais uma vez fracassa diante da arte dramática. (BORBA FILHO, in *Folha da Manhã*, 30/08/1947).

Ao final de sua vida, embora certamente não tivesse dúvidas sobre sua vocação para o teatro, nem sobre suas contribuições para o desenvolvimento dessa arte no Brasil, em especial no Nordeste, Hermilo minimiza a relevância de seus textos teatrais. Nesta reflexão sobre a qualidade de suas próprias obras teatrais, transcrita imediatamente a seguir, deduz-se que, diante dos resultados obtidos com os seus romances e com os seus contos, ele reconheceria não possuir talento para a dramaturgia.

Mesmo aos 16, 17 anos escrevi umas peças que eram umas porcarias. Depois, na fase do Teatro do Estudante de Pernambuco, em que se lutava pela fixação do autor nacional, pelo aparecimento do autor nordestino, eu quis dar o exemplo, e escrevi três peças naquela época: *João sem terra*, que inaugurou o Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro; *A barca de ouro*, montada pela Companhia Graça Melo, e *Electra no circo*, montada por Geraldo Queiroz, no Teatro Municipal do Rio, e foi um estrondoso fracasso. Cheguei a publicá-las num livro, pela editora do Teatro do estudante /.../. Pois bem, escrevi essas peças. Depois escrevi ainda *Um paroquiano inevitável*, *Três cavalheiros a rigor*, *O vento do mundo*, e anos depois, escrevi *A donzela Joana*, que foi editada pela Vozes. Escrevi ainda *Sobrados e mocambos*, baseada em sugestões da obra de Gilberto Freyre. Mas, de repente, descobri que não era realmente

um dramaturgo. Eu sempre fui e devo ter sido um homem de teatro, quer dizer, um homem que amava o teatro, que inspirava muita gente, e que batalhava pelo aparecimento de jovens diretores, jovens autores, jovens cenógrafos, figurinistas, etc. e tinha um certo talento para dirigir espetáculos. Um homem de teatro, mas não era um dramaturgo. Descobri isso quando comecei a escrever romances. Na verdade eu era muito mais romancista do que dramaturgo. Reconheci isto e parei com a coisa. Compreende? De escrever peças (BORBA FILHO 1981 [1973]: 100).

Nesse depoimento, no calor da entrevista, Hermilo cita apenas algumas de suas peças. Dentre as que já haviam sido publicadas, por exemplo, ele deixa de fora o *Auto da mula de padre*, de 1948, e *Soldados da retaguarda*, escrita em parceria com Valdemar de Oliveira, em 1944. Entre as tantas que não publicou, ele menciona apenas duas, justamente as que foram montadas pelo Teatro do Estudante de Pernambuco: *O vento do mundo*, encenada por ele próprio, em 1950, e *Três cavalheiros a rigor*, levada ao palco, em 1952, sob a direção do colombiano Enrique Buenaventura, que se encontrava no Recife havia algum tempo, hospedado na residência de Hermilo. *O vento do mundo*, embora não tenha atraído um público numeroso, conseguiu dividir a crítica recifense; já *Três cavalheiros a rigor*, cujo original parece haver se perdido, desagradou igualmente a espectadores e críticos (CARVALHEIRA 1986: 219).

Se, por um lado, a idéia de que algumas pessoas possuíam, e outras não, um dom especial para a literatura dramática já aparece em seus escritos do final dos anos 1940; por outro, os seus critérios de julgamento sobre o valor artístico de uma peça teatral parecem ter se transformado consideravelmente ao longo de décadas dedicadas aos palcos. Porém, essas modificações não ocorreram de modo sempre coerente, evolutivo e linear. O exame das reflexões de Hermilo sobre a dramaturgia, bem como de sua prolífica produção de peças teatrais, atesta um caminhar irregular, incerto, feito de idas e vindas; mas vigoroso, intenso, e invariavelmente guiado pelo seu espírito de pesquisador. Nessa trajetória, a dúvida e a disposição de se repensar, de se pôr em prova, em vez de diminuírem a importância de seu legado, o

distinguem como um dos mais ricos testemunhos sobre a evolução do texto dramático no teatro brasileiro do século XX.

Por exemplo, ainda em sua apreciação crítica sobre a peça de Jorge Amado, Hermilo usa o termo “tônus teatral”, aparentemente muito em voga então, para designar a coesão dramática da obra, isto é, o eficiente encadeamento de ações, que deveria ser um dos pré-requisitos indispensáveis a um bom texto teatral: de certo modo, um sinônimo para “carpintaria teatral”.

Jorge Amado, que eu admiro como romancista, se bem reconheça a superioridade do sentido social da obra de José Lins do Rego, tenta trazer para o palco, não somente o amor, mas a luta do poeta, confessando na ‘primeira falação do autor’, página 14, que ‘não é fácil prender nos limites de um palco a vida de Castro Alves que se processou sempre em praça pública, à frente da multidão’. Estamos de acordo com o romancista de que não é uma tarefa fácil, não pela grandeza do assunto, mas por não se prestar ao tônus teatral (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 30/08/1947).

Curiosamente, pouco mais de um ano antes, em junho de 1946, essa acusação de falta de “tônus teatral” havia sido usada por Valdemar de Oliveira, para criticar a decisão do Teatro do Estudante de Pernambuco de montar a peça *A sapateira prodigiosa*, de Federico García Lorca, traduzida e dirigida por Hermilo no início do ano seguinte.

Os rapazes do TEP escolheram sua segunda peça sem olhar as imensas dificuldades que, sob todos aspectos – e mormente sob o aspecto teatral – apresenta uma obra de Lorca /.../ As peças de García Lorca exigem um esforço tremendo de interpretação e de realização, não sendo erro afirmar que sua carga poética sacrifique seu ‘tônus’ teatral (OLIVEIRA in *Diário da Noite*, 16/6/1946, apud BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 19/11/1948).

Tempos depois, ao final de 1948, por ocasião da estréia de *A casa de Bernarda Alba*, montada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, com direção do próprio Valdemar de Oliveira, Hermilo trava uma acalorada discussão pública com o líder do TAP, a respeito de quais seriam as características indispensáveis a uma dramaturgia de qualidade. Com o provocativo título “MUDANÇA DE OPINIÃO”, sua coluna do dia 19 de novembro daquele ano transcreve boa parte da crítica escrita por Valdemar em junho de 1946, para que ao final Hermilo se pronunciasse da seguinte forma:

Será desnecessário dizer que não concordo com Valdemar e, agora, vejo, com muita satisfação (satisfação artística é claro), que ele vai montar uma grande peça de Lorca: ‘A casa de Bernarda Alba’, de uma densidade dramática e poética poucas vezes igualada na obra do enorme poeta espanhol, mesmo levando-se em conta a sua lírica, com exceção talvez do ‘Llanto por Ignacio Sanchez Mejias’ (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 19/11/1948).

Dessa vez, paradoxalmente, embora já se manifeste contra a idéia de que o tal “tônus teatral” pudesse ser um parâmetro decisivo para a determinação do valor artístico de uma peça, ele ainda destaca como a principal qualidade de *A casa de Bernarda Alba* justamente a sua inigualável “densidade dramática” – o que, de certo modo, poderia ser apenas uma outra forma de dizer que a peça possui um forte “tônus teatral”. Todavia, o que há de diferente nesse comentário é o fato de que, ao lado da densidade dramática, Hermilo destaca também, dando-lhe talvez o mesmo grau de importância, a densidade poética da tragédia de Lorca. Mais que isso, ele parece afirmar que dramaticidade e poeticidade são coisas inseparáveis, em vez de mutuamente excludentes, como dera a entender Valdemar de Oliveira ao se pronunciar sobre *A sapateira prodigiosa*.

Assim, durante semanas, em suas respectivas colunas, Hermilo na *Folha da Manhã* e Valdemar no *Jornal do Commercio*, eles discutem principalmente se o Lorca dramaturgo conseguia, ou não, e até que ponto, se impor diante do Lorca

poeta. Para Valdemar, à exceção de *A casa de Bernarda Alba*, tragédia que lhe fora apresentada pelo próprio Hermilo, as demais peças do autor do *Romancero gitano*, sem renunciarem “às máscaras do pitoresco”, ao “sortilégio dos cantos” e “à *la montée du lyrisme*” (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 21/11/1948), terminavam servindo apenas como veículos para que o seu gênio de poeta se manifestasse.

Profundamente interessado no estudo da obra de García Lorca, era natural que Hermilo reagisse com vigor. Em agosto daquele ano de 1948, ele publicara, em cinco domingos, no suplemento cultural da *Folha da Manhã*, aquilo que seria, segundo ele próprio, os cinco primeiros capítulos, escritos dois anos antes, de um longo ensaio que pretendia lançar sob o título de *Lorca – tentativa de compreensão*. No dia 13 de fevereiro de 1944, partes desses artigos já haviam sido publicadas, no *Jornal do Commercio*, reunidas em um só texto intitulado *O teatro poético de Lorca*. Como se vê, portanto, não fazia apenas dois anos, mas pelo menos quatro, que Hermilo estava envolvido com a obra do poeta andaluz. No último dessa série de longos artigos, publicado no dia 29 de agosto de 1948, exatamente naquele que trata mais diretamente da obra teatral do poeta espanhol, Hermilo começa o seu texto citando o próprio Lorca: “o teatro é a própria poesia que sai do livro e se torna humana”. Não é outro o argumento que Hermilo defenderá em seu debate com Valdemar: teatro é, antes de tudo, poesia.

É uma pena que Valdemar de Oliveira não tenha mudado de opinião sobre o teatro de Lorca, preferindo considerar *A casa de Bernarda Alba* como a sua única peça nitidamente teatral. Tal concepção estreita de teatro é uma herança acadêmica do ‘théâtre de boulevard’, da ‘pièce bien faite’ à Scribe ou Sardou, e na literatura em geral o conformismo de certos escritores que se limitam apenas à receita pré-estabelecida do romance ou da poesia. Teatro, no sentido mais puro da palavra, é muito mais do que técnica, boa apresentação dos personagens, entradas e saídas corretas. A não ser assim teríamos de desprezar os pontos altos da dramaturgia: Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Shakespeare e o poeta católico Paul Claudel (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 22/11/1948).

O fato é que, ao longo dessa polêmica com Valdemar, Hermilo começa a demonstrar uma maior consciência teórica sobre um fato que, para ele, como artista, decerto já havia sido assimilado por completo: a literatura dramática moderna se distinguia, entre outros aspectos, exatamente por não mais se submeter às tradicionais recomendações da chamada “dramática rigorosa”.

Alguns dias depois, a coluna *Fora de cena* volta a discutir as relações entre o teatro e a poesia. Desta vez, citando diversos teóricos estrangeiros, Hermilo procura evidenciar como a opinião de Valdemar de Oliveira já não encontrava sustentação na realidade do teatro contemporâneo. No entanto, a despeito dessa polêmica com Hermilo, o passar dos anos evidenciará que Valdemar não estava preso a uma visão estreita e ultrapassada sobre a literatura dramática. Pelo contrário, o repertório do seu grupo revela um amplo interesse por autores modernos, ousados, inovadores. Nos melhores anos do TAP, foram encenados textos de dramaturgos como, entre outros, Thornton Wilder, Nelson Rodrigues, Pirandello, Georg Kaiser, Maeterlinck, Luiz Marinho, além do próprio Lorca, que, fora *A casa de Bernarda Alba*, tem mais duas peças montadas pelo grupo: *Bodas de sangue*, em 1956, com direção de Bibi Ferreira; e *Yerma*, em 1978, dirigida e protagonizada por Geninha da Rosa Borges.

Entretanto, no dia 30 de novembro de 1948, ainda no calor do debate com Valdemar, Hermilo inicia a sua *Fora de cena* lembrando que “Todos os livros sobre teoria do teatro dão uma importância bastante significativa às relações do drama com a poesia” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 30/11/1948). Logo depois, citando um certo “Alan”¹⁰³, coloca duas perguntas que bem sintetizam o principal ponto de vista defendido em sua argumentação: “O drama é poesia? A águia é um pássaro?”. Em seguida, retorna a Aristóteles e à sua *Poética*, ressaltando que para os gregos “as mais altas expressões do impulso poético tinham de ser feitas em forma épica ou dramática”. Após apontar o “erro” recorrente de se achar que a poesia deveria estar restrita ao gênero lírico, Hermilo conclui:

¹⁰³ Nas indicações das fontes bibliográficas das duas edições do seu livro *História do teatro*, a de 1950 e a de 1968, Hermilo não inclui nenhum autor cujo sobrenome seja Alan. Tem-se a impressão, no entanto, de que talvez ele estivesse se referindo ao estudioso Alan Reynolds Thompson, cujo livro *The anatomy of drama* (1946) é devidamente relacionado por Hermilo nas bibliografias que elaborou para o seu manual de história do teatro.

Assim, o conceito tradicional de poesia como uma narrativa dramática está praticamente extinto, mas nos apoiamos em Arnold quando, voltando a Aristóteles, diz-nos que o eterno objeto da poesia são as ações: ações humanas. Isto quer dizer que a substância e não a forma de um poema é que é dramática. Não adianta, portanto, dizermos aos apegados à forma que o 'Pato Selvagem', de Ibsen, é poesia – se bem que escrita em prosa –, quando eles podem responder-nos que a poesia são os sonetos de Shakespeare, apenas. O problema, entretanto, não se limita a uma questão de nomes, mas ao efeito artístico que, no drama, é completamente diferente do lírico.

Concluimos usando as palavras de Brander Matthews: 'O verdadeiro drama deve ser da mais alta poesia pela beleza da sua história, uma vez que ele não pode tornar-se verdadeiramente poético apenas pela decoração lírica' (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 30/11/1948).

Porém, como a discussão estética não raramente se confunde com a discussão ética, é preciso considerar a possibilidade de que por trás, ou para além, desse debate sobre o excesso de poesia e a suposta insuficiência dramática das obras teatrais de Lorca existisse uma controvérsia sobre a força política do teatro, ou ainda, sobre o uso político do teatro – problema que permeia toda a obra de Hermilo, e sobre o qual ele diversas vezes se manifestou em suas reflexões teóricas.

3.2. O “despertar de nacionalidades” e a ideologia do autor

Desde antes de se afastar do Teatro de Amadores de Pernambuco, o que acontece no segundo semestre de 1945, decerto não somente inspirado por Lorca, mas por outros autores europeus, como Romain Rolland¹⁰⁴, que rejeitavam o aburguesamento do teatro, Hermilo vinha cultivando a idéia de que essa arte precisava se reaproximar das camadas economicamente menos favorecidas da sociedade. Para ele, era necessário que os criadores do teatro nacional procurassem temáticas que falassem mais diretamente ao povo; e isso, ele bem sabia, não era uma preocupação presente no conjunto comandado por Valdemar de Oliveira.

Quem sabe se, dessa natureza, com temas seus e de sua compreensão mais direta, o povo não reconheceria no teatro ‘a manifestação artística que melhor representa a sua consciência e merece atenção, de preferência, entre todas as outras artes’ [aparentemente citando Frederik Hebbel, autor do qual, no começo do texto Hermilo anuncia que irá apresentar alguns trechos, traduzidos por ele próprio] (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 22/10/1944).

No segundo volume da tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, o romance *A porteira do mundo* (1967), Hermilo transpõe para o campo ficcional esse momento de ruptura com Valdemar de Oliveira. Na fábula do livro, o protagonista Hermilo forma, com outros estudantes universitários, um conjunto teatral, que tinha como objetivo se contrapor aos princípios burgueses do grupo “Amantes do Teatro”,

¹⁰⁴ Autor muito citado nos escritos jornalísticos de Hermilo nos anos 1940. No dia 8/11/1947, por exemplo, a coluna *Fora de cena* trata das 12 peças que compõem o ciclo *Teatro da revolução*. Embora critique a dificuldade de se levar à cena tal projeto, ainda demonstrando apego à problemática da coesão dramática, agora não em oposição ao lírico, mas em oposição ao épico (“do ponto de vista da composição dramática, quase podemos dizer que Romain Rolland não construiu propriamente teatro, mas escreveu história em forma de teatro”), e ressalve certo sectarismo ideológico no trato dos fatos históricos, Hermilo conclui sua apreciação afirmando que: “o Teatro da Revolução” é “uma das grandes tentativas jamais feitas para um possível espetáculo do povo” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 8/11/1947).

liderado por um certo “Valderedo d’Almeida”, cujos traços biográficos e cujos valores artístico-culturais, como se viu no capítulo anterior, eram muito semelhantes aos de Valdemar de Oliveira.

Iniciei uma série de artigos sobre teatro, Valderedo d’Almeida não perdeu a oportunidade para rebater minhas idéias, mas a turma do [Bar] Savoy me aplaudia e gritava que a salvação de toda a merda que se fazia no Recife estava em mim, fui sendo procurado por estudantes que me pediam conselhos, indicação de peças, o que deveriam fazer.

E foram os estudantes que promoveram uma Semana de Cultura, onde falariam um sociólogo, um psiquiatra e um homem de teatro. O homem de teatro fui eu, escrevendo uma longa conferência sobre as motivações políticas e sociais da arte dramática. Chovia sem parar na noite em que tive de ler a conferência e, por isto, apenas uns doze gatos pingados compareceram ao Gabinete Português de Leitura. Reunimo-nos, então, em volta duma mesa comprida e despejei minhas idéias, debatidas, discutidas, provocando entusiasmo, dali mesmo se partindo para a fundação de um grupo que lutasse por tudo aquilo, não somente na forma mas no conteúdo, sacudindo de vez a burguesia teatral representada pelos Amantes do Teatro (BORBA FILHO 1994 [1967]: 257).

Na vida real, a entrada de Hermilo Borba Filho no Teatro do Estudante de Pernambuco se deu de forma muito semelhante: após uma conferência por ele proferida dentro da programação da Segunda Semana de Cultura Nacional – evento organizado pelos estudantes que formavam a Campanha do Ginásio Pobre. Em seu livro *Teatro moderno em Pernambuco* (1966), Joel Pontes, que participou como ouvinte desse ciclo de palestras, descreve do seguinte modo o episódio que, originou o período mais brilhante e mais produtivo do TEP:

Esta fase de ‘anúncio’ desapareceu quando a Campanha [do Ginásio Pobre], para fins de propaganda, organizou a II Semana de Cultura Nacional, denominação retumbante para uma realidade bem modesta. Como já se havia feito uma vez, escritores amigos foram convidados para dar conferências, sem remuneração, sobre assuntos à escolha. Na primeira noite, José

Otávio de Freitas Júnior falou sobre psiquiatria social e Gilberto Freyre encerrou o breve ciclo com *Povo, província, estudante e arte*. No meio, estava Hermilo Borba Filho, ator do Teatro de Amadores, antigo ponto do Gente Nossa, jornalista e tradutor de peças. De todas as conferências, a sua foi a menos concorrida. O grande salão do Gabinete Português de Leitura ficou abandonado e, na perplexidade que se criou, os estudantes pediram para ouvir o trabalho escrito em torno de uma simples mesa em que cabiam todos. Ao término desta leitura (28.9.45) Hermilo Borba Filho tinha encontrado os seus atores e estes o seu diretor (PONTES 1990 [1966]: 71).

Essa mesma conferência, em versão um pouco reduzida e com título sutilmente distinto, fora apresentada por Hermilo, duas semanas antes, no Rotary Clube¹⁰⁵. Nessa ocasião, suas idéias haviam suscitado críticas, sobretudo por parte de Valdemar de Oliveira.

A conferência terminava num apelo: ‘o teatro brasileiro tem vivido fechado nas casas de espetáculos, caro, inacessível ao bolso da maioria. O nosso teatro precisa de umas férias. Precisa tomar ar, respirar a plenos pulmões. No Rotary, provocou comentários, especialmente de Valdemar de Oliveira. Um simples tópico do Boletim [Semanal nº 16] fere em cheio a divergência do momento: ‘as grandes obras teatrais são feitas para a elite; diz (o comentador) achar ser o teatro um elemento cultural, de educação, um vínculo de novos conhecimentos e de novas idéias e não uma arte popular.

Já vimos que era esta a linha de ação do TAP, diametralmente oposta a tudo quanto Hermilo Borba Filho pensava

¹⁰⁵ Conforme explica Luiz Maurício Carvalheira, “Não escapou a Joel Pontes a mudança que se processa entre as primeiras idéias, esboçadas por Hermilo sobre esta questão, e o texto definitivo, - apresentado pela primeira vez para os estudantes na ‘2ª Semana de Cultura Nacional’: ‘O texto era a ampliação de uma palestra lida no Rotary Clube há quinze dias atrás, sob o título de **O teatro: arte popular**. Na II Semana, foi chamado **Teatro: arte do povo**, o que é muito diferente” (CARVALHEIRA 1985: 121). Essa mesma palestra, também sutilmente modificada, é novamente lida na Faculdade de Direito do Recife, no dia 13 de abril de 1946, antes da estréia de Hermilo como diretor do TEP. A despeito da coincidência entre o título dado por Hermilo a essa sua comunicação (*Teatro: arte do povo*) e o título do já mencionado livro de Romain Rolland, *O teatro do povo* (*Le théâtre du peuple, assai d'esthétique d'un théâtre nouveau* (1903), não se pode afirmar se Hermilo já havia lido, ou não, esse célebre ensaio francês. Na bibliografia da primeira edição do seu *História do teatro*, publicado em 1950, Hermilo não inclui essa obra de Rolland. Desse autor, ele apenas menciona a coletânea de peças *Teatro de la revolución* (Editorial Cenit, Madrid, 1929). Já em 1968, na reedição desse manual, Hermilo exclui das referências bibliográficas o volume *Teatro de la revolución* e insere “*Le théâtre du peuple* (Albin Michel Éditeur, Paris, s.d.)”.

na ocasião, embora fosse ele um dos atores do conjunto de Valdemar de Oliveira. Sem quebra da amizade pessoal, separaram-se, e daí por diante cada um seguiu com sua própria obra (PONTES 1990 [1966]: 72-73).

Mas, ao final daquele ano de 1948, o debate entre os dois prosseguia, e se acirrava, com Valdemar reafirmando – já o havia dito em junho de 1946 – que o interesse despertado pelo teatro de Lorca, sobretudo nos jovens artistas que tomavam o seu nome como um “slogan”, “importava mais numa atitude política do que numa atitude intelectual ou artística”; e para não deixar nenhuma dúvida sobre a quem direcionava essa observação ele complementa: “Toda a gente sente no T.E.P. intenções políticas, mais do que artísticas” (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 21/11/48). Tal declaração deflagra imediata reação dos estudantes, ao ponto de Galba Pragana, então presidente do grupo, ir aos jornais desafiar o diretor do TAP a apresentar provas que sustentassem sua acusação. Três dias depois, Valdemar se apressa em esclarecer que havia se referido a “intenções políticas”, “numa acepção mais lata, significando um pensamento interessado, uma ação dirigida, um objetivo determinado” (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 24/11/48), sem querer aludir a atividades político-partidárias, subversivas ou não.

Como se pode surpreender, em minhas palavras, ‘o propósito malévolo de acusá-lo (ao TEP) de intenções subversionistas’? É do próprio programa do TEP, das peças que há montado, da orientação que segue, do seu proclamado intuito de ‘redemocratização da arte’, de seus propósitos de difusão popular do teatro, de sua ‘barraca’, de tudo enfim, que transparecem suas ‘intenções políticas mais do que artísticas’. Qualquer sociólogo afirmará a mesma coisa. Se tudo isso, porém, não fosse suficiente, bastaria a leitura da plataforma do TEP, lida pelo seu diretor, a quando do seu lançamento na Faculdade, e que vem sendo cumprida. ‘O Teatro do Estudante’, diz ele, ‘terá uma função revolucionária (está claro que não vou entender por essa expressão um intuito subversivo, mas, ao contrário, ponho-a em equivalência à outra – ‘política’ – que empreguei) de luta contra a mercantilização e aburguesamento da arte’. Leiam mais: ‘O repertório do Teatro do Estudante será impregnado do bom sentido revolucionário, não havendo nele

lugar para o comediante do mundo burguês'. Continua a leitura: 'Já não 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. A função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades, lutar pelos oprimidos, amenizar o sofrimento'.

Pode estar certo, não digo que esteja errado. Nada de condenável, nada que me pareça desarrazoado, nada de 'subversionistas' vejo nisso. O que deduzo simplesmente, e afirmo sem intuito pejorativos /.../, é que o TEP segue, teórica e praticamente, uma política que julgo admissível e louvável: fazer teatro para dá-lo ao povo. E essa política representa, no TEP, uma força mais poderosa do que a arte. Como se essa fosse um meio – e aquela um fim. Daí, a expressão que usei OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 24/11/48).

Mais de um ano depois, em nota publicada na seção *Fora de cena*, Hermilo volta a refutar a existência de motivações políticas no trabalho do Teatro do Estudante de Pernambuco:

É interessante como certas pessoas usam o nome de alguma entidade para determinado fim. É o caso do Teatro do Estudante que, vez por outra, está sendo usado, ora para ataques ao governo, ora para ataques de inimigos uns contra os outros. O Teatro do Estudante não tem finalidade política ou religiosa, apenas artística e não se presta a intrigas de aldeia. Felizmente os mais sensatos pensam assim (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 19/12/1949).

O TEP realmente não parece ter se orientado por interesses políticos imediatos, prestando-se a atividades partidárias, às disputas locais pelo poder; mas as evidências demonstravam que todo o projeto do grupo resultava de uma postura eminentemente política, na "acepção mais lata" desse termo, como afirmara o diretor do TAP. O próprio Hermilo, na maturidade, reconhecerá o caráter político de sua passagem pelo grupo dos estudantes. No ano de 1973, tempo de muito pouca

liberdade de expressão, ele diz o seguinte, em depoimento ao Serviço Nacional de Teatro:

Mas eu acho que em certas épocas, de crise, em certas épocas em que o homem necessita ser politizado, o teatro deve, como qualquer outra arte, não ficar abstraído dessa função política do homem, quer dizer, ele tem que entrar na discussão. Não vejo nenhum mal no teatro político. Pelo contrário. Acho que é até um bem. Isto deve ser levado em conta em qualquer época de crise, e aquela [a época de sua entrada no TEP] era uma época de crise (BORBA FILHO 1981 [1973]: 98).

Meses antes da controvérsia entre Hermilo e Valdemar sobre o papel da poesia no teatro, o TEP havia divulgado os resultados do seu “Concurso de Peças”: em primeiro lugar, como visto, uma tragédia rural, de amor, repleta do espírito de García Lorca: *Uma mulher vestida de sol*, do estreante Ariano Suassuna. Quem preside os trabalhos da comissão julgadora é Gilberto Freyre. Além dele, atuam como jurados Hermilo, Valdemar de Oliveira, e os críticos Álvaro Lins e Luiz Delgado. No regulamento desse concurso, lia-se o seguinte:

Os autores deverão pensar alto e livremente, apresentando, de preferência, os problemas brasileiros, através de personagens e situações, sem medo ou vergonha deles e aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 24/10/1946).

Três anos depois, ao noticiar a realização de um outro concurso de peças, este agora promovido pelo Teatro Escolar – serviço de aperfeiçoamento para as professoras do município, dirigido por Hermilo –, a coluna *Fora de cena* volta a ratificar esse empenho para que a cultura regional chegasse até os palcos, tarefa da qual deveria estar imbuído primordialmente o dramaturgo, compreendido como o elemento basilar do acontecimento teatral.

Não é possível uma arte dramática nacional sem o aparecimento de autores. /.../ Antes mesmo de se pensar em representação, surge o marco inicial que é o dramaturgo, bom ou mau não importa à tese que sustentamos. /.../ Creio que nesse sentido deveríamos lutar, nós os que fazemos teatro em Pernambuco e no Brasil. O caminho está bem preparado com a apresentação – estamos particularizando o caso do Recife – de obras do maior valor na cena mundial, graças ao trabalho do Teatro de Amadores, do Teatro do Estudante e do Teatro Universitário /.../. Há pouco mais ou menos cinco anos atrás os livros de teatro que chegavam às livrarias traziam endereço certo para mim ou para Valdemar de Oliveira. Agora, não. É preciso correr para não deixar escapar a obra, pois os fregueses da literatura teatral já se contam às dezenas. /.../ Chegou a hora, portanto, de tratarmos da formação do autor nordestino, para que seja criado um teatro semelhante ao que criaram Synge, Yeats, Lady Gregory, na Irlanda, aproveitando ‘o frondoso folk-lore de sua terra’, segundo expressão de Alfredo de la Guardia. Idêntico movimento pode ser iniciado e levado a bom efeito em nossa terra, possuidora da maior carga poética popular (tomemos a palavra em seu justo sentido) do Brasil. Afora as experiências esporádicas dos conjuntos do Recife, nada se tem feito neste sentido. E muita gente está escrevendo teatro. Seria ótimo que os conjuntos amadoristas – desde já fica comprometido o Teatro do Estudante – alterassem as obras estrangeiras com as da casa.

Por isso faço propaganda do Concurso de Peça instituído pela Secretaria de Educação e Cultura, com a finalidade de formar o repertório do seu Teatro Escolar /.../. Uma das cláusulas desse concurso é a obrigatoriedade do assunto que se relacione com as lendas, as histórias e o folk-lore nordestino, aproveitando-se os motivos em forma dramática /.../. É uma boa oportunidade, não somente para os escritores, com também para a criação do nosso teatro (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 12/8/49).

Aqui, é curioso observar o uso da expressão “folk-lore”, uma vez que no futuro Hermilo a rejeitará, considerando-a como uma forma de diminuir o caráter artístico das expressões culturais do povo. No ano de 1966, em discurso proferido na Comissão Pernambucana de Folclore, por exemplo, ele diz:

Sinto muito, mas não sou um folclorista. Não me comove o objeto pelo objeto, a estória pela estória, a dança pela dança. Durante os verdes anos, em Palmares, tornei-me amigo de

Rosendo e Calabreu, mestres do baque, dos La Ursas de Carnaval, dos Bedeguebas de pastoril, dos mamulengueiros e dos cegos de feira, mas jamais me passou pela cabeça encará-los sob outra luz que não fossem a sua humanidade e a riqueza das suas brincadeiras, antes de tudo como indivíduos e não como partes de um todo” (BORBA FILHO 1966f: 7).

No dia 3 de novembro de 1947, outra vez parecendo ecoar as demandas levantadas pelo Regionalismo de 1926, a coluna *Fora de cena* tratara da necessidade de se renovar a literatura dramática nacional nos seguintes termos:

Creio que o teatro brasileiro, ainda em período de formação, terá que abandonar as fórmulas do abstrato, terá que abandonar os assuntos tomados por empréstimo a uma cultura com a qual não temos, em essência, nenhum ponto de contacto, para enveredar pelos caminhos largos dos seus próprios motivos, tirando as suas peças das lendas, dos problemas humanos e telúricos das vastas regiões do norte, do centro e do sul, indo ao encontro do homem, transformando-o em personagem dramático (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 3/11/1947).

Portanto, nesse cenário, o teatro de Federico García Lorca, tão universal e moderno, e ao mesmo tempo impregnado das tradições de sua terra, surgia como uma brilhante e coerente resposta. Assim, não era surpreendente que qualquer divergência, entre Valdemar e Hermilo, no tocante às qualidades das peças de Lorca rendesse um debate de tamanha intensidade. Afinal de contas, eles não estavam apenas discordando sobre o valor artístico de mais um dramaturgo; estavam, isto sim, discutindo um exemplo, ou melhor, um caminho que por certo ambos intuíam ser dos mais auspiciosos para o desenvolvimento do teatro na região.

No dia 7 de dezembro de 1948, data da estréia de *A casa de Bernarda Alba*, sob a direção de Valdemar de Oliveira, Hermilo Borba Filho trata de encerrar a controvérsia, saudando a montagem do TAP:

Hoje à noite, no Santa Isabel, representa-se uma peça de García Lorca. /.../ A sua poesia e o seu teatro têm uma mensagem, não no sentido estreito da palavra, e nem falamos de qualquer preocupação dirigida, mas uma mensagem tão grande quanto o mundo, mostrando que a arte tem uma finalidade: a de gritar pelos horrores da terra e a de cantar as belezas mais puras. /.../ É uma voz de poeta e de homem, ferindo os ouvidos acovardados, dando força a outros poetas caridosos e dando à poesia e ao teatro uma dignidade poucas vezes conseguida. /.../ O TAP presta, dessa maneira, um dos maiores serviços à causa da arte (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 7/12/1948).

Encerrava-se essa polêmica, mas as divergências entre esses dois artistas, entre esses dois inventores do moderno teatro pernambucano, jamais deixaram de existir. Porém, mesmo nos momentos de maior crise, como observou Joel Pontes, essas diferenças não impediram que cada um deles se tornasse um interlocutor indispensável para o crescimento artístico-intelectual do outro. Apesar de atuarem muitas vezes “em trincheiras diferentes”, eles tinham consciência de que combatiam um inimigo comum: o “indiferentismo pela arte dramática, em Pernambuco”, como reconheceu o próprio Valdemar na carta que escreveu, em 1957, convidando Hermilo a retornar ao Recife, oferecendo-lhe a cátedra de História do Teatro, no Curso de Teatro que a Universidade do Recife estava preste a fundar (CADENGUE 2007: 98-99). Sobre a sutileza dessa longa e tensa relação de amizade, Antônio Cadengue, ao se referir à contratação de Hermilo, pelo TAP, em 1958, para dirigir *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, diz o seguinte:

Que não se estranhe o entendimento entre os dois [Valdemar e Hermilo]: quando o TAP foi em excursão a São Paulo, Borba Filho escreveu no *Livro de ouro* do Grupo, em 13 de fevereiro de 1955: ‘Em toda a minha vida de teatro talvez a maior honraria tenha sido a de haver pertencido como ator e tradutor ao Teatro de Amadores de Pernambuco’ (in *TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO*). Esta declaração dá a medida de sua estima pelo Grupo para o qual viria ainda a dirigir: *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro (1958); *Living-Room*, de Graham Greene (1959); e *À margem da vida*, de Tennessee Williams (1961) (CADENGUE 2007: 99).

Desde a primeira metade dos anos 1940, as críticas que Hermilo Borba Filho dirigia a Valdemar de Oliveira concentravam-se em três focos principais: 1) que ele teria uma visão elitista, ou demasiadamente burguesa, do teatro; 2) que sua insistência no amadorismo, além de talvez deixar transparecer possíveis preconceitos, condenava o seu grupo a uma eterna “infância” artística; e 3) que o TAP, por sua força na sociedade recifense e pela qualidade de seus componentes, deveria demonstrar maior interesse pela cultura regional, sobretudo contribuindo mais ativamente para a fixação do autor brasileiro e, em especial, do autor nordestino.

Estranhamente, em uma das primeiras discussões públicas entre os dois, Valdemar aparece como defensor dos dramaturgos nacionais, enquanto estes são menosprezados por Hermilo. No dia 4 de outubro de 1944, quando portanto Hermilo ainda estava ligado ao TAP¹⁰⁶, Valdemar usa toda a sua coluna *A propósito...*, publicada no *Jornal do Commercio*, para criticar uma opinião expressa por Hermilo, dias antes, sobre a baixa qualidade artística da dramaturgia nacional daquela época.

O meu amigo Hermilo Borba Filho publicou domingo, na ‘Vida Artística’ desta folha, um ‘Mapa-múndi em função da literatura teatral’, anotando os grandes nomes, dos grandes países, que mais alto têm elevado a arte teatral. Consentindo em chegar ao Brasil, aqui apontou autores que, por se dedicarem a um gênero teatral que poderíamos chamar bastardo, não podem realmente exprimir a nossa posição, no domínio da literatura teatral. Cita-os e conclui: ‘Positivamente um fracasso’.

Não está certo. Hermilo Borba Filho forçou a nota. Quis humilhar. Estranho o fato num homem de inteligência lúcida, mentalmente emancipado de preconceitos. Ele sabe tão bem quanto eu que há no teatro brasileiro nomes representativos de nível bem mais alto do que os citados (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 4/10/1944).

¹⁰⁶ Embora em 1944, particularmente, ano em que o TAP somente estreou um único espetáculo (*A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves, sob a direção de Zygmunt Turkow), Hermilo não tenha trabalhado como ator.

Em seguida, Valdemar lista diversos autores que, em sua apreciação, haviam sido injustiçados por Hermilo. De cada um deles, cita uma ou duas peças que julgava de maior expressão. Os dramaturgos dessa relação, no entanto, como o distanciamento histórico pôde comprovar, além de não terem produzido obras de interesse realmente atemporal e universal, não podiam, a rigor, ser tidos como autores modernos. Sua lista era formada, sobretudo, por nomes que apenas precederam o chamado processo de renovação, ou de modernização, do teatro nacional; ou por autores que, em uma apreciação mais ampla, deixaram, ao menos alguns deles, significativas contribuições para que se criassem as condições necessárias à concretização desse processo. São nomes como o de Renato Vianna, Joracy Camargo, Raimundo Magalhães Júnior, Ernani Fornari, Maria Jacintha, Coelho Netto, João do Rio, Viriato Correia e Oduvaldo Vianna. Nenhum deles pernambucano. E todos, inclusive os nascidos no Nordeste, como Coelho Netto, Viriato Correia e Raimundo Magalhães Júnior, haviam construído suas carreiras no Rio de Janeiro.

Ao final, depois de recomendar a Hermilo a leitura dos trabalhos produzidos pelo “scholar americano Leo Kirschbaum” sobre o teatro brasileiro, Valdemar reafirma sua firme censura à opinião emitida por Hermilo, e conclui procurando justificar, embora não muito claramente, o porquê de o TAP não haver ainda montado nenhuma peça desses autores por ele mencionados.

De resto, porém, tudo isso é inútil, porque ele próprio [Hermilo] sabe que foi capcioso e, portanto, falso. Nem nos virá estranhar que os Amadores não tenham encenado os autores citados. Entre tantas outras coisas que sabe, sabe ainda as razões porque isso tem acontecido.

Não. Positivamente: Hermilo não foi honesto em sua apreciação (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 4/10/1944).

O texto que motivara tal reação de Valdemar de Oliveira fora publicado no mesmo *Jornal do Commercio*, três dias antes. Tratava-se de uma seqüência de seis

pequenas notas independentes, sobre temas diversos, mas todos ligados ao teatro. A rigor, a indignação de Valdemar fora motivada somente pelo primeiro item da matéria, no qual Hermilo, de fato, ao mapear seus autores teatrais favoritos, expressa, de modo um tanto deselegante, todo o seu desprezo pela dramaturgia que vinha sendo produzida no país nas últimas décadas; mas excetua, tomando-o como um auspicioso sinal de renovação, o surgimento de Nelson Rodrigues.

O mapa-múndi em função da literatura teatral. Vejamos.
França: Molière, Lenormand, Gantillon, Pagnol, Cocteau, Claudel, Gide, Achard, Jean-Jacques Bernard, Giradoux, Pellerin, Porto-Riche, Jules Romain, Vildrac. **Inglaterra:** Shakespeare, Shaw, Maugham, Glasworthy. **Espanha:** Calderón de La Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Benavente, Valle-Inclán, García Lorca, Grau. **Países nórdicos:** Bjoemenson, Strindberg, Ibsen. **Bélgica:** Crommelynck, Maeterlinck. **Itália:** d'Annunzio, Pirandello, Goldoni. **Rússia:** Evreinoff, Gogol, Tchekow. **Alemanha:** Schiller, Hebbel, Kaiser, Hauptmann, Wedekind. **América do Norte:** O'Neill, Saroyan, Rice. **Brasil:** Artur de Azevedo, Paulo de Magalhães, Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro, Abadie Faria Rosa. Positivamente um fracasso, a nossa literatura teatral. Felizmente apareceu Nelson Rodrigues (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 1/10/1944).

De fato, a defesa do autor nacional jamais foi uma bandeira prioritária para o TAP. Isso não impediu que o conjunto, ao longo de sua extensa trajetória, tenha montado diversos autores brasileiros de grande expressão, como, entre outros, Nelson Rodrigues, Dias Gomes e Luiz Marinho. Sobre o posicionamento de Valdemar de Oliveira em relação ao autor nacional, Antônio Cadengue diz o seguinte:

O fato de ter o Teatro de Amadores escolhido para sua nova montagem outro texto estrangeiro [*Uma mulher sem importância*, de Oscar Wilde, 3ª montagem do grupo, em 1941, depois de duas outras peças estrangeiras] suscitou polêmicas entre os meios intelectuais, que viam nessa preferência uma falta de relevância do autor nacional. Valdemar de Oliveira expõe os seus motivos: a carência de bons textos de autores nacionais: os

poucos que existem, ou são antigos, a maioria deles, com ‘um ranço insuportável’, ou são modernos e, por isto, muito disputados pelas companhias do Sul que, quase sempre, obtêm exclusividade para montá-los. Além disto, ele considera indispensável à formação artística do público o conhecimento dos grandes textos do teatro universal /.../ O problema resume-se a ‘não há teatro brasileiro nem teatro estrangeiro, mas teatro bom e teatro mau’. /.../ Repertórios que estão fora do alcance de companhias profissionais podem ser utilizados pelos amadores, para ‘um público e, por isto mesmo, para uma elite que frequenta o teatro de amadores e o aplaude, por este lhe dar, justamente, aquilo por que ele mais anseia: o bom teatro’ (CADENGUE 1989: 94-95).

Assim, talvez seja pertinente especularem-se outros motivos para tamanha irritação de Valdemar em relação ao pronunciamento de Hermilo sobre o baixo nível da dramaturgia nacional – a ponto de ele parafrasear, ao final de seu texto, aparentemente como uma tentativa de revide, o modo irônico usado por Hermilo: “Positivamente, um fracasso, a nossa literatura teatral”, diz Hermilo; e “Positivamente Hermilo não foi honesto em sua apreciação”, diz Valdemar.

Nas entrelinhas da quinta nota publicada por Hermilo na mesma matéria daquele dia 1 de outubro, a qual discorre justamente sobre honestidade e desonestidade intelectual, talvez residam as reais motivações dessa resposta tão aguerrida por parte de Valdemar. Naquele ano, uma peça teatral escrita em parceria pelos dois, intitulada *Soldados da retaguarda*, havia conquistado o primeiro lugar no Concurso de Comédia e Romance do Ministério do Trabalho. Estruturada formalmente dentro das convenções do tosco realismo teatral que, há algumas décadas, vinha ocupando os palcos nacionais com seus onipresentes “cenários de gabinete”, essa peça, eivada de tiradas moralistas e patrióticas, defendia a idéia de que os operários brasileiros deviam se sentir valorizados como heróis de guerra, uma vez que o seu trabalho servia para dar apoio aos nossos combatentes, que lutavam nas trincheiras da Itália contra as forças antidemocráticas do nazismo e do fascismo. Sobre essa obra, o historiador Flávio Weinstein Teixeira se referiu nos seguintes termos:

Tempos depois, já nos anos 40, antes, contudo, do aparecimento do TEP, fruto de sua colaboração com Valdemar de Oliveira, [Hermilo] escreveu uma peça, *Soldados da Retaguarda*, que era de uma cretinice sem par. Texto de ocasião, feito para participar de um concurso promovido pelo Ministério do Trabalho, ainda sob vigência do estado Novo, a peça não devia nada a qualquer manual de bom-civismo corporativista (os operários fazendo a linha de retaguarda da Nação em guerra, todos colaborando para o engrandecimento nacional, etc., etc., etc.). Não obstante premiada, a peça, por razões absolutamente compreensíveis num homem com as convicções políticas que tinha Hermilo, nunca suscitou muito orgulho em seu co-autor” (TEIXEIRA, F. W. 2007: 156).

A nota publicada por Hermilo no *Jornal do Commercio*, antecipando sua preocupação com a honestidade – em oposição à “prostituição” – artística no teatro, raciocínio que reaparece, ampliado, muitos anos depois, no *Diálogo do encenador*, dizia o seguinte:

Os meus olhos caem nessas palavras de Macaulay: ‘Mas vender um cérebro é pior do que vender o corpo, porque aquela que vende o corpo, uma vez que vendeu seu prazer momentâneo, toma muito cuidado para que tudo termine aí. Por isso, lhe pedimos, senhora, que se comprometa a não cometer adultério do cérebro porque é um delito muito mais grave do que o outro. Adultério do cérebro significa escrever aquilo que não quero escrever, somente para ganhar dinheiro’. Que palavras terríveis e verdadeiras. Sinto não ter lido isso há mais tempo. Aquela peça, aquela peça... (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 1/10/1944).

Não se pode afirmar, com certeza, que “aquela peça”, a que se refere Hermilo com tanto arrependimento, seja *Soldados da retaguarda*. Porém, não somente a coincidência das datas, mas também o fato de que essa obra, estranha na forma e no conteúdo à linha estético-ideológica a que vinha se aproximando Hermilo, acabara de vencer um concurso promovido pelo Ministério do Trabalho, apresentando uma mensagem muito intencionalmente de acordo com os interesses

dessa entidade, parecem reforçar essa hipótese. No prefácio da publicação dessa obra, em 1945, lê-se:

Não se educa o operário somente conclamando-o ao trabalho, mas despertando nele a noção dos deveres sociais e dos sentimentos cívicos. Mostrando-lhe as possibilidades de ascensão aos postos administrativos. Avivando-lhe a idéia de cooperação com o capital, para um proveito comum. Convencendo-o do empenho dos poderes públicos em lhe assegurar todos os direitos, em troca do cumprimento dos seus deveres. Exaltando, acima de tudo, o papel que cada um é chamado a desempenhar em defesa do Brasil – mormente na hora de apreensão e sacrifícios que todos atravessamos. Foi isto o que tentamos fazer, temperando a ação com a dose justa de sentimentalismo e comicidade necessária a uma obra teatral destinada ao operariado. Se não conseguimos, valha a intenção (OLIVEIRA; BORBA FILHO 1945: 3).

Todavia, ainda que Hermilo, em sua nota do dia 1 de outubro de 1944, por acaso, não estivesse se referindo a essa determinada peça¹⁰⁷, parece plausível supor que, dadas as circunstâncias, não seria improvável que Valdemar fizesse tal leitura desse seu enigmático arrependimento por haver escrito um texto teatral motivado por interesses outros, e não por uma sincera aspiração artístico-intelectual.

O fato é que a reação de Valdemar, acusando seu amigo, membro do seu grupo, de ter sido “capcioso” e “falso”, parece evidenciar uma mágoa comum a quem, de algum modo, se sente traído. Ou revela o sentimento penoso de se constatar que já não existia tanta afinidade – artística, ideológica ou intelectual – com um companheiro que, há algum tempo, despontava como um elemento fundamental para o bom desenvolvimento do Teatro de Amadores de Pernambuco. Agora, estava claro, Hermilo precisava liderar um grupo no qual pudesse pôr em prática suas próprias idéias. E esse grupo seria o Teatro do Estudante de Pernambuco. Antes,

¹⁰⁷ Uma vez que, nos anos anteriores, ele havia escrito pelo menos outras cinco peças: as tragédias *O circo*, que depois parece haver se transformado em *Electra no circo*, e *O círculo encantado* – desta última publicara trechos em jornal poucos meses antes; e as comédias *Parentes de ocasião*, *Vidas cruzadas*, e *O presidente da República*. Infelizmente, à exceção de *Electra no circo*, os originais dessas peças foram perdidos.

porém, de deixar o TAP, Hermilo ainda atua, por uma última vez, em outro espetáculo do grupo de Valdemar de Oliveira: *O homem que não viveu (Jazz)*, de Marcel Pagnol.

No dia 27 abril de 1972, Hermilo Borba Filho publica, no *Diário de Pernambuco*, um artigo intitulado “Teatro de Amadores de Pernambuco”. Após lembrar que, “nos anos que lá se vão”, traduzira “várias peças” para o grupo; e que também dirigira “três sucessos – *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello; *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro; e *Living-room*, de Graham Greene – e um fracasso: *À margem da vida*, de Tennessee Williams”, e que, além disso, fora ator do conjunto por “uns dois ou três anos”, ele afirma se sentir intitulado a criticar, ou melhor, a apontar aquilo que considerava como “erros do famoso grupo”, sobretudo mediante as condições privilegiadas que Valdemar de Oliveira e seus comandados possuíam: “trinta e um anos de experiência”; “um público cativo”; “casa de espetáculos própria”; facilidade para levantar dinheiro, “dada a idoneidade indiscutível de seus dirigentes”; “prestígio nas diversas áreas culturais”; “acesso nos meios governamentais”; e ausência de “pretensões políticas”, que implicava “ausência de pressões”.

Quais são, então, os erros do TAP? Em primeiro lugar, os seus dirigentes são por demais cautelosos e isto os conduz a um equívoco, quero dizer, não se arriscam a espetáculos de exceção e passam a agir como qualquer companhia profissional média, isto é, de repertório supostamente seguro. Disto, portanto, decorre o segundo erro: a escolha das peças. No momento em que o teatro, como dramaturgia e como espetáculo, atravessa uma de suas fases de maior inquietação, as experiências se realizando e se sucedendo em toda a parte do mundo, procurando-se novas formas, novos textos, novas motivações, o TAP calmamente sacode o pó de opereta (já estamos, praticamente, em outro *fin du siècle*, bem mais trágico e bem mais inquietante que o passado) e lá vem com *A casta Suzana*. Não contente com isto, sapeca-nos um *Processo de Jesus*, de Diego Fabri, um autor de mau gosto. Vai além e insiste na tecla de peças policiais como Agatha Christie: *O caso dos dez negrinhos*. E ressuscita Priestley *Está lá fora um inspetor* – e espreme *Um sábado em trinta*, do meu amigo Luiz Marinho; e prepara para comemorar o 31º aniversário um *Ontem, hoje e amanhã*.

Podem me interpretar mal como quiserem, mas falo como um daqueles que ajudaram o TAP a chegar ao que é hoje, quer como encenador, quer como autor. O grupo precisa urgentemente rever todos os seus valores. Pensar, com toda a seriedade, num repertório ousado que traga um benefício real à cultura do nosso povo: pensar em novas formas de espetáculos; pensar em reformular sua técnica de representação, já ultrapassada, melhor, parada no tempo; pensar em contratar, como antigamente, encenadores (para que não haja dúvidas a meu respeito declaro que estou fora da jogada para o resto de minha vida por motivos que todos sabem) que lhe dêem sangue novo, que tirem seus cacoetes, que o sacudam. Não pensem, pelo amor de Deus, em montar *O alegre caso da mulher assassinada*, traduzida por mim há mais de quinze anos, porque é uma porcaria. Pensem, pensem mesmo nos modernos autores ingleses, americanos do norte, latino-americanos, alemães, suíços, holandeses, brasileiros. Sobretudo isto: brasileiros. Há uma penca de jovens autores brasileiros da melhor categoria, de faturamento garantido e de idéias novas. O teatro de Amadores de Pernambuco tem a obrigação de se autocriticar e de partir, com todos os recursos de que dispõe, para um teatro novo (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 27/4/1972).

Mais uma vez, apesar de agora também se referir à encenação e ao estilo de representação, a crítica de Hermilo ao TAP baseia-se, sobretudo, na problemática da escolha do repertório. Um ano depois, em entrevista ao Serviço Nacional do Teatro, Hermilo volta a falar de sua discordância em relação às peças escolhidas por Valdemar:

O Teatro do Estudante de Pernambuco nasceu por dois motivos. Primeiro, eu comecei a estudar teatro mais seriamente, mais profundamente, e cheguei à conclusão de que o repertório eclético do Teatro de Amadores de Pernambuco, com *A Dama da Madrugada*, de Casona, e coisas assim, estava marcando passo, o repertório não progredia. Por mil motivos que não adianta entrar no mérito deles agora. O fato é que o repertório não corria e não me satisfazia mais. Como eu estudava teatro muito seriamente, vi que a coisa era muito diferente daquela que se estava fazendo (BORBA FILHO 1981 [1973]: 97).

Ou seja, tanto em meados dos anos 1940, quanto no início da década de 1970, as diferenças estético-ideológicas entre Hermilo e Valdemar se evidenciam, principalmente, por meio de suas discussões sobre a literatura dramática. Sendo que agora, em 1972, Hermilo reconhecia a existência de “uma penca de jovens autores brasileiros da melhor categoria”. Todavia, ainda que haja, em suas recomendações ao grupo dirigido por Valdemar, uma ênfase no aproveitamento desses bons autores do teatro brasileiro moderno, existe também a lembrança dos bons autores do teatro moderno como um todo, independentemente de suas nacionalidades – fossem eles “ingleses, americanos do norte, latino-americanos, alemães, suíços” ou “holandeses”. Assim como antes, seu empenho em prol do desenvolvimento do dramaturgo brasileiro, ou nordestino, não se sobrepõe ao seu discernimento sobre a qualidade de uma obra teatral. Primeiro o valor artístico, depois as nacionalidades.

Nesse viés, é muito provável que Valdemar de Oliveira pensasse de modo semelhante; mas talvez, bem mais do que Hermilo, ele demonstrasse disposição para fazer concessões ao gosto do chamado “público médio”, formado por espectadores que sempre vêem o teatro, antes de tudo, como uma forma de entretenimento. Esta questão, isto é, o entendimento de que um repertório mais eclético, não somente composto por obras verdadeiramente artísticas, mas também por peças de caráter mais intencionalmente recreativo, fazia-se necessário para a manutenção de um público amplo, era um ponto de divergência muito mais acentuado entre Valdemar e Hermilo do que a problemática da nacionalidade dos autores propriamente dita. Em seu livro *O teatro pernambucano*, Alexandre Figueirôa diz o seguinte sobre essa irregularidade na qualidade artística do repertório do TAP: “O plano traçado por Valdemar baseado numa marcha que ele próprio caracterizaria por ‘dois passos pra frente, um passo atrás’ punha por terra velhos preconceitos e abria espaço para o grupo alcançar a maturidade e viver o seu período áureo de 1948 a 1958” (FIGUEIRÔA 2005: 55). Tal estratégia assemelhava-se à política do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), de São Paulo, que também alternava peças de maior apelo comercial com obras de verdadeiro valor estético (GUZIK 1986; SILVEIRA 1976); com a importante diferença de que o TAP não era um grupo

profissional e que, por isso, teoricamente, não deveria estar submetido aos ditames da bilheteria. Daí, a acusação feita por Hermilo de que o grupo de Valdemar de Oliveira, diferentemente do que acontecia em sua fase mais criativa, passara a se comportar “como qualquer companhia profissional média”, evitando correr riscos, limitando-se a um “repertório supostamente seguro”.

No dia 23 de maio de 1949, o conteúdo da coluna *Fora de cena* expõe com clareza o posicionamento de Hermilo sobre o papel do nacionalismo nas artes e na cultura. Reagindo a uma nota publicitária publicada pelo grupo Teatro dos Bancários, dirigido pelo dramaturgo Hermógenes Viana, que trabalhara com Samuel Campêlo no grupo Gente Nossa, Hermilo diz o seguinte:

O Teatro dos Bancários fez publicar nos jornais de ontem a respeito de sua futura peça, que é ‘A Indesejável’, de Raimundo Magalhães Júnior, dizendo a certa altura da referida nota: ‘O Teatro dos Bancários, ao contrário dos seus congêneres, vem primando, desde o início de sua organização, para oferecer ao público, de preferência, originais brasileiros, isto de propósito para valorizar o que é nosso, dar ao teatro nacional o destaque que merece e, sobretudo, estimular o teatrólogo patricio, que é tão bom ou melhor que o estrangeiro’.

Como diretor de um dos grupos amadores da cidade, cabe-me explicar que as peças estrangeiras por mim encenadas foram escolhidas debaixo do critério exclusivamente artístico, porque pensamos que não deve haver fronteiras na arte, não devendo haver hesitação possível entre um bom original estrangeiro e um mau ou mesmo sofrível original brasileiro. O que deve prevalecer, exclusivamente, é a qualidade da obra sob o ponto de vista dramático. No entanto, o Teatro do Estudante já montou uma peça de autor nordestino – a do Sr. Ariano Suassuna – e está anunciando uma outra do mesmo autor, além de lançar o Sr. José de Moraes Pinho como autor de uma peça para bonecos, sendo mesmo responsável, embora indireto, pelo aparecimento de ‘Filhos de Santo’, no Rio. Há exagero de generalizações na nota do conjunto dos Bancários quando diz que o autor nacional ‘é tão bom ou melhor que o estrangeiro’. Nacionalismos excessivos nunca foram benéficos em nenhuma atividade do espírito humano e muito menos na arte (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 23/5/1949).

Em seguida, Hermilo lembra que também era autor teatral, mas que, à frente do seu grupo, se contentava em encenar originais que julgava “mais necessários ao momento dramático”, aludindo diretamente ao fato de Hermógenes Viana vir montando peças de sua própria autoria com os Bancários¹⁰⁸. Depois disso, e ao longo de toda a segunda metade da crônica, percebe-se que, mais uma vez, o que realmente está em jogo, sob esse suposto argumento da defesa da dramaturgia nacional, é um embate entre o novo e o velho teatro, entre a modernidade dramática e a repetição de fórmulas gastas¹⁰⁹.

E ainda na nota [dos Bancários] que estamos analisando, mais adiante, lê-se: ‘Desta vez vai brindar a platéia recifense com uma alta comédia, escrita em estilo /.../, prendendo do começo ao fim a atenção do espectador. Por ora, nada de novo prometem os bancários em matéria de novidade teatral. Garantem, entretanto, que ninguém sairá de seus espetáculos de arte mal humorado’.

Estão os atuais responsáveis artísticos pela vida do Teatro dos Bancários incorrendo num mal: desejando fazer propaganda de sua peça, acusam os outros conjuntos amadoristas de montarem peças que dão sono e coisas semelhantes. Não me consta que tal haja sucedido. O Teatro de Amadores e o Teatro do Estudante, que se afastam do repertório para rir apenas, são responsáveis pelos mais belos espetáculos jamais realizados em Pernambuco, projetando o nome artístico de Pernambuco em todo o Brasil, certos de que estão trabalhando honestamente pela causa do teatro brasileiro, quando se afastam do repertório que se limita ‘a fazer aquela horrível coisa que se chama matar o tempo’¹¹⁰. Ninguém deve encarar o teatro como uma distração, onde o que se deseja é bom humor. Teatro é arte e como toda a arte envolve todos os sentimentos do homem (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 23/5/1949).

¹⁰⁸ Segundo Joel Pontes, o teatro dos Bancários “Lançou 7 peças locais, de Hermógenes Viana (3, uma das quais sob o pseudônimo de Jean Hégion), Mario Sette /.../, Berguedof Elliot, J. Orlando Lessa e Benone Ferraz” (PONTES 1990 [1966]: 61).

¹⁰⁹ No capítulo anterior, foi visto que, nesse mesmo ano de 1949, apenas alguns meses depois, Hermilo e Valdemar voltariam a ser atacados por outros integrantes da classe teatral da cidade. Dessa feita, em vez da defesa do autor nacional, o argumento usado por Elpídio Câmara contra o TAP e o TEP, seria a defesa do ator profissional.

¹¹⁰ Aqui, mais uma vez, citando Federico García Lorca.

Quatro dias depois, no *Jornal do Commercio*, em sua coluna *A propósito...*, Valdemar de Oliveira endossa toda a resposta dada por Hermilo à nota dos Bancários, evidenciando sua percepção de que, apesar das muitas divergências, o diretor do Teatro do Estudante era, sem dúvidas, o seu principal aliado no empenho de modernizar a cena teatral pernambucana.

Foi publicada uma nota de propaganda do Teatro dos Bancários. A ela respondeu o Hermilo Borba Filho, por ter sentido que a carapuça cabia ao Teatro do Estudante. Disputei-a, eu, para o Teatro de Amadores, mas, preferi calar-me, desconfiando de que a nota não era de responsabilidade exclusiva da secretaria do Teatro dos Bancários. Leio, entretanto, a mesma nota em outros jornais o que lhe identifica uma origem única.

Essa nota é grosseira e, por isso mesmo, dissonante no clima de cooperação e solidariedade que se formou no Recife, entre os grupos amadoristas. Pela primeira vez um deles, em nota de propaganda, fere os companheiros de luta, sem necessidade alguma. É legítima, sem dúvida alguma, a crítica que o diretor de um, no exercício de sua atividade jornalística, escreva sobre o espetáculo realizado por qualquer outro, como faz Hermilo com 'A casa de Bernarda Alba', levada pelo Teatro de Amadores, ou faço eu com 'Édipo-Rei', encenado pelo Teatro do Estudante. Mas, que uma nota de publicidade surja, nos jornais, cheia de espinhos e alfinetes, visando conjuntos congêneres, é tudo o que há de mais ingrato e destoante /.../.

Na infeliz publicação alude-se que os Bancários não levarão peças que causem sono, nem apresentarão – perdoada a redundância – nada de novo em matéria de novidade teatral. Aqui estamos nós, eu e o Hermilo, disputando essas carapuças, sendo possível que o Hermógenes Viana queira a primeira delas também para ele, porque muitos espetáculos dos Bancários já deram irresistível sono à platéia. Convém notar, entretanto, que, quando um espectador dorme na platéia, a culpa pode não ser da peça, nem do desempenho, mas da incapacidade de compreensão, do fígado ou dos tresnoites do de cujus. É perigosa imodéstia dos Bancários, garantir que ninguém dormirá em seus próximos espetáculos... Quanto à falta de novidades, neles, não felicito os bravos rapazes, pois se depreciam as 'novidades' de 'Nossa Cidade' ou de 'Édipo-Rei', quer dizer que estão no curso primário em matéria de teatro – e que de primários, jamais passarão.

Quanto à afirmação de que se voltam para o teatrólogo brasileiro, porque ele é 'tão bom ou melhor' do que o estrangeiro,

é uma bobagem tão grande que só uma crônica inteira para dissecá-la (OLIVEIRA in *Jornal do Commercio*, 27/5/1949).

Dessa vez, ao desclassificar, como sendo “uma bobagem”, a afirmação de que o autor brasileiro já seria “tão bom ou melhor” do que o autor estrangeiro, Valdemar termina demonstrando que já não estava tão em desacordo com o que Hermilo havia dito, em outubro de 1944, com uma franqueza certamente pouco diplomática, na ocasião em que se gerou a primeira controvérsia pública entre os dois amigos. Ele agora admitia que, salvo uma ou outra exceção, a dramaturgia nacional ainda não havia atingindo um patamar artístico satisfatório, condizente com a modernidade que ia se anunciando nos palcos brasileiros.

Mas a sinceridade contundente – quiçá estratégica – com que, desde os primeiros anos da década de 1940, Hermilo Borba Filho vinha reafirmando esse seu juízo sobre o atraso da dramaturgia nacional lhe vai render outras complicações. Por exemplo, no dia 29 de setembro de 1948, em sua coluna *Fora de cena*, ele anuncia que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) decidira o expulsar de seus quadros, por conta das críticas que ele havia feito em relação à baixa qualidade das peças publicadas na revista daquela instituição.

Acabo de receber, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a seguinte carta: ‘Cumpre-me comunicar-lhe que em sessão extraordinária do Conselho Deliberativo desta Sociedade, realizada a 8 de setembro corrente, foi aprovado o parecer da Comissão de Justiça que concluiu pela eliminação do nome de V. S. do quadro de sócios administradores da SBAT. O fato prende-se, como já é do conhecimento de V. S., a um artigo publicado na ‘Folha da manhã’, de Recife, de sua autoria, cujos conceitos foram considerados desastrosos para com esta Sociedade. /.../’.

Por aí se vê que fui eliminado do quadro de sócios da sociedade que tem como função zelar pelos direitos autorais dos autores dramáticos brasileiros. Parece, porém, que não é essa somente a função dessa referida sociedade. Ela se preocupa, também, por críticas feitas aos seus associados, de acordo com essa decisão. O artigo a que se refere o Sr. Paulo Orlando – quem conhece o Sr. Paulo Orlando como autor dramático? Será que existe mesmo? – foi publicado nesta minha secção, no princípio

deste ano e tinha como título 'Previsões para o anos de 1948'. Nele eu exaltava o movimento teatral do Recife, o que se havia feito e o que se pretendia fazer. Falava a respeito do alto nível artístico do repertório dos nossos principais conjuntos amadoristas e dizia a certa altura: 'Recife já se impõe como uma cidade onde o teatro se acha melhor amparado, graças à ação de seus grupos de amadores que souberam se orientar para o alto, em vez de permanecerem na coleção Teatro Brasileiro da SBAT'.

A tal sociedade considerou uma injúria esta declaração. Não sei onde está a injúria. Então pelo fato de um crítico de teatro, também autor, pertencer ao quadro de sócios de uma sociedade criticar o lançamento de peças inferiores de seus colegas, terá necessariamente de ser considerado um injuriador? E não estou mentindo. Quem quiser consulte a tal coleção e verá se não tenho razão. Até hoje ninguém causou maior mal ao teatro brasileiro do que a SBAT, imprimindo peças imorais e pornográficas de quantos Paulos Magalhães e Armandos Gonzagas por lá existem, deturpando o gosto artístico do povo, espalhando uma sub-literatura teatral por todo o Brasil. Com uma ou duas exceções, ninguém pode provar que as edições da SBAT tenham qualquer valor teatral ou literário e que hajam contribuído para a edificação da cena brasileira. Não gostaram do que foi dito no artigo mesmo sendo verdade porque os próprios autores lançados são os dirigentes da Sociedade. Uma espécie de propriedade privada.

A mim, a eliminação nenhum mal causa. A diferença é que, enquanto os donos da SBAT encaram o teatro apenas como uma fonte de renda, eu tenho uma concepção mais alta da arte dramática, já provada com o meu trabalho à frente do Teatro do Estudante. Que o dinheiro vá para o bolso deles, às custas do desvirtuamento da consciência artística do público, do abastardamento da arte. Eu me contento em construir com sacrifício um movimento de altos propósitos, e a escrever minhas peças que são, no meu caso, uma necessidade orgânica como outra qualquer. Não espero que elas se convertam em máquinas de fabricar dinheiro, mas desejo que possam melhorar o nível do teatro brasileiro. /.../.

E o teatro em Pernambuco continuará a subir cada vez mais. Os nossos grupos teatrais, os principais, não começaram pela Coleção Teatro Brasileiro da SBAT e estão cada vez mais distantes dela (BORBA FILHO in *Folha da manhã*, 29/9/1948).

3.3. A tragédia regionalista como substituição de importações

Como assinala Tânia Brandão, nos primeiros anos da década de 1940, o autor nacional respondia por expressiva parcela dos espetáculos encenados no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. Referindo-se exatamente ao ano de 1941, a historiadora constata o seguinte:

É impressionante o lugar ocupado pelo autor nacional – ao longo do ano, foram encenados originais de nomes aclamados, personalidades que a história consagrou: Gastão Tojeiro, Luiz Iglesias, Paulo Magalhães, Viriato Correia, Mario Lago e José Wanderley, Armando Gonzaga, Amaral Gurgel, Artur Azevedo e Moreira Sampaio, Paulo Gonçalves, Joracy Camargo, Ernani Fornari, Mário Brasini, Machado de Assis, França Júnior. Alguns autores estiveram em cartaz com mais de um texto, ao lado de outros dramaturgos nem tão conhecidos na posteridade, como, por exemplo, Jorge Maia, Alcides Carlos Maciel e Carlos Fontoura, Manoel Nóbrega, Lourival Coutinho, Raul Pedrosa” (BRANDÃO 2006).

Todavia, até o surgimento de Nelson Rodrigues, quando se falava de teatro moderno, de teatro renovado, os dramaturgos estrangeiros praticamente não encontravam pares no Brasil. Se já havia quantidade, era necessário agora que se desse um salto de qualidade. Nesse intento, poucos homens de teatro foram tão atuantes quanto Paschoal Carlos Magno. Poucos se empenharam da mesma forma que ele pelo surgimento de novos autores, não somente no Rio de Janeiro, mas também em diversos outros estados do país. “Haverá por parte de nossas companhias um absoluto desinteresse pelo autor moço?”, pergunta Paschoal, no dia 5 de outubro de 1946, em sua coluna no jornal carioca *Correio da Manhã* (MAGNO 2006 [1946]: 29). No Nordeste, seu principal braço de ação nessa cruzada por uma nova literatura dramática foi certamente Hermilo Borba Filho.

A admiração de Paschoal por Hermilo é amplamente expressa na edição do dia 27 de julho de 1952 do *Correio da Manhã*, às vésperas da abertura do seu Teatro

Duse, que seria inaugurado com a encenação de *João sem terra*, peça escrita por Hermilo cinco anos antes. Nesse artigo de Paschoal, transcrito integralmente a seguir, um pródigo perfil do criador pernambucano é oferecido aos leitores cariocas. Exatamente nessa época, Hermilo estava se transferindo do Recife para São Paulo, onde permanecerá até o início de 1958. As palavras de Paschoal, portanto, devem ter servido como credenciais para esse nordestino que almejava se profissionalizar na competitiva cena teatral paulista.

Este Hermilo Borba Filho que ontem chegou do Recife, de automóvel, para assistir sábado próximo, no Teatro Duse, a estréia de sua peça ***João Sem Terra***, tem um crédito imenso com todos que neste país, no Norte ou no Sul, na capital da República ou nas cidades mais distantes, lutam por teatro, vivem por ele e sacrificam todos os seus interesses para servi-lo. Um dos primeiros grandes e autênticos autores teatrais que possuímos nunca foi representado no Rio ou em São Paulo. Mas sua ação à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco ou como crítico teatral da Folha da Manhã ou do Diário de Pernambuco, é conhecida por todos os brasileiros que dão o melhor de seu entusiasmo, de seu espírito e de seu coração, ao Teatro. Deve-se a ele a iniciativa, entre tantos outros da Barraca, palco móvel, ao ar livre, que tão belos frutos produziu, sempre representando para milhares. Deve-se a ele o de haver arregimentado a rapaziada das escolas superiores do Recife para divulgar Lorca, Ibsen, Shakespeare e outros mestres do teatro universal, além de lançar autores, cenógrafos, diretores nordestinos afrontando toda espécie de obstáculos em récitas inteiramente grátis, restituindo o teatro, arte essencialmente popular, ao povo, seu legítimo guia e sua principal razão de ser. Este Hermilo Borba Filho, que não descansa nunca, amparando profissionais e amadores, usando e abusando de seu prestígio intelectual e social para ajudar elencos itinerantes, grupos amadores, teatros de operários, comerciários, estudantis, experimentais, é uma das maiores culturas teatrais de que nos podemos orgulhar. Ainda esta semana surgirá em todas as livrarias seu livro "Teatro", que publica, além de ***João Sem Terra*** suas outras peças: ***A Barca de Ouro*** e ***Electra no Circo***. A primeira servirá para inaugurar o Teatro Duse, sábado próximo, o menor do Brasil, pois tem somente 100 lugares, e o Festival do Autor Novo. Depois de seu original virão outros, de autores de muito talento, mas desconhecidos do nosso público: Aristóteles Soares (Catende, Pernambuco); Cláudio de Araújo Lima (Amazonas); Bento das Neves (Maranhão); Eduardo Campos

(Ceará); Antonio (Rio de Janeiro); Osvaldino Marques (Maranhão); Francisco Pereira da Silva (Piauí); Pereira Lima (Ceará); Abelardo Romero (Sergipe); Bruno Matarazzo Gargiulo (São Paulo). Para iniciar a ronda desse que serão, por suas virtudes de imaginação e diálogo, por sua capacidade inventiva, os futuros grandes nomes do nosso teatro, a escolha da peça de Hermilo Borba Filho representa, além de um reconhecimento ao autor com uma flama de gênio totalmente desconhecido, um prêmio ao seu labor incessante a favor do teatro do Brasil, sobre os chãos ásperos e sob os céus esbraseados do Nordeste (MAGNO 2006 [1952]: 169).

Pelo menos dois pontos, nesse texto publicado por Paschoal Carlos Magno, merecem ser observados com maior atenção. Primeiramente, a evidência de intercâmbio de idéias, ou a constatação de influências comuns, entre ele e Hermilo Borba Filho. Por exemplo, assim como Hermilo vinha afirmando há anos, Paschoal também assevera que o teatro é uma “arte essencialmente popular”, e que é o povo o “seu legítimo guia e sua principal razão de ser”; em contrapartida, diversas passagens escritas por Hermilo, sobretudo em sua coluna *Fora de cena*, parecem ecoar o mesmo fervor com que Paschoal procurava difundir, especialmente entre os jovens, a consciência de que a renovação do teatro brasileiro demandava um “labor incessante” e o sacrifício de interesses pessoais em nome de um objetivo maior, coletivo, quase cívico.

Outro aspecto importante na forma como Paschoal apresenta Hermilo aos leitores do *Correio da Manhã* é a questão da distância – geográfica e estética – que separava os palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo das demais regiões do Brasil. Há, ainda que sutil, um alegre tom de surpresa na constatação de que dos “chãos ásperos” do Nordeste possa ter brotado um autor com “flama de gênio”, e cuja cultura teatral deveria ser motivo de orgulho para todos os brasileiros. Um nordestino divulgador de Lorca, de Ibsen e de Shakespeare. Um autor “totalmente desconhecido”, mas que escrevia peças sintonizadas com as tendências mais atualizadas do teatro europeu e norte-americano.

Contudo, na verdade, esse autor pernambucano já não era tão desconhecido assim. Exatamente um ano antes, no dia 27 de julho de 1951, Sábato Magaldi havia apresentado Hermilo Borba Filho ao Rio de Janeiro, dedicando-lhe toda uma edição de sua coluna *Teatro*, no *Diário Carioca*. Sob o título de “MOVIMENTO TEATRAL PERNAMBUCANO”, o artigo de Sábato abre espaço para que Hermilo, com suas próprias palavras, discorra sobre a cena teatral em Pernambuco e sobre as diversas facetas de sua atuação em benefício da renovação da arte dramática em sua terra.

Hermilo Borba Filho é dos nomes sérios da nova geração literária e teatral de Pernambuco. Delegado de seu Estado ao Congresso de Teatro, recentemente realizado nesta Capital, tivemos a oportunidade de conhecê-lo. /.../ Hermilo mantém uma coluna teatral intitulada “Fora de cena”, na edição vespertina da “Folha da Manhã”; editou, por intermédio da Diretoria de Documentação e Cultura, responsável por tantas iniciativas artísticas na vida do Recife, um livro sobre teatro chamado “Teatro Arte do Povo – Reflexões sobre a ‘mise-en-scène’”; dirige, para a Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, uma coleção: “Danças Pernambucanas”, cujo primeiro volume – “É do Tororó – Maracatu”, apareceu há poucos meses, estando em preparo o livro sobre o frevo; escreveu uma “História do Teatro”, que será lançada pela mesma Editora em dezembro próximo; enfim, há uma série de trabalhos que o credenciam como um dos incentivadores do bom teatro em nossa terra (MAGALDI in *Diário Carioca*, 27/7/1951).

Em seguida, Sábato passa a transcrever trechos de sua conversa com Hermilo. Depois de relatar as principais conquistas do teatro recifense moderno, destacando o trabalho de Valdemar de Oliveira à frente do TAP, o diretor artístico do TEP detalha as recentes realizações do seu próprio grupo teatral. Logo adiante, o colunista solicita que Hermilo fale também de sua produção como dramaturgo:

Passamos para as atividades autorais do entrevistado. São grandes, segundo pôde informar-nos:

– “Escrevi ‘Electra no circo’; ‘João Sem Terra’, que será lançada pelo Teatro Duse de Paschoal Carlos Magno; ‘A Barca de Ouro’, e ‘O Vento do Mundo’, esta última lançada o ano passado

pelo Teatro do Estudante de Pernambuco; além do ‘Auto da Mula de Padre’, próxima publicação da Diretoria de Documentação e Cultura, com gravuras de Lívio Abramo. Em preparo tenho duas obras: ‘A Face do Céu’, peça; e ‘O Navio do Sonho’, romance” (MAGALDI in *Diário Carioca*, 27/7/1951).

Não se tem notícia de que Hermilo tenha, de fato, concluído essa peça intitulada “A Face do Céu”, nem tampouco esse romance “O Navio do Sonho”. Sua estréia como romancista somente vai acontecer em 1957, com *Caminhos da solidão*. Na época em que concedeu essa entrevista a Sábato Magaldi, porém, ele já devia estar preparando – embora isto não seja mencionado – a edição das três tragédias de sua autoria, publicadas no ano seguinte, em um único tomo, pelo Teatro do Estudante de Pernambuco.

Como muitos dramaturgos modernos, o Hermilo dos anos 1940 também procurou restaurar, ou reinventar, na contemporaneidade, a possibilidade de representação do trágico (WILLIAMS 2002; COUPRIE 1994; LOPES 1993). Campo de intenso debate, no entendimento de alguns teóricos, esta operação, a de tentar reviver a tragédia no tempo da racionalidade moderna, estava irremediavelmente condenada ao malogro. Para George Steiner, por exemplo, enxergando no drama de Ibsen e no de Tchekhov “o terreno mais apropriado ao caráter seco e privado do sofrimento moderno”, no século XX “a perseguição da tragédia ficou arruinada pelo grande fracasso do vigor. Os poetas trágicos do nosso tempo se tornaram assaltantes de túmulos e conjuradores de fantasmas sem a antiga glória”. Em sua opinião, o “nobre” espectro da tragédia “nunca deveria ter sido convocado de volta para a luz elétrica, onde se viu nu e inepto” (STEINER 2006 [1961]:173 - 174).

Embora Hermilo tenha sido, desde o início de sua carreira de encenador, grande entusiasta do teatro produzido tanto por Ibsen quanto por Tchekhov – o TEP monta, pioneiramente no Brasil, *O urso*, de Tchekhov, em 1946, e duas peças de Ibsen: *A casa de Rosmer*, em 1948; e *Quando despertamos de entre os mortos*, em 1949 – ao se iniciar na dramaturgia, ele vai seguir justamente a tendência, tão em voga na Europa e nos Estados Unidos, de tentar criar uma reaproximação com a

tragédia antiga. Como O'Neill, T. S. Eliot, Giraudoux, Cocteau, Anouilh, e mesmo Lorca, Hermilo acreditou na possibilidade de uma tragédia moderna. Mas tal crença não era apenas fruto da intuição, ou da admiração que tinha por muitos desses tragediógrafos contemporâneos; havia, de sua parte, dentro de suas capacidades e de acordo com os seus recursos, a disposição de refletir sobre o problema, como demonstra o artigo que escreveu para a revista *Contraponto*, em 1946.

Intitulado *O drama social moderno*, esse sucinto ensaio tem como principal fonte de referência o estudioso norte-americano Clayton Hamilton, cujo livro *The theory of the theatre* (1939), citado pela coluna *Fora de cena* em mais de uma ocasião, consta na bibliografia do manual *História do teatro*, escrito por Hermilo em 1950. Na ocasião, Hermilo expõe a idéia de que um novo drama ("social") moderno começara a se configurar desde "a última metade do século dezenove", quando os dramaturgos resolvem se voltar para "as angústias e os sofrimentos" dos homens do seu próprio momento histórico. Aponta, então, Ibsen e Gogol como exemplos dessa guinada em direção a um teatro preocupado com as questões da realidade contemporânea. Cita, desses dramaturgos, justamente duas obras que, no futuro, irá dirigir, para o TPN: o drama *Um inimigo do povo*, de Ibsen, e a sátira *O inspetor*, de Gogol. A partir daí, procura esclarecer como a dramaturgia do século XX foi caminhando em direção à tragédia:

Entretanto, o drama social moderno desprezou a sátira (que apesar de ferir provoca gargalhadas) e começou a enquadrar-se dentro das proporções da tragédia, que é a luta da vontade humana contra forças mais poderosas do que as dela, o mistério da fatalidade grega. Na verdade, esse estilo causa uma impressão mais forte sobre o espectador porque "há piedade pelo herói que não consegue vencer e terror pelas forças contras as quais o herói nada pode fazer", para usar uma expressão já consagrada.

Se esquematizarmos a noção de tragédia para bem podermos compreender o sentido do drama moderno, vamos ver que ela pode enquadrar-se dentro de três tipos, de acordo com a evolução do tempo. No drama grego, todas as ações dos homens estavam subordinadas aos deuses que os governavam, simples bonecos que se debatiam contra o mito da fatalidade. E a tragédia, assim, assumia proporções desesperadoras, por se saber que a vontade humana seria sempre aniquilada, que lutava sempre na

certeza de ser vencida. Já no teatro de Shakespeare a fatalidade humanizou-se e tornou-se subjetiva. Eram as próprias criaturas humanas que desenvolviam sua tragédia, é certo que também incapazes de controlar a avalanche de sentimentos, mas com o consolo de saber que o mal partia de si próprias, e que podiam dar fim ao sofrimento, quando anda com o recurso do suicídio. Finalmente o terceiro tipo de tragédia é o que se refere aos assuntos do moderno drama social. A luta não é mais contra a fatalidade, nem contra as forças subjetivas: é uma luta contra o meio, contra a máquina, uma classe querendo vencer a outra, um duelo contra o mundo (BORBA FILHO in revista *Contraponto*, nº 3, 1946).

Nesse perspectiva, o conjunto formado por *Electra no circo*, *João sem terra* e *A barca de ouro*, além de *O vento do mundo*, que não foi incluída no volume (*Teatro*) publicado em 1952 pelo TEP, atesta uma das mais expressivas tentativas de atualização da literatura dramática brasileira na primeira metade do século XX. Nessas obras, porém, curiosamente, não se vê com nitidez essa “luta contra o meio, contra a máquina, uma classe querendo vencer a outra” – isso aparecerá com maior evidência nas comédias e nas peças épicas escritas por Hermilo a partir de 1960 –; o que predomina, nessa dramaturgia dos anos 1940, é a tragicidade suscitada pelas forças subjetivas, pela incontrolável “avalanche de sentimentos”, desafiando os domínios da racionalidade.

Por meio dessa observação, a sintonia entre o autor de *A barca de ouro* e Federico García Lorca já se anuncia de modo afirmativo. Afinal, nas tragédias do poeta andaluz, embora as determinantes sociais não apareçam apenas para compor o cenário, o sofrimento advém principalmente dos abismos inconscientes da alma. Porém, o ponto de contato mais evidente entre as peças escritas pelo diretor do TEP e a obra dramática de Lorca parece se configurar no modo, semelhante, como ambos recorrem à chamada “cor local”. Nas tragédias do pernambucano, os aspectos regionais, embora existam, não estão postos em primeiro plano. A aproximação com as tradições e as lendas da cultura popular nordestina, tão preconizada pelo Hermilo crítico teatral, não se confunde com a mera tentativa de transposição para o palco dos aspectos pitorescos da região. Ele, portanto, não

perdia de vista o exemplo legado pelo autor de *Yerma* e de *Bodas de sangre*, que escrevia “con materiales folclóricos, pero logrando um producto expressamente antifolclórico”¹¹¹ (MARTÍNEZ 1993 [1972]: 84).

Assim, tendo Lorca como paradigma, talvez acima de qualquer outra influência, o que sobressai, nessas tragédias escritas por Hermilo, é a busca da universalidade no trato de questões humanas atemporais, como o amor, a loucura, o destino, a violência, o desejo, a vingança, o arrependimento e a morte. Embora suas temáticas possam ter sido colhidas na cultura local, essas obras se propõem a discutir as pulsões mais profundas do homem – do homem de qualquer região, e de qualquer época. Como Lorca, o Hermilo dos anos 1940 parece querer enfrentar, em suas peças, a constatação de que, independentemente da história ou da geografia, “*la vida no es noble ni buena ni sagrada*”¹¹² (GARCÍA LORCA 1993 [1940]: 84).

Não se deve esquecer, porém, que tal procura por uma expressão universal, tomando como ponto de partida a cultura local, estava devidamente prevista no ideário do movimento “Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista”, de Gilberto Freyre. Assim, as peças escritas por Hermilo nos anos em que liderou o TEP revelam um autor muito mais regionalista do que regional. Do mesmo modo como sua dramaturgia da maturidade, na qual a cultura e a arte do povo nordestino já não aparecem apenas como inspiração temática, mas passam a incidir também na forma, igualmente vão transcender os limites do mero interesse regional.

Ao examinar as três tragédias publicadas no volume intitulado *Teatro* (1952), o estudioso norte-americano Richard Mazzara ressalta justamente o caráter universal dessas obras, e detecta, nesse específico viés, semelhanças entre o trabalho de Hermilo e as inovações que vinham sendo introduzidas na cena teatral brasileira pela ousadia criativa de Nelson Rodrigues:

Hermilo Borba Filho has been a source of encouragement and an example to contemporary Brazilian authors, urging them to universalize the purely regional that has characterized so much of Brazilian literature. In order to accomplish this, of course, Brazilian

¹¹¹ ...Lorca que escrevia “com materiais folclóricos, mas que obtinha um produto expressamente não folclórico”.

¹¹² ...a constatação de que “a vida não é nobre nem boa nem sagrada”.

writers have necessarily profited from a certain reinitiation to foreign and especially to classical authors, as well as from close observation of the varied Brazilian scene. While Borba Filho has influenced Ariano Suassuna and other playwrights of the Northeast, he himself was much inspired by the success of Nelson Rodrigues' urban plays. The latter's psychological, somewhat sensational drama employed techniques of the modern stage and recaptured the essence of the theater, particularly of the tragedy. They brought Brazilian dramaturgy into competition with the great dramatic literature of the world. Borba Filho has built on the lessons of Nelson Rodrigues, sometimes by explicit borrowings from great themes of ancient Greek tragedy, more often by psych-symbolic interpretations of tragic regional themes (MAZZARA 1968: 830)¹¹³.

De fato, na década de 1940, as peças escritas por Hermilo evidenciavam flagrante influência dos seus autores contemporâneos prediletos. Observa-se que, ao se envolver, fosse como tradutor, como estudioso, ou como encenador, com a obra de algum dramaturgo que realmente angariasse sua admiração, Hermilo terminava incorporando em seus próprios textos, conscientemente ou não, algumas das principais marcas que distinguem o estilo e o universo temático desse determinado criador. Para Sábato Magaldi, esses textos de Hermilo teriam “o valor artístico da criação” diminuído, de certo modo, pela nitidez “dessas raízes” (MAGALDI 1997 [1962]: 276).

Porém, um exame distanciado dessas obras revela que, por meio delas, Hermilo não se limitou a parafrasear seus autores favoritos. Tomando-os como bússolas, o pernambucano tentou, com maior ou menor êxito, desenhar um caminho

¹¹³ Hermilo Borba Filho tem sido uma fonte de encorajamento e um exemplo para os autores brasileiros contemporâneos, estimulando-os a universalizar o caráter puramente regional que tem caracterizado boa parte da literatura brasileira. Nessa busca pelo universal, escritores brasileiros têm se beneficiado de certa reaproximação com autores estrangeiros – especialmente os clássicos –, bem como têm tirado proveito de uma observação mais atenta da variedade que caracteriza a paisagem cultural do Brasil. Embora Borba Filho tenha influenciado Ariano Suassuna e outros dramaturgos do Nordeste, ele próprio foi muito influenciado pelo sucesso das peças urbanas de Nelson Rodrigues. O drama psicológico – e um tanto sensacionalista – de Nelson Rodrigues empregou técnicas da cena moderna e recapturou a essência do teatro, sobretudo da tragédia. Esses autores equiparam a dramaturgia brasileira com a melhor literatura dramática mundial. Borba Filho tem se valido das lições de Nelson Rodrigues, às vezes recorrendo aos grandes temas das tragédias gregas, ou, mais frequentemente, interpretando, de forma psico-simbólica, assuntos regionais trágicos.

próprio no desafiador relevo da moderna dramaturgia ocidental; um caminho novo, original, nordestino, brasileiro.

Nessa jornada, como um aprendiz que tem orgulho de se espelhar em seus mestres, Hermilo Borba Filho não ocultava os modelos que lhe serviam de inspiração. Além de García Lorca, citado com impressionante freqüência, sempre com entusiasmo, a coluna *Fora de cena* expunha francamente os demais criadores que também sensibilizavam o olhar do Hermilo dramaturgo.

Luiz Beltrão me fez uma pergunta difícil e quis que fosse respondida através destas colunas. Perguntou-me o confrade: 'Quais são, na sua opinião, as três melhores peças modernas?'/.../ Durante uma semana esta pergunta não me saiu da cabeça. Passei em revista, mentalmente, as peças que conheço, vasculhei minha biblioteca, revendo livros; li várias bibliografias teatrais com o intuito de avivar a memória. E confesso que dezenas de peças – e não três apenas – me parecem definitivas no teatro moderno. A pergunta, no entanto, precisa ser respondida e, com um trabalho a que poderíamos chamar 'diagnóstico por exclusão', consegui selecionar três peças, aquelas de minha maior preferência, e que eu teria que escolher caso fosse colocado de encontro a uma parede com uma faca nos peitos.

'Mourning becomes electra' ('Electra torna-se enlutada'), de O'Neill, é a primeira delas. Raras vezes a carga dramática é conduzida da maneira como vemos nesta obra. Através dos seus quatorze (sic) longos atos, os personagens se agitam em uma atmosfera realmente trágica que vai sempre num crescendo desesperador. A peça empolga completamente o leitor ou espectador. /.../

E assim posso indicar a segunda peça: 'Le cocu magnifique' ('O corno magnífico'), de Fernand Crommelynck, a maior farsa do teatro moderno, toda ela impregnada da atmosfera mais poética que se possa imaginar, o 'estranho' se incorporando ao cotidiano, ausente completamente dessa noção estreita de 'realidade' no teatro.

A terceira peça a indicar é a tragédia de T. S. Eliot 'Muder in the cathedral' ('Crime na catedral'). Tendo como tema o assassinato de Thomas Becket, arcebispo da Cantuária, esta tragédia católica é uma das maiores coisas produzidas pelo teatro moderno. Escrita em versos livres, renovada do drama grego, possui a peça uma plasticidade espantosa, os acontecimentos se precipitando de maneira genial (BORBA FILHO in *Folha da Manhã* 27/12/1949).

Em sua tragédia *O vento do mundo*, Hermilo claramente reproduz alguns dos principais recursos dramatúrgicos que dão feição a *Murder in the cathedral* (1935). Como na obra de T. S. Eliot, a presença de um coro de mulheres e o uso de versos brancos também ganham destaque. Semelhante à “tragédia católica” de Eliot, *O vento do mundo* tinha a intenção de ser, nas próprias palavras do autor, a “primeira tentativa de um teatro cristão no Brasil” (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco* 9/3/1950)). Em janeiro de 1950, por sinal, meses antes de *O vento do mundo* subir ao palco do Teatro de Santa Isabel, Hermilo chega a anunciar a encenação de *Murder in the cathedral* pelo TEP – plano que não foi levado adiante (BORBA FILHO in *Folha da Manhã* 17/1/1950).

No ano de 1954, morando em São Paulo, é provável que Hermilo tenha tentado publicar essa sua tragédia moderna. Nos arquivos pessoais do autor, encontra-se um texto sobre a peça, assinado por Ziembinski, intitulado “À maneira de prefácio”:

Foi no ano de 1949, que conheci Hermilo Borba Filho, exatamente no ano em que ele escreveu “O vento do mundo”¹¹⁴, e parece-me que fui um dos primeiros que teve a oportunidade e o enorme prazer de ler esta obra. Acho que nunca esquecerei aquele momento, nem a sensação que essa leitura causou em mim. Até então, conhecia Hermilo somente da leitura de suas peças, como “Electra no circo” ou “A barca de ouro”, mas, desde lá, pressenti que algum dia esse autor estaria obrigado, pelo seu talento de escritor e pelo seu feitio estético e intelectual, a criar uma obra desse vulto e conceito como “O vento do mundo”.

/.../ Quando a li pela primeira vez e agora leio de novo, depois de cinco anos passados, tenho a mesma sensação estranha e voluptuosa do PODER que esmaga pelo seu desespero e, ao mesmo tempo, eleva nas alturas quase místicas pela confiança no que há de divino e inabalável no ser humano, na sua fé na vitória do Bem, proveniente dos conceitos imaculados da sua gênese espiritual.

¹¹⁴ Na realidade, Hermilo escrevera essa peça em 1948. Talvez, em 1949, ainda estive fazendo ajustes no texto que, somente em 1950, seria levado à cena.

/.../ Abandonando tudo que é supérfluo, desistindo das maquinarias secundárias, despindo-se de tudo o que é feito e que é fácil, a peça caminha com passos firmes e conscientes para a beleza da sua inevitável solução trágica.

Acho que Hermilo fez um grande bem à literatura brasileira oferecendo-lhe esta feliz realização de tragédia clássica moderna” (ZIEMBINSKI 1954).

Em seu estudo sobre o Teatro do Estudante de Pernambuco, Luiz Maurício Carvalheira apresenta da seguinte forma essa peça de Hermilo:

Em **O Vento do Mundo**, Hermilo faz uma nova tentativa de realizar uma tragédia moderna, partindo dos mitos gregos, como anteriormente com *Electra* no circo (1944). Agora é a história de um novo Ájax, às voltas com um passado de culpas, remoendo o remorso de seus atos criminosos ao lutar por sua libertação. Para escrevê-la, Hermilo baseou-se numa notícia de jornal sobre o suicídio de um poderoso empresário norte-americano, que na velhice, sentindo-se inútil e perverso, comente o suicídio ao verificar sua vida fora desprovida de um sentimento maior.

Desse fato verídico, o autor criou um texto onde procura tratar do remorso como “estranha e perturbadora força de salvação”, nas palavras de Andrade Lima Filho. “– ‘Saulo, Saulo, porque me persegues?’ É o drama que se repete”, diz Lima Filho. “Ájax encontrou, como o apóstolo, a sua estrada de Damasco. A loucura que o possui é a loucura de São Paulo.” A mensagem deste Ajax hermiliano é “uma mensagem de fraternidade e de amor entre os homens” (CARVALHEIRA 1986: 208).

Já existe, em *O vento do mundo*, uma idéia de redenção cristã semelhante a que permeará toda a tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, escrita a partir da segunda metade dos anos 1960, após Hermilo haver definido uma identidade católica para a sua religiosidade. No ano em que morreu, em um de seus últimos pronunciamentos a jornalistas, ele diz o seguinte:

Escrevi ‘Margem das Lembranças’ sem saber se teria coragem e forças para ir até o fim. E fui, esvaziando-me, sofrendo mas esvaziando-me, fazendo os outros sofrerem, mas

esvaziando-me. Acho que foi o meu caminho para uma aprendizagem de santidade. Afinal de contas, estamos aqui para isso: para nos tornarmos santos. Se não conseguimos, é outra coisa (BORBA FILHO 1981 [1976]: 52).

Dois meses antes de *O vento do mundo* subir ao palco do Teatro de Santa Isabel, em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, Hermilo ressaltava a busca pela santidade como uma questão central em sua nova criação dramática. Ele cita, então, uma provocativa frase de Herman Hesse – exatamente a frase que usará como epígrafe na versão datilografada da obra.

É uma tragédia moderna em versos livres, embora moldada nos cânones clássicos, com as unidades de lugar, tempo e ação. A ação é muito concisa e gira toda ela em volta das dúvidas políticas e religiosas de um homem que abdicou do poder para levar a todos uma palavra de solidariedade. É, afinal de contas, a história de um criminoso arrependido, tendo-se em vista a frase de Herman Hesse: “Não sabes que um dos caminhos mais curtos para a santidade pode ser uma vida de libertinagem?” (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 9/3/1950).

Na mesma ocasião, após esboçar sua concepção para a montagem da peça – “uma ‘mise-en-scène’ moderna em suas linhas, toda em cores neutras, possibilitando a dosagem do colorido por meio dos refletores, /.../ sem falarmos no coro de mulheres, cuja coreografia se desenvolve em planos assimétricos /.../” e “uma partitura musical que atravessasse toda a tragédia criando um clima de purificação” – Hermilo encerra a entrevista anunciando que, no segundo semestre daquele ano, o TEP pretendia encenar “as Sete peças do mar, de O’Neill, traduzidas por intelectuais da terra, na Barraca, nas praias, de graça, sob o patrocínio da Diretoria de Documentação e Cultura” (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 9/3/1950).

Esse projeto de reativar A Barraca, instalando-a agora na praia, não foi concretizado. A intenção de encenar as “Peças do mar”, de O’Neill, “com um aproveitamento plástico original” da paisagem onde seriam representadas (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 10/8/1950) sucumbiu por falta de recursos econômicos, a

despeito do genuíno apoio de José Césio Regueira Costa à frente da Diretoria de Documentação e Cultura, da Prefeitura Municipal do Recife.

Se *O vento do mundo* apresenta traços em comum com a dramaturgia de T. S. Eliot, *Electra no circo*, *A barca de ouro* e *João sem terra* ostentam uma influência ainda mais nítida do teatro de Eugene O'Neill, tido por Hermilo como “o maior autor dramático dos tempos modernos” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 10/8/1950) – embora afirmara, no início de 1944, que Lorca, com *Bodas de sangue*, alcançara, “sem dúvida, a mais alta expressão do drama moderno” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 13/2/1944).

Em nota de rodapé, no ensaio que escreveu sobre essas três tragédias escritas pelo dramaturgo pernambucano nos anos 1940, Richard Mazzara assinala essa influência de O'Neill, não somente em Hermilo, mas na dramaturgia brasileira moderna como um todo – por certo tendo em conta, e muito especialmente, Nelson Rodrigues:

Among the modern foreign authors, Eugene O'Neill's influence has been great in Brazil. There's an obvious parallelism in themes and overall structures between Borba Filho's play [*Electra no circo*] and O'Neill's *Mourning becomes Electra*, but their setting and treatment differ considerably. It would no doubt be very interesting and profitable to do a close comparative study of these as well as other works by the two modern playwrights¹¹⁵ (MAZZARA 1968: 838).

Tal qual O'Neill, e também Lorca, o Hermilo dramaturgo experimentou diferentes gêneros, indo da tragédia à comédia. Suas peças quase sempre pendem para o expressionismo, mesmo quando, na estrutura formal, parecem se aproximar da estética realista. À frente do TEP, teve a oportunidade de traduzir e de encenar uma obra de García Lorca, *A sapateira prodigiosa*, em 1947; além de dirigir um

¹¹⁵ Entre os autores modernos, a influência de Eugene O'Neill tem sido grande no Brasil. Há um paralelismo óbvio de temas e de estruturas gerais entre a peça de Borba Filho [*Electra no circo*] e a *Electra enlutada*, de O'Neill; mas as duas peças diferem consideravelmente quanto à localização e ao tratamento. Seria certamente muito interessante e proveitoso se promover um estudo comparativo mais detalhado, não somente entre essas duas obras, mas também entre outros trabalhos desses dois dramaturgos modernos.

recital de poemas e canções do poeta andaluz, para a inauguração do teatro ambulante A Barraca, no ano seguinte. Curiosamente, apesar de sua admiração por Eugene O'Neill, jamais levou à cena nenhuma peça escrita por esse dramaturgo norte-americano, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1936. Como tradutor, no entanto, em um dos seus primeiros trabalhos profissionais, Hermilo verteu para o português a obra *Desire under the elms* (1924), cuja temática e cuja atmosfera parecem ter repercutido de modo decisivo, pouco tempo depois, na escritura de *João sem terra*. Essa tradução, por sinal, suscitou um sério desentendimento entre ele e o grupo carioca Os Comediantes. Um imbróglio que decerto poderia ter se dado, também, com qualquer tradutor em atividade no Rio de Janeiro, mas que, de alguma maneira, parece ter sido gerado, ou pelo menos ter se agravado, por conta da distância entre a Capital Federal e o Recife.

O *Diário de Pernambuco* do dia 15 de abril de 1947 publica uma matéria informando que Hermilo Borba Filho acionara judicialmente o grupo carioca, por “posse indébita” de sua tradução:

Falando ao repórter, o Sr. Hermilo Borba esclarece o ocorrido:

“Em 1945, Brutus Pedreira, em nome dos ‘Comediantes’ e por indicação do nosso comum amigo Zygmunt Turkow, convidou-me para traduzir uma peça de Eugene O’Neill, como início de uma série de traduções que eu deveria fazer para aquele conjunto. Aceitei o convite e meti mãos à obra.

A peça escolhida foi *Desire under the elms* que, na minha tradução tomou o nome de *Desejo*, simplesmente, pois sendo o olmo uma árvore desconhecida no Brasil, a versão literal ficaria sem sentido para a maior parte, acrescentando-se a circunstância de que esta simples palavra – *desejo* – encerra toda a força dramática do assunto.

Não é preciso dizer que trabalheira que me deu a versão, quer para transmitir em nossa língua a força poética e dramática do original, quer para transformar para o nosso derramado idioma a aspereza em que o drama é escrito, em um dialeto próprio da região em que o assunto se desenvolve. Durante mais de um mês trabalhei noites seguidas, sentindo o texto, jogando com as personagens brutais de O’Neill, consultando dicionários de dialeto e dando, na tradução, a força telúrica que o realizou de uma maneira genial. /.../

Pronta a versão, enviei-a ao Brutus que, por carta, agradecendo a remessa, disse-me pretender realizar com o meu trabalho um belo espetáculo.

Entrou em elogios ao meu trabalho e, nessa época, fixamos as condições de pagamento. Receberia um tanto pela encomenda e mais os direitos de tradutor pelas representações da peça. Lembrei ao diretor dos 'Comediantes' que, sendo eu sócio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, deveria regularizar o assunto por seu intermédio, ao que o citado respondeu dizendo que o caso já estava sendo providenciado diretamente com o O'Neill, por intermédio da Embaixada Americana. Nada mais me restava a fazer, senão acreditar em suas palavras, tendo em vista a volumosa correspondência trocada, que me falava dos bons propósitos daquele senhor.

Passou-se todo o ano de 1945 e parte de 1946, sem que o referido senhor mandasse notícias, apesar de cartas minhas enviadas, até que um dia, abrindo por acaso um jornal do Rio, vi o anúncio da representação de Desejo pelos 'Comediantes', apresentando a peça como sendo tradução do Miroel Silveira. Telegrafei imediatamente ao Brutus, protestando contra o fato e, em resposta, ele me disse que foi 'impossível utilizar sua tradução segue carta'. Será preciso dizer que nunca recebi essa carta? Escrevi à SBAT que me informou não haver sido regularizada, como de direito, a minha tradução, e sim uma de Miroel Silveira.

Em vista disso fiquei convencido da má fé com que fui tratado. Investigando o assunto, cheguei a seguinte conclusão. Quando o Miroel, que dirigia um grupo teatral em São Paulo, uniu-se ao grupo do Rio, a minha tradução estava para entrar em ensaios. Foi imediatamente retirada e substituída pela do seu novo diretor, que aproveitou até o título dado por mim. Os 'Comediante', afinal de contas, não tinha obrigação de encenar o meu trabalho, desde que me comunicassem desistindo e satisfazendo o compromisso financeiro assumido. Em vez disso agiram na surdina, sem escrúpulos, pensando sair da empreitada sem mais aquela.

Já entreguei o caso ao Hélio Valcacer, meu advogado no Rio, que após procurar o Brutus para um possível entendimento amigável e comprovando – conforme me disse por carta – a sua má fé, levou o caso a juízo, munido de uma procuração para todos os efeitos /.../" (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 15/4/1947).

No dia 21 de junho de 1947, na *Folha da Manhã*, Hermilo volta a falar sobre sua disputa com Os Comediantes. Mas esse não era, desta vez, o principal assunto da matéria. A verdadeira notícia era o anúncio de que o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) pretendia estreiar, em outubro daquele ano, uma tragédia escrita, três anos antes, pelo jovem autor pernambucano: *Electra no circo*. O ambicioso plano do TEB, que não se realizaria por completo, era o de encenar, simultaneamente, quatro peças: além da peça de Hermilo, seriam produzidas: *Antígona*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare; e a *Além do horizonte*, de O'Neill. *Electra no circo*, embora tenha começado a ser ensaiada, jamais chegaria a ser levada à cena pelo TEB. Na manchete, um tanto apelativa, lia-se: "Hermilo Borba Filho confessa: 'TENHO UM MEDO DANADO DA COMPANHIA DESSES SUJEITOS QUE SE CHAMAM SÓFOCLES, SHAKESPEARE E O'NEILL' ". Após expressar sua alegria com o interesse que o grupo de Paschoal Carlos Magno vinha demonstrando por sua dramaturgia, Hermilo informa aos leitores que viajaria, na semana seguinte, ao Rio de Janeiro, com o intuito de "dirigir alguns ensaios" e de "acertar um sem número de detalhes", além de "ler uma conferência sobre Teatro – Arte do Povo na Casa do Estudante do Brasil". Por fim, acrescenta: "Também penso resolver o meu caso com 'Os Comediantes' a respeito da tradução de Desejo, de O'Neil" (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/6/1947).

É muito provável que, nessa viagem, Hermilo tenha de fato chegado a algum acordo satisfatório com o conjunto carioca, pois ele não volta a falar publicamente sobre o caso. Alguns meses depois, entretanto, Joel Pontes, companheiro seu no Teatro do Estudante de Pernambuco, retoma brevemente a questão em matéria publicada no *Jornal Pequeno*. O assunto em pauta eram as novidades trazidas ao Recife por Aluísio Magalhães, após dois meses viajando pelas capitais do Sudeste do país. São relatados os encontros que o artista plástico pernambucano, também integrante do TEP, tivera com personalidades do mundo cultural como: Luiz da Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Oscar Niemeyer e Rachel de Queiroz. É por meio de um comentário feito pela escritora cearense que o problema da tradução de *Desire under the elms* volta à baila:

“Outra pessoa muito interessante com quem falei foi Rachel de Queiroz, a quem visitei na Ilha do Governador. /.../ É uma senhora de uma simplicidade cativante.

Rachel é de verdade! Já conhecia o Teatro do Estudante e nos encheu de elogios. Conversamos sobre a tradução de DESEJO feita por Hermilo Borba Filho e aproveitada sob o nome de Miroel Silveira. Ela então me disse que tinha saído do espetáculo surpresa por encontrar na tradução tantas frases de construção nortista e que iam tão bem com o caráter da peça e ficara espantada como o paulista Miroel conseguira aquilo” (MAGALHÃES in *Jornal Pequeno*, 10/9/1947).

Mas o interesse de Hermilo Borba Filho por Eugene O’Neill não tivera início com *Desejo*. Quando escreveu, em 1944, a tragédia *Electra no circo*, ele já tinha, muito claramente, o dramaturgo norte-americano como um exemplo a ser seguido. E sua admiração pelo autor de *Mourning becomes Electra* tornava-se um importante ponto de intersecção entre ele e o maior renovador da dramaturgia nacional: Nelson Rodrigues. Essa filiação comum entre Hermilo e Nelson Rodrigues é bem delineada por Tânia Márcia Cezar Hoff, em seu estudo intitulado *Duas Electras brasileiras*:

Constituiriam modelos principais [para *Electra no circo* e para *Senhora dos afogados*] as peças que desenvolvem o enredo mítico e têm como tema a vingança de Electra; é o caso das tragédias dos dramaturgos gregos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – e da trilogia do norte-americano, Eugene O’Neill (HOFF 1992: 207).

Como observa Sábato Magaldi, no diário escrito ao longo da preparação de *Mourning becomes Electra*, “O’Neill se perguntou: ‘Seria possível fazer em tal peça uma aproximação psicológica moderna do sentido grego de destino que um público inteligente de hoje, sem crença em deuses ou em recompensas sobrenaturais, aceitasse e sentisse?’” (MAGALDI 1993: 51). Parece correto afirmar que os dois dramaturgos brasileiros, cada qual ao seu modo, compartilharam dessa mesma determinação, não somente em suas versões do mito de *Electra*, mas também, menos diretamente, em outras peças escritas mais ou menos na mesma época.

Porém, tal afirmação somente fará sentido se for entendido que, para O'Neill, "aproximação psicológica" não quer dizer "psicologismo", e menos ainda "sentimentalismo". A psicologia acionada pelo norte-americano em sua reinterpretação da tragédia grega assume dimensão metafísica, como observou Raymond Williams em seu estudo sobre a tragédia moderna:

Na sua recriação da *Oréstia*, O'Neill substituiu a ação grega pela psicologia. O que se nota, com menos freqüência, é que essa psicologia é curiosamente estática: subjacente e determinista, em vez de viva e ativa. Ao final, trata-se menos de que as relações sejam destrutivas do que ilusórias.

Mannon – ... Eu, seu marido, sendo morto, isso parecia bizarro e fora de lugar – como algo morrendo que jamais existira.

Desta irreabilidade básica dos relacionamentos resultam como mecanicamente os padrões de adultério e incesto. A dor e a direção errônea são engendradas na nulidade original. O único sentimento ativo é a luta desses fantasmas para fazer parte da vida, a luta desses mortos para despertar. Nada é possível no âmbito dessa casa e dessa família; o sonho que cria ilhas felizes é de uma natureza inteiramente diversa. E no entanto, apesar de todo o cuidadoso enxerto do modelo freudiano, isso não é psicologia, mas metafísica: a característica metafísica daquele que está isolado e para quem a vida, de qualquer outro modo que não seja sofrimento, frustração e perda, é impossível. A resolução característica não é nem grega nem freudiana, mas simplesmente a conquista da morte, que, por não haver um Deus, tem que ser auto-infligida, por meio do suicídio ou do total recolhimento (WILLIAMS 2002: 158-159).

Mais ou menos na mesma época em que escrevia *Electra no circo*, Hermilo publica no *Jornal do Commercio* um longo artigo sobre a *Electra* de Sófocles. O centro de seu raciocínio é justamente a constatação da atualidade das questões abordadas pelo tragediógrafo grego: "O que admira, sobretudo, nesta tragédia, é o seu caráter de atualidade, após milhares de anos de escrita" (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 24/9/1944). Fazia apenas duas semanas que ele expressara, no mesmo *Jornal do Commercio*, todo o seu entusiasmo com a leitura de *Vestido de*

nova, de Nelson Rodrigues, obra identificada por Sábato Magaldi como uma influência talvez demasiadamente explícita em *Electra no circo*, sobretudo “pelo contato na simbologia freudiana e nos temas sexuais e de incesto” (MAGALDI 1997 [1962]: 276).

Seus escritos para os jornais recifenses demonstram que, ao descobrir Nelson Rodrigues, Hermilo estava, de fato, muito encantado com o teatro de Eugene O’Neill. Como incontestado apreciador de *Mourning becomes Electra* e de *Desire under the elms*, ele estava naturalmente inclinado a se entusiasmar com um texto como *Vestido de noiva*. Assim, a “simbologia freudiana”, os “temas sexuais” e o “incesto” observados em *Electra no circo* tanto podem ter sido inspirados pela peça que consagrou Nelson Rodrigues, como também podem ter sido retirados diretamente da obra de O’Neill. Tem-se a impressão de que Hermilo não se acanharia de assumir nenhuma das duas hipóteses. Ou talvez seja mais razoável supor que as duas influências tenham se dado concomitantemente.

No dia 27 de agosto de 1944, em mais uma edição de “DO MEU CADERNO DE TEATRO”, publicado no *Jornal do Commercio*, das cinco notas que compõem a coluna, uma é dedicada a Nelson e outra a O’Neill:

II – **Vestido de noiva**, a peça de Nelson Rodrigues que foi representada pelos **Comediantes** e que – no dizer de vários críticos – é o marco inicial do teatro brasileiro, está em cima de minha mesa. Olho a capa: silhuetas de três mulheres, em três planos, vestidas de noiva. Abro o livro: fotografia de uma das cenas com a rubrica: a noiva vai receber o **bouquet**, a luz vai caindo. Avanço mais: dedicatória a Manuel Bandeira, Santa Rosa e outros. Paro. Descanso o livro sobre a mesa, olho-o demoradamente. Pela minha cabeça passam trechos de artigos elogiosos, de críticas, ecos do sucesso, entrevistas do autor. De repente, me resolvo. Reabro a peça: primeiro ato. Como Chico Xavier, concentro-me e recebo. /.../

IV – Quase todas as peças de O’Neill trazem em si a experiência pessoal do autor, uma experiência estilizada, se assim nos pudemos expressar. Tomem-se como exemplo as peças do mar. E em outras produções, além da experiência propriamente dita, o conflito moral é claramente indicado (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 27/8/1944).

A defesa da atemporalidade da matriz teatral grega já havia aparecido em nota publicada por Hermilo, meses antes, no mesmo *Jornal do Commercio*. Desta vez, O'Neill é apontado, entre outros importantes dramaturgo modernos, como o criador que melhor soube revelar a contemporaneidade temática da tragédia antiga.

O teatro grego continua fornecendo os temas para as grandes peças de nossa época, por onde se prova que os verdadeiros conflitos da alma são sempre novos e atuais. Cocteau – esse poeta que propôs, no início da guerra, telegrafar todas as notícias em linguagem poética – cloroformizou e amputou (segundo a sua própria expressão) **Antígona**, de Sófocles. Giraudoux deu palavras novas à boca dos personagens de **Judith**. Fica-nos, porém, a impressão de que as duas tragédias foram apenas caricaturadas com a “amputação” e as “palavras novas”. Eugene O'Neill, entretanto, realizou aquilo que eu chamarei “a justa medida”. Aproveitou a essência, que é o principal, conservou o núcleo da tragédia e, em homens e mulheres dos nossos dias, conseguiu impor a grandiosidade do drama antigo, com a mesma força e o mesmo sentido da fatalidade: **Mourning becomes Electra** (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 11/6/1944).

Falando de O'Neill, Hermilo parece estar, de certa forma, explicando seus próprios objetivos com a elaboração de sua tragédia, como confirma essa breve apresentação da peça feita por Sônia Maria van Dijck Lima:

Em “Electra no circo”, o reino de Micenas é substituído por um circo, cujo espetáculo costumeiro cede lugar para o desenrolar do drama particular dos artistas do circo/personagens, conforme fala o Mestre de Cerimônia quando a Voz lhe pergunta:

E que é que esse circo tem?

Mestre de Cerimônia

Homens e mulheres, respeitável público. Muitos homens e muitas mulheres. Todos sofrendo, amando, rindo, chorando. Um espetáculo, respeitável público, um espetáculo! Nem sempre vocês têm, a preços tão razoáveis, cenas como essas. Grandes acontecimentos vistos a uma nova luz. Grandes dores estranguladas por uma gargalhada brutal. Apenas um pouco da

vida do Grande Circo do Mundo. E vai começar a função! Vai começar! Música Maestro! (pp. 9-10)

A tragédia /.../ é vivida pelas personagens Moça do Arame, Rapaz do Trapézio, Dono do Circo, Equitadora e Domador, ao ser transposta para o contemporâneo. No terceiro e último ato, o autor recorreu a dois planos cênicos a fim de mostrar na atualidade a permanência do conflito primordial. O Rapaz do Trapézio, enlouquecido, alcança compreender as motivações da Moça do Arame/Electra. Mas a peça não toma o caminho psicanalítico e limita-se ao registro dos dados que o leitor/espectador pode utilizar para a leitura (LIMA 1986: 20).

No primeiro semestre de 1949, o envolvimento de Hermilo com o universo da tragédia grega se acentua com a montagem de *Édipo rei*, de Sófocles, pelo TEP. Além de dirigir o espetáculo, ele dividiu com Martim Gonçalves – também conhecido como Eros Gonçalves – e com José Laurênio de Melo, a tarefa de traduzir o texto, vertendo-o para o português, a partir de três das “mais autorizadas edições em língua inglesa” (CARVALHEIRA 1986: 196). Nas semanas que antecederam a estréia da montagem, entre os dias 14 de abril e 3 de maio, a coluna *Fora de cena* publicou, em quatro partes, um longo estudo intitulado *O coro na tragédia grega*. Compilando raciocínios de diversos estudiosos estrangeiros, Hermilo discute a função do coro, tanto na tragédia grega, quanto na tragédia moderna. Ao final, explica aos leitores que, para a sua encenação que estava prestes a estreiar, teria optado por apresentar o coro de modo semelhante ao que se supunha ter sido praticado no apogeu do teatro na Grécia antiga (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 3/5/1949). Radicado no Rio de Janeiro, mas com vivência fora do país, o pernambucano Eros Gonçalves, voltara ao Recife, em outubro de 1948, convidado pela Diretoria de Documentação e Cultura, a fim de lecionar um curso de teatro de bonecos (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 12/10/1948). Esse artista plástico, que assinara os cenários de *Desejo*, para Os Comediantes – montagem incorporada, em 1948, ao repertório da companhia Teatro Popular de Arte (BRANDÃO 2004: 258) –, tem participação decisiva na nova produção do TEP, como explica Luiz Maurício Carvalheira:

Pintor e cenógrafo, Eros Gonçalves foi responsável pelos trajes, cenários e pelas máscaras, ajudando ainda na direção de atores. A direção geral da montagem, como de praxe, coube a Hermilo Borba Filho. Gonçalves explica:

Desde que assisti aos ensaios e a representação de 'Édipo Rei' interpretado por Lawrence Olivier, no Old Vic, de Londres, desejei, um dia, colaborar numa realização semelhante. Eis que agora surge a oportunidade com o convite que me foi feito pelo meu amigo Hermilo Borba Filho, para desenhar o cenário e os trajes da mencionada peça. /.../

Foi escolhida a época arcaica como base para a confecção do cenário e trajes criando uma atmosfera propícia à tragédia, através de um colorido ao mesmo tempo vivo e soturno. **Pela primeira vez no Recife serão usadas máscaras pelos componentes do Coro da tragédia, exatamente como faziam os antigos gregos.** Isto vai estabelecer um contraste entre o lado impessoal do comentário coral e as paixões individuais dos personagens que aparecerão sem máscaras (CARVALHEIRA 1986: 197-198).

O recurso da máscara, com sua capacidade de criar distanciamento crítico e de ressaltar a teatralidade de uma representação, é descoberto, então, pelo Hermilo encenador. No futuro, sobretudo em suas montagens para o TPN, a máscara, tão presente nos espetáculos populares do Nordeste, especialmente no bumba-meu-boi, reaparecerá com toda a força – agora, não mais como um retorno aos primórdios do teatro, mas como síntese da arbitrariedade poética e do antiilusionismo cênico que caracterizam a arte dos brincantes nordestinos. Como dramaturgo, Hermilo também incluirá a máscara em algumas de suas peças, como o *Auto da mula do padre*, *A bomba da paz*, *A donzela Joana* e *Sobrados e mocambos*. Coincidentemente, o mesmo fazem Nelson Rodrigues e Eugene O'Neill – embora cada qual dê, em suas respectivas obras, um significado distinto para esse artefato (PEREIRA 1999: 101 – 112).

No mesmo ano em que encena *Édipo rei*, Hermilo escreve *A barca de ouro*, obra que sugere uma atmosfera marítima semelhante àquela das “As peças do mar”, de Eugene O’Neill, com as quais, na época, Hermilo pretendia reativar as apresentações gratuitas, ao ar livre, do Teatro do Estudante de Pernambuco. Novamente, agora em uma ilha de pescadores, as motivações inconscientes, principalmente as de ordem sexual, vão permear toda a trama, incidindo dramaticamente nas relações afetivas, dentro e fora do núcleo familiar. A inescapabilidade do destino conduzido pelas pulsões primárias da psique humana é refletida, metaforicamente, no sobrenatural, na lenda, na superstição: uma belíssima mulher, viajando em uma barca de ouro, seduz os pescadores, conduzindo-os inexoravelmente à morte.

Com essa peça, em 1950, Hermilo se inscreve no “Prêmio de Teatro” instituído pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. No dia 12 de janeiro de 1951, o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, anuncia o resultado: em primeiro lugar, *Moinho novo*, de Abílio Pereira de Almeida; em segundo, uma obra desconhecida de Nelson Rodrigues, *A estrela do mar*, cujo título talvez permita a suposição de que se tratava, na realidade, da peça *Senhora dos afogados*, escrita em 1947 e retida pela censura desde 1948, somente vindo a ser encenada em 1954 – tal mudança de título teria sido, nesse raciocínio, uma tentativa de burlar a proibição ao texto; em terceiro lugar, *O céu num dilema*, de Helena Silveira e Antônio Carlos de Carvalho. Entre os 31 originais que concorreram ao prêmio, a obra de Hermilo figurou entre as finalistas, conforme informa o jornal, revelando os votos dados por cada um dos três jurados:

O primeiro escrutínio deu os seguintes resultados: votação de Ruggero Jacobbi: 1º “Moinho Novo” – 2º “A barca de ouro” – 3º “O céu num dilema” – 4º “Floquinhos”.

Votação de José Geraldo Vieira: 1º “A Torre” – 2º “Estrela do mar” – 3º “Moinho Novo” – 4º “A barca de ouro”.

Votação de Almeida Sales: 1º “Estrela do mar” – 2º “Moinho Novo” – 3º “A Torre” – 4º “O céu num dilema”. (*Jornal do Comércio*, RJ, 12/1/1951)

Não havendo, na primeira votação, unanimidade a respeito dos vencedores, o resultado final foi decidido após a comissão, como diz a matéria, “discutir longamente as peças indicadas para o 1º lugar”. A justificativa apresentada para a escolha da peça de Abílio Pereira de Almeida expõe, de certo modo, uma problemática muito própria da modernidade: a tensão entre o fascínio do “novo” que vem de fora e a busca pela “originalidade” da cultura local.

/.../ E decidiu assim, por ser *Moinho novo* uma tentativa de interpretação e transfiguração em linguagem dramática de um aspecto da realidade social brasileira, o que pareceu à comissão indicar possibilidades futuras mais fecundas para o teatro nacional, fora do plano estritamente intelectual e polêmico em que se situam as outras duas peças indicadas e cujas características técnicas e poéticas pertencem a uma fase de “Avant Garde” do teatro moderno já superado nos próprios países de origem (*Jornal do Comércio*, RJ, 12/1/1951).

Poucos dias depois de anunciado o resultado desse concurso de peças, o jornal *O Estado de São Paulo* publica uma longa matéria sobre o fim da turnê que a companhia de Maria Della Costa, o Teatro Popular de Arte, empreendera pelas capitais das regiões Norte e Nordeste. Surpresa com a receptividade que seus espetáculos obtiveram nessas cidades e, particularmente, com o alto nível do teatro praticado no Recife, a atriz faz uma elogiosa referencia à peça *A barca de ouro*, dizendo ter planos de em breve poder encená-la com o seu grupo – o que, de fato, não viria a acontecer.

“Quando saí – disse – todos achavam que era uma temeridade ir ao norte. Pois nossa expedição mostrou exatamente o contrário, o êxito foi completo: de bilheteria e artístico. Encontramos um povo extraordinário que nos cativou e que por isso nos prendeu por tantos meses. Os nortistas têm alto nível artístico e receberam com entusiasmo o nosso teatro de vanguarda, prestigiando-o de todas as formas. Em Recife, por exemplo, existem seis teatros de amadores, todos eles com excelentes artistas, recrutados principalmente dos círculos universitários. É verdade que eles não dispõem dos recursos

cênicos das companhias do Rio e de São Paulo, mas o trabalho que desenvolvem é de equipe e é de consagração à arte cênica. Grandes idealistas, recebem do governo o auxílio para suas empresas, mas lutam com sérias dificuldades, porque fazer teatro é dessas coisas que exigem coragem... Coragem e dinheiro!”

“Pois achavam que as nossas peças não fariam sucesso no norte. Estão muito enganados os que assim pensam e o Teatro Popular de Arte, em sua excursão de cinco meses, provou o contrário. Os conjuntos de amadores nortistas também levam à cena peças arrojadas como as nossas. Emílio Borba (sic), crítico teatral em Recife, é um teatrólogo de talento. Suas composições são tão boas quanto as dos mais modernos autores. ‘Barca de ouro’ (sic), inspirada pelo amor que os pescadores têm pelo mar, é um primor de peça. Pretendo leva-la à cena tão logo a nossa companhia volte à atividade. /...” (O Estado de São Paulo, 19/1/1951).

Quase um ano antes, em fevereiro de 1950, Hermilo relatara, no jornal *O Praieiro*, as circunstâncias em que escrevera essa peça. Mais uma vez, o nome de O’Neill é invocado. O dado mais revelador, porém, é a localização precisa da fonte popular que lhe serviu de inspiração imediata, chegando a reconhecer um velho pescador da Ilha de Itamaracá como uma espécie de co-autor da peça. Sob o título de “COMO NASCE UMA PEÇA DO MAR” – que também, por si só, já evidencia a identificação de Hermilo com o autor de *Além do horizonte*, a matéria diz o seguinte:

Foi o meu amigo diretor de PRAIEIRO quem me aconselhou umas férias na Ilha de Itamaracá. Eu havia deixado um cansativo cargo público, andava à procura de descanso e de assunto para escrever uma peça de teatro.

Cheguei em Itamaracá em uma manhã de fevereiro, o mar calmo se perdendo de vista, coqueiros, areia, praia deserta de veranistas, céu azul.

Nesta mesma tarde travei conhecimento com um pescador experimentado – Manuel de Lulu – e as noites da ilha se passavam ouvindo as suas histórias. Foi ele quem, indiretamente, criou a minha peça. “A BARCA DE OURO”, falando sobre lendas, aparições, homens afogados, luta dos homens contra os peixes e contra o próprio mar. Falava com raiva, às vezes, mas sentia-se que o velho pescador amava o oceano, à maneira de Chris, aquele personagem de O’Neill, em “Ann Christie” (sic).

Devo “A BARCA DE OURO” a Manuel de Lulu e à Ilha de Itamaracá. Todas as vezes que folheio o drama, sinto profundamente o cheiro do sargaço, os ventos do norte e do sul, os homens da Ilha, as mulheres e os meninos, e acredito plenamente na existência da mulher loura que arrasta os pescadores eleitos para a morada do fundo do mar (BORBA FILHO in *O Praieiro*, 24/2/1950).

3.4. A veia expressionista do “Teatro do Nordeste”

Antes de *A barca de ouro*, Hermilo havia criado uma pequena peça, que também tinha como matéria-prima as lendas e as assombrações do povo nordestino: *Auto da mula de padre* – “escrita na Ilha de Itamaracá”, conforme está indicado na requintada publicação, ilustrada pelo artista plástico Darel, patrocinada pelo Departamento de Documentação e Cultura, da Prefeitura Municipal do Recife, no ano de 1948.

Dentre as obras dramáticas que Hermilo escreveu nessa época, o *Auto da mula de padre* parece ser uma das mais sintonizadas com as recomendações que ele próprio, como crítico teatral, vinha fazendo aos novos dramaturgos da região, no sentido de que os temas e as histórias que emanavam da cultura popular fossem reaproveitados dramaticamente. Por sinal, antes de escrevê-la, ele já havia sugerido que outros autores transformassem em peça teatral a lenda da mula de padre.

Hoje convidei A. S. [provavelmente Ariano Suassuna] para escrever um auto sobre a mula-de-padre. Sempre acreditei que o mal do teatro brasileiro era não refletir as dores, as alegrias, as tristezas, os sentimentos do povo. Se conseguirmos criar uma arte dramática que aproveite as lendas, a força da terra, os problemas humanos, teremos, enfim, um teatro nosso, que poderá, então, deixar de macaquear os problemas dos outros povos (BORBA FILHO in revista *Estudantes*, número 3, S/D).

Ariano Suassuna esteve realmente envolvido com a elaboração desse auto, conforme revela o próprio Hermilo, na *Folha da Manhã* do dia 19 de dezembro de 1948, em observação incluída logo após a publicação integral do prólogo da peça: “NOTA: – Os versos do NARRADOR são de ARIANO SUASSUNA” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 19/12/1948).

No dia 22 de novembro de 1947, quando a coluna *Fora de cena* divulgou a “sabatina” que o TEP realizaria, naquele mesmo dia, com o “folklorista” Luiz da Câmara Cascudo, Hermilo manifestou sua intenção de escrever uma peça baseada nessa específica lenda da região Nordeste.

É de se esperar que hoje à noite, na Casa do Estudante, tenhamos muita gente para conversar com o folklorista, discutindo pontos de vista e aprendendo muita coisa daquilo que Cascudo sabe como ninguém. Pode ser que nem falemos de teatro, motivo principal de todas as reuniões do grupo estudantil, mas falaremos a respeito de todos os assuntos brasileiros, principalmente nortistas, que interessam ao teatro como fonte e sugestão. Já sei de alguém que vai pedir ao escritor para dizer tudo o quanto sabe em torno da lenda da mula-de-padre, para aproveitar o enredo em uma obra dramática (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 22/11/1947).

Em quatro breves quadros, de poucos diálogos e longas didascálias, esse “drama-ballet”, como o autor o classificou, traz ao palco diversas crendices e superstições, a fim de abordar, mais uma vez, a questão de impulsos sexuais em conflitos com as convenções sociais e religiosas. O último quadro, intitulado *Ballet das beatas*, no qual não há uma única fala sequer, apenas descrições da movimentação cênica, é integralmente publicado no suplemento cultural da *Folha da Manhã*, no dia 19 de setembro de 1948. A cena descrita, como um pesadelo de sombras e de ruídos assustadores, não esconde o interesse de Hermilo pelo expressionismo. No desfecho da peça, quando a Mulata que se entregara aos desejos sexuais do Padre finalmente desfalece, as Beatas quase a devoram, como se fossem bacantes nordestinas:

E A MULATA surge. As BEATAS recuam, com as mãos afastando a figura, ora riem, ora deixam o medo ou o horror ou o ciúme aparecer na fisionomia. A MULATA está irreconhecível. Os cabelos desgrenhados caem-lhe sobre os ombros, o rosto meio eqüino – lembro o uso da máscara – está todo cortado de chibata e os ombros nus mostram sangue ainda vivo. Nos seus olhos já se advinha a morte. /.../ Então é o fim. Ainda quer [a Mulata] aprumar-se, levantar a cabeça, mas a morte pesa como chumbo e arrasta-a para o chão. Cai. Como possessas, as BEATAS dão um grito de alegria, de amor em vitória. De ódio também e lançam-se contra o corpo como cachorras esfomeadas. Não tocam nele, mas as suas evoluções em volta da morta indicam que estão no domínio completo das suas forças. Enquanto bailam, o galope [da mula em que se transforma a mulher que se deita com um padre, conforme a lenda] começa forte e vai se afastando cada vez mais, até desaparecer. É a morte completa do encantamento. Acabou-se o mistério. Música quase de jazz e movimentos cada vez mais rápidos e violentos das BEATAS. Não tarda que O PADRE apareça para rezar sobre o corpo. O dia já nasceu de todo e os sinos tocam (BORBA FILHO 1948: páginas não numeradas).

Desde o início da década de 1940, Hermilo se pronunciava favoravelmente sobre a estética expressionista no teatro. Em maio de 1944, por exemplo, ele escreve um artigo sobre *Gás* (1918), de Georg Kaiser, um dos mais originais dramaturgos associados a essa corrente artística (ROSENFELD 1968: 103-108). Nesse artigo, publicado no *Diário da Manhã*, Hermilo lembra que “o expressionismo é a arte de ver com os olhos do espírito”. Como observa R. S. Furness, o termo “expressionismo”, por sua abrangência e por sua vigência na primeira metade do século XX, parece, “em grande medida”, se sobrepor “àquilo que podemos chamar de ‘modernismo’” (FURNESS 1990: 7). Não por coincidência, essa vertente das artes de vanguarda despertava, desde a década de 1920, particular interesse em Gilberto Freyre (FREYRE 1975). Assim, de certa forma, não surpreende que algo do que Hermilo – regionalista e, ao seu modo, modernista – diz sobre o teatro de Kaiser possa também servir, sem grandes ajustes, para falar de determinados momentos de sua própria dramaturgia:

Partindo de Strindberg, com escala em Wedekind, o expressionismo encontra na produção teatral de Kaiser o seu clima próprio e desenvolve-se na peça citada [*Gás*] com todos os seus melhores motivos estéticos. /.../

É um discurso onde as palavras são novas e os desejos interiorizados, vermelhos como sangue, violentos como o gás que explode, repassados de uma estranha poesia. (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 19/3/1944).

Dois anos depois, o TAP monta uma peça de Kaiser: *Oktoberstag*, traduzida por Valdemar de Oliveira sob o título de *Um dia de outubro*, e também dirigida por ele. Uma ousadia para o repertório do grupo: um original “denso”, como admitiu próprio líder do conjunto, escrito por um alemão “antifascista” e “socialista convicto” (CADENGUE 1989: 172); autor que, de certa forma, antecipou, em suas peças, “o ‘efeito de distanciamento’ de Bert Brecht” (MERKEL 1983: 176). A primeira apresentação dessa montagem acontece no dia 4 de abril de 1946, menos de duas semanas antes da estréia de Hermilo como diretor artístico do TEP, que preparava para os recifenses, também, um espetáculo arrojado, composto de duas peças: *O segredo*, de Ramon J. Sender, e *O urso*, de Tchekhov. Segundo ele declarou, décadas depois, o texto de Sender, com sua mensagem anti-nazista, “atendia muito mais ao ponto de vista político”; já a obra de Tchekhov, “estava mais ligada ao ponto de vista artístico” do grupo (BORBA FILHO 1981a: 97-98). No mês seguinte à estréia do TAP, Hermilo Borba Filho publica, na revista *Contraponto*, um longo artigo sobre o expressionismo no teatro, intitulado *Uma aventura da alma*. Por meio desse texto, pode-se perceber que o interesse de Hermilo por um teatro não-realista, ou antiilusionista, traço que caracterizará suas investigações artísticas da década de 1960, já se definia com alguma clareza desde quando ele dirigia o TEP, provavelmente antes de ter ouvido falar de Bertolt Brecht. Tem-se, igualmente, nesse mesmo artigo, a confirmação de como os preceitos expressionistas balizaram suas experiências dramatúrgicas dos anos 1940. Àquela época, porém, como se pode ver, não parecia haver, para Hermilo, muita distinção entre o expressionismo e outros movimentos vanguardistas, como o cubismo e o futurismo – estes, bem menos subjetivos, de caráter racionalista, e de certa inspiração científica.

A reação contra as idéias comuns do drama realista, contra o elemento puramente fotográfico, explodiu em um movimento que, na Alemanha, tomou o nome de expressionismo, tendo parentesco bem acentuado com o futurismo e o cubismo de outras artes. /.../

A peça que esteve no cartaz do **Teatro de Amadores – Um dia de outubro** –, do alemão anti-hitlerista Georg Kaiser, é uma das obras representativas do expressionismo, de mais fundo poético, porém, sem chegar àquele ‘anti-realismo’ frenético de **Gás**, do mesmo autor. O expressionismo, como quase todas as formas de arte, sempre existiu há muito tempo e nos próprios dramas medievais vamos encontrar os seus vestígios, mas foi somente nos últimos anos da Primeira Grande Guerra que ele desabrochou em todo o seu vigor, com antecedentes diretos em Strindberg e Wedekind: **A Dança da Vida**, **O Sonho**, **A Sonata Fantasma** e **O Despertar da Primavera** são peças mencionadas como precursoras desse movimento. /.../

Já se tentou criar uma relação entre essa estética do drama e as obras clássicas, sobretudo por causa do uso das máscaras – como em **The Hairy Ape**, de O’Neill – mas não me parece certa essa afirmativa, pois sendo a tendência do expressionismo a exploração subjetiva, verdadeira função de aparelhos de raio X, o teatro clássico se distingue pela sua objetividade. O expressionismo – à semelhança do cubismo que tudo reduz a planos essenciais para depois se projetar em formas ordenadas definitivas – decompõe a retórica do teatro, dando a visão direta de uma idéia original subjetiva, pretendendo apresentar, na seqüência do drama, uma aventura da alma.

Não há dúvida que o adiantamento da cenografia muito ajuda a realização cênica de uma obra expressionista que é, afinal de contas, a distorção de um acontecimento, da linguagem, do cenário, para dar ao público a sensação da crise mental ou sexual de um indivíduo /.../ (BORBA FILHO in revista *Contraponto*, 5/1946).

No ano de 1944, pouco depois de traduzir *East of Suez*, de Somerset Maugham, para o TAP, Hermilo escreve uma peça cujo título era, *O círculo encantado*. Talvez tenha sido apenas coincidência, mas não se deve esquecer que uma das obras teatrais mais importantes de Maugham, escrita em 1921, intitula-se *The circle* (*O círculo*) – obra que, exatamente na temporada de 1944-1945, fazia

grande sucesso em Londres, estrelada por John Gielgud (INNES 1995 [1988]: 693). Os originais desse texto de Hermilo se perderam, mas restaram algumas poucas cenas, precisamente as que compõem a seqüência final do segundo ato, publicadas no *Diário da Manhã* do dia 23 de julho de 1944. Nesses fragmentos, não é difícil reconhecer, também, certa herança do expressionismo teatral (BERTHOLD 2000 [1968]: 475 - 483; MERKEL 1983; GARCIA 1997).

As luzes da platéia continuam acesas. As luzes do palco estão apagadas. Lá no fundo, no mais fundo possível, passa-se a cena, debaixo de uma única lâmpada fraca. As sobras dos personagens se projetam para a frente, se projetam mesmo sobre a platéia. É um corredor. Uma espécie de galeria de mina. Quase ao fim, SÉRGIO sentado no único móvel que existe. E atrás dele a VELHA. SÉRGIO está com a cabeça enterrada no peito. Ainda não notou a outra presença. Um suspiro. Uma pausa. Outro suspiro. Música. O som de um órgão, primeiro em surdina. Depois, à proporção que a cena avança, a música vai crescendo até encher todo o teatro. SÉRGIO quer levantar-se e não consegue. Olha em volta procurando conhecer o lugar. Tenta levantar-se novamente. Esforço perdido. É nessa altura que a VELHA fala.

A VELHA – Por que não se levanta?

SÉRGIO – Você... outra vez?

A VELHA – Eu... sempre.

SÉRGIO – Onde estou?

A VELHA – Não sabe?

SÉRGIO – Não...

A VELHA – Não é possível. Dentro do seu mundo, não o reconhece?

SÉRGIO – É este o meu mundo?

A VELHA – É.

SÉRGIO – E aquele? (aponta para a platéia)

A VELHA – O mundo dos outros.

SÉRGIO – Mente. Aquele é o meu mundo.

A VELHA – Somente porque você se projeta nele... ilusão.

SÉRGIO – Que pretende de mim?

A VELHA – Por enquanto nada. Ainda é muito cedo. Você deve continuar sozinho no seu mundo.

No proscênio passa SÔNIA como uma sonâmbula, vestida de noiva. Pára. Volta-se para SÉRGIO que lhe estende os braços. Ela, porém, volta-se para a platéia e sua grinalda cai. SÉRGIO e a

VELHA vão se distanciando cada vez mais. A luzinha apaga-se e é substituída por um jato de luz que vai iluminando a cena.

A VELHA – (Com uma voz muita alta, quase estridente) – Onde está sua noiva?

SÉRGIO – (Com uma quase inaudível) – Onde está sua noiva?

A cena vai desaparecendo. Cai um telão de gaze, mais outro, outro mais e os personagens são tragados atrás dessa parede de telões, enquanto a música enche tudo abafa qualquer ruído (BORBA FILHO in *Diário da Manhã*, 23/7/1944).

Hermilo escreveu *O círculo encantado* na mesma época em que criou *Electra no circo*. Talvez um pouco antes. Pelo trecho transcrito, pode-se supor que essa obra trazia, também, e ainda de modo mais explícito, algumas semelhanças com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, na forma como essa peça fora interpretada na famosa encenação – expressionista – concebida por Ziembinski meses antes, com seus sofisticados efeitos de iluminação e com sua cerebral utilização do espaço cênico. Foi visto há pouco, por intermédio de uma nota no *Jornal do Commercio*, que Hermilo somente vai ler a peça de Nelson Rodrigues no dia 27 de agosto de 1944, mais de um mês depois, portanto, de ter publicado esse trecho de *O círculo encantado*. Entretanto, como ele próprio afirma na mesma nota, já havia sido, àquela altura, amplamente exposto a diversas críticas, reportagens, discussões e fotos referentes à montagem de Os Comediantes.

Meses depois, Hermilo torna pública uma anotação que fizera em seu diário pessoal, na qual reconhece o aspecto eminentemente experimental da dramaturgia que praticava naquele momento. Admite, então, que encarava essas peças apenas como exercícios, como parte de um longo processo de aprendizagem. Ele se refere em particular a determinada obra que estivera escrevendo em janeiro de 1944. Pelo que diz, esse texto tanto pode ter sido *O círculo encantado* ou *Electra no circo*.

Abro esse caderno e leio, com a data de 7 de janeiro de 1944: “Minha peça não pode ser considerada uma realização, mas

uma tentativa. Eu sei que ainda não posso realizar um drama que me satisfaça inteiramente, mas tenho que tentar. E por isso escrevo aquilo que sempre me seduziu como motivo dramático: a sedução da morte e o caráter da fatalidade” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 8/10/1944).

A terceira obra incluída no livro *Teatro*, de 1952, é *João sem terra*, escrita em 1947. Nela, Hermilo também exercita a sua visão do expressionismo teatral, que era, como visto há pouco, a tentativa de, por meio da “distorção” da linguagem, “dar ao público a sensação da crise mental ou sexual de um indivíduo” (BORBA FILHO in *Contraponto*, 5/1946). Tal equação, não muito difícil de ser demonstrada em algumas das mais importantes obras de Eugene O’Neill, também pode ser verificada em certas peças de Federico García Lorca.

Quando escreveu *João sem terra*, em 1947, Hermilo acabara de traduzir e de encenar *La zapatera prodigiosa*. Ao exemplo de García Lorca, ele também resolve experimentar, no ano seguinte, a dramaturgia produzida especificamente para o teatro de bonecos: escreve *A cabra-cabriola*, pequena obra teatral, direcionada ao público infantil. Mais uma vez, como no *Auto da mula de padre*, uma lenda nordestina é transposta para o palco. Se versos escritos por Ariano Suassuna foram incluídos no texto do *Auto da mula de padre*, *A cabra-cabriola* traz, por seu turno, logo na abertura da peça, versos de Ascenso Ferreira. Como no teatro de Lorca, além da poesia, essas peças estão permeadas por canções. Nessa mesma época, confirmando seu interesse pelo autor de *El amor de Don Perlimplín*, Hermilo divulga, como já foi mencionado, uma série de ensaios intitulada *Lorca – tentativa de compreensão*, cujo conteúdo aborda, do forma panorâmica, não somente o teatro, mas também a poesia e todas as demais atividades artísticas, políticas e intelectuais do poeta espanhol.

Em fevereiro de 1944, parte desse estudo já havia sido publicada no *Jornal do Commercio*, sob o título de “Teatro Poético de Lorca”. Ali, o pernambucano demonstra já ter conhecimento de praticamente toda produção dramática de García Lorca, incluindo suas obras menos divulgadas, de marcada feição expressionista ou,

mais precisamente, surrealista, como *Así que pasen cinco años* e *El Público* – esta última, de certa maneira, precursora do teatro de Beckett, Genet e Ionesco (EDWARDS 1983 [1980]: 10). Atenção especial é dada a *Yerma*, apresentada por Hermilo como uma “tragédia universal”, “grito de desespero de todos os ventres que não fecundam por causa do macho” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 13/2/1944), referência muito provável, embora em chave invertida, na composição de sua tragédia *João sem terra*. Nesta peça, o macho opressor, patriarcal, não deixa que a terra, sua posse mais valiosa, seja “fecundada”, isto é, não deixa que a terra seja semeada, arada, cultivada. O terreno da fazenda, transformado em insígnia de sua autoridade e de sua honra, deve permanecer virgem, intocado. As mulheres, objetos de menor valor, são fecundadas sem afeto, sem paixão, gerando amargura, ódio e vingança. Mais uma vez, como em *Electra no circo* e em *A barca de ouro*, as forças inconscientes e os instintos sexuais desafiam as convenções familiares. Traição e morte surgem como resultados inevitáveis. Em seu artigo sobre o teatro de Lorca, em fevereiro de 1944, referindo-se a *Bodas de Sangre*, Hermilo escreve algumas linhas que parecem ressaltar a influência que o universo do dramaturgo espanhol viria a ter em *João sem terra*: “os personagens do drama sofrem em relação à terra, matam e morrem como forças vivas da natureza. É o drama da virgindade frustrada, o drama do amor, o drama da posse” (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 13/2/1944). Dois anos depois, na *Folha da Manhã*, tem-se a impressão de que os ecos dessas palavras ressoam na maneira como Hermilo explica aos leitores a nova peça que, naquele momento, estava escrevendo:

Trabalho ativamente em novas realizações. /.../ estou escrevendo uma tragédia rural já batizada com o nome JOÃO SEM TERRA, onde procuro deixar bem claro o aspecto, não somente humano, mas físico também, de uma certa região em decadência, na zona da mata. Quero realizar um drama da terra antes de mais nada. Os seus personagens alcançam o trágico por meio da terra e de tudo aquilo que nasce dela: os animais, o instinto das forças primitivas, o punhal, os cantos populares. Poder-se-ia dizer – e é verdade – que a história nasce da terra e volta para ela (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 21/6/1947).

De fato, *João sem terra* inaugura na literatura de Hermilo um aspecto que, futuramente, se torna um traço distintivo de seus contos, novelas e romances: a observação crítica, sem jamais deixar de ser poética, da paisagem humana e geográfica da Zona da Mata de Pernambuco. Diferentemente das outras tragédias que escreveu nesse período, essa leva ao palco, embora como pano de fundo, uma problemática sócio-econômica historicamente bem delineada: a decadência dos engenhos de cana-de-açúcar, com seu modo de produção semi-artesanal, dependente da mão-de-obra escrava, ou quase escrava, e a ascensão da produção industrial das usinas de açúcar, cujos lucros também estarão vinculados, em grande parte, à exploração do trabalho braçal do camponês analfabeto, indigente. É o momento em que o poder quase feudal dos “coronéis”, donos dos engenhos, vai sendo engolido pelo selvagem capitalismo dos grandes usineiros. É a crise do “fogo morto”, também retratada por José Lins do Rego, escritor intimamente ligado ao Regionalismo de Gilberto Freyre. Uma crise que Hermilo, filho de um falido senhor de engenho, conheceu muito de perto. Seu pai teria sido, portanto, um cavalheiro desta primeira decadência; ele, como diz o título de sua tetralogia, seria um cavalheiro de outra decadência, uma segunda decadência, uma decadência eminentemente urbana.

Foi visto há pouco que Hermilo valorizava o fato de Eugene O’Neill escrever muitas de suas peças a partir de experiências realmente vividas por ele, fora da ficção. *João sem terra* não transforma em teatro episódios da vida de Hermilo, nem de seus familiares; mas coloca em cena a região onde ele nasceu e se criou. O caráter autobiográfico, contudo, não prospera no teatro de Hermilo. Mas será uma das principais características da ficção em prosa que ele produzirá a partir do final dos anos 1950.

Do teatro de O’Neill, porém, sobretudo de *Desire under the elms*, essa tragédia de Hermilo parece ter sido uma herdeira direta, não tanto na forma, ou na linguagem, mas sim na fábula e na temática. Casamento sem amor, atração incestuosa, maternidade desventurada, fertilidade repleta de mau presságio e de superstição, disputa (edipiana) entre pai e filho, por exemplo, são temas comuns às

duas obras. Além disso, ambas as histórias têm como cenário uma propriedade rural governada por um patriarca. Embora trabalhe com arquétipos profundos da alma, a peça de O'Neill se desenha em tonalidade mais realista-naturalista. *João sem terra*, apesar de sua estrutura formal que se aproxima do naturalismo, observando certa unidade de lugar, de tempo e de ação, assume dimensão expressionista, de antemão, pela extravagante irracionalidade do protagonista. Por outro lado, o autor norte-americano impôs aos seus personagens um falar típico do interior da região de New England, colocando o espectador diante de um verdadeiro dialeto regional, o que termina por acentuar o caráter realista da peça. Hermilo não teve tal preocupação, seus personagens, pelo contrário, não levam ao palco a fala da Zona da Mata de Pernambuco. Independentemente de gênero ou de classe social, todos fazem uso de um português correto, mais ou menos neutro, quase isento de marcas regionais; um português facilmente entendido por qualquer falante da língua. Essa opção, que se repete em praticamente todas as demais peças escritas pelo pernambucano, talvez dificulte a caracterização das figuras dramáticas, causando certo estranhamento, impedindo, de alguma forma, que se estabeleça um vínculo empático imediato entre os personagens e os espectadores.

Podendo ser vista como um defeito – ou como um efeito – na dramaturgia de Hermilo, essa recusa de tentar reproduzir os sotaques e os linguajares do Nordeste parece ter sempre estado ligada ao seu desinteresse pelo teatro realista-naturalista. Essa questão, por exemplo, surge no centro de uma bela discussão pública entre ele e o dramaturgo Aristóteles Soares, morador de Catende, cidade próxima à Palmares de Hermilo.

No dia 18 de abril de 1950, a coluna *Fora de cena* publica uma detalhada apreciação de *Terra queimada*, obra que tem como pano de fundo, assim como *João sem terra*, a crise do “fogo morto” na Zona da Mata pernambucana. Dois anos depois, no Rio de Janeiro, essa peça de Aristóteles Soares é encenada, integrando a programação do Festival do Autor Novo, promovido pelo Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno, imediatamente em seguida à temporada de *João sem terra*. Em 1953, além de ser publicada pela coleção *Dionysos*, do SNT, *Terra queimada* conquista o Prêmio Arthur Azevedo, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Na ocasião, o

parecer dado pelo escritor Viriato Correia destacou “o vigor do diálogo”, “a brasilidade do tema”, o caráter “humano nas figuras” e “a impressionante exaltação de poesia amarga que sente em todas as suas cenas” (CORREIA 1973 [1953]: 33).

A crítica de Hermilo, em abril de 1950, todavia, não fora igualmente favorável:

A nova peça do senhor Aristóteles Soares possui um defeito de base: a ausência de ação. Tenho acompanhado a carreira desse escritor de teatro, desde a sua comédia “A Carta” até a nova peça, com escala por “Cana Brava” e “A Trovada”. Ainda sou de opinião que a sua melhor produção é “Cana Brava”, a mais bem construída, os personagens mais verdadeiros (tome-se a palavra no sentido dramático), as situações se desencadeando com facilidade. Possuindo um defeito como é a ausência de ação, a peça luta ainda com o assunto, explorado nos romances de José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Jorge Amado, daí surgindo o seu estilo naturalista que é, em teatro, um estilo superado. Quando se fala num Teatro do Nordeste os menos avisados julgam logo ver nisto um caminho para a exploração de temas já tratados e com muito maior vantagem pelo romance nordestino, devendo acrescentar-se que estes temas são, na verdade, muito mais do romance do que do teatro, não somente ao sabor naturalista, mas com uma mistura de naturalismo e realismo, o que é ainda pior. Se eu tivesse de indicar um caminho para o Teatro do Nordeste apontaria uma peça que li, recentemente, para o Concurso de Peças da Secretaria de Educação, cujo resultado será muito em breve anunciado, revelando ao Brasil inteiro a melhor coisa, talvez, que já se tenha escrito na literatura dramática brasileira. O caminho a seguir é o tratamento poético, no conteúdo e na forma, das histórias e do cancionero da região. A peça do senhor Aristóteles Soares mais uma vez nos apresenta homens rudes do campo com as suas lutas íntimas, o seu cenário limitado pela pobreza e a injustiça da diferença de classes, tudo isto não possuindo – não por culpa do autor mas pela própria natureza do “material” – a necessária densidade dramática para convencer como obra de teatro (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 18/4/1950).

Já nesse primeiro trecho da coluna, algumas questões chamam atenção. Primeiramente, a crítica à falta de ação. Nessa mesma época, Hermilo ensaiava a sua tragédia *O vento do mundo*, que tinha como uma de suas principais

características justamente a ação “muito concisa”, como admitiu o próprio autor, no *Diário de Pernambuco* do dia 9 de março de 1950. Quando estreou, por sinal, em junho daquele ano, alguns comentadores localizaram nessa específica feição da obra o cerne dos problemas enfrentados pela montagem. Se ele acreditava, como dramaturgo, que era válido escrever uma peça com pouquíssima ação, não deixa de ser estranho que, como crítico, ele aponte esse traço como um defeito, por si só, em uma obra dramática. Talvez, o seu raciocínio, não muito claro na argumentação, quisesse especular a hipótese de que, em um drama de aspiração realista, a economia de ação pudesse, quem sabe, se tornar um problema mais evidente. Afinal, o que se lê, nesse primeiro parágrafo da coluna, é a negação enfática do naturalismo como opção viável para o desenvolvimento de um teatro nordestino moderno, chegando o crítico a afirmar, exageradamente, que o “estilo naturalista”, nos palcos, já seria “superado”.

O mais importante é observar a diferenciação que Hermilo faz, nessa crônica, entre a forma (realista-naturalista) como o romance regionalista vinha retratando o Nordeste, e o que ele realmente esperava deste novo “Teatro do Nordeste”. No dia 10 de maio, o *Jornal do Commercio* divulga os vencedores do referido Concurso de Peças da Secretaria de Educação, organizado pelo próprio Hermilo, que também presidia a comissão julgadora, composta ainda pelos jornalistas e dramaturgos Berguedof Eliot e Silvino Lopes: “Obtiveram os 1º e 2º lugares o “Auto de João da Cruz”, comédia sacramental nordestina e a farsa em 4 quadros intitulada “Cabeça Pelada”, identificadas como de autoria dos snrs. Ariano Suassuna e José Morais Pinho” (*Jornal do Commercio*, 10/5/1950). Ao divulgar o resultado, Hermilo volta a manifestar todo o seu entusiasmo com a peça de Ariano:

Não exagero ao dizer que, com este auto, acha-se criado definitivamente o já falado Teatro do Nordeste, até agora representado, em sua maioria, por peças que, embora possuindo valor, não se achavam impregnadas do espírito da terra. Convém notar, não somente pela forma – a de auto – mas também pelo seu conteúdo, a linha estrutural dramática iniciada pelos dramaturgos do Século de Ouro da Espanha, especialmente Calderón de la Barca, o que equivale dizer que o autor valorizou

de maneira erudita as mais profundas raízes do popular, em relação ao cancioneiro do Nordeste, de onde extraiu o argumento. /.../

A mim, particularmente, a peça se afigura da maior importância, neste momento, pelo fato de provar, mais uma vez, que o teatro é, sobretudo, poesia /.../ (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 9/5/1950).

No momento em que polemizava com Aristóteles Soares exatamente sobre a viabilidade, ou não, de uma vereda realista-naturalista para o moderno drama nordestino, a peça de Ariano, poeticamente misturando temas bíblicos e as histórias do povo da região, surgia como um mais que bem-vindo reforço aos argumentos de Hermilo.

Em sua crítica a *Terra queimada*, além de reprovar a “ausência de ação”, Hermilo expõe seu ponto de vista sobre uma questão de relevo em sua própria dramaturgia: a recusa ao emprego do falar típico da região em que se passa a história. Nesse aspecto, ele reconhece que Aristóteles Soares “acertou em cheio: em não permitir que seus personagens, embora rudes homens da zona da mata, falassem de maneira errada” e complementa: “A ‘fala’ da vida é uma coisa, a ‘fala’ do teatro é outra. Estilo não é imitar a linguagem do homem inculto. A arte nada tem a ver com as caricaturas reais. Isto já é grande coisa” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 18/4/1950).

No parágrafo seguinte, Hermilo censura Aristóteles Soares por talvez ter deixado muito evidente a fonte – estrangeira – em que supostamente haveria se inspirado para criar determinada personagem (Josefa Pastora) de sua peça. Curiosamente, como já foi visto, esse mesmo tipo de censura seria usado por Sábato Magaldi, ao se pronunciar sobre as peças escritas por Hermilo nessa época.

Não sei se o senhor Aristóteles Soares conhece a versão dramática de “Ratos e Homens”, de Steinbeck, mas o seu personagem feminino é parente bem aproximado daquele que se movimenta na peça do escritor americano. Gostaria que ele tivesse evitado essa semelhança, para que não se diga haver

imitado um personagem já existente (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 18/4/1950).

Apesar de ser sete anos mais novo que Aristóteles Soares, Hermilo visivelmente se coloca na posição de mestre – como se estivesse falando a um jovem aprendiz. Esse tom professoral, que permeia todo o artigo, se acentua no último parágrafo:

Na peça, porém, corre um sopro de terra tomado no sentido realista, que somente um homem da zona da mata poderia transmitir, com muita propriedade de termos e de ambiente. Ainda continuo a afirmar que o Sr. Aristóteles Soares não escreveu a peça que poderia escrever, com seu temperamento poético e o seu devotamento ao teatro. De resto, tudo isto é uma questão de maturidade e de oportunidade para encontrar numa daquelas encruzilhadas da zona da mata o “duende” de que Lorca nos fala (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 18/4/1950).

O autor de *Terra queimada* não demora a responder às críticas feitas por Hermilo Borba Filho. Poucos dias depois, a coluna *Fora de cena* publica, na íntegra, “à revelia” do autor, uma carta de Aristóteles Soares que, segundo o próprio Hermilo, merecia chegar ao conhecimento do “público interessado” porque os recifenses que gostavam de teatro deveriam “estar a par dessas discussões tão úteis para a compreensão de certos problemas da estética teatral”:

“Meu caro Hermilo – Li a sua crítica e lhe agradeço a orientação como lhe disse ontem. Embora respeitando-a religiosamente, por sabê-lo um mestre no assunto, e além disso um amigo muito grato a quem devo, realmente, mais do que a ninguém, o incentivo para a melhoria de minhas realizações dramáticas, venho pedir-lhe agora umas explicações. Você antes dizia: “Aristóteles está escrevendo um teatro genuinamente nordestino”. E agora declara em seu artigo, com muita convicção: “O caminho a seguir é o tratamento poético, no conteúdo e na forma, das histórias e do cancionero da região.” E vem citando outras coisas como defeitos de construção do meu teatro (e só

agora é que me falou desses defeitos porque, antes, numa crônica sobre “Cana Brava” afirmava: “É uma peça que muita gente gostaria de considerar como definitiva na sua obra. Aqueles que estão capados do poder criador e que descrêem da terra e do povo como origem e fonte para a arte dramática.” E ainda, na mesma crônica, referindo-se ao tratamento poético da peça: “Muitas frases são de uma poesia enorme no seu argumento, etc.”). Numa conferência que não chegou a pronunciar aqui [em Catende], por falta de tempo, também escreveu, sobre a criação de um teatro característico do Nordeste: “O romance brasileiro já se ocupou desses assuntos: José Lins do Rego. Jorge Amado, José Américo. O teatro sempre se manteve calado”. E agora, referindo-se a “Terra Queimada”: “...a peça luta ainda com o assunto, explorado nos romances de José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Jorge Amado, daí surgindo o seu estilo naturalista que é, em teatro, um estilo superado.” O que é isso? Não posso entender. Diga-me, por que agora pensa de modo diferente. Será que não permite mais, como outrora, “o estilo naturalista ou realista”? /.../

Se o romance do Nordeste explora as histórias da região em suas fontes naturais e reais, por que o teatro não poderia também explorá-las? Penso que não é somente em termos essencialmente poético que se faz teatro. Julgo, com os meus pequenos conhecimentos do assunto, que se pode escrever obra realista, onde a poesia possa entrar não como matéria exigida ou forçada, mas como elemento que já vem naturalmente misturado ao “material espontâneo” das fontes inspiradoras. Entretanto, nada posso afirmar com convicção, porque isso é apenas um pensamento de quem não é lá muito teórico no assunto. E por esse motivo de ignorância é que lhe peço que me explique isso tudo minuciosamente, ajudando mais uma vez o seu amigo a orientar-se melhor dentro do labirinto infundável da arte dramática.

Quanto à semelhança que você encontrou entre o personagem feminino de minha peça e o de “Ratos e Homens”, de Steinbeck, não tenho culpa. Nem mesmo influência foi, nem traição do sub-consciente, o que não é difícil de acontecer a qualquer artista. Quanto mais culto, mais sujeito fica a essas surpresas /.../” (*Folha da Manhã*, 27/4/1950).

Como se vê, em sua carta, Aristóteles Soares decide assumir a posição de pupilo; talvez de modo franco, ou talvez de modo sutilmente sarcástico, tratando a si próprio com uma excessiva humildade intelectual – humildade que, a rigor, não

condiz com o modo eficiente como ele articula suas idéias e suas intenções, nem tampouco com a cultura que deixa transparecer nas entrelinhas de sua argumentação. Ao lembrar que, no teatro, a poesia jamais deveria entrar “como matéria exigida ou forçada”, ele talvez estivesse, indiretamente, criticando as peças escritas por Hermilo à época; quem sabe, em especial, estivesse criticando a própria *João sem terra*, cuja temática se assemelhava à sua *Terra queimada*, mas que ostentava maior sofisticação formal, aparentando querer reverberar, aqui e ali, algo da poesia de Lorca. Por outro lado, ao afirmar que “quanto mais culto” o escritor, mais estaria ele exposto ao risco de copiar, mesmo que inconscientemente, um personagem criado por outro autor, não é improvável que, outra vez, ele estivesse, muito habilmente, lembrando a Hermilo, “mestre no assunto”, que alguns dos personagens encontrados, por exemplo, em *João sem terra*, mas também em outras peças do diretor do TEP, guardavam flagrantes semelhanças com figuras primeiramente apresentadas aos leitores e aos espectadores por dramaturgos estrangeiros, como o Eugene O'Neill de *Desire under the elms* e de *Mourning becomes Electra*, ou o García Lorca de *Yerma* e de *Bodas de sangre*.

Hermilo Borba Filho usará duas edições de sua seção teatral na *Folha da Manhã*, a do dia 29 de abril e a do dia 2 de maio, para responder, de maneira meticulosa, às indagações e aos comentários contidos na longa carta escrita pelo autor de *Terra queimada*. Desta vez, demonstrando seriedade e franqueza de propósitos, ele torna pública uma ampla reflexão sobre os fundamentos do projeto teatral que vinha esboçando desde os primeiros anos da década de 1940, projeto que não escondia a ambição de se definir como o rumo “ideal” para o teatro moderno feito no Nordeste. Muito do que apresentará, anos mais tarde, no *Diálogo do encenador*, como síntese de sua visão madura sobre a arte teatral, já se encontra, relativamente bem processado, nesta sua réplica a Aristóteles Soares, transcrita integralmente a seguir:

CARTA PRIMEIRA A UM DRAMATURGO

Aristóteles: Disse e continuarei a dizer que você está escrevendo um teatro genuinamente nordestino, o que não quer

dizer, em absoluto, que esteja criando uma dramática da maneira como devia ser criada. Como crítico, deveria, apenas, analisar a sua obra da maneira como ela é apresentada, sem pretender indicar caminhos. Foi este o meu erro. Mas já que fui além das minhas funções, nada mais me resta a fazer senão dizer por que considero errado o caminho realista-naturalista. Por acaso li, há poucos dias, um autor chamado Henri Fluchère – SHAKESPEARE, DRAMATURGO ELISABETANO – que diz: “O teatro chamado realista, que se afirmou em fins do Século XIX e princípio do Século XX, em virtude de razões sem dúvida extra-teatrais, quer que o espectador esqueça, entrando na sala, que se vai representar uma peça. Tudo concorre para quebrar a ilusão dramática ou, se prefere, tudo concorre para reforçá-la. A ‘fatia da vida’ é oferecida, palpitante, em seus detalhes mais objetivos, os personagens são ‘reais’, a história é ‘verdadeira’, as peripécias são ‘autênticas’, a linguagem é a mesma que poderiam empregar os protagonistas da ação”. Por tudo isto, o teatro realista é um teatro superado, em virtude do nosso tempo exigir outras emoções estéticas, outras formas. Quando eu disse: “O romance brasileiro já se ocupou desses assuntos: José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo. O teatro sempre se manteve calado”, note que eu me referi a ASSUNTO, sem tocar em estilo. Pelas razões acima, o teatro deve explorar os ASSUNTOS com outro tratamento que não o realista e mesmo naturalista, pois cairia no mal de pretender apresentar a um público evoluído “talhadas de vida”, devendo lembrar-se que o drama possui meios próprios de expressão – cabe valorizar novas formas.

Reafirmo que muita gente gostaria de considerar “Cana Brava” como obra definitiva, pois apreciada do ponto de vista realista a peça é boa. Sempre sou muito exigente com os meus amigos, daí a razão em insistir para que você mude de estilo, desviando-se de um tratamento que não mais convence – ou que não deve convencer – as platéias de hoje. A coisa mais importante do teatro é a linguagem e esta deve tornar-se cada vez mais plástica, com a finalidade de servir ao drama. Para que nos sentarmos numa poltrona de teatro ouvindo personagens falarem como na vida real, comportando-se como criaturas de carne e osso? Apenas o ator – veículo do personagem – é que é de carne e osso, o personagem é criação da arte e deve fugir das normas da vida. Teatro é uma coisa e vida é outra.

Claro que no drama realista a poesia está presente, porque ela é essencial, é da própria natureza do teatro. Não é a isto, porém, a que eu me refiro. Refiro-me a uma “poética” da imagem, do vocabulário, do ritmo, da voz, que possa penetrar até as raízes da sensibilidade. Inteligência e sensibilidade estão. Assim, lado a lado, simultaneamente solicitadas por elementos cujas proporções

respectivas são variáveis ao infinito, até o conhecimento desta íntima fusão onde elas não mais podem ser separadas, e operam este milagre que o dramaturgo se esforça sempre para realizar: transposição sobre o plano estético de uma experiência humana, inventada ou vivida, digna de crença e admiração. Então a linguagem, como a construção, como os personagens, não serão de nenhuma maneira “realistas”.

O assunto é longo é a ele voltarei na próxima terça-feira (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 29/4/1950).

CARTA SEGUNDA A UM DRAMATURGO

É ainda o mesmo Henri Fluchère quem diz: “Mas é ao verso que o dramaturgo se dirige a maioria das vezes para conferir à sua obra o prestígio da poesia. Não que ele seja incondicionalmente escravo da convenção que faz falar em linguagem mais elevada os heróis nobres, mas porque o verso é um artifício milenar de enobrecimento e de poetização da linguagem, que capta a atenção e alça instantaneamente a tragédia para um plano diferente do da vida”. Isto quer dizer que a linguagem do palco não deve ser a da vida, com quem nada tem a ver. Já se disse que toda a arte é uma caricatura e nisto reside uma grande verdade, a de relegar o estilo realista, ou naturalista, ou neo-realista, ou neo-naturalista, como não satisfatórios à forma artística. Do exposto até agora se deduz que o dramaturgo tem o direito de criar a sua obra dentro da forma que mais lhe convier, usando a linguagem que lhe pareça mais própria, lançando os personagens que lhe pareçam mais “reais”, empregando os artifícios cênicos que, a seu ver, sejam os mais indicados. Você, meu caro Aristóteles, pode continuar a construir peças da maneira como as construiu até agora, elas são boas, mas estão distantes do verdadeiro caminho que deveriam seguir, qual seja o de transformar, poeticamente, as nossas histórias nordestinas, desprezando a fórmula que se limita a cortar uma “fatia de vida” e apresentá-la ao público.

Quero deixar bem claros os seguintes pontos: a) continuo a afirmar que o seu teatro é genuinamente nordestino pelo assunto; b) que nunca preferi o tratamento realista; c) que o teatro deve ir além do romance nordestino até agora escrito; d) que o poético é mais uma questão de essência do que propriamente de forma. E devo dizer-lhe que todas estas sugestões se baseiam, exclusivamente, no meu gosto pessoal, pela observação da preferência do público e para seguir a transformação das formas, já agora muito diferentes daquelas do fim do século dezenove e princípio do atual.

Afinal de contas o que vale é o talento pessoal capaz de oferecer, artisticamente, emoções estéticas que sejam mais próprias do drama do que da vida e a certeza de que somente pelo trabalho duro e penoso é que se alcança a plenitude. Sei que você é um grande trabalhador intelectual e que luta para acertar, sua carta não traduzindo outra coisa que não a sinceridade de um escritor diante de supostos choques das minhas opiniões. Estou certo, no entanto, de que tudo ficou claro (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 2/5/1950).

Corroborando o que afirmara na edição inaugural de sua coluna *Fora de cena*, quando alertara o leitor que sempre examinaria as peças a partir do seu próprio “ponto de vista” e segundo a sua própria “maneira de entender” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 28/9/1947), Hermilo ratifica, nessas explicações sobre suas ressalvas a *Terra queimada*, a importância do “gosto pessoal” em sua atividade de crítico. Chama atenção, também, após a cientificidade de suas considerações, o reconhecimento do “talento pessoal” do autor, como uma variável decisiva para realização da obra dramática. Percebe-se que ele intuía, em Aristóteles Soares, a presença desse dom inato para a dramaturgia; um dom que ele próprio, futuramente, afirmará jamais ter possuído.

Com essa resposta, Hermilo considera encerrada a polêmica. O autor de *Terra queimada*, no entanto, volta a lhe escrever mais uma longa carta, fazendo, agora, uma aprofundada defesa da validade artística do realismo-naturalismo no âmbito da expressão teatral, citando exemplos bem sucedidos desse tipo de realização, como o próprio caso de Lorca, eminentemente um “poeta dramático”, que teria almejado escrever *La casa de Bernarda Alba*, sem “nenhuma gota de poesia”. Essa espécie de tréplica não foi publicada pela coluna *Fora de cena*; mas apareceu, integralmente, decerto por iniciativa do remetente, no *Diário de Pernambuco* do dia 12 de maio daquele ano de 1950.

A despeito dessas diferenças, Aristóteles Soares parece não ter deixado de reconhecer a contribuição de Hermilo Borba Filho no aprimoramento de sua dramaturgia. No breve perfil que apresenta o autor, na publicação de *Terra queimada*, pelo SNT, em 1953, lê-se o seguinte: “Ultimamente, influenciado pelo

movimento de renovação teatral que se opera em Pernambuco, abandona a comédia e dá início à produção de uma série de dramas baseados em assuntos regionais” (SOARES 1953: página não numerada). Esse resumo biográfico não está assinado. Talvez não tenha sido escrito pelo autor da peça; mas, se não o redigiu, é provável que tenha fornecido os dados para a sua elaboração.

Por sinal, a leitura dessa versão de *Terra queimada*, publicada pelo o SNT, talvez possa suscitar, embora apenas como especulação, outra provável evidência de que, ao menos em parte, as recomendações de Hermilo podem ter sido acatadas pelo dramaturgo de Catende. Existe no texto uma espécie de prólogo, denominado pelo autor como “quadro”, em que um coro, formado por “sombras”, declama versos que apresentam, difusamente, a temática da peça. Nas rubricas, é informado que esse “Coro das sombras” deve ser posicionado em um “segundo plano” do palco, acima, ou por trás, do cenário realista – descrito em detalhes – onde se passará a história propriamente dita. “Ao subir o pano, projeta-se um fecho de luz sobre o segundo plano, de modo que o Coro das Sombras vá surgindo, lentamente, da penumbra, isso sem que a luz atinja o primeiro plano, que deve continuar sombrio” (SOARES 1953: 7). Logo adiante, esse coro é descrito da seguinte forma: “Composto de homens vestidos de negro, com fazenda leve, esvoaçante. Velados, da cabeça aos pés. Representam eles as ‘sombras da vida’ ou os ‘mistérios do mundo’ (SOARES 1953: 7). O caráter anti-realista, ou mesmo expressionista, desse prólogo é demasiadamente conspícuo para ter passado despercebido aos olhos de Hermilo, que centrou toda a sua crítica exatamente na forma realista-naturalista da obra. Não parece, portanto, um despropósito imaginar que esse prólogo talvez tenha sido adicionado após a discussão pública entre o autor da peça e o diretor do TEP. Tem-se a impressão, também, de que esse coro de sombras ainda não existia quando *Terra queimada* foi levada ao palco pela primeira vez: no dia 1 de agosto de 1950, a coluna *Fora de cena* comenta a estréia da nova produção do Teatro do Atlético Clube de Amadores, tecendo contidos elogios à conformidade da direção e à evolução do jovem elenco. Sobre o texto, Hermilo apenas diz: “Aqui não vale a pena falar a respeito da peça do Sr. Aristóteles Soares, pois já o fizemos em ocasião anterior” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 1/8/1950). É difícil supor que esse

prólogo, uma inserção tão destoante do todo realista-naturalista que caracteriza o restante da obra, não chamasse a atenção do crítico, nem em sua primeira leitura do original, nem após assistir à representação.

Porém, ao final de tudo, apesar das divergências e das disputas, a admiração mútua que existia entre esses dois dramaturgos pernambucanos parece jamais ter sido apagada. Uma prova disso talvez seja o fato de que, no ano de 1962, o Teatro Popular do Nordeste vai encenar uma peça de Aristóteles Soares: *Município de São Silvestre* – curiosamente uma comédia, e de franca tonalidade realista. Mesmo não tendo dirigido esse espetáculo, Hermilo Borba Filho, como líder do grupo, sempre tão rigoroso quanto à escolha do repertório, não aprovaria a montagem de uma obra cujo valor não fosse por ele reconhecido.

3.5. O riso épico da maturidade

Enquanto permaneceu em São Paulo, do segundo semestre de 1952 ao início de 1958, Hermilo Borba Filho reduziu drasticamente sua atividade como dramaturgo. Trabalhando sob encomenda, é provável que apenas tenha criado “divertimentos” para a comediantes Dercy Gonçalves – o mais bem sucedido deles, isto é, o que obteve maior bilheteria, foi a paródia *A dama das camélias*, levada à cena em 1956¹¹⁶. A companhia de Dercy Gonçalves teria montado, no ano seguinte, outra peça de Hermilo: *Nossa vida com mamãe*. É isto o que informa a cronologia incluída na coletânea *Hermilo Borba Filho: louvações, encantamentos e outras crônicas* (2000), organizado por Jaci Bezerra, Leda Alves e Juarez Correia, publicação que teve o pesquisador Luiz Maurício Carvalheira como um dos seus revisores. Em seu livro *Teatro moderno em Pernambuco* (1966), Joel Pontes dá notícia de outro texto, um “divertissement”, em três atos, intitulado *O sapo e a estrela*, que Hermilo

¹¹⁶ No dia 20 de julho de 1956, em sua coluna no jornal paulista *Última Hora*, o próprio Hermilo registra o grande sucesso alcançado pela montagem: “ ‘A DAMA DAS CAMÉLIAS’ está ultrapassando as previsões mais otimistas do empresário Danilo Bastos. Ainda não completou um mês de cartaz e já entrou na casa do milhão” (BORBA FILHO in *Última Hora*, 29/7/1956).

teria escrito em 1953, portanto, quando já havia se mudado para a capital paulista. Sobre esta última obra, porém, não parece haver qualquer outra referência, fora essa menção de Joel Pontes. Se de fato existiu, o texto de *O sapo e a estrela* não foi guardado por Hermilo em seus arquivos pessoais – e é provável que tenha se perdido. Igualmente, o autor também não parece ter se preocupado em preservar os originais nem de *A dama das camélias* nem de *Nossa vida com mamãe*, talvez por considerá-los como um desvio na evolução de sua dramaturgia: em mais de uma ocasião, admitirá que trabalhara para a companhia de Dercy Gonçalves com a franca motivação de ganhar dinheiro.

O verbete “Hermilo Borba Filho”, da *Enciclopédia Itaú Cultural de teatro* (www.itaucultural.org.br¹¹⁷) acusa ainda a produção de mais outro “divertimento” escrito pelo pernambucano para Dercy Gonçalves: uma obra intitulada *Madame Cricri*, que teria sido encenada, em 1958, sob a direção de Sadi Cabral. Não há, entretanto, nos arquivos pessoais de Hermilo, qualquer registro dessa realização. Todavia, a hipótese de que ele tenha, de fato, escrito uma comédia com esse título poderia, de certa maneira, mais uma vez confirmar o seu interesse pelo teatro de Nelson Rodrigues; afinal, “Madame Cricri” é o nome de uma das personagens da “farsa irresponsável” *Viúva, porém honesta*, apresentada ao público carioca um ano antes. A associação de Dercy Gonçalves, artista especialmente prestigiada por públicos menos intelectualizados, com essa peça de Nelson Rodrigues, escrita com a imediata motivação de ridicularizar parte da crítica teatral carioca (MAGALDI 1993: 28), poderia significar uma forma de endosso, ou de aliança, ao posicionamento de Nelson Rodrigues, que protestava, de modo anárquico, contra a estreiteza de visão de alguns modernos críticos teatrais brasileiros – críticos que, talvez, não admitissem, por exemplo, que um intelectual como Hermilo, célebre militante do “novo teatro”, escrevesse comédias de oportunidade, de modo semelhante ao que faziam muitos dos autores da “velha escola”, aos quais os renovadores da cena nacional desejavam se opor.

Assim que volta ao Recife, no início de 1958, Hermilo concede uma entrevista à seção *Casa de Espetáculos*, de Oliveira & Marques, do *Diário da Noite*, em que

¹¹⁷ Acessada em 14 de agosto de 2008.

reconhece que seu afastamento do Recife suscitara, de toda forma, uma espécie de hiato em sua produção dramatúrgica:

Durante os cinco anos em que permaneci em São Paulo não escrevi nenhuma peça, pois aquelas que fiz para Dercy [Gonçalves] podem ser consideradas, apenas, meros “divertimentos”. Tenho, porém, em esquema, uma peça sobre a marca do mal na juventude de hoje, que se chama, provisoriamente, “Um navio José”, dentro daquela linha que me propus de fundir o cotidiano ao sobrenatural e que pode ser classificada como uma farsa-poética (BORBA FILHO 2007 [1958]: 30).

Aqui, o fato mais relevante é a observação de que, nos anos em que viveu em São Paulo, trabalhando sobretudo como crítico teatral, Hermilo deixa a dramaturgia um pouco de lado e abre espaço para que um antigo desejo se tornasse realidade, o desejo de escrever romances. Em 1955, conclui *Caminhos da solidão*, que somente é publicado dois anos depois.

Na verdade, OS CAMINHOS DA SOLIDÃO, meu primeiro romance editado pela Livraria José Olympio Editora, alcançou uma boa repercussão no Sul do país, ao contrário do que aconteceu aqui em Pernambuco, onde a crítica silenciou totalmente a respeito do mesmo, fechando os olhos: nem pra meter o pau, nem pra falar bem (BORBA FILHO 2007 [1958]: 30).

Em *Caminhos da solidão*, os personagens atravessam a história de Palmares, desde a fundação da cidade até a chegada das linhas ferroviárias, trazendo a modernidade à região. Como em *João sem terra*, as mudanças na economia local servem como cenário para o desenvolvimento dos personagens. A inspiração autobiográfica, daí por diante, vai se tornar uma marca distintiva de seus romances e contos; diferentemente de suas peças, vinculadas de maneira bem menos explícita às vivências e às lembranças pessoais do autor.

De volta a Pernambuco, a vontade de se expressar por meio da literatura dramática parece se renovar. Ressurgem, de pronto, idéias para um novo texto, cujo

título provisório chega ser anunciado: *Um navio José*. Essa nova peça, que parece nem ter chegado a ser escrita, seria uma “farsa-poética”, fundindo “o cotidiano ao sobrenatural”, talvez de modo semelhante ao que Hermilo fizera em *Um paroquiano inevitável* (ou *Apenas uma cadeira vazia*), provavelmente a última peça que escrevera antes de deixar o Recife, em 1952.

A expressão “farsa poética”, por sinal, também havia sido empregada, pelo autor, para qualificar sua obra *Três cavalheiros a rigor*, escrita imediatamente antes de *Um paroquiano inevitável*. Essas duas peças estiveram, cada uma de modo diferente, ligadas à passagem pelo Recife de Enrique Buenaventura, diretor teatral colombiano que, no futuro, se torna um expoente do teatro latino-americano: referência, sobretudo, no que tange às questões relacionadas ao “teatro popular” e ao “teatro de grupo” (GUTIÉRREZ 1979).

Apresentado a Hermilo por uma das integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco, Maria Tereza Leal, que era professora de espanhol, Buenaventura logo se integra às atividades do grupo. Coube a ele a direção de *Três cavalheiros a rigor*, peça que contava a “história de três varões solteiros que vivem enclausurados em sua residência, isolados do mundo, a espera de alguma coisa, há vinte anos” (CARVALHEIRA 1986: 220). Obtendo péssima recepção, tanto de público quanto de crítica, essa montagem encerra as atividades do Teatro do Estudante de Pernambuco (CARVALHEIRA 1986: 219). Em seu estudo sobre o TEP, Luiz Maurício Carvalheira parece dar a entender que os problemas dessa produção não tiveram suas causas na encenação, nem na interpretação, mas sim na pouca eficiência dramática do texto. Ao menos é isso o que afirma a única crítica sobre a peça citada pelo pesquisador:

Otávio Cavalcanti, na **Folha da Manhã**, faz a seguinte apreciação crítica, ressaltando que assistiu a **Três Cavalheiros a rigor** quando de sua terceira apresentação:

(...) não parece que o andamento da representação tenha tido progresso, posto que se mostra lenta e monótona, a despeito de todo esforço dos intérpretes que, justiça se lhe faça – estão ‘dando tudo’ nos papéis, para sustenta-la e

convencer; pois o excesso de dialogação prejudica o movimento, e a ação desaparece, sem que se perceba do seu conteúdo, qual a ‘mensagem’ que o autor pretende transmitir ao público (CARVALHEIRA 1986: 220).

Enquanto permaneceu no Recife, Buenaventura esteve quase todo o tempo hospedado na residência de Hermilo. O convívio com o diretor colombiano é transposto, em 1967, para a ficção do segundo volume da tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*, o livro *A porteira do mundo*. Na narrativa, o personagem “Buenaventura” – também um diretor teatral colombiano – que, de início, encantara a todos com seu jeito vivo, com as histórias de suas viagens pela América do Sul, e pelo desprendimento em relação aos valores burgueses mais comezinhos, não demora a se tornar um estorvo tanto para o protagonista Hermilo, quanto para a sua esposa Ruth: “Um dia, não sei como, imaginei-o [Buenaventura] como a Morte chegando a uma casa disfarçado de andarilho e em duas semanas escrevi uma peça, que lhe dediquei, com o título de *Um paroquiano inevitável*” (BORBA FILHO 1994 [1967]: 267).

No romance, em vez de dirigir *Três cavalheiros a rigor*, como ocorreu na realidade, o personagem Buenaventura encena *Um paroquiano inevitável*, para um grupo também chamado de Teatro do Estudante de Pernambuco. Na vida real, esta “comédia macabra”, como *Um paroquiano inevitável* foi classificada por Joel Pontes, somente vai ser levada ao palco em 1954, pelo Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (PONTES 1990 [1966]: 146), dirigida por Valter Oliveira. Em 1965, a obra é publicada pela Universidade do Recife, com ilustrações de Laerte Baldini. Antes disso, o primeiro ato da peça aparecera na edição de dezembro de 1961 da revista *Nordeste*, ilustrado pela artista plástica e crítica cultural Ladjane Bandeira. Como epígrafe, nas duas publicações, o seguinte trecho de *A desdita*, de Franz Kafka:

- Claro que você nunca falou com um fantasma. Deles nunca se pode tirar uma informação precisa. É algo muito oscilante. Esses

fantasmas parecem duvidar mais do que nós de sua própria existência, o que não é estranho considerando sua fragilidade.

- No entanto, ouvi dizer que é possível alimentá-los.

- Você está muito bem informado. Pode-se, com efeito. Mas a quem ocorreria alimentar um “fantasma”?

Na página anterior à epígrafe, somente na edição de 1965, lê-se a dedicatória: “A Enrique Buenaventura” (BORBA FILHO 1965: 7-9).

Considerada por Joel Pontes como “a mais bem sucedida das comédias” escritas por Hermilo, essa peça, segundo o crítico, se diferencia dos demais trabalhos do autor porque nela “a poesia não se exhibe – está diluída nas situações, é como um **back-ground** que o espectador distingue se quiser, quando quiser” /.../. Tudo é simples e tranqüilo, sem a intenção evidente – literária, política ou como seja – das outras obras” (PONTES 1990 [1966]: 145). Apesar de ter sido um ativo participante do TEP, e de integrar o elenco do TPN, Joel Pontes não parecia identificar maior relevância nas peças escritas por Hermilo Borba Filho, de quem, por sinal, era colega no corpo docente do Curso de Teatro da Universidade do Recife. Em artigo intitulado *Dramaturgia contemporânea no Brasil*, publicado, em 1966, no periódico *Luso-Brasileira Review*, da Universidade de Wisconsin, Estados Unidos, ele não inclui o autor de *A donzela Joana* entre os nomes de destaque da literatura dramática do país naquele momento. Sua atenção se volta para Nelson Rodrigues, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Dias Gomes e Antônio Callado. Do chamado “Teatro do Nordeste”, apenas Ariano Suassuna é comentado (PONTES 1966: 63-84).

Para Sônia Maria van Dijck Lima, *Um paroquiano inevitável* também se destaca, mas por motivos distintos, das demais peças de Hermilo: diferentemente de outras obras em que o autor também recorreu ao “assombroso”, como o *Auto da mula de padre*, e *A barca de ouro*, agora “o grotesco é que está no cerne do conflito. O macabro, nessa peça, assume o estatuto de personagem principal” (LIMA 1986: 24). A estudiosa da literatura de Hermilo Borba Filho apresenta *Um paroquiano inevitável* da seguinte forma:

O texto desenvolve a aventura de uma família, dita pequeno burguesa, às voltas com dois problemas fundamentais: o desemprego do Pai e dos filhos, gerando carência de recursos financeiros; e a perspectiva de casamento de um dos filhos com uma negra. A ação é localizada somente no tempo – 1930; a duração da ação não fica bem definida, mas pode ser calculada em mais ou menos três meses e dias. Representam-se três instantes da vida do grupo familiar, assinalados pelo horário do almoço. Às preocupações da família soma-se a presença de seu Enéas, que configura fonte de tensão crescente e ocupa o centro da ação da peça – é a partir dele que as coisas acontecem no seio do grupo. /.../ Seu Enéas é a morte (LIMA 1986: 24-25).

Em pelo menos três aspectos, porém, essa peça parece desenvolver marcas já encontradas em outras criações de Hermilo, como, por exemplo, e mais especialmente, em *João sem terra*: 1) a ambiência realista-naturalista em contraste com o tom anti-realista (expressionista) da fábula apresentada; 2) a crítica político-social, não posta em primeiro plano, mas inserida, mais ou menos sutilmente, como um desdobramento da ação (questão da má distribuição de terras, em *João sem terra*, e o problema da discriminação contra a raça negra, em *Um paroquiano inevitável*); e 3) a inspiração autobiográfica (em *João sem terra*, surgindo como paisagem; em *Um paroquiano inevitável*, como sugestão primordial para a elaboração do argumento). Ao contrário de *João sem terra*, porém, *Um paroquiano inevitável* pretendia provocar o riso. Tratava-se de uma comédia; estranha, “macabra”, mas uma comédia – “ao gosto inglês”, diria Joel Pontes (PONTES 1990 [1966]: 145).

Depois de *João sem terra*, Hermilo não volta a escrever mais nenhuma tragédia. Após o período em que liderou o Teatro do Estudante de Pernambuco, sua dramaturgia vai toda se constituir de comédias e de peças épicas. Sobretudo nas obras escritas a partir de 1958, quando volta a residir no Recife, decerto à exceção de *O cabo fanfarrão*, ele se colocará, cada vez mais acentuadamente, como homem político, preocupado com as contradições próprias do seu tempo e do seu lugar. Agora, os mitos e os abismos da psique talvez já não lhe interessem tanto. Persiste, entretanto, sua sintonia com a literatura dramática produzida fora do país, sobretudo

com a dramaturgia européia. Hermilo continua a dialogar com os autores que têm sua admiração – estrangeiros, quase sempre –; mas agora parece já não os precisar tomar como modelos absolutos.

Na primeira metade da década de 1960, antes de conceber, em 1964, *A donzela Joana*, com a qual acreditava haver encontrado a forma que permitiria a renovação do espetáculo teatral brasileiro (BORBA FILHO 2005 [1964]: 149), Hermilo escreve três comédias seguidas, uma a cada ano: *As moscas*, em 1960; *O cabo fanfarrão*, em 1961; e *A bomba da paz*, em 1962.

A primeira delas, *As moscas*, permanece, até hoje, inédita nos palcos brasileiros. Somente no ano de 2007 esse texto vem a público, incluído na coletânea *Hermilo Borba Filho: teatro selecionado*, editada pelo Ministério da Cultura, por meio da Fundação Nacional das Artes (BORBA FILHO 2007). Sem precisar a data, Joel Pontes informa, porém, que essa peça teria sido encenada na Argentina, sob o título de *Las moscas de oro*, traduzida por Túlio Carella e Walter Rela (PONTES 1990 [1966]: 146).

Em 1943, durante a ocupação nazista, Jean-Paul Sartre escrevera *Les mouches*, com óbvias intenções políticas – além, claro, do teor filosófico que esse autor sempre inseriu em suas peças teatrais; e como não poderia ser diferente, especialmente naquele ano em que concluía a obra mais expressiva do seu pensamento: *L'Être et l'être néant* (RADFORD 1992: 255). Embora muito dessemelhante, a peça homônima criada por Hermilo em 1960 também possui nítido caráter político: trata-se de uma corrosiva crítica às elites brasileiras, ridicularizando a futilidade da vida burguesa e expondo a falta de escrúpulos dos governantes nacionais. A obra do filósofo francês consiste em uma recriação do mito grego dos irmãos Electra e Orestes, vingando a morte do pai, Agamêmnon, assassinado por sua esposa, Clitemnestra. Isso Hermilo fizera, 1944, com propósitos e resultados bem distintos, em sua *Electra no circo*. Sartre, com sua *As moscas*, vale-se da tragédia grega para falar de tirania e de liberdade, de conivência e de luta, de omissão e de justiça. A sátira de Hermilo, de certa forma, também aborda essas questões. Nela, contudo, o inimigo não vem de fora. O inimigo, que sufoca o país, não é nenhum exército invasor. O inimigo, que usurpa o poder (do povo), são as

próprias classes dominantes da nação. Ao revelar a decadência ética da burguesia nacional, mostrando-a como uma camada social irremediavelmente corrupta e egoísta, a peça de Hermilo se aproxima de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, obra escrita na década de 1930, mas que somente seria levada à cena em 1967, pelo grupo Oficina, de São Paulo. Mesmo sem simpatizar com o comunismo, o autor pernambucano expõe, em *As moscas*, diversas contradições do capitalismo, enfocando especialmente as abjetas relações entre o interesse do capital e a manutenção do poder político.

Na peça de Sartre, após vingar o pai, Orestes recusa o trono, do qual era legítimo herdeiro, e decide partir, levando consigo as moscas que atormentavam o reino desde a morte de Agamêmnon. Na obra de Hermilo, milhares de moscas também afligem os habitantes de uma cidade brasileira; mas a praga não é nenhum castigo dos deuses: é fruto de uma incrível estratégia de corrupção concebida e executada pelo prefeito da cidade, em conluio com o banqueiro e com o dono do jornal. Primeiro, a reprodução dos insetos é fomentada pela prefeitura, que não coleta devidamente o lixo urbano nem investe em saneamento básico; depois, o próprio prefeito, subornando os vereadores, aprova uma lei que permite que a administração municipal pague uma boa recompensa em dinheiro a qualquer cidadão que consiga capturar, pelo menos, um quilo de moscas varejeiras. Por intermédio de testas-de-ferro, o prefeito faz fortuna, monopolizando esse “mercado” das moscas. Ele chega a criá-las em cativeiro, ou até mesmo a importá-las de outras cidades. A forma realista-naturalista da peça é intencionalmente posta em choque com o caráter extravagante da fábula e com o tom caricato dos personagens. Em *Um paroquiano inevitável*, esse tipo de estranhamento fora obtido pelo recurso ao sobrenatural.

A crítica à subserviência cultural das elites nacionais em relação à moda e ao estilo de vida ditados no estrangeiro, em particular nos Estados Unidos, é expressa pelo uso afetado de diversas palavras e expressões tipicamente americanas. Em oposição a essa burguesia entreguista e devassa, os personagens da peça, vez por outra, se referem, sempre de maneira vaga, à “ameaça” dos comunistas – muito embora, em *As moscas*, algumas das lideranças de esquerda sejam também

perfeitamente corruptíveis. Dois anos depois, com a peça *A bomba da paz*, que tanto incomodou as esquerdas pernambucanas, Hermilo ratifica sua descrença no puro idealismo político, mas inverte a carga de seus ataques: em *As moscas*, as forças de direita são os principais alvos do deboche; em *A bomba da paz*, os comunistas, ou os pseudo-comunistas, são os mais escarnecidos.

Outra importante diferença entre essas duas obras diz respeito, não ao conteúdo, mas sim à forma: *As moscas* tem uma estrutura mais ou menos convencional, com a ação evoluindo, coerentemente, dentro das unidades de tempo e de espaço, até o desenlace dramático; já *A bomba da paz* apresenta várias características do teatro épico: canções criticando a fábula e interrompendo o encadeamento das cenas, o uso de máscaras, e até mesmo a sugestão de um entreato (“interlúdio”), pedagogicamente brechtiano, no qual os atores deveriam discutir, com a platéia, notícias recentes publicadas nos jornais locais. É provável que esse recurso ao épico, em uma peça que não se alinhava à ideologia que movera Brecht a elaborar suas propostas teatrais, tenha motivado especial desagrado em parte dos militantes de esquerda que atuavam no teatro pernambucano de então: afinal, era como se eles estivessem sendo atacados com as armas que supostamente haviam sido criadas para defendê-los.

Para além da dicotomia esquerda versus direita, ainda há, em *As moscas*, espaço para que o aklutor aborde uma questão das mais delicadas na formação da sociedade brasileira: o preconceito contra os judeus. Mediante as condições em que Jean-Paul Sartre escreveu sua *Les mouches*, isto é, sob o jugo do nazismo, essa menção, na peça de Hermilo, ao anti-semitismo pode ser apontada como outro possível ponto de ligação entre as duas obras. O genro do prefeito, que denuncia toda a falcatrúia do esquema das moscas, é judeu. Ele não é apresentado como herói, haja vista que também recorre a subornos para atingir seus objetivos; no entanto, em contraste com a vasta galeria de escroques existentes na peça, o personagem do jovem israelita certamente se desenha de modo positivo. Cabe ao prefeito, especialmente, verbalizar todo o velho repertório de ofensas contra o povo judeu que o falar brasileiro parece ter herdado, via Portugal, da época em que

considerável porção da civilização ocidental esteve subjugada aos desmandos da chamada Santa Inquisição.

A segunda comédia escrita por Hermilo Borba Filho nos anos 1960 é *O cabo fanfarrão*, encenada por ele próprio, com o TPN, no ano de 1966. Ao final de 1949, como foi visto, Hermilo revelara, em sua coluna *Fora de cena*, quais eram, em sua opinião, as três melhores peças do teatro moderno: *Murder in the cathedral*, de T. S. Eliot; *Mourning becomes Electra*, de Eugene O'Neill; e *Le cocu magnifique*, de Fernand Crommelynck. Se as duas primeiras influenciaram, respectivamente, suas tragédias *O vento do mundo* e *Electra no circo*, a última delas, parece ter repercutido, embora de modo bem menos direto, em *O cabo fanfarrão*.

Consagrada pela encenação de Meyerhold, em 1922, a peça de Crommelynck, com sua estrutura tributária da *commedia dell'arte*, e com sua abordagem pré-absurdistas da temática do ciúme e do adultério (LEACH 1992: 456), revelava uma instigante harmonia com o mamulengo, manifestação dramática popular que serviu de inspiração para a elaboração de *O cabo fanfarrão*. O mesmo mamulengo que vinha sendo, já há algum tempo, reaproveitado nas comédias do mais destacado autor do moderno teatro nordestino: Ariano Suassuna. Não por acaso, na dramaturgia de Hermilo, *O cabo fanfarrão* talvez seja o momento em que ele mais tenha se aproximado dos procedimentos que vinham sendo empregados, com êxito, por Ariano, desde o final da década de 1940. Isto é, nessa peça, de certo modo, o mestre parece ter desejado, momentaneamente, seguir os passos do aprendiz.

Em janeiro de 1948, quando anunciou o resultado do Concurso de Peças promovido pelo TEP, Hermilo prontamente reconheceu o “grande talento dramático” do jovem autor que vencera a competição: “Ariano Suassuna – como Sérgio Cardoso que interpretou ‘Hamlet’ no Rio – começa por onde muita gente acaba” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã*, 17/1/1948). Desde então, tornara-se um dos mais entusiasmados divulgadores das peças escritas por seu ex-colega do TEP. Em São Paulo, no ano de 1957, encena o *Auto da Compadecida*, para o Studio Teatral, conjunto liderado por Nelson Duarte. Em seguida, no mesmo ano, é contratado pela Companhia Nydia Lícia - Sérgio Cardoso, para dirigir outra peça do autor: *O*

casamento suspeito. Na ocasião, recebe o Prêmio Revelação, como diretor teatral, concedido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Em 1960, lança o Teatro Popular do Nordeste com a estréia de mais uma obra de Ariano: *A pena e a lei*. No ano seguinte, quando escreve *O cabo fanfarrão*, ele encena, também com o TPN, *A caseira e a Catarina*, uma das três peças de um ato que compunham o espetáculo intitulado *O processo do diabo*¹¹⁸. Quase que simultaneamente, também em 1961, estreava, no seu Teatro de Arena, *A farsa da boa preguiça*.

Procurando religar-se à tradição da comédia latina, com *O cabo fanfarrão*, Hermilo transpõe para o Nordeste a fábula da peça *Miles gloriosus*, de Plauto, escrita por volta de 200 anos antes de Cristo. Em 1957, Ariano Suassuna havia feito operação semelhante com *O santo e a porca*, recriação de *Aulularia*, a “comédia da panela”.

Cada vez mais interessados pela arte dos brincantes nordestinos, tanto Ariano quanto Hermilo vão aproveitar, em suas peças, enredos e personagens oriundos de espetáculos populares, como o bumba-meu-boi e o mamulengo. No livro *Fisionomia e espírito do mamulengo*, escrito em 1963 e publicado em 1966, Hermilo Borba Filho relata como a convivência com um desses mestres da cultura popular, o mamulengueiro “Benedito”, repercutiu em suas criações, e também nas de Ariano Suassuna:

Na época em que o Teatro Popular do Nordeste estava preparando a montagem da peça de Ariano Suassuna, *A pena e a lei*, cujo primeiro ato é feito à maneira do mamulengo, andei atrás de tudo quanto foi mamulengueiro do Recife para mostrar o divertimento aos atores que deveriam imitar os bonecos. Uma noite, no meio da rua, encontrei um homenzinho que movimentava uma casa de farinha com bonecos dos mais interessantes. Tudo feito por ele. Era magro, amarelo, com cara de quem passa fome, gago e dizia chamar-se Benedito. Confessou que era também mamulengueiro e o apresentei ao elenco duas noites depois [...]. O homem era formidável e praticava um dos mamulengos mais inteligentes que já vi. Não se chamava Benedito coisa nenhuma. Benedito era o nome do boneco principal, um pretinho ardilosos e

¹¹⁸ Além do texto de Ariano, essa montagem levava ao palco: *Em figura de gente*, de José Carlos Cavalcanti Borges, e *A primeira lição*, de José de Moraes Pinho. Coube a Hermilo escrever um prólogo e dois entreatos que ligavam uma história a outra.

sabido, descendente de Karagós e Polichinelo. Ele tomara o nome do boneco e usava de mil ardis para esconder o seu próprio. /.../

Seu repertório se compunha de trinta e três *comedinhas* com as histórias extraídas do romanceiro, dos fatos do dia, do folclore, com os diálogos em sua maior parte improvisados. Duas delas eram verdadeiras obras-primas: *A cobra que engole o povo* e *O preguiçoso*. O assunto desta última vinha da literatura de cordel e foi graças à sua inspiração que Ariano Suassuna escreveu a peça talvez mais importante do seu teatro: *Farsa da boa preguiça*, que lancei no Teatro de Arena do Recife. Um dos seus tipos – *Olares* (corruptela de *Olá*), assim chamado porque a tudo quanto lhe perguntavam respondia: “Olares!” – foi por mim aproveitado na peça *O cabo fanfarrão*; e seu Benedito foi um dos heróis do mamulengo nordestino mais importantes que conheci: armava e resolvia intrigas, distribuía pancadas, amava, enganava, castigava os maus e defendia a honra das mulheres. Um paladino popular (BORBA FILHO 1987 [1966]: 117).

Em *O cabo fanfarrão*, o herói que arma toda a intriga não se chama Benedito, mas sim “Mucurana” – nome que reaparecerá, mais de uma vez, na ficção em prosa escrita por Hermilo. Em vez dos difíceis nomes latinos das figuras criadas por Plauto (Pirgopolinices; Artotrogo, Palestrião; Plêusicles; Filocomásio; Céledro; Acrotelêucio; e Milfidipa), Hermilo recorre a apelidos, decerto provenientes das lembranças de sua juventude em Palmares, para nomear seus personagens: Tomazinho Chachachá; Papagaio-na-vara; Pixita; Belolindo; Maria Cai-N’água; Zefa Boca-de-Rã; e Goguéia. Além de Oláres, o personagem que dá título à peça também fora retirado diretamente do mamulengo: o Cabo 70 – o mesmo Cabo 70 aproveitado por Ariano, em 1951, em *Torturas de um coração*.

Como no original de Plauto, logo no início da trama, o soldado Mucurana (em vez do escravo Palestrião) explica diretamente ao público toda a trama da peça. Nesse longo aparte, espécie de prólogo, falando pelo autor, o personagem discorre, de maneira quase pedagógica, sobre o caráter farsesco e anti-realista da representação.

Mucurana (*Voltando-se para o público*) – Bem sei que nas peças realistas não costumam contar o argumento, valendo-se os

autores de sua maestria, para desenvolver o assunto, louvando-se os críticos com uma palavra que, para mim, tem algo de moral: carpintaria. Prefiro, então, ficar com o meu amigo Plauto, de quem copiei muita coisa, pois o teatro realista está me repugnando. Encontro, então, um meio-termo: contarei o argumento, mas não as soluções. E talvez até conte as soluções para vocês não se sentirem tapeados e ficarem com a impressão de que participaram da elaboração dessa obrinha. Isto se quiserem escutar-me com atenção benévola, pois quem não quiser ouvir vá até o bar ou até a praça, lá se demorando por cinco minutos. Pois muito bem: a farsa chama-se *O cabo fanfarrão* é uma mistura de comédia latina com as coisas do Nordeste. A cidade é Palmares, a mais heróica de Pernambuco, por quê, não sei. Esse que vem entrando é Cabo 70, tipo salafrário, contador de lorotas, mau elemento, julgando-se amado por todas as mulheres. Mas elas levam-no ao ridículo, como eu, como vocês também o levarão e nisto reside, principalmente, o segredo de uma farsa; criar uma situação que nada tem a ver com a realidade imediata, apresentando um tipo gaiteiro no qual nenhum de vocês se vê retratado. Podem, portanto, rir. /.../ (BORBA FILHO 2007 [1961] 155-156).

A partir daí, Mucurana resume sua história pessoal, revelando à platéia como chegou até Palmares, para servir ao Cabo 70. Explica como pretende colocar o seu superior em apuros, favorecendo os encontros amorosos da esposa do Cabo 70 com o Tenente que o tinha, anteriormente, como ordenança. Ele desvenda, então, o mecanismo que possibilitará o desenvolvimento de seu estratagema, informação essencial para a fruição do espetáculo: a existência de uma passagem secreta, ligando as duas casas que compõem o cenário: a casa do Cabo 70 e a casa do seu vizinho, Tomazinho Chachachá.

No Brasil dos anos 1960, com a repercussão das idéias de Bertolt Brecht, esse tipo de interação direta com o espectador, em que um personagem-ator discute a própria representação, recurso tão antigo quanto a própria arte teatral, assumia uma nova significação, de caráter intencionalmente político. Hermilo não ignorava esse novo sentido – engajado – do teatro antiilusionista. Mas, de certo modo, parecia querer demonstrar, com a graça descompromissada de *O cabo fanfarrão*, e mais ainda, logo em seguida, com os ataques aos comunistas pernambucanos em A

bomba da paz, que as técnicas de distanciamento não eram propriedade de nenhuma corrente ideológica. Pelo contrário, sempre estiveram presentes, com maior ou menor ênfase, nos palcos de todas as épocas, sobretudo nas formas mais populares de teatro, mesmo quando essa arte se propunha prioritariamente a funcionar apenas como divertimento. Plauto recorrera ao antiilusionismo, assim também como Shakespeare, os atores da *commedia dell'arte*, Dercy Gonçalves ou os brincantes nordestinos. Ao descrever uma típica apresentação do mamulengo pernambucano, é este aspecto, o do criativo pacto anti-realista entre atores e espectadores, que vai ser mais ressaltado por Hermilo:

No oitão do bar de seu Silu, dentro de uma tenda de palha, o povo enchendo a rua, Manuel Amendoim começa a função. Do lado de fora da tenda fica um homem, um espécie de mestre de cerimônia, para dialogar com os bonecos, com o mamulengueiro, levar recados, brigar com o público. Outro serve de intermediário entre o boneco que lhe dá o lenço e o espectador que dá a sorte, quando o lenço é colocado em seu ombro. O espetáculo é, então, uma mistura de bonecos e gente de carne e osso e deveria fazer as delícias de Brecht, que prega o antiilusionismo no teatro. A participação do público é total, dialogando e incitando os bonecos, embora já conheça todas as histórias. A mesma coisa acontece com o mestre de cerimônia, que parece estar desempenhando o seu papel pela primeira vez, tal o interesse demonstrado, com os olhos brilhando, contorcendo o corpo, dando gargalhadas (BORBA FILHO 1987 [1966]: 120).

Foi essa atmosfera vibrante – e talvez irreproduzível fora do ambiente natural dos mamulengueiros – que inspirou Ariano Suassuna em peças como *Tortura de um coração* e *A pena e a lei*; foi essa atmosfera que inspirou Hermilo Borba Filho a escrever *O cabo fanfarrão*. Como os personagens de Ariano, as figuras criadas por Hermilo, nessa farsa, usam um vocabulário saborosamente ligado à cultura popular nordestina. Todos falam em português correto, como em suas outras obras; mas, dessa vez, desaparece o tom neutro, livre de traços regionais, que caracterizava as peças escritas pelo autor até então. Não se recorre aos maneirismos de prosódia que, futuramente, vão marcar, de modo caricatural, parte expressiva da dramaturgia,

e sobretudo da teledramaturgia, dita “nordestina” – produzida dentro ou fora da região Nordeste, por autores nordestinos ou não. No entanto, diferentemente dos demais textos teatrais de Hermilo, em *O cabo fanfarrão*, o pitoresco emerge, com evidente intenção de provocar o riso, sobretudo por meio das opções semânticas, em palavras e expressões como, por exemplo, entre muitas outras: “mucumbu”, “afuletado”, “cabra danado”, “mucuvuco”, “fuá”, “dengo”, “tapiando”, “eita”, “facão rabo-de-galo”, “mofumbo”, “homem azeitado”, “calunga”, “ovo no fiofó da galinha”, “sopa” (significando transporte público, ônibus).

Nesse aspecto, especialmente pelo natural domínio do vocabulário específico da Zona da Mata Pernambucana, Hermilo se aproxima, também, de outro autor fundamental para o desenvolvimento da dramaturgia nordestina: o pernambucano Luiz Marinho, este quase uma espécie de “etnólogo da língua” (VIEIRA 2004: 107), que exatamente naquele ano de 1961 tinha, pela primeira vez, uma peça encenada: *A derradeira ceia*, montada pelo núcleo de teatro do Movimento de Cultura Popular (MCP), sob a direção de Luiz Mendonça. No ano seguinte, o MCP leva ao palco outra obra de Marinho: *A incelença*. Em 1963, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) estréia, com direção de Valdemar de Oliveira, a montagem que iria se transformar no maior sucesso do grupo, em toda a sua longa trajetória: *Um sábado em 30*, texto que consagra Luiz Marinho como um dos mais importantes criadores do moderno teatro feito no Nordeste (VIEIRA 2004; ALMEIDA 2007). Parte significativa da crítica teatral pernambucana reconheceu “pontos de contato” entre a encenação que Valdemar de Oliveira criou para *Um sábado em 30* e aquela que Hermilo havia realizado, cinco anos antes, com *Onde canta o sabiá* (ALMEIDA 2007: 96).

Desde os tempos do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Hermilo defendia a idéia de que a moderna dramaturgia nordestina deveria tomar a cultura popular local como primordial fonte de inspiração. Logo em suas primeiras peças, Luiz Marinho demonstra uma especial aptidão para “aproveitar”, na forma e no conteúdo, as manifestações dramáticas do povo nordestino, especialmente o pastoril e as incelenças¹¹⁹ (ROCHA FILHO 1969; 1986). Curiosamente, enquanto o MCP e o

¹¹⁹ Tradição de cantos fúnebres, entoados sob encomenda, nos velórios do interior do Nordeste, por mulheres que se especializam nesta arte de velar os mortos.

TAP travavam uma espécie de disputa ideológica pelo teatro de Marinho, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) não demonstrava interesse pelas obras desse autor. Assim como Osman Lins, Marinho havia sido aluno do Curso de Teatro da Universidade do Recife; no entanto, Hermilo não parece ter estabelecido, com Marinho, um intercâmbio de idéias mais aprofundado, semelhante ao que manteve com Osman. Em público, também, poucas vezes o diretor do TPN se pronunciou sobre o autor de *Um sábado em 30*. Uma dessas esparsas ocorrências se deu no ano de 1965, em uma rápida referência, durante o discurso de agradecimento lido na Academia Pernambucana de Letras, que o agraciara com o Prêmio Othon Bezerra de Melo, na categoria romance, pelo livro *Sol das almas*, publicado um ano antes. Na mesma ocasião, Marinho fora premiado pela Academia, na categoria teatro, com a peça *A afilhada de Nossa Senhora da Conceição*. Hermilo diz então:

Esta é a praxe: agradecer, de público, à entidade doadora de prêmios, aqueles que nos foram conferidos, a mim e a Luís Marinho (sic). Faço, portanto, de início, o agradecimento à Academia Pernambucana de Letras. Não sei o que diria o meu colega beneficiado nesta ocasião. Dele, porém, posso dizer que é um dramaturgo honesto, trabalhador, entregando-se com entusiasmo ao seu teatro de costumes, com tipos e usos da sua cidade de Timbaúba. Nisto somos idênticos: ambos escritores do interior e, o que é mais, da zona-da-mata (BORBA FILHO 1965a: 103).

Nessa fala, o termo “teatro de costume” talvez aponte uma possível explicação para o pouco interesse do TPN em relação às peças de Luiz Marinho. Afinal, há pelo menos duas décadas, Hermilo vinha se opondo ao teatro que se propunha a reproduzir, em cena, as pequenas ações do dia a dia. É muito provável que, em um primeiro momento, Hermilo não tenha percebido, nas peças de Marinho, o valor artístico e a profundidade sociológica, antropológica, e até mesmo psicológica, que subiam ao palco sob o manto de uma aparente ingenuidade. Ou, quem sabe, esse aparente desinteresse fosse apenas motivado pelo fato de Marinho ter sido primeiramente prestigiado pelos dois grupos teatrais dos quais o TPN procurava se

distinguir, tanto no campo ideológico quanto no campo estético. Contudo, já em 1968, em artigo publicado na revista *Civilização Brasileira*, o olhar de Hermilo sobre Marinho parece começar a se modificar. Criticando o pouco valor que o TAP conferia aos autores brasileiros, o diretor do TPN diz o seguinte:

/.../ mas condene-se sua abstração no campo nacional, tendo montado, apenas, durante os longos anos de sua atuação, Nelson Rodrigues e Dias Gomes porque eram nomes já testados no Sul, Aristóteles Soares e Luiz Marinho, o primeiro com uma peça mutilada e o segundo, de reais qualidades, tendo aparecido através [do] Movimento de Cultura Popular (BORBA FILHO 1968d: 133).

Provavelmente por essa mesma época, em matéria que escreveu para a revista *Crítério 2 (Revista Universitária de Cultura: Assunción – Paraguay)*, na qual não consta a data de publicação, Hermilo volta a se referir de forma positiva à dramaturgia de Marinho, embora ainda o classifique como um “um autor de costumbres”. Com o título *Sobre el teatro del nordeste brasileño*, esse artigo trata especialmente do Teatro do Estudante de Pernambuco, ao qual credita a paternidade do “verdadero teatro del Nordeste, tanto bajo el aspecto dramático como del espectáculo”, dando grande destaque ao surgimento de Ariano Suassuna, apresentado como sendo “el más grande dramaturgo de la lengua”. Somente nos dois últimos parágrafos desse breve texto (de pouco mais de uma lauda), Hermilo aborda, de maneira sintética, o desenvolvimento do teatro no Recife – “la capital natural del Nordeste” – após a fase em que esteve à frente do TEP. Nesse momento, Luiz Marinho é o único autor a ser mencionado:

Recientemente, em la década del 60, el teatro de Cultura Popular revela um autor de costumbres importante: Luiz Marinho, dueño de um lenguaje poderoso, presentando uma galeria de tipos importantes y, principalmente, explorando los temas conocidos del pueblo, aunque recreados. Sus obras más importantes son: *La*

Excelência y Um sábado em treinta (BORBA FILHO in *Revista Critério* 2, S/D: 7)¹²⁰.

Enquanto em seu jornalismo teatral da década de 1940 Hermilo Borba Filho costumava, com muita assiduidade, se manifestar sobre os dramaturgos pernambucanos que lhe eram contemporâneos, nos anos 1960 ele poucas vezes tornará pública qualquer opinião a respeito do teatro que vinha sendo produzido pelos demais autores da região. Em uma dessas raras ocasiões, em entrevista ao *Jornal da Semana*, de Olinda, em fevereiro de 1974, ele cita o nome de Luiz Marinho, mas dá maior destaque a Jairo Lima, à época um jovem autor cujas peças também tinham a cultura popular, especialmente o cordel, como fonte de inspiração. Após um promissor início de carreira, com prêmios e com reconhecimento do público, Jairo Lima passa a se dedicar cada vez mais à sua atividade como publicitário, praticamente deixando de escrever para o teatro.

JS – Autores de teatro são poucos no Nordeste, algum destaque especial?

HBf – Jairo de Lima (sic), por exemplo, ele ganhou o prêmio Humanidades com “A Vida do Capitão de Fogo”, e é dele, ainda, “Chegada de Lampião no Inferno”. Aparecendo um bom autor de cinco em cinco anos, já é grande coisa. Outros bons autores são Aristóteles Soares (“Terra Queimada”), Isac Gondim Filho (sic), Otto Prado, Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, Luiz Marinho (BORBA FILHO in *Jornal da Semana*, 10/2/1974).

Se pouco falou sobre Luiz Marinho, menos ainda deixou escrito sobre outro importante nome da dramaturgia pernambucana: Joaquim Cardozo – já consagrado na poesia, mas que também estreava nos palcos naquele tumultuoso e criativo período que antecedeu o golpe militar de 1964. Como encenador, porém, o Hermilo

¹²⁰ Recentemente, na década de 1960, o Teatro de Cultura Popular revela um autor de costumes importante: Luiz Marinho, dono de uma linguagem poderosa, apresentando uma galeria de tipos importantes e, principalmente, explorando os temas conhecidos do povo, ainda que recriados. Suas obras mais importantes são *A incelença* e *Um sábado em 30*.

dos anos 1960 vai demonstrar interesse por diversos autores locais: além de Ariano Suassuna, o TPN montou obras de José Carlos Cavalcanti Borges, José de Moraes Pinho, Aristóteles Soares, Sylvio Rabello e Osman Lins. Encená-los significava reconhecer o valor desses dramaturgos. Luiz Marinho e Joaquim Cardozo, embora tenham criado peças diretamente inspiradas pelas coisas do povo do Nordeste, não entram no rol dos autores que subiram ao palco do TPN.

Se Hermilo tinham em comum com Luiz Marinho o fato de ambos recorrerem às memórias da infância e da juventude, igualmente vividas no meio açucareiro da Zona da Mata pernambucana – embora Hermilo, de Palmares, pertencesse à Zona da Mata Sul e Marinho, de Timbaúba, à Zona da Mata Norte, sem se relevarem as sutis diferenças culturais que existem entre essas duas regiões –; com Joaquim Cardozo, nascido e criado no Recife, as ligações de Hermilo se concentram, especialmente, na simultânea atenção que ambos devotaram ao bumba-meu-boi, tomando essa expressão artística do povo nordestino como ponto de partida para a elaboração de uma literatura dramática tão sofisticada quanto inovadora.

Em seu estudo sobre a chamada “trilogia dos Bumba-meu-Boi”¹²¹ de Joaquim Cardozo, João Denys Araújo Leite ressalta o papel de Hermilo como principal divulgador da contribuição artística que o bumba-meu-boi poderia dar para o desenvolvimento do moderno teatro nordestino:

No teatro feito em Pernambuco no século XX, Hermilo Borba Filho foi o dramaturgo e encenador que mais chamou a atenção para os valores estéticos, teatrais e sociais do Bumba, incentivando dramaturgos e demais artistas do teatro a utilizarem as técnicas desse espetáculo como matéria-prima para as suas criações, tanto no que diz respeito ao texto quanto à interpretação dos atores como na encenação, desejando fundar um típico teatro nordestino. /.../.

Seguindo suas próprias orientações, o encenador escreve sua peça mais requintada: *A donzela Joana* (1966), na qual o autor transpõe Joana d’Arc para os confrontos entre nordestinos e holandeses em Pernambuco (LEITE 2003: 162).

¹²¹ Composta pelas peças: *O coronel de Macambira* (1963); *De uma noite de festa* (1971); e *Marechal, boi de carro* (1975) (CARDOZO 2001a).

Para o estudioso, porém, Joaquim Cardozo, com seus “Bumbas-meu-Boi”, teria conseguido aprofundar as propostas de Hermilo, apropriando-se, não somente “de técnicas, personagens ou o espírito do Boi”, mas de uma “estrutura mais profunda” desse espetáculo popular:

Dilatando e retorcendo a matéria-prima com os instrumentos de sua poética, o autor [Joaquim Cardozo] cria os seus Bumbas-meu-Boi. Daí a diferença entre as proposições de Hermilo e as de Cardozo, pois as deste são mais experimentais no manuseio dos elementos cênicos tradicionais, até mesmo compondo três textos, enquadrados em idêntico gênero, que renovam seus traços épicos; que se inserem na modernidade cênica; que ampliam seus significados estéticos e sociais; que se antecipam a muitos procedimentos de escritura teatral contemporânea, sobretudo no que diz respeito à concepção virtual da encenação, investindo poeticamente no texto secundário¹²² (LEITE 2003: 163).

De fato, diferentemente de Cardozo, Hermilo não criou, a partir do bumba-meu-boi, um novo gênero teatral. Em vez disso, sua dramaturgia da maturidade, sobretudo aquela produzida a partir de *A bomba da paz*, evidencia que ele toma o bumba-meu-boi – priorizando-o entre os demais espetáculos populares nordestinos – como o principal paradigma para a criação de uma nova escritura teatral brasileira; uma escritura teatral que, por sua liberdade poética, deveria abrir os palcos a novas possibilidades de expressão. Esse paradigma, em vez de constituir um novo gênero dramático, poderia incidir criativamente sobre variados tipos de peças. *Sobrados e mocambos* não é um bumba-meu-boi; mas certamente apresenta, em sua ousada estrutura, traços tributários dessa manifestação. O mesmo procedimento já se verifica, embora apenas como esboço, em *A bomba da paz*. Apesar de estarem mais próximas da matriz popular, as peças *A donzela Joana* e *O bom samaritano* também não podem, diferentemente da trilogia escrita por Joaquim Cardozo, ser classificadas

¹²² Aqui, o autor emprega a expressão “texto secundário”, no sentido que lhe deu Roman Ingarden (1965: 349), para designar o conjunto de didascálias e de indicações cênicas.

como “Bois”. Nelas, sequer existe a figura do boi – motivo central da representação popular. Quer dizer, ao final de *A donzela Joana*, há uma rápida, mas significativa, aparição de um boi, apenas puxando a carroça que traz Joana transfigurada em Santa Joana. Também em rápidas participações, essa peça apresenta ainda diversas outras figuras igualmente pertencentes ao bumba-meu-boi, como o Jaraguá, o Morto-carregando-o-vivo, o Babau, e a Caipora; mas traz também personagens típicos de outras manifestações dramáticas do povo nordestino, como o mamulengo, o caboclinho e o pastoril: estão lá o Cabo 70, Benedito, Balula, João Redondo, os caboclinhos, as pastoras, etc.

Em 1994, ao analisar a presença do erotismo em *Sobrados e mocambos*, João Denys Araújo Leite já observara essa incidência das representações populares do Nordeste na amplitude de gêneros contemplados pela dramaturgia de Hermilo Borba Filho:

Ortega y Gasset afirma que *o poeta aumenta o mundo, acrescenta ao real, que já está aí por si mesmo, um irreal continente*.

Este irreal continente em Hermilo é o resultado, como ele próprio declara, de toda uma vida entre os espetáculos populares do Nordeste: bumba-meu-boi, mamulengo, pastoril, romanceiros, cançãoeiros. O que Antonin Artaud e Brecht tentaram, pregaram e realizaram, os nossos espetáculos já fazem há séculos. Tudo o que de dramático e técnico existe nestes espetáculos foi aplicado às peças de Hermilo: anti-ilusionismo, arbitrariedade, desrespeito às unidades e à verossimilhança – não de maneira forçada ou proposital, mas como resultado da integração com o espírito dramático de uma região, por consequência com ressonâncias universais (LEITE 1994: 130).

Como Hermilo, Joaquim Cardozo também costumava freqüentar apresentações de bumba-meu-boi em sua juventude (DANTAS 2001: 5). Como Hermilo, reconhecia as raízes ancestrais desse espetáculo popular, mas também vislumbrava no bumba um auspicioso caminho para a consolidação da modernidade no teatro nordestino. No posfácio que escreveu para a publicação do seu primeiro

boi, a peça *O coronel de Macambira*, em 1963 – exatamente na mesma época em que Hermilo Borba Filho concluía o seu ensaio *Diálogo do encenador* –, Cardozo diz o seguinte:

Tomei como base para compô-lo [*O coronel de Macambira*], a versão folclórica coligida por Ascenso Ferreira, e publicada nos números 1 e 2 de 1944, da revista *Arquivos*, da Prefeitura do Recife; não utilizei, entretanto, todas as figuras, mais ou menos fixas, que fazem parte desse espetáculo. Trata-se, aqui, de uma obra inteiramente original, no texto, mas obedecendo às regras características desse drama falado, dançado e cantado – espécie de auto pastoril quinhentista, de onde, certamente, proveio. Contrariando, também, o espírito dessa *brincadeira* popular, que dá bom tratamento apenas ao boi e aos seus vaqueiros, como assinala Téo Brandão, dei relevo especial e simpático a três figuras, necessárias ao arremate, mais ou menos apoteótico, freqüente em espetáculos desse gênero (CARDOZO 2001b [1963]: 95).

No parágrafo seguinte desse posfácio, Cardozo expõe outra semelhança entre o seu raciocínio criativo e o de Hermilo Borba Filho: ambos conduziam suas experiências dramatúrgicas sem perder de vista as novidades mais arrojadas que estavam sendo produzidas em outras regiões, sobretudo no exterior.

Este trabalho [*O coronel de Macambira*] estava praticamente concluído, quando me veio ao conhecimento, através da revista *Das Schönste*, que o escritor japonês Yukio Mishima escrevera seis *nô*s modernos.

Trabalho, até certo ponto, semelhante ao que acabo de fazer, uma vez que o *nô* é teatro de tradição popular para o Japão, como o Boi o é para o Nordeste brasileiro; como o *nô*, que na opinião de Yeats é *forma dramática distinta, indireta e simbólica*, como o *nô*, que é texto, dança e canto, o Boi merece a meu ver, ser revitalizado, reanimado, como diversão e forma literária (CARDOZO 2001b [1963]: 96).

Artisticamente semelhantes, mas não iguais, os bois de Joaquim Cardozo e as peças que Hermilo escreveu na maturidade evidenciam, também, afinidades ideológicas entre esses dois renovadores da dramaturgia nordestina: ambos os dramaturgos denunciam, para além de interesses partidários, as injustiças sociais e a exploração do homem pelo homem. Nesse aspecto, o que João Denys Araújo Leite diz sobre o teatro de Cardozo parece servir, sem necessidade de grandes ajustes, para descrever também, na essência, as últimas criações dramáticas de Hermilo Borba Filho:

O dramaturgo-engenheiro-poeta [Joaquim Cardozo] oferece aos leitores, atores e encenadores, únicos agentes possíveis de atualização do texto teatral, uma obra sempre nova e provocante, porque preenhe de modernidade não apenas na escritura do texto, mas na rica escritura imaginária da encenação. Uma obra cuja propriedade é seu chão maduro, remoto, futuro; em que a tradição se faz aberta à contemporaneidade. Seu teatro brota desse solo, acima e além do exótico, do pitoresco; desconstrói e reinventa o folclore do Nordeste que, transfigurado por sua radicalidade poética, destina-se primordialmente ao palco, no qual renasce um discurso dialético de dimensões cósmicas pelos sem-terra, pelos que caminham nos descaminhos, pelos auto-exilados e marcados pela mancha do país natal, como ele, que, se não totalmente excluídos, eliminados do imaginário estético e sociocultural, ou da vida mesma, dormem entre dois mundos, na sombra bem escura da história (LEITE 2001: 6).

Ao mapear os rumos da dramaturgia nordestina, ao final dos anos 1960, Rubem Rocha Filho já colocara lado a lado, e não por acaso, Hermilo Borba Filho e Joaquim Cardozo:

Há casos reconhecíveis do tratamento erudito da própria estrutura, já teatral, do Bumba. Hermilo Borba Filho transpõe em “A Donzela Joana”, o mito Joana D’Arc para a guerra nacionalista contra os holandeses e insere os episódios dramáticos, verdadeiras “estações” ou “jornadas” medievais, numa estrutura de folguedo popular, do qual o autor usufrui até a variedade de métricas. Já o poeta Joaquim Cardozo tenta – em certas

passagens com muito brilho – em “O Coronel de Macambira” uma fusão de arquétipos nordestinos e universais, transpondo um mundo cênico em que os animais fantásticos do Cavalo Marinho se mesclariam com agrimensores ou aeromoças, numa mitologia original do autor (ROCHA FILHO 1969: 45).

Em janeiro de 1964, enquanto terminava de escrever *A donzela Joana*, que somente seria publicada dois anos depois (BORBA FILHO 1966g), Hermilo concede uma entrevista a Sebastião Uchoa Leite, para o *Jornal do Commercio*, na qual faz uma ampla reflexão sobre a evolução de sua própria produção como autor dramático. Era hora de reexaminar os caminhos percorridos, uma vez que intuía a proximidade de uma expressão mais consistente, resultante do amadurecimento proporcionado por sua vivência em torno dos palcos e por sua dedicação aos estudos da arte teatral, por mais de duas décadas. Nessa ocasião, fica claro que ele percebia, em *A donzela Joana*, o início de uma nova etapa em seu teatro.

Minha carreira como dramaturgo pode ser dividida em três etapas. A primeira corresponde ao ciclo das peças da terra, da região, como **Electra no circo**, **João sem terra** e **A barca de ouro**, onde pretendi fundir os mitos gregos aos mitos nordestinos, no seu aspecto mais literário e poético; a segunda, quando tentei o drama da pequena burguesia, com peças como **Três cavalheiros a rigor** e **Um paroquiano inevitável**; a terceira havia começado antes da segunda, com **Auto da mula de padre**, peça precursora de todo o teatro popular brasileiro e continuada agora com **O cabo fanfarrão**. Estou caminhando para a quarta, com **Joana**, uma tentativa de juntar a história de Joana D’Arc à guerra contra os holandeses em Pernambuco. Pretendo, com esta peça, realizar um espetáculo dionisíaco, festivo, épico, nordestino, representado à maneira arbitrária dos mamulengueiros (BORBA FILHO in *Jornal do Commercio*, 19/1/1964).

Talvez, mais do que como uma ruptura estética, *A donzela Joana* deva ser vista como uma consequência de todos os experimentos que o autor vinha desenvolvendo ao longo de sua carreira como dramaturgo. Nessa peça, Hermilo

recicla, e aperfeiçoa, aspectos presentes em outros momentos de sua trajetória criativa, como: a ligação com as coisas da terra, o pendor por uma cena de cunho expressionista, e a rejeição às prescrições da chamada “dramática pura”. Mesmo o intenso diálogo formal com os espetáculos populares do Nordeste, traço mais saliente dessa obra, já havia se iniciado em peças anteriores, como *O cabo fanfarrão*, escrita pelos moldes do mamulengo. Outra característica que se torna mais evidente em *A donzela Joana*, mas que também já havia se anunciado antes, em *A bomba da paz* ou em *Auto da mula do padre*, por exemplo, é o uso de diferentes tipos de discursos na elaboração da linguagem. Essa característica, que se fará ainda mais presente nos romances, novelas e contos escritos por Hermilo a partir de então, é observada por Sônia Maria van Dijck Lima:

As falas dos personagens, por um lado, foram compostas tendo em vista os fatos apresentados e, por outro lado, foram adquiridas dos textos do pastoril, mamulengo etc. Por vezes, a utilização do texto popular resulta num episódio completo da peça hermiliana; é o que sucede com a cena em que Mestre Barbeiro e Mestre Macêbaro fazem a *toilette* de Vieirinha (pp. 34 - 39) emprestada do bumba-meu-boi. Mas n'A *Donzela Joana* há espaço também para os Salmos 22 e 129, e ainda para B. Shaw. O efeito dessa multiplicidade de discursos é o de revelação de uma cultura, cujos componentes se integram na construção de um universo singular (LIMA 1986: 28).

No âmbito do conteúdo, porém, *A donzela Joana* marca uma importante diferença – e neste ponto vai se revelar, outra vez, em sintonia com o teatro que Joaquim Cardozo estava prestes a produzir: nessa obra, Hermilo descarta a representação graciosa e pitoresca da figura do popular. A alegria de *O cabo fanfarrão* talvez já não lhe parecesse adequada para expressar a verdade de seu olhar sobre o povo de sua região. Como na maioria de seus romances, suas últimas peças teatrais não suavizam a difícil realidade vivida pelos pobres e pelos miseráveis nordestinos: há, ainda, em cena, espaço para o riso e para a verve criativa dos

brincantes; mas há também a representação de muito sofrimento e de muito desamparo.

Ao final de 1964, em outra entrevista, desta vez falando ao *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, Hermilo volta a se referir à peça *A donzela Joana* como um marco de transição, de transformação e, sobretudo, de amadurecimento em seu teatro. De novo, passa em revista, criticamente, toda a sua obra dramatúrgica. Mas agora deixa transparecer que o momento não sugeria apenas uma reflexão sobre os rumos de sua literatura dramática. Era, de fato, para ele, uma época de corajosos questionamentos e de mudanças decisivas: no campo da criação artística, o TPN parava para se repensar, após uma primeira fase de resultados irregulares (BORBA FILHO 1981 [1973]: 102-103); no âmbito da política, o colapso da democracia no país desafiava os intelectuais, intrinsecamente dependentes da liberdade de expressão, a se posicionarem contra o autoritarismo da ditadura militar; nos domínios da fé, é justamente por essa época que Hermilo decide abraçar os dogmas do catolicismo; ao mesmo tempo em que, na esfera afetiva, seu primeiro casamento chegava ao fim, e se iniciava a vivência profunda de um novo amor. Nessa entrevista ao jornal carioca, ele também expõe, quiçá pela primeira vez publicamente, um ponto de vista que repetirá em outros tantos depoimentos: a intuição de que, a despeito de toda sua experiência no teatro, tinha descoberto o romance como sua inclinação mais natural dentro do universo da expressão literária.

/.../ o teatro é, sem dúvida, uma das minhas maiores paixões. Comecei a praticá-lo, também, lá em Palmares, no ano de 1932, quando tinha apenas quinze anos. Escrevi algumas peças de adolescência, muito ruins. Durante alguns anos fui somente ator e tradutor, até que fundamos o Teatro do Estudante de Pernambuco, um grupo que revolucionou os processos dramáticos e teatrais do Nordeste. Uma das principais metas do TEP era a descoberta e a fixação do autor nordestino, com todas as suas marcas. E eu comecei por dar o exemplo, escrevendo três peças para demonstrar uma teoria. Desse período as duas únicas coisas válidas são **Um paroquiano inevitável** e **Auto da Mula de Padre**. Desse trabalho surgiram autores como Ariano Suassuna, Aristóteles Soares, José de Moraes Pinho, e, por extensão, até hoje, todos aqueles que escreveram teatro em Pernambuco. O

que quero dizer, fazendo esse retrospecto é que minha função no teatro sempre foi a de um animador, orientador, descobridor de tendências e correntes. Em todo caso, recentemente, pela primeira vez fiquei satisfeito com uma peça minha. **A Donzela Joana**, composta com base nos folguedos populares do Nordeste. É uma peça onde pretendo revelar o antiilusionismo, a arbitrariedade poética e o épico de um verdadeiro espírito dramático de nossa região. Enquanto isso, os dois romances que lancei, **Os caminhos da Solidão** e o de agora, **Sol das Almas** me satisfizeram logo de início. É verdade que certas peças minhas, além de **A Donzela Joana**, me satisfazem, embora em escala menor. Quando deixei de ser ator, para ser diretor, os concorrentes diziam: “Ele é um excelente ator, mas como diretor é muito fraco.” Quando passei a escrever peças, diziam: “Que bom diretor Hermilo é, mas como é mau dramaturgo.” Agora já ouvi: “Hermilo devia deixar dessa besteira de escrever romances, porque ele só entende de teatro.” Intimamente o que acho é o seguinte: sou um homem de teatro, como diretor e até mesmo como ensaísta, mas no campo literário o que eu sou é romancista (BORBA FILHO in *Jornal do Comércio*, 15/11/1964).

Foi visto que, ainda em 1964, nas linhas que concluem o *Diálogo do encenador*, Hermilo atribui à peça *A donzela Joana* a responsabilidade de comprovar, por meio de sua realização em cena, a pertinência de todo o seu projeto de renovação – reateatralização – do teatro nordestino. Ele não teve, entretanto, a oportunidade de levar ao palco essa obra – nem as outras duas (*O bom samaritano* e *Sobrados e mocambos*), que compõem o conjunto de sua dramaturgia mais madura. Até a atualidade, apenas se tem notícia de uma única encenação de *A donzela Joana*: a montagem dirigida pelo paraibano Fernando Teixeira, em 1978, com a Divisão de Teatro Universitário, da Universidade Federal da Paraíba. Como alguns dos bois de Joaquim Cardozo (especialmente *De uma noite de festa* e *Marechal, boi de carro*), as duas últimas grandes peças de Hermilo (*A donzela Joana* e *Sobrados e mocambos*), se encenadas de acordo com suas propostas originais, vão demandar produções vultosas, envolvendo um grande número de artistas e de técnicos. Além disso, não oferecem, nem na forma nem no conteúdo, promessas de uma adesão

fácil por parte do público comum. Talvez por essas razões, essas obras tenham poucas vezes sido vistas sobre os tabladros.

Depois de permanecer desarticulada, por muitos anos, devido aos “medos e receios causados pelo golpe militar” (TEIXEIRA 2007: 113), a Divisão de Teatro Universitário, da UFPB, ressurgiu, na segunda metade da década de 1970, com uma montagem de *o Auto da Compadecida*. Logo em seguida, por indicação de Ariano Suassuna, esse conjunto decide levar à cena *A donzela Joana*. Ao se apresentar, em 1979, no Rio de Janeiro, o espetáculo paraibano não recebe críticas positivas. Quase três décadas depois, refletindo sobre a montagem, o próprio diretor, Fernando Teixeira, admite que sua realização continha problemas:

Quando de nossa participação no projeto Mambembão, as críticas dos grandes jornais nos chamavam a atenção para pontos que, em parte, já havíamos percebido, mas, no entanto, não tínhamos como consertar o “errado” /.../. Como disse a crítica do jornal O Globo, Tânia Pacheco: “Todo o tempo tem-se a impressão de que Fernando Teixeira e seu elenco debruçaram-se sobre microscópios, cadernos e canetas ao lado, e, após pacientes exames e anotações, tentam emprestar à peça de Hermilo Borba Filho os ingredientes das feiras do interior paraibano. Há um bom texto? A resposta é sim. Há boa música? Sim, novamente. Há um ‘desenho nordestino’ nas roupas, nas danças. Há, até, bonitos bonecos, um bom diretor e alguns bons atores. Mas falta emoção ao trabalho” (TEIXEIRA 2007: 118 -119).

Se Tânia Pacheco não aprovava o espetáculo, mas reconhecia qualidades no texto de Hermilo, outro crítico carioca, Macksen Luiz, condenava igualmente tanto a dramaturgia quanto a encenação. Ou melhor, após afirmar que Hermilo não conseguia em seu teatro ser tão criativo e original quanto em seus romances, o crítico parece imputar, prioritariamente, à dramaturgia os defeitos evidenciados pela encenação (LUIZ in *Jornal do Brasil*, 10/2/1979). Não se sabe, somente pela crônica publicada, se Macksen Luiz, ao criticar o texto de Hermilo, referia-se à peça original, tal qual fora publicada em 1966, ou se apenas se baseava na adaptação que

Fernando Teixeira levou ao palco. Como explica o próprio diretor, seu espetáculo foi edificado a partir de uma versão muito modificada do original concebido por Hermilo:

Remontando à montagem de *A donzela Joana*, colocarei alguns pontos sobre a concepção do espetáculo. O texto tem como narrativa, na sua primeira parte, a miséria, a falta de alternativa e o surgimento da Joana. Na segunda, as batalhas, as encrencas dos bastidores da guerra. Na terceira, o julgamento. Ou seja: dois atos onde as ações permeiam o enredo e um terceiro, completo, de *flashback* de ações passadas, acontecendo dentro de um tribunal. Distribuí os dois primeiros atos sobre o terceiro e coloquei o julgamento feito pela ação presente. Para as transições, os inquisidores postavam-se no final de suas falas à frente da cena que iria acontecer. /.../

Refiz na peça vários *flashbacks*, através dos quais a narrativa retorna durante a cena em que a personagem Joana está contando sua história, ou seja, ao invés de Joana contar “Eu estava naquele dia dançando pastoril...”, surgia no meio do tribunal aquele movimento a que ela se referiu e ela mesma está dançando. O final do espetáculo diferia do original onde Joana é queimada em praça pública, no meu espetáculo, ela é dada como suicida (TEIXEIRA 2007: 117-118).

Em sua apreciação, porém, Macksen Luiz levanta uma questão que, independentemente das interferências feitas por Fernando Teixeira, diz respeito à idéia central da peça: em que medida *A donzela Joana* teria conseguido, por sua originalidade, renovar o interesse pela história de Joana D’Arc, especialmente mediante o grande número de dramaturgos que também recorreram, metaforicamente, aos feitos da heroína francesa, para falarem de questões atemporais e universais?

Apesar do desgaste e do contínuo uso do recurso de adaptar antigas histórias com o propósito de permitir ilações com fatos atuais, não há por que descartá-lo, mas ao menos é necessário recriá-lo, caso contrário se torna redundante e imitativo. /.../ As circunstâncias regionais estão diluídas, perdidas em meio a uma visão de excessiva generosidade de popular, mas

sem qualquer apoio numa estrutura sólida do texto. A ambição do autor em transpor Orléans para Una, a Inquisição da Europa para a América e os diálogos do francês para o português, desmoronou pela fidelidade aos modelos. Ao assistir a *Donzela Joana* (sic), o espectador fatalmente se lembrará de *O santo Inquérito*, de Dias Gomes, que utilizando uma heroína brasileira – Branca Dias – dos tempos coloniais, não caiu na armadilha de referi-la a outras mártires européias, santas ou não (LUIZ in *Jornal do Brasil*, 10/2/1979).

Em 1967, no ano seguinte à publicação de *A donzela Joana*, Hermilo encenara, com o TPN, justamente *O santo inquérito*, de Dias Gomes. Talvez ele percebesse, na obra de Dias Gomes, uma maior eficiência dramática, para tratar de questões similares às que ele enfocara em sua versão do mito de Joana D'arc; talvez, como encenador, desejasse, naquele momento, como uma tomada de posição ideológica, montar um texto escrito por um dramaturgo abertamente associado às forças de esquerda; talvez a escolha de *O santo inquérito*, em vez de *A donzela Joana*, se justificasse por motivos técnicos e financeiros: sua peça, com uma enorme quantidade de personagens (mais de 50), dificilmente funcionaria nas pequenas dimensões da sede do Teatro Popular do Nordeste, inaugurada um ano antes; por outro lado, provavelmente o grupo não teria o dinheiro necessário para produzir um espetáculo desse porte; talvez, ainda, quem sabe, houvesse, em Hermilo, certo pudor de montar mais um texto de sua própria autoria – dois já tinham sido encenados – com o grupo do qual era líder. Essas especulações não parecem implausíveis, nem mutuamente exclusivas. Todas essas razões podem, efetivamente, ter influenciado a opção de Hermilo pela Branca Dias, de Dias Gomes, em vez de pôr em cena, como metáfora política, o martírio da sua Joana do vale do rio Una.

De qualquer maneira, levando-se em conta que toda a trajetória do Hermilo dramaturgo é marcada pela autocrítica e pela disposição de buscar aprimoramento, não é improvável que a satisfação inicial com *A donzela Joana* já houvesse sido suplantada pela perene inquietação criativa do autor. Nesse sentido, *O bom samaritano* e *Sobrados e mocambos*, seus dois últimos textos teatrais, podem ser

observados como desenvolvimentos das idéias experimentadas em sua versão pernambucana da história da heroína de Orleans. Ao contrário do que dera a entender ao final de *Diálogo do encenador*, *A donzela Joana* não significara, então, uma linha de chegada; mas sim, um novo ponto de partida, de onde Hermilo, avesso a fórmulas, seguiria em seu caminhar.

3.6. O mistério do popular engajado e a apoteose das guitarras tropicalistas

Em junho de 1965, um ano antes de publicar *A donzela Joana*, Hermilo Borba Filho conclui *O bom samaritano*, uma pequena peça, qualificada por ele como um “mistério popular”. Essa obra permanecerá inédita até 1976, quando aparece inserida na fábula da novela *Os ambulantes de Deus*, último livro do autor. Em seu formato original, isto é, vista apenas como obra escrita para os palcos, esse “mistério popular” já significa um momento importante na dramaturgia de Hermilo, sobretudo por ser uma síntese precisa de seu pensamento teatral na maturidade. Incorporado à narrativa de *Os ambulantes de Deus*, essa peça muito se enriquece, ganhando novas camadas de significados, políticos e artísticos. Torna-se, portanto, um elemento fundamental para a observação das relações entre o Hermilo escritor e o Hermilo homem de teatro.

Dois anos antes, em 1974, o reaproveitamento de um texto teatral já havia sido experimentado no romance *Agá*, para o qual Hermilo transpusera, especificamente no capítulo intitulado *Eu, agente funerário*, parte expressiva da peça *Um paroquiano inevitável*.

Depois de dirigir, no primeiro semestre de 1970, a montagem de *Cabeleira aí vem*, de Sylvio Rabello, Hermilo praticamente encerra suas atividades como encenador. Os problemas de saúde, a falta de apoio econômico para o TPN, e o recrudescimento da censura militar foram tornando cada vez mais difícil sua permanência no teatro. Em 1973, diante da possibilidade de um patrocínio da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), ele traduz

El gran teatro del mundo, de Calderón de la Barca, e chega a desenvolver a concepção geral para a encenação desse clássico do teatro espanhol. A produção, todavia, não prospera, e o projeto é cancelado (LINS 1976; HULAK 2007: 34). Em 1975, recria *A caseira e a Catarina*, de Ariano Suassuna, em uma ineficaz tentativa de fazer reviver o TPN, que estava inativo há cinco anos (CARVALHEIRA 1986: 53). Nesse período em que pouco se aproximou do teatro, sua criatividade foi canalizada para a literatura. De certa forma, a intromissão da dramaturgia em seus livros talvez fosse uma espécie de compensação, uma maneira de não se desvincular completamente da expressão teatral¹²³.

Se em *Agá* o reaparecimento da “comédia macabra” *Um Paroquiano Inevitável* se dera de forma um tanto quanto opaca, quase como uma colagem, evidenciando, sem justificativas internas, a intromissão de um texto em outro contexto; em *Os ambulantes de Deus*, a escritura teatral, embora também integralmente preservada em seus traços constitutivos, é introduzida com maior organicidade formal, integrando-se com certa transparência ao turbilhão narrativo que carrega o leitor através dos cinco capítulos que compõem essa novela.

Pelo viés ideológico, no entanto, este novo recurso ao texto teatral resulta em um momento notadamente distinto do tom geral do livro, distanciando-se da crítica social mais sutil, engendrada pelo uso do maravilhoso (TODOROV 2003), que predomina em *Os ambulantes de Deus*. Desta vez, a dramaturgia rompe no colorido delirante da narrativa para produzir uma passagem caracterizada pelo engajamento político mais explícito, embora apoiado em metáforas folclórico-religiosas, denunciando em cores menos fantasiosas as atrozes contradições daqueles anos mais violentos do regime militar que governava o Brasil.

Curiosamente, Hermilo vai construir esse momento de crítica político-social mais aparente por intermédio de uma idealizada apresentação de teatro popular. Afinal, a peça que se produz dentro de *Os ambulantes de Deus* é reconhecida de

¹²³ De modo revelador, sua prosa madura, sobretudo nas narrativas mais curtas, parece conter, em sua estrutura, algo de essencialmente teatral, oferecendo-se, sem necessidade de que sejam feitos grandes ajustes no texto, como matéria-prima para encenações. No Recife, o diretor teatral Carlos Carvalho vem, nos últimos anos, levando ao palco sucessivos contos de Hermilo: no ano de 2001, transformou em espetáculo *O traidor*; em 2006, encenou *O peixe*; e em 2007, *O palhaço*.

pronto pelo leitor como uma manifestação da cultura popular nordestina; trazendo, além dos versos rimados da literatura de cordel, diversos elementos associáveis a expressões dramáticas do povo, em especial ao bumba-meu-boi, tais como, entre outros: as canções que interligam as cenas; os atores interpretando dois ou mais papéis; e o diálogo direto com a platéia.

Todavia, e talvez aí resida a complexidade ideológica desse uso do dramático em meio à narrativa novelesca, tal semelhança com as representações populares não parece resistir a um exame mais atento. Sendo um estudioso do assunto, Hermilo sempre destacou que uma das marcas essenciais do teatro feito pelo povo nordestino, a principal característica que o distingue do espetáculo teatral erudito, era justamente o seu caráter de improvisação, de espontaneidade, e de criação coletiva. O que se vê nessa novela, porém, não é bem uma representação espontânea, quase inconsciente, como acontece com os espetáculos populares do Nordeste. Tem-se, de antemão, a presença bem definida de um autor (dramaturgo), o personagem Cachimbinho-de-Coco, como criador individual do texto, trabalhando em introspecção, por mais de dois meses, para a criação da peça; além disso, há também a exata menção ao tempo, “trinta dias e trinta noites bem contados” (BORBA FILHO 1976b: 104), em que os “atores” ensaiaram intensivamente a representação. A clara referência a esses dois aspectos (autoria do texto e preparação da montagem) revela que o teatro inserido por Hermilo no curso dessa história não pode ser entendido como uma transposição “genuína” (etnográfica) de uma manifestação dramática popular, embora guarde diversas, e obviamente intencionais, afinidades formais com o bumba-meu-boi e com o mamulengo.

Nessa sofisticada operação de dupla meta-linguagem, em que o fenômeno teatral é descrito pela literatura, o olhar de encenador parece conduzir a mão do escritor. Em vez de montar a sua própria peça com atores, cenários e adereços reais, Hermilo “encena” *O bom samaritano* com palavras impressas no papel. Como um diretor, determina o local da apresentação, escala o elenco, escolhe o estilo de atuação, seleciona os aspectos da obra que serão priorizados no espetáculo, etc.; ou seja, interfere ativamente na concepção do dramaturgo. Como escritor, entretanto, pode ir mais além: pode revelar ao leitor-espectador todo o processo de preparação

do espetáculo, e pode também decidir qual será a reação dos espectadores. Tais imbricações entre o dramaturgo, o encenador e o escritor engendram uma nova obra, na qual os limites entre o teatro e a literatura são desafiados. Não se pode aferir em que medida a peça interferiu no desenvolvimento da novela. Por outro lado, após o lançamento de *Os ambulantes de Deus*, a leitura de *O bom samaritano* jamais será a mesma.

Cinco capítulos, cinco anos. Seis personagens, todos representantes de camadas subalternas da sociedade,¹²⁴ embarcados em uma jangada que tenta completar uma interminável travessia, de uma margem à outra, do relativamente estreito rio Una. Em meio a uma atmosfera ostensivamente fantasiosa, esse dado factual, o nome do rio, ancora geograficamente a narrativa na Zona da Mata Sul de Pernambuco. Para o leitor de outros romances de Hermilo, sobretudo para quem leu a tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*, a menção a esse rio, e também ao Alto do Lenhador – zona de prostituição da cidade de Palmares –, torna-se uma referência imediata às angústias e aos prazeres das aventuras vividas na infância e na juventude do autor. Ao situar a história nessa região, Hermilo enfoca a complexa realidade sócio-econômica, quase feudal, daquela parte do Brasil. Região ainda impregnada do *status quo* escravocrata, repleta de injustiças, de favores e de iniquidades.

A imobilidade da jangada que “corria, corria, de sol a sol, de lua a lua, correndo sem sair do lugar” (BORBA FILHO 1976b: 18) talvez seja a evidência mais nítida da presença do maravilhoso nessa narrativa. Nunca se chega à margem direita do rio. Lá, onde ficam as aprazíveis terras do Engenho Paul. Do lado esquerdo, a vida das pessoas comuns, anônimas, dos pobres; vários deles esperando uma vaga na jangada. Na margem direita, um misterioso senhor, gordo e bem vestido, embaixo de invulgares guarda-sóis, parece monitorar toda aquela longa travessia.

O tempo interno da história é marcado pelos festejos tradicionais. Trata-se de um outro tipo de tempo, alheio à norma dos relógios. Noite e dia alternam-se em minutos; temporada de chuva e temporada de seca, de um dia para o outro; a época

¹²⁴Cipoal, jangadeiro; Dulce-Mil-Homens, prostituta; Cachimbino-de-Coco, folheteiro, cordelista; Amigo-Urso, vendedor de jogo do bicho; Nô-dos-Cegos, “cego de profissão”, mendigo (falso cego); Recombelo, carregador de caminhão (“calunga”).

de manga pode durar apenas algumas horas, ou meses; o sol pode passar semanas sem se pôr. Porém, religiosamente, o carnaval e o Natal informam a passagem dos anos. É a cultura posta acima da natureza.

O mundano e o divino se misturam. A alegria do carnaval é um completo torpor, de embriaguez, de música e de sexo. São seres totalmente entregues ao sensorial, ao prazer imediato, inconseqüente, instintivo. Ao mesmo tempo, a novela está repleta de referências religiosas. Além das epígrafes que abrem os capítulos, todas retiradas do livro sagrado do *Êxodo*, imagens bíblicas surgem com maior ou menor definição em vários momentos da narrativa. O próprio jangadeiro, de nome Cipoal, cujas barbas crescem até o peito de um dia para o outro, por vezes se confunde com um sacerdote, ou com um santo, colocando-se espiritualmente sempre acima dos seus passageiros. Mas seus milagres não se completam: a multiplicação dos seus peixes, como tudo mais nessa história, pode ser apenas alucinação, delírio provocado pelo misticismo ou pela fome; desatino de quem não tem mais nenhuma margem para amarrar a sua vida.

Por esse prisma, pode-se ler essa novela como uma enigmática parábola religiosa, ou como um estranho, e pouco otimista, auto de Natal. Mais do que em suas outras obras, em *Os ambulantes de Deus* Hermilo vai invocar a força do sagrado, utilizando-o como metáfora para falar do sofrimento humano. É justamente desse modo, politizando o sagrado, ou sacralizando o político, que o teatro entra nessa história. Afinal, a peça que os personagens decidem encenar, no capítulo intitulado *a cheia*, remonta aos mistérios e às moralidades medievais, atualizando a eficiência comunicativa – ou pedagógica – dessas formas teatrais, para abordar o contexto sócio-político contemporâneo do país.

Um carnaval triste, “com uns pobres de uns caboclinhos descendo a ladeira” (BORBA FILHO 1976b: 97), anunciava um período de calamidades: uma cheia e um golpe militar. A jangada de Cipoal encontra-se mais imóvel do que nunca, embora a corda que a mantém presa ameace se romper com a força das águas revoltas. Os horrores vão se acumulando: “a morte lenta, conseguida depois de cada centímetro de dor”; os relâmpagos, “a chuva nas cabeceiras”, e a água do rio, de madrugada, “subindo com vontade” (BORBA FILHO 1976b: 98), – provável referência à grande

cheia que, em 1975, um ano antes da publicação dessa novela, havia atingido parte de Pernambuco, especialmente a cidade do Recife; decerto a cheia é tomada, poeticamente, como um simbólico paroxismo de toda a violência que marcara aquela primeira década do regime militar. Nesse momento, o maravilhoso parece se confundir com o absurdo da realidade histórica:

/.../ e as patrulhas passaram a policiar as margens e vez por outra, por desfastio, davam rajadas de metralhadoras nos viajantes da jangada; e houve mais: missas negras, necrofilia, torturas do coração, luto perene, lágrimas de sangue, empalamentos, pesadelos revividos, interrogatórios indolores, fornos de cremação, hinos nacionais, oratória democrática e desfiles (BORBA FILHO 1976b: 98).

Em meio a essa lista de tenebrosos acontecimentos, a expressão “torturas do coração” se destaca por sua semelhança com o título da comédia teatral *Torturas de um coração*, escrita por Ariano Suassuna no ano de 1951. Nessa comédia, concebida primordialmente para ser representada por mamulengos, personagens subalternos, tais quais os *zanni* da *commedia dell'arte*, metem-se em diversas trapalhadas, graças às suas complicadas tramas de conquistas amorosas. Como em muitas outras peças de Ariano, o popular aparece com uma alegria quase infantil estampada no rosto. Jocosos, picarescos, espertos e criativos, capazes de enfrentar as adversidades inerentes à sua condição social sem jamais perder o otimismo e o bom humor.

Talvez não seja possível explicarem-se as motivações de Hermilo ao deixar, nas entrelinhas de um dos momentos mais dolorosos de sua narrativa, essa provável menção ao trabalho de Ariano, seu amigo fraterno, companheiro de longas caminhadas. Porém, algumas rápidas considerações não podem deixar de ser feitas. Afinal, até mesmo pelo caráter incomum dessa expressão (“tortura do coração”), fica difícil crer que essa indireta citação tenha se tratado apenas de uma coincidência, ou de um impulso inconsciente. Reforçando a hipótese da intencionalidade na aparição dessa espécie de paráfrase do título da peça de Ariano, é importante notar que logo

em seguida, precisamente na página 102 de *Os ambulantes de Deus*, outra importante obra do teatro contemporâneo brasileiro parece também ser indiretamente citada: *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, peça que denunciava os efeitos da censura política sobre o teatro. Pouco antes da representação que os personagens embarcados na jangada ensaiaram, um estranho personagem, “um homenzinho de fraque e bacorinha”, grita ao megafone:

- No Chile, Pinochet; e aqui, a cheia. Mais uma vez, a cheia. Junto a quem protestar? Junto ao Presidente da República, a algum Ministro, ao Governador, ao Prefeito, a quem? Não me mandem queixar-me ao Bispo, antes ao Arcebispo, que este muito pouca coisa pode fazer. Será que o meu protesto fica parado no ar, sem eco, sem utilidade? (BORBA FILHO 1976b: 102).

Em 1972, Ariano Suassuna mandara retirar de cartaz uma montagem de *Torturas do coração*, dirigida pelo encenador pernambucano José Francisco Filho, com o Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (Tucap), por considerá-la “tropicalista”, corrente artístico-cultural antagônica ao seu movimento armorial (SUASSUNA 2005 [1972]: 47). Para o ator e produtor Paulo de Castro, ex-integrante do TPN e presidente da Apacepe (Associação dos produtores de artes cênicas do estado de Pernambuco), o desagrado de Ariano teria sido particularmente motivado pelas referências à homossexualidade contidas na concepção da montagem:

Disso tenho certeza, porque li os depoimentos dele [de Ariano] dizendo que a peça era de cabra macho, não de “viado”. Esse foi o tema central da história. Zé Francisco “afrescalhou” completamente o espetáculo, colocando em algumas cenas, inclusive sem fugir do texto, “quebra mão” e pintas violentas (CASTRO 2005 [1998]: 47).

A despeito do apreço que tinha por Ariano, não é improvável que Hermilo estivesse, agora, evocando esse episódio. Em fevereiro de 1974, falando ao *Jornal da Semana*, o autor de *O bom samaritano* havia destacado a qualidade do Tucap:

JS – Existe teatro em Pernambuco?

HBF – Por enquanto não existe. O que existe é um teatro sem miolo. Há, no entanto, uma tentativa séria do Teatro da Universidade Católica – o TUCAP (BORBA FILHO in *Jornal da Semana*, 10/2/1974).

Já foi visto que, a partir de meados dos anos de 1960, coincidindo com a implantação do governo autoritário no país, Ariano e Hermilo passam a discordar, ética e esteticamente, a respeito do significado essencial da arte feita pelo povo (DIDIER 2000: 74). Teriam, então, as divergências entre os ideais armoriais de Ariano e a linha politicamente mais engajada que Hermilo havia implantado no Teatro Popular do Nordeste colocado esse dois amigos em campos ideológicos distintos? Quiçá a resposta para essa pergunta possa ser vislumbrada por meio da própria peça que Hermilo vai inserir, algumas páginas adiante, na narrativa de *Os ambulantes de Deus*: nessa representação, diferentemente das peças de Ariano, o popular não é nem um pouco alegre, e mostra-se sintonizado com o momento histórico do país, disposto a interferir, por intermédio de sua arte, na realidade em sua volta.

Escrita durante os dois meses em que, após a enchente (golpe), durou a fedentina causada pela lama do rio, a peça criada por Cachimbinho-de-Coco – que é exatamente *O bom samaritano*, escrita por Hermilo pouco depois do golpe de 1964 – gira em torno da tortura infligida a Manuel de Tal pelo Coronel-Dodói, papéis interpretados, na narrativa da novela, respectivamente por Nô-dos-cegos e por Recombelo. Este último fará também o papel do General. Além desses dois, atuarão na peça os seguintes personagens do livro: Amigo-Urso, interpretando o deputado Facinho da Maioria; Dulce-Mil-Homens, no papel da Dama Cruzada; e Cachimbinho-de-Coco, com dois papéis: o do Padre-Capelão e o do Ateu. Dos que estão embarcados na jangada, apenas Cipoal fica de fora do elenco.

Depois de severamente castigado por ter sido pego “distribuindo panfletos reclamando contra a fome” (BORBA FILHO 1965b: 4), Manuel de Tal é amarrado

pelo Coronel-Dodói a um poste, no centro da cidade, para que seu suplício sirva de exemplo à população. O Coronel justifica suas ações: “Não quero subversão. Aqui, nesta minha zona, não suporto agitação. A família brasileira deve ficar muito longe de toda inquietação”. E, dirigindo-se diretamente aos espectadores, o algoz adverte: “Fiquem todos avisados que não devem socorrer esse homem” (BORBA FILHO 1965b: 5). Como era comum no teatro medieval, em vez de personagens individualizados, com construção psicológica aprofundada, entrarão em cena figuras arquetípicas, representando categorias genéricas da sociedade, personificando comportamentos recorrentes, sentimentos humanos, vícios e virtudes. O deputado, a beata, o padre, o general e o ateu vão interagir com o prisioneiro, discutindo as razões de seu suposto crime e a pertinência de seu castigo. Além desses personagens, Hermilo coloca em cena um coro, pontuando as falas com rezas e com canções.

Um por um, os personagens vão se negando a ajudar o condenado. Como Jesus crucificado, Manuel de Tal pede água; mas quem ousaria desobedecer às ordens do Coronel? Decerto não seria a beata, A Dama Cruzada, tão ocupada com seus chás beneficentes; nem tampouco o deputado Facinho da Maioria, sempre preocupado com a coletividade e com as leis que regem a democracia; também não seria O General, “homem sem maldade”, que não tortura com pau-de-arara, “só bate por necessidade”; muito menos o Padre-Capelão, defensor do Reino de Deus, “que não pertence a este mundo”. Somente O Ateu, que “não crê nem no Cão”, mas que não gosta “de ver homem apanhar”, vai socorrer o preso, levando-o para sua casa, ignorando as ameaças de delação feitas pelos outros personagens.

Além da coincidência no nome, o personagem Manuel de Tal, também conhecido como Manuel da Redenção, fala e age como o próprio Jesus Cristo: “Não tenho pecado em mim”; “E vós sois o sal da terra e vós sois a luz do mundo”. Embora se trate de um Cristo mais terreno, conhecedor do sofrimento humano sobre a terra. Por exemplo, ao ser interrogado pelo General, ele responde cantando: “[...] palmatória quebra dedo, palmatória faz vergão, quebra ossos, quebra carne, mas não quebra opinião” (BORBA FILHO 1965b: 16). Aqui, pode-se inferir outra referência à cena cultural da época: o espetáculo *Opinião*, marco da resistência da

classe artística à censura política. Dirigido por Augusto Boal, em 1964, a partir de textos de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, esse musical apresentava uma canção composta por Zé Kéti, cuja letra dizia: “Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião”.

Ao final da peça, quando O Ateu enfrenta a coerção dos outros e resolve ajudar Manuel de Tal, este vai operar um milagre sobre si mesmo. Nas didascálias lê-se: “Avançando, transforma-se, como se nada houvesse sofrido e fala firmemente” (BORBA FILHO 1965b: 18). Ele dá início, então, a um monólogo, em tom de homilia, pregando sobre o valor da fraternidade e da cooperação em oposição à covardia e à omissão. Aos poucos, sua fala vai sendo entremeada pelo coro, que roga ao Senhor: “Pelo sinal da santa cruz, livrai-nos, Deus, Nosso Senhor, dos nossos inimigos; em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém!” (BORBA FILHO 1965b: 20). Fim da peça.

Na novela *Os ambulantes de Deus*, assim que as luzes de carbureto que iluminavam a apresentação se apagam, ouvem-se vozes gritando “blasfêmia”. Em seguida, rajadas de metralhadoras. Todos os que assistiam à apresentação são sumariamente executados. Os tiros, no entanto, não atingem a jangada, que já se perdia rio adentro, no escuro da noite. Boiando na superfície das águas, uma faixa de pano, na qual se lia “*Quem é rico morre inchado*”, é destroçada por mais rajadas de metralhadoras. Sendo estas as últimas palavras proferidas pelo personagem Manuel de Tal, antes do “amém”, dito pelo coro, que encerra o espetáculo, a frase “*Quem é rico morre inchado*” somente agora é revelada ao leitor como o título do espetáculo que acabara de ser apresentado.

É relevante mencionar que, no segundo capítulo do livro, um corpo gordo, inchado, surge boiando no rio, exatamente no momento em que as águas do Una encontravam-se poluídas pela fétida “calda¹²⁵” derramada pela usina de açúcar. À medida que esse corpo vai passando, o rio vai se tornando limpo outra vez, e a natureza vai retornando à vida. Tratava-se do cadáver do usineiro. Uma morte comemorada pela população ribeirinha e também pelos personagens centrais da história.

¹²⁵ Resíduo industrial resultante da fermentação da cana-de-açúcar.

As correlações com a realidade do momento histórico do país vão se tornando cada vez mais evidentes. O tom de protesto vai ganhando volume. Logo em seguida ao massacre dos espectadores, em pleno dia de Natal, tem início o período de torturas.

Na mesma noite, começaram as torturas e as pessoas foram penduradas na torre da igreja, pelos testículos os homens, e pelos seios as mulheres; pessoas foram mortas no matadouro municipal, como porcos; pessoas foram afogadas no Poço do Xexém; pessoas foram atiradas ao jacaré que dormitava, faminto, no tanque da Praça do Mauriti; pessoas foram espetadas em árvores, de cabeça para baixo; e em toda a cidade corria o sangue dessas pessoas, escorregadio, atraindo as moscas, de cheiro adocicado, lambido pelos cães (BORBA FILHO 1976b: 122).

Essa violentíssima reação desencadeada pela apresentação de um espetáculo teatral feito por pessoas das camadas mais humildes da sociedade causa um especial efeito de estranhamento no leitor. Do popular, esperam-se geralmente gracejos e ternura; ou ainda a preservação de uma apaziguante noção de identidade nacional. Os atores postos em cena por Hermilo nessa novela não cumprem esse papel. Transgridem. E por isso, em vez de aplausos, recebem tiros; em vez de espalharem alegria, espalham o sofrimento e a dor. Historicamente, como se pode constatar nos estudos desenvolvidos pelo próprio Hermilo, os genuínos espetáculos populares estão intrinsecamente vinculados à idéia de comemoração, geralmente associados às festas profanas que acompanham os ciclos de celebrações religiosas. Embora não seja desprovido de criticidade, esse teatro do povo nordestino é movido sobretudo pelo desejo de promover o divertimento, tanto de quem o faz, como de quem o assiste (BORBA FILHO 1966c). Sua força política, em sentido mais amplo, pode ser vista como uma espécie de “ação reparadora”, como “fonte expressiva de prazer, entretenimento, orgulho e voz” (CAMAROTTI 2001: 277-278) para as comunidades produtoras desses espetáculos, quase sempre pertencentes às camadas economicamente desfavorecidas da sociedade nordestina.

Ao final de sua vida, Hermilo se mostra convencido de que as manifestações dramáticas do povo somente ao povo pertenciam. Significavam uma parte valiosa do patrimônio cultural da nação, sem dúvida; mas de propriedade exclusiva dos próprios brincantes, quase todos alheios às potencialidades ideológicas da linguagem por meio da qual se expressam artisticamente.

Assim, talvez de modo não intencional, a presença da peça *O bom samaritano* dentro da narrativa de *Os ambulantes de Deus* termine por assumir certo tom de lamento, ao revelar-se como um desejo melancólico do autor, como um sonho (ou quem sabe um presságio) no qual ele idealiza um teatro popular consciente de sua força política; um teatro vivo, disposto a interferir na realidade que espelha. Um teatro que o próprio Hermilo sempre buscou, como encenador e, mais especialmente, como dramaturgo.

Embora *O bom samaritano*, rebatizada com o título de *Quem é rico morre inchado*, tenha sido a última peça que Hermilo publicou, ela não foi a última que ele escreveu. Em 1972, sete anos depois de *O bom samaritano*, Hermilo lança sua derradeira obra teatral: *Sobrados e mocambos – uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor*. Este é o único texto teatral que ele vai criar após ter dado início à elaboração da tetralogia *Um cavalheiro da segunda decadência*. Sintomaticamente, entre todas as suas outras peças, *Sobrados e mocambos* parece ser a que apresenta maior identidade com o estilo que, à época, já o distinguia como romancista. Nem tanto pelo aspecto autobiográfico, muito embora a história de sua família provavelmente não diferisse muito das descrições que Gilberto Freyre oferece em seu estudo sobre o declínio da sociedade patriarcal brasileira, mas especialmente por outras duas características definidoras de sua marca autoral como escritor: 1) a multiplicidade de diálogos simultâneos que sua linguagem literária propõe, diálogos com outros autores, com outras obras e com outros tipos de textos; e 2) o recorrente interesse pelo erotismo, lançando um olhar despudorado sobre a sexualidade humana. Esses traços já aparecem em algumas de suas peças anteriores; mas somente em *Sobrados e mocambos* parecem assumir um peso semelhante ao que têm em seus romances.

Por si só, a própria idéia de teatralizar um clássico dos estudos sociológicos brasileiros já expressa o caráter dialogístico da peça. Porém, como nos romances que estava criando nessa época, especialmente em *Agá* (LIMA 1993), Hermilo vai estabelecer conexões, não somente com Gilberto Freyre, mas com diversas outras fontes. Explicando a estrutura de *Sobrados e mocambos*, Sônia Maria van Dijck Lima sublinha essa feição transtextual da obra:

Para a composição, Hermilo Borba Filho, além de ter partido de Gilberto Freyre, incorporou ao discurso das personagens textos de fontes heterogêneas, que vão do popular à História do Brasil, passando pelo reaproveitamento discurso hermiliano anteriormente elaborado (LIMA 1986: 30).

Ariano Suassuna também aponta essa mistura de discursos na obra de Hermilo:

Tem momentos de *Sobrados e mocambos* que são feitos em sete sílabas, que é o tipo de verso chamado redondilha maior, que é a mesma do cantador. Em vários livros de Hermilo, tanto no romance como no teatro, ele se vale disso, da tradição da cultura popular, para expressar o que ele quer dizer. Ele já me pediu versos que eu sabia decorado de cantador. Um verso aliás muito obsceno de Lourival Batista e usava isso também na peça. Ao lado disso, processos que são do mamulengo, do teatro de bonecos, do bumba-meu-boi e várias outras manifestações da cultura popular, das quais ele se apropriava para revelar o seu mundo pessoal, particular e dizer o que lhe era necessário dizer no momento da obra, da qual estava cuidando (SUASSUNA 1998: 26).

Antes de reutilizar *Um paroquiano inevitável* em *Agá*, e antes de inserir *O bom samaritano* em *Os ambulantes de Deus*, Hermilo transpõe para *Sobrados e mocambos* a cena final de *Auto da mula de padre*, obra de 1948. O *Ballet das beatas*, longa seqüência de ações sem nenhuma fala, transforma-se na cena da morte de Josefina Minha-Fé. Era como se ele pretendesse rever, com os olhos da maturidade, momentos de sua dramaturgia passada que ainda lhe interessavam.

João Denys Araújo Leite é outro estudioso que aponta a intertextualidade como uma característica proeminente na última peça escrita por Hermilo Borba Filho:

Em *Sobrados e mocambos*, o painel de intertextos, interrelações e interdiscursos é exuberante. O diálogo crítico com a obra de Gilberto Freyre toma proporções poucas vezes vistas no teatro brasileiro, mostrando por meio da derrisão, do burlesco, do cômico, de técnicas antiilusionistas e profundamente realistas a formação de um país e de uma região (LEITE 2006: 32-33).

Em ocasião anterior, João Denys havia ressaltado a liberdade formal, isto é, a sobreposição de técnicas e de gêneros teatrais operada por Hermilo na teatralização do ensaio de Gilberto Freyre. Em outras palavras, ele destacara o diálogo, metalingüístico, que *Sobrados e mocambos* propõe entre possibilidades de expressão teatral que em geral são compreendidas como coisas que não se misturam.

Hermilo lança mão de mais de setenta personagens, ou figuras, para contar a história da formação social do nosso Brasil / Nordeste. Divide a estrutura do drama em cinco grandes cenas, intercaladas com quatro interlúdios. Utiliza-se dos mais variados recursos cênicos, onde se percebe nitidamente as influências do teatro épico de Bertolt Brecht: uso de cartazes, projeção de slides, a figura do narrador, a mescla dos gêneros: elementos do trágico e do cômico, do burlesco, do musical, da opereta, do quadro-a-quadro, como num Mistério Medieval, além de elementos diversos dos folguedos populares do Nordeste (LEITE 1994: 130-131).

Richard Mazzara, em artigo escrito logo após a publicação da peça *Sobrados e mocambos*, também entende que o modo como Hermilo aproveitou o estudo de Gilberto Freyre resultou em uma obra única, difícil de ser enquadrada em qualquer gênero dramático. No campo estético, ele chama atenção para o diálogo que é estabelecido entre o teatro e as demais artes (fotografia, dança, música, etc.). No campo ideológico, embora não se refira diretamente a Brecht, como o fez João

Denys, Mazzara enfatiza o caráter revolucionário da peça, assinalando a tensão entre o posicionamento político de Hermilo e o de Freyre. Observa, porém, com muito acerto, uma coerência primordial, para além das divergências ideológicas, entre o método criativo do dramaturgo e a atitude autoral do sociólogo:

Sobrados e Mocambos, de Hermilo Borba Filho, não pode ser classificada dentro de qualquer definição convencional de teatro. Pode ser definida como uma revisão de alguns tópicos principais da obra de Gilberto Freyre, numa variedade de formas tipicamente atordoantes, tomadas virtualmente de todas as artes existentes. Única peça desenvolvida pelo autor em estilo atemporal, vagamente episódico e bem atípico de Hermilo Borba Filho, é o drama coletivo e amplamente épico da decadência do sistema patriarcal, sua urbanização, industrialização e democratização. A decadência do antigo regime é enfatizada de todos os modos pelo autor, o qual, mais que simplesmente nacionalista, agora apresenta nítidas acentuações revolucionárias na sua denúncia dos abusos e na valorização da revolta contra os antigos senhores. Assim, o espírito de Hermilo Borba Filho é aqui substancialmente diferente do Freyre da década de trinta e radicalmente diferente da sua atitude nos anos sessenta. Por outro lado, a dramatização de Hermilo Borba Filho do material de Gilberto Freyre corresponde formalmente em riqueza, complexidade e subjetivismo, ao ensaio deste último. A realização de **Sobrados e Mocambos** no palco e seu efeito sobre a platéia devem ser extremamente interessantes (MAZZARA 1972)

No prefácio que escreveu para a peça, Gilberto Freyre não trata abertamente de suas discordâncias políticas com Hermilo. A representação da sexualidade é eleita como o tema que melhor poderia exprimir as diferenças entre os dois autores. Nesse âmbito, Freyre afirma não se ver refletido na maneira “por vezes antilírica” (FREYRE 2007 [1971]: 204) como a peça tratou o erotismo.

A essa altura, tendo concluído os quatro volumes de *Um cavalheiro da segunda decadência*, Hermilo já angariara a fama de “autor maldito”. Dono de um estilo “cru”, “erótico”, “por vezes brutal”, chega a ser apontado como “o Henry Miller brasileiro” (RODRIGUES 2007 [1972]: 120). Em seus romances, e agora também em *Sobrados e mocambos*, Hermilo abre espaço, sem qualquer pejo, para a

obscenidade. É obsceno, do mesmo modo como muitos artistas populares, de todos os tempos e de todas as nacionalidades, também sempre o souberam ser. No início de 1972, pouco depois de Gilberto Freyre ter feito suas ressalvas à peça, temendo ver o “acanalhamento” dos “assuntos sexuais” (FREYRE 2007 [1971]: 204), Hermilo publica uma crônica, no *Diário de Pernambuco*, em que, de modo indireto, responde ao ilustre sociólogo. O mote do artigo eram as duras críticas sofridas, pouco tempo antes, pela atriz Dercy Gonçalves, em Lisboa, por conta da apresentação de uma remontagem da paródia *A dama das camélias*, escrita por Hermilo, especialmente para a comedianta, em 1956. Alguns jornais portugueses haviam tachado a peça de pornográfica. E o reducionismo desse rótulo desagradou o autor.

Eu já estou cansado de discutir esta questão de pornografia, obscenidade, imoralidade, licenciosidade, em espetáculos teatrais e livros de ficção. Teríamos, novamente, que começar a analisar milhares de obras que, partindo da Bíblia com seus incestos, raptos, adultérios, violações, chegassem aos dias de hoje com romancistas e dramaturgos de todos os países.

O editorialista do DIÁRIO foi elegante comigo e Flávio Rangel [diretor da nova versão da peça], alertando os críticos portugueses que nos malharam, aos três, incluindo Dercy, de que nós não éramos nada daquilo que eles diziam. Eu não sei. Acho que, pelo menos em relação a mim, os críticos devem ter alguma razão, já que, catalogado no rol dos “escritores malditos” (vejam os meus romances e minhas últimas peças), devo ter metido a minha pornografiazinha num texto escrito há dezesseis anos e que, dirigido por Ruggero Jacobbi, naquela época, foi o maior acontecimento de bilheteria do ano (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 24/1/1972).

Em seguida, Hermilo faz um belo elogio a Dercy Gonçalves, reconhecendo-a como legítima representante de uma milenar tradição de comédia popular, e argumenta que a recorrente crítica à licenciosidade existente nesse tipo de teatro denotava, muitas vezes, antes de tudo, apenas preconceito de classe social.

Ninguém desconhece, na verdade, o quanto Dercy Gonçalves se excede em qualquer texto que representa, mas duas

coisas devem ser reparadas: aos seus espetáculos vai quem é de maior idade (não sei, aliás, como a censura portuguesa, tão rigorosa, a ponto de haver proibido, há alguns anos, a representação de *A alma boa de Tse-Suan*, de Brecht, por Maria Della Costa, consentiu que *A Dama* ficasse em cartaz ainda 12 dias), por conseguinte já metido em outras pornografias da própria vida, sexuais ou não; e se pusermos de lado seus desbragamentos não há um exemplo em todo o teatro brasileiro de uma atriz mais espontânea, de uma atriz com tanta capacidade de improvisação, de uma atriz mais alegre. Ela e Costinha são os dois representantes últimos de um tipo de espetáculo que vai morrendo, os últimos *Bedegüebas*, os últimos *Mateus*. O problema está em que uma pornografia dita por um intérprete de Edward Albee nunca é encarada como uma pornografia dita por Dercy Gonçalves. Que outra faziam os protagonistas de Aristófanes, os atores de Plauto, os da *commedia dell'arte* e mesmo os da *commedia sostenuta* num caso como o d'*A Mandrágora*, de Maquiavel? O fato inegável é que intelectualizamos esses movimentos teatrais e chegamos até a dourá-los, mas não deviam diferir muito de espetáculos semelhantes aos de agora (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 24/1/1972).

Sua versão de *Sobrados e mocambos* seria, portanto, libertina como um pastoril profano, como uma apresentação de mamulengo, ou uma brincadeira de bumba-meu-boi. Por fim, corroborando a suposição de que se dirigia ao autor de *Casa-grande & senzala*, Hermilo encerra sua crônica invocando o escritor José Lins do Rego, o mais reconhecido intérprete, na literatura, do Regionalismo concebido Gilberto Freyre:

“Palavras, palavras, palavras”, já dizia Hamlet. O medo das palavras, que podem ser ditas numa roda íntima, que existem de verdade, que são pensadas, mas não podem ser escritas ou faladas num palco. Pior do que elas há outras palavras, palavras que perderam a vergonha, como também dizia José Lins do Rego e que, no entanto, são ditas sem nenhum pudor: “Sejamos docemente pornográficos”... (BORBA FILHO in *Diário de Pernambuco*, 24/1/1972).

Antônio Cadengue, professor e diretor teatral, responsável por uma das poucas montagens da peça *Sobrados e mocambos*, observa que a sexualidade que Hermilo inseriu em seu texto não advém somente do ensaio homônimo de Gilberto Freyre. Em 1998, durante um seminário que discutiu o teatro de Hermilo Borba Filho, ele diz o seguinte, citando Sônia Maria van Dijck Lima:

Em síntese, Hermilo elaborou um mosaico da vida social e familiar nordestina e, em certa medida, nacional. Só para indicação de algumas das situações representadas lembramos: “a estupidez da escravidão, a marginalização do negro, do índio, do mulato e da mulher, a penetração do capital estrangeiro, a religiosidade, a crença em assombrações, a chegada da máquina na economia da cana-de-açúcar, o poder da Igreja, a distância entre o sobrado e o mocambo, a decadência patriarcal, o nascimento dos bacharéis e, principalmente, o sentido erótico que impregna as relações sociais e familiares”¹²⁶. E aqui um parêntese: em verdade, *Sobrados e mocambos* tem basicamente duas ou três referências à sexualidade, essa que se exacerba no texto de Hermilo, são ilações que ele faz de *Casa-grande & senzala*. Ele pega situações onde recria, mas não estão dessa forma no *Sobrados e mocambos* do Gilberto Freyre. São pequenas situações, as sinhazinhas presas nas suas casas, nos sobrados. Os homens não as deixam sair; e saem. Ele diz que a mucama dava banho na iaiá e nisso havia uma atitude erótica. São pequenas referências que Hermilo realmente ampliou e deu essa performance teatral (CADENGUE 1998: 21).

O sexo permeia toda a peça de Hermilo. É ressaltado até nos nomes dos quitutes da tradicional culinária nordestina, tão valorizada por Gilberto Freyre: “Argolinhas de amor” e “Beijos da cabocla”, por exemplo (LIMA 1986: 31). O sexo, como instância última do autoritarismo patriarcal, rende a grande metáfora que encerra *Sobrados e mocambos*. Na cena final, deitado em seu leito de morte, o velho senhor patriarcal acaricia o sexo da mulatinha Tonheta e pronuncia suas últimas palavras: “Adeus, boceta gostosa!...”. Logo em seguida, sobrepondo-se às vozes das

¹²⁶ Trecho retirado da página 30 do livro *Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura*, escrito por Sônia Maria van Dijck Lima em 1986.

carpideiras, ouvem-se guitarras elétricas, tocando, “num ritmo alucinante”, “uma música tropical do século XX” (BORBA FILHO 2007 [1972]: 330).

A última cena de *Sobrados e mocambos* prenuncia o fim de um sistema. Celebra os primitivos e eternos conceitos de vida e morte sob o signo de Eros. Confirma a conclusão do império das mãos agrícolas sob uma idéia e uma prática de escravidão urbana explícita e clara e faz o anúncio, com o longínquo som de guitarras, de uma outra escravidão urbana implícita e obscura: o tempo digital, virtual, super-industrial, científico e tecnológico (LEITE 1994: 137).

Assim como *A donzela Joana* e *O bom samaritano*, Hermilo Borba Filho também não teve a oportunidade de levar ao palco *Sobrados e mocambos*. Sequer viveu o bastante para testemunhar a montagem de qualquer um desses seus últimos textos teatrais. Meses depois de sua morte, no início de 1977, o grupo Vivencial, liderado por Guilherme Coelho, é responsável pela primeira encenação de *Sobrados e mocambos*. Esse conjunto, já foi visto, despontava como uma experiência radical no teatro pernambucano dos anos 1970, pela anárquica e produtiva convivência, em seu seio, de diversas correntes e valores, mas sobretudo pelo “aproveitamento da escória”, “dos talentos marginais”, colocando-os “diligentemente no estrelato” (COELHO 2005: 94). Entre os intelectuais que mais contribuíram para o desenvolvimento do Vivencial, destaca-se o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, notório opositor à estética armorial de Ariano Suassuna (DIDIER 2000: 46-52). Em 1998, durante encontro que rememorou a trajetória do grupo, Jomard Muniz assinalou a identificação do Vivencial com as idéias tropicalistas que, desde a segunda metade dos anos 1960, agitavam a cena cultural do país. Lembrando de suas contribuições (dramatúrgicas e cinematográficas) para o grupo, ele diz:

Havia uma certa guerrilha cultural. /.../ escrevi um texto em forma de um livro-envelope chamado *Nos abismos da pernambucália*, que era uma leitura do avesso da cultura pernambucana, de tudo que se dizia ser o bom caráter local, que eu procurava questionar. Quero lembrar que isso está muito ligado

a uma estética tropicalista, já que foi no auge do Tropicalismo, não em 1968, mas em 1973 (BRITTO 2005 [1998]: 109).

Um ano depois da estréia de *Sobrados e mocambos*, em artigo para o *Jornal da Cidade*, Antônio Cadengue, que em 1998 assinaria outra encenação dessa peça, destaca o espetáculo dirigido por Guilherme Coelho, como um dos mais importantes acontecimentos da cena teatral pernambucana daquela época, incluindo a montagem entre as manifestações artísticas que tentaram “eliminar as barreiras e os limites traçados por uma cultura caduca que insiste no ‘moderno e tradicional’, no ‘armorialismo’, ou mesmo na ‘tomada de poder pelo operariado’ (CADENGUE in *Jornal da Cidade*, 1/8/1977).

“Sobrados e mocambos”: Guilherme [Coelho] vestiu seus atores de “senhores de sobrado” e distanciou-se historicamente num processo extraordinário de desmistificações das constantes explicações do Brasil. Resultado: o Sobrado foi visto pelo Mocambo, num espetáculo sujo, incompleto, miserável e cruel. Menos humilhados e ofendidos e mais humilhantes e ofensivos, o vivencial, grupo responsável pela montagem, lançou-se, num jogo crivado de significações, na destruição de Apolo – a ponto de surgirem tentativas de legitimar o espetáculo como Armorial, numa visível intenção de desarticular sua mordaz crítica à oficialíssima cultura (CADENGUE in *Jornal da Cidade*, 1/8/1977).

Mais de duas décadas depois, na ocasião em que estreava, com a Companhia Teatro de Seraphim, sua própria encenação de *Sobrados e mocambos*, Antônio Cadengue, diretor que se notabilizou por montagens de autores ousados como Jean Genet, João Silvério Trevisan e Nelson Rodrigues, afirma que seu desejo de encenar essa peça advinha, em parte, de suas afetuosas lembranças do espetáculo feito, em 1977, pelo Vivencial:

“/.../ foi uma montagem instigante mas violentada pela censura militar, tendo sofrido vários cortes. Mesmo assim,

demorava três horas e meia, segundo Valdemar de Oliveira, que escreveu que era um cenário pesado, com um elenco da pesada, mas ao mesmo tempo tinha todo um aparato de pessoas muito competentes, junto a Guilherme [Coelho], que foi o diretor e Zé Cláudio que fez os desenhos dos diapositivos, projetados durante a peça, tal qual o livro de Hermilo. Eram deslumbrantes esses desenhos. Vi essa peça, convivi com essa peça, vendo esse processo de montagem, porque trabalhava nela Beto Diniz, que era cenógrafo e figurinista, com quem eu namorava na época. Então, estava lá, cotidianamente, e fiquei deslumbrado com a maneira como as pessoas brincavam com a peça. O clima de festança dela. Sempre ficou na minha cabeça de um dia enfrentar aquilo, que para mim parecia, de fato, uma esfinge (CADENGUE 1998: 19).

Na ocasião em que pronunciou essas palavras, Antônio Cadengue dividia uma mesa com Ariano Suassuna, em um seminário organizado para discutir a obra de Hermilo. Antes da intervenção de Cadengue, Ariano havia feito uma longa exposição em que situava a dramaturgia de Hermilo – e também a de Nelson Rodrigues – dentro de certa linhagem, originada no barroco brasileiro do século XVII, que teria fundado a própria idéia de cultura nacional. Ariano conclui sua palestra com as seguintes palavras:

No século XX brasileiro dois grandes dramaturgos surgem dessa linhagem à qual acabo de me referir, são eles: Nelson Rodrigues e Hermilo Borba Filho. Agora que me perdoem os que estão presentes, mas eu acho que desses dois grandes dramaturgos, para o meu gosto, Hermilo supera Nelson Rodrigues. Porque Nelson se limitou a pegar os seus personagens no universo limitado, a classe média urbana brasileira, e Hermilo pega todo o passado do Brasil, seguindo essa linhagem que citei e como romancista, assim como dramaturgo, ele apresenta um vasto mural do Brasil, pegando do século XVI até os dias de hoje. Era isso o que tinha a dizer (SUASSUNA 1998: 16).

Esse encontro de Ariano Suassuna com Antônio Cadengue, de certa maneira, atesta a amplitude e a diversidade do teatro de Hermilo. Sendo dois intelectuais e

artistas de diferentes gerações, que sempre militaram em campos distintos, ou até mesmo em campos antagônicos, Cadengue e Ariano encontram em Hermilo um inesperado, mas revelador, ponto de interseção. Diferentemente de Ariano, porém, Cadengue vai ressaltar, nas peças de Hermilo, nem tanto o contato com as tradições fundadoras da cultura nacional, mas sim a sintonia com o novo, e o interesse pela contemporaneidade.

Ele [Hermilo] vai estar atento a esse painel histórico a que o professor Ariano se referiu, do século XVI ao século XX, e ao mesmo tempo vai pegar as próprias contradições da sua cidade, dos amigos que se tornam inimigos e vice-versa. E ao mesmo tempo um flerte com o marxismo e com a igreja progressista, e por conseguinte com os procedimentos brechtianos, talvez mais pela didática do que pela dialética. Acho que ela é uma excelente dramaturgia para um encenador, não sei se enquanto literatura simplesmente ela se realiza completamente. Ele mesmo dizia que era um homem de teatro, mas não exatamente um dramaturgo. Mas eu vejo com muita simpatia, em inúmeras dessas peças, as possibilidades de diálogo. O que eu achei bonito de rever no Hermilo é essa possibilidade de se colocar perante a cena contemporânea, perante a compreensão. Ele sabe que não está no século XVI nem no XVII nem no XVIII. Ele está no século XX e pensa como homem do século XX e os problemas estéticos que advêm do século XX. Nisso é extremamente brilhante e generoso. E com todas as contradições, implícitas no seu próprio catolicismo e no diálogo permanente que ele também estabelece consigo próprio, não só com outros autores, a idéia da intertextualidade, esse ato de deglutição que ele faz, não do Bispo Sardinha, mas do Gilberto Freyre, é uma maneira que me leva também a o ato de degluti-lo (CADENGUE 1998: 18).

Conclusão

Hermilo Borba Filho foi um dos protagonistas do processo de modernização dos palcos brasileiros, ao longo do século XX. Pela intensidade e pela amplitude de sua atuação renovadora, tem seu nome inscrito na história recente da cultura nacional, ao lado de outros artistas e intelectuais que conseguiram, contra a inércia do conformismo, fazer com que o teatro brasileiro, tanto na encenação quanto na literatura dramática, se afirmasse como arte, e não apenas como divertimento.

Igualmente a outros agentes da modernidade teatral no Brasil, Hermilo também foi interpelado pela contraditória percepção de que o fortalecimento da arte dramática nacional continuava a demandar – e talvez mais do que nunca – um olhar atento sobre as novidades que eram produzidas fora do país, sobretudo nas grandes metrópoles européias. Porém, diferentemente do que acontecia até então, agora esse olhar para fora, sendo moderno, deveria assumir certa perspectiva crítica, procurando se livrar da passividade subserviente, legada pela colonização, que por muito tempo fez os brasileiros receberem qualquer produto cultural europeu como algo, *a priori*, de valor. Assim, entre o final dos anos 1930 e o final dos anos 1950, quem lutava pela renovação do teatro feito no Brasil intuía que já não bastava apenas conhecer o novo, era preciso se reconhecer como parte desse novo, era preciso se inserir no novo, acreditar-se “tão bom quanto” o teatro moderno que, há poucas décadas, vinha se irradiando a partir da Europa. Alguns, porém, como Hermilo Borba Filho, foram além: não queriam somente se igualar ao novo que lhes chegava de fora, queriam se reconhecer, e se fazerem reconhecer, como algo efetivamente novo, isto é, algo diferente, original. Estes, para os quais a entrada na modernidade teatral não se apartava da luta por uma identidade própria para o teatro nacional, compreendiam que o “tão bom quanto” era uma etapa, não um fim.

Situado no Recife, distante dos maiores pólos de produção teatral do país, Hermilo Borba Filho precisava se fazer, a um só tempo, moderno e original, não somente em relação aos palcos europeus, mas também em relação ao novo teatro

que começava a surgir no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nos seus escritos dos anos 1940, ele diversas vezes conclama seus conterrâneos a se espelharem nas realizações inovadoras que vinham surpreendendo os públicos cariocas e paulistas. Sua própria atuação à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), entre 1946 e 1952, foi diretamente inspirada pelo exemplo do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno. Já nessa época, porém, quem sabe influenciado pelo espírito do Regionalismo que, desde a primeira metade dos anos 1920, Gilberto Freyre disseminava entre os intelectuais recifenses, pode-se perceber, nas ações e no pensamento de Hermilo, um claro interesse pelas particularidades da cultura local, em especial pela tradição da cultura popular nordestina, vendo-a, não como um impedimento, ou como um sinal de atraso, mas sim, pelo contrário, como uma promissora aliada em seu empenho pela modernização do teatro pernambucano.

Ao equacionar tradição, região e modernidade, Freyre oferece uma atilada resposta ao desafio de fazer uma cultura periférica se modernizar sem sacrificar suas características identitárias. Semelhante operação, na Espanha, pelas mãos de Federico García Lorca, o dramaturgo mais reverenciado pelo jovem Hermilo, havia rendido excelentes frutos. Lançando um olhar moderno e repleto de poesia sobre as coisas de sua terra, a dramaturgia de Lorca logo transcende as fronteiras geográficas, e se faz ouvir nos principais centros da cultura ocidental.

Pouco tempo depois de Gilberto Freyre elaborar sua proposição “Regionalista, Tradicionalista e, ao seu modo, Modernista”, Oswald de Andrade, em São Paulo, vai sintetizar sua fecunda metáfora da “antropofagia”, também como estratégia de fortalecimento da cultura brasileira, em seus irreversíveis intercâmbios com a modernidade artística e cultural de países tidos como mais desenvolvidos. Embora criados em condições distintas, e por diferentes motivações imediatas, tanto o Regionalismo de Gilberto Freyre quanto o Modernismo antropofágico de Oswald de Andrade parecem ter, direta ou indiretamente, servido a Hermilo Borba Filho ao longo de toda a sua trajetória no teatro. Mesmo sem ter se feito discípulo, tampouco advogado, nem do Regionalismo freyreano nem do Modernismo oswaldiano, Hermilo compreendeu muito bem a importância desses dois grandes pensadores da moderna

cultura nacional. Soube os admirar, sem abrir mão de sua capacidade crítica, e sem perder de vista as diferenças, políticas sobretudo, que guardava em relação a ambos. Como artista e como intelectual, foi, ao seu modo, regionalista e modernista; valorizou as tradições de sua terra, embora fosse um voraz devorador de autores estrangeiros. De Gilberto Freyre, porém, decerto devido à convivência na mesma cidade, recebe influência mais nítida e imediata, especialmente no início de sua carreira, quando apenas começava a aprofundar suas reflexões sobre o teatro brasileiro. Enquanto nos anos finais de sua vida, com a liberdade criativa alcançada, e com seu crescente interesse pela cultura urbana, parecia estar mais próximo de Oswald de Andrade. De modo emblemático, em sua última peça, *Sobrados e mocambos*, Hermilo oswaldianamente deglute um dos mais destacados estudos de Gilberto Freyre – justo aquele que enfoca o declínio do patriarcado rural e suas implicações no processo de urbanização da sociedade nordestina.

Do Recife, liderando o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Hermilo vislumbra na literatura dramática o caminho mais auspicioso para inserir o Nordeste no processo de renovação do teatro brasileiro. Nesse sentido, em grande parte, é graças à sua atuação que toda uma linhagem de dramaturgos nordestinos modernos vai ser revelada ao país. Algo que, muito tempo depois, Décio de Almeida Prado vai nomear, “um tanto abusivamente”, de “Escola do Recife” (PRADO 1996 [1988]: 84), colocando sob essa rubrica autores que, com maior ou menor intensidade, foram tocados pelo pensamento e pelo exemplo de Hermilo Borba Filho, tais como: José Carlos Cavalcanti Borges, Aristóteles Soares, Osman Lins, Aldomar Conrado e Luiz Marinho. Estes três últimos foram alunos de Hermilo no Departamento de Teatro da, então, Universidade do Recife. José Carlos Cavalcanti Borges foi, desde cedo, muito estimulado a escrever para o teatro pelo o diretor do TEP. Em 1950, Hermilo dirige, pela primeira vez, uma peça sua: *A comédia de Balzac*. Dez anos depois, esse autor vai ser um dos membros fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN). Já Aristóteles Soares, mesmo sem ter feito parte dos grupos teatrais liderados por Hermilo, manteve-se em constante diálogo com ele, reconhecendo-o em diversas ocasiões como um mentor. Na lista feita por Décio de Almeida Prado há ainda dois nomes que merecem especial atenção: o do poeta Joaquim Cardozo que, por seus

próprios caminhos, chegou, na maturidade, a um teatro que possui importantes pontos de ligação com o teatro de Hermilo; e o de Francisco Pereira da Silva que, não sendo pernambucano, indica, de certa maneira, o alcance regional das ações e das idéias de Hermilo. Em sua relação, Décio de Almeida Prado não inclui o nome Ariano Suassuna. Prefere tratá-lo separadamente. Não por desconhecer que ele tenha sido iniciado no teatro por intermédio de Hermilo (PRADO 1996 [1988]: 79), mas pela posição de destaque que sua obra alcançara no teatro contemporâneo do Brasil.

O talento teatral de Ariano Suassuna é revelado, em 1947, pelo Concurso de Peças do TEP. Para presidir a comissão julgadora, Hermilo convida Gilberto Freyre. O edital do concurso sugeria aos autores que enfocassem, “de preferência”, “os problemas brasileiros”, “aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil” (BORBA FILHO in *Folha da Manhã* 24/10/1946). Não demora e esse projeto dramatúrgico repercute no Sudeste do país, recebendo prontamente o rótulo, cunhado por Paschoal Carlos Magno, de “Teatro do Nordeste”. Mais do que um novo colorido, essas peças nordestinas pareciam oferecer um oportuno lastro de nacionalidade ao moderno teatro brasileiro.

Embora tenha sido o principal idealizador desse “Teatro do Nordeste”, que futuramente é chamado, por Décio de Almeida Prado, de “Escola do Recife”, Hermilo não acatou, nem como autor teatral nem como encenador, as limitações que invariavelmente advêm desse tipo de rotulação. Por outro lado, apesar de ter inspirado, e de continuar inspirando, diversos artistas e pensadores do teatro nordestino, ele não cultivou epígonos, no sentido mais mesquinho desse termo. Não fomentou imitadores, nem seguidores autômatos. Não deixou receitas nem cartilhas. Como um verdadeiro professor, ajudava seus alunos a encontrarem suas próprias verdades, seus próprios caminhos. Isso é bem ilustrado, por exemplo, por meio de seu diálogo com Osman Lins, um diálogo tão cheio de divergências e tão permeado de recíproca admiração.

Nas peças que escreveu, exercitou-se livremente, experimentando gêneros e estilos dos mais variados, sem se preocupar em alimentar esta ou aquela noção prevalente da cultura nordestina. Seguramente, via sua dramaturgia como um

processo, não como um produto. Para ele, homem da palavra, a escrita dramática era uma natural extensão do seu pensamento teatral. Por meio de suas peças, pode-se acompanhar a evolução de suas idéias sobre o teatro.

Nas obras mais importantes que escreveu nos anos 1940, quase sempre tragédias, seu encantamento com autores estrangeiros contemporâneos, como García Lorca, T. S. Eliot, ou Eugene O'Neill, por exemplo, se pronuncia de modo inequívoco. Criar algo parecido com o que esses dramaturgos haviam feito era, certamente, uma forma de melhor conhecê-los. Mas devia ser, também, uma tentativa de apontar um rumo para o desenvolvimento do teatro na região, ou mesmo no país. De certa maneira, assim, na dialética inerente à modernização de culturas colonizadas, como a do Brasil, Hermilo cumpria, nessa época, a necessária etapa de procurar ser “tão bom quanto”. Todavia, mesmo ali, enquanto se apoiava em formas previamente criadas por autores europeus, ele já introduzia, no conteúdo de suas peças, lendas, histórias e problemas mais diretamente ligados à cultura nordestina.

Como encenador, a despeito de o seu interesse pelas manifestações dramáticas do povo do Nordeste já haver se manifestado com nitidez, o Hermilo dos anos 1940, sobretudo em suas montagens pelo TEP, embora pareça ter alcançado um padrão moderno, equiparável àquele trazido aos palcos brasileiros por diretores estrangeiros como, primeiramente, Zygmunt Turkow ou Zbigniew Ziembinski, e, em seguida, Adolfo Celi ou Ruggero Jacobbi, entre outros, não deixa sinais autorais mais significativos, coisas que pudessem anunciar sua determinação, nos anos 1960, de pesquisar uma maneira nordestina de construir um espetáculo teatral. Suas escolhas de repertório, porém, montando autores como Tchekhov, Ibsen, Lorca, Shakespeare ou Sófocles, atestam sua determinação de fugir das facilidades e seu compromisso de levar à cena obras de qualidade, ainda pouco encenadas, ou mesmo inéditas, no país.

Em paralelo, seu desejo de popularizar o acesso ao teatro artístico, mais um ponto que o unia a Lorca, e que o distinguia de outros renovadores da cena local, como Valdemar de Oliveira, um dos seus mais constantes interlocutores, revelava sua compreensão de que, embora movida por aspirações estéticas, a arte, como atividade humana, não podia se isolar do contexto social em que estava inserida.

Com a maturidade, apesar de seguir reprovando a arte alistada, panfletária, reduzida a interesses políticos, seu entendimento de que o artista deve se manter em permanente diálogo crítico com a realidade que o cerca vai se sedimentar.

Durante os anos em que vive em São Paulo, entre o final de 1952 e o início de 1958, atuando como crítico teatral e procurando se firmar como encenador profissional, Hermilo Borba Filho praticamente interrompe sua atividade como dramaturgo – apenas faz adaptações, paródias, para a comediantes Dercy Gonçalves. Esse hiato parece evidenciar um momento de reflexão e de amadurecimento. Em contato com o “melhor” teatro que se fazia no Brasil, isto é, testemunhando o profissionalismo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e assistindo também a importantes companhias estrangeiras que visitavam o Sudeste do país, Hermilo fortalece sua crença de que, após dominar a técnica da cena moderna, o teatro nacional deveria se voltar para as raízes culturais do seu povo, em busca de uma expressão autêntica, distinta da cena européia ou da cena norte-americana.

De volta ao Recife, refaz, em outra perspectiva, o percurso que havia trilhado no início de seu contato com o teatro moderno: trabalha, novamente, no Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), de Valdemar de Oliveira, não mais como um ator diletante, mas como um encenador contratado; dois anos depois, reúne-se a seus antigos colegas do TEP e cria o Teatro Popular do Nordeste (TPN), grupo que deveria ser, segundo seu manifesto de fundação, uma continuidade, em caráter profissional, dos mesmos ideais que haviam norteado as ações do TEP: a redemocratização do teatro e a promoção de uma dramaturgia vinculada às coisas do povo nordestino.

Agora, Ariano Suassuna já era, com todos os méritos, um dos mais aclamados autores do teatro brasileiro. Seu estilo, sobretudo na comédia, fazia escola e consolidava certa visão de um Nordeste alegre, poético e criativo. Enquanto encenava as comédias de Ariano, na primeira fase do TPN, Hermilo volta a escrever peças – apesar de cada vez mais se descobrir como romancista. Seus textos teatrais dessa época, no entanto, à exceção de *O cabo fanfarrão* (1961), prenunciam que entre ele e Ariano se desenvolviam diferenças significativas. Aproximando-se dos mestres do bumba-meu-boi, do pastoril e do mamulengo, quase todos pertencentes

às camadas economicamente desprovidas da sociedade, Hermilo se comove, cada vez mais, com a dura realidade vivida por esses artistas do povo. Como Ariano, ele também incorpora, na estrutura de sua dramaturgia, diversos recursos encontrados nesses espetáculos populares; diferentemente de Ariano, porém, passa a tratar de questões estranhas ao universo dos brincantes nordestinos. Suas peças dos anos 1960 têm, em sua forma, a liberdade narrativa e arbitrariedade poética dos brinquedos populares, especialmente do bumba-meu-boi; mas abordam temas sombrios, sofridos, em sintonia com a atmosfera política que se instalara no país após o golpe militar de 1964. Nesse específico viés, se assemelha a Joaquim Cardozo, que também se inspirou no bumba-meu-boi, para produzir um teatro igualmente conflitante com a visão estereotipada do popular nordestino, desenhado como um ser sempre capaz de enfrentar as adversidades e as injustiças sociais com humor e esperteza. Diferenciava-se de Cardozo, no entanto, por não pretender criar um novo gênero dramático a partir do bumba-meu-boi. Desejava que o aprendizado adquirido com os mestres da arte popular pudesse ser absorvido organicamente, e que passasse a interferir em todas as suas possibilidades de expressão criativa.

Após revisitar o TAP, de Valdemar de Oliveira, e depois de se reencontrar com Ariano Suassuna, revivendo os ideais que, na juventude, os haviam aproximado, chegava o momento de Hermilo assumir um projeto mais autoral. Isso se dá na segunda fase do TPN, a partir de 1966, justamente quando as divergências entre ele e Ariano vão se tornar mais evidentes. 1966 é, também, o ano em que Hermilo publica o romance *Margem das lembranças*, iniciando sua tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*, uma ousadia de inspiração autobiográfica.

Alegando discordar de certa “linha” brechtiana que, ao seu ver, Hermilo vinha pondo em cena, Ariano praticamente se retira do TPN. Conforme afirma no *Diálogo do encenador*, publicado em 1964, fazia “muitos anos” que Hermilo estudava Brecht; mas fazia também muito tempo que estudava outro importante teórico do teatro no século XX: Antonin Artaud (BORBA FILHO 2005 [1964]: 146). Este último, com sua celebração das forças irracionais presentes no fenômeno teatral, decerto também tinha o potencial de expor diferenças entre os dois principais fundadores do TPN.

Como Ariano, Hermilo jamais aceitou a submissão do indivíduo a qualquer causa política. Assim, mantiveram-se igualmente afastados do comunismo que nutriu parte expressiva da dramaturgia brasileira nos anos 1960 e 1970. Estavam distantes, portanto, da dialética marxista que embasava o teatro de Brecht. Tal postura, catalisada por uma desavença pessoal com Germano Coelho, presidente do Movimento de Cultura Popular (MCP), pôs o TPN em rota de colisão com as esquerdas recifenses no período que antecedeu a tomada de poder pelos militares.

Entre Hermilo e Brecht havia, porém, muita coisa em comum. Ambos rejeitavam as convenções do chamado teatro burguês, tão afeito às regras da dramática tradicional, isto é, ao texto que se desenrola, no palco, como se fosse um segmento de vida, até o desenlace final, quando o problema que suscitava a ação é resolvido. Ambos desejavam, ao contrário, uma dramaturgia que provocasse questionamentos, em vez de oferecer resoluções. Como Brecht, Hermilo queria uma cena antiilusionista, que envolvesse mais ativamente o espectador, lembrando-o a todo o tempo de que ele estava participando de um espetáculo teatral, e de que não estava diante de uma “fatia de vida”.

Contudo, diversas vezes, exageradamente talvez, Hermilo vem a público explicar que o antiilusionismo de seu teatro advinha dos espetáculos populares do Nordeste, e não do teatro épico/dialético de Bertolt Brecht. Ele não se detém, entretanto, a observar o teor potencialmente “artaudiano” presente nessas manifestações dramáticas do povo nordestino: o improviso, a música e a dança; a licenciosidade; o caráter de ritual; as interfaces com o misticismo; as celebrações de vida, de morte e de ressurreição; a integração coletiva entre atores e espectadores; as referências às necessidades vitais do ser humano, como o sexo ou a alimentação; a embriaguez, o transe.

Seu interesse por esses aspectos da arte popular não repercutem plenamente em suas encenações no TPN. Lá, embora haja um esforço para que os atores incorporem alguns desses elementos em sua prática, o que prevalece é o respeito intransigente à literatura dramática. O TPN, ecoando os ensinamentos de Jacques Copeau, referência teórica decisiva na formação teatral de Hermilo, foi um teatro eminentemente da palavra. Ao longo de toda a sua carreira, Hermilo foi um

encenador que reverenciou a primazia da dramaturgia sobre os demais elementos criativos da linguagem teatral. Para ele, diferentemente de outros diretores contemporâneos, não podia haver teatro sem a pré-existência de um texto especialmente escrito para o palco. Isso suscitava uma incontornável contradição: como fazer um espetáculo inspirado na improvisação coletiva dos brincantes, se todo o projeto cênico estava rigorosamente ancorado em uma dramaturgia erudita e autoral?

De fato, a filiação a Copeau impedia, simultaneamente, que o TPN avançasse tanto em direção a Brecht quanto em direção a Artaud – as duas grandes matrizes teóricas que balizaram o teatro ocidental na segunda metade do século XX. Embora o teatro brechtiano também fosse calcado na palavra, ele a empregava, racionalmente, como instrumento político-pedagógico, que deveria sempre buscar a clareza, desmistificando o “mistério” e a “magia” da criação dramatúrgica, coisas cultuadas por Copeau. Os ideais artaudianos, por sua vez, advogando um tipo de comunicação teatral que transcendesse a racionalidade da palavra, também se revelavam incompatíveis com o legado de Copeau.

Curiosamente, é na introspecção da criação literária que o interesse de Hermilo por Artaud parece encontrar mais espaço para se revelar. Em seus romances, em seus contos, e também, embora de maneira menos flagrante, em seus textos teatrais produzidos a partir da década de 1960, percebe-se uma crescente valorização de temas como: o gozo, a doença, a dor, a paixão, a religiosidade, o sonho, o sobrenatural, o desejo e a morte. Isso tudo, diferentemente do que acontece nas obras de Ariano Suassuna, vai ser tratado sem pejo, às vezes de modo muito cru, embora sem jamais deixar de ser poético.

É significativo observar que Hermilo não encena suas últimas três peças, *A donzela Joana* (1964), *O bom samaritano* (1965) e *Sobrados e mocambos* (1972), exatamente aquelas que melhor traduzem a evolução de suas idéias teatrais na maturidade. Talvez pressentisse que não conseguiria, nas condições de trabalho do TPN, verter para o palco toda a complexidade que infundia nessa dramaturgia. Dessas três obras, *Sobrados e mocambos* é a que traz mais pontos em comum com o estilo que, então, já o distinguia no panorama da literatura brasileira

contemporânea – estilo que se consolida nos romances que compõem a tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*, escrita entre 1966 e 1972.

Nos últimos anos de sua vida, o Hermilo criador teatral vai se fundindo ao Hermilo escritor. Peças criadas anteriormente, e jamais levadas ao palco por ele próprio, irrompem, reinterpretadas, na narrativa em prosa de seus últimos livros: *Um paroquiano inevitável* é aproveitada em *Agá* (1974), seu romance mais experimental; e *O bom samaritano* aparece na novela *Os ambulantes de Deus* (1976), último trabalho que publicou. Em vez da ribalta, as páginas do livro. Era como se o escritor “encenasse”, como os recursos ilimitados de sua imaginação, as peças que, na vida real, o homem de teatro, mediante as restrições impostas pela censura militar e as limitações de sua saúde debilitada, já não se sentia capaz de executar.

Referências bibliográficas:

ALVES, Leda. 2006 [1998]. Entrevista. In FERRAZ, Leidson (org.). *Memórias da cena pernambucana*, volume 2. Recife: Funcultura.

_____. 1994a. Entrevista. In MORGANTI, Vera Regina (org.). *Confissões do amor e da arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

_____. 1994b. Entrevista. In BACCARELLI, Milton (org.). *Tirando a mascara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe – Cepe.

AMADO, Jorge. 1962. *Casa-Grande & Senzala e a revolução cultural*. In Gilberto Freyre: *sua ciência, sua filosofia, sua arte – ensaios sobre o autor de Casa-Grande & Senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil*, comemorativos do 25º aniversário da publicação desse seu livro. Introdução de Gilberto Amado. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. 1983. *O nacional e o popular na cultura brasileira – TEATRO*. Apresentação Adauto Novaes. São Paulo: Editora Brasiliense.

ARRAIS, Isabel Concessa. 2000. *Teatro de Santa Isabel*. Prefácio de Antônio Paulo Rezende. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

ASSIS, Machado. 2001 [1859]. *Idéias sobre o teatro*. In FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.

AZEVEDO, Neroaldo. 1996. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. Prefácio de José Aderaldo Castello. João Pessoa; Recife: Editora Universitária da UFPB; Editora Universitária da UFPE.

BACCARELLI, Milton (org.). 1994. *Tirando a mascara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe – Cepe.

BANDEIRA, Manuel. 1993 [1944]. *Vestido de Noiva*. In Nelson Rodrigues – *Teatro completo*, organizado por Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

BANHAM, Martin. (ed.) 1995 [1988]. *The Cambridge guide to theatre*. Cambridge, Cambridge University Press.

BARTHES, Roland. 2007. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 1984 [1973]. *Diderot, Brecht, Eisenstein*. In BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Porto: Edições 70.

BATY, Gaston. 1960 [1949]. O 'metteur-en-scène'. In BORBA FILHO (org.). *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Agência Editora Íris.

BATY, Gaston; CHAVANCE, René. 1992 [1932]. *El arte teatral* (título original: *Vie de l'art théâtral, dès origines a nos jours*). Trad. Juan José Arreola. México, D. F.: Tezontle.

BENNETT, Susan. 1997. *Theatre audiences: a Theory of Production and Reception*. Routledge: London and New York.

BORBA FILHO, Hermilo. 2007. *Hermilo Borba Filho: teatro selecionado*. Organizado por Leda Alves e Luís Augusto Reis. Apresentação de Celso Frateschi. Prefácio de Luís Augusto Reis. Três volumes. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. 2007. *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2007 [1975]. Entrevista à revista *Veja*. In *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2007 [1974]. Entrevista à revista *Ele Ela*. In *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2007 [1973]. Entrevista ao *Jornal do Commercio*. In *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2007 [1971]. *Entrevista de Hermilo Borba Filho*, concedida a José Maria Andrade. In *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2007 [1970]. *Assim fala um escritor maldito*. Entrevista a Renato Carneiro Campos, originalmente publicada no *Diário da Noite*, em março de 1970. In *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2007 [1964]. *Teatrólogo e romancista – o autor de 'Sol das Almas'*. Entrevista a Gilberto Cavalcanti, originalmente publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 15/11/1964. In *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2007 [1958]. *Hermilo Borba Filho em 7 flashes*, entrevista concedida a Oliveira & Marques. In *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correia e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

_____. 2005. *Diálogo do encenador – Teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Prefácios Luís Augusto Reis; Carlos Reis; Leda Alves. Recife: Edições Bagaço e Editora Massangana.

_____. 2005 [1964]. *Diálogo do encenador*. In *Diálogo do encenador – Teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Prefácio Luís Augusto Reis; Carlos Reis; Leda Alves. Recife: Edições Bagaço e Editora Massangana.

_____. 2005 [1947]. *Reflexão sobre a mise-en-scène*. In *Diálogo do encenador – Teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Prefácio Luís Augusto Reis; Carlos Reis; Leda Alves. Recife: Edições Bagaço e Editora Massangana.

_____. 2005 [1946]. *Teatro do povo*. In *Diálogo do encenador – Teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Prefácio Luís Augusto Reis; Carlos Reis; Leda Alves. Recife: Edições Bagaço e Editora Massangana.

_____. 2000. *Louvações, encantamentos e outras crônicas*. Organizado por Jaci Bezerra; Leda Alves e Juarez Correia. Recife: Edições Bagaço.

_____. 1996 [1973]. *Depoimento Serviço Nacional de Teatro*, entrevistado pelos atores Carlos Reis, Marcos Siqueira e pelo jornalista Celso Marconi. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano IX. Julho de 1996. Recife: Cepe.

_____. 1994a [1967]. *A porteira do mundo* (2ª edição) / Segundo volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

_____. 1994b. Entrevista. In *Jornal do Commercio*, Caderno C, pp. 1 e 6. Edição do dia 10 de outubro de 1994.

_____. 1993 [1966]. *Margem das lembranças* (2ª edição) / Primeiro volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Apresentação Márcio Souza. Porto Alegre: Mercado Aberto.

_____. 1987 [1966]. *Fisionomia e espírito do mamulengo* (2ª edição). Rio de Janeiro: Inacen.

_____. 1982 [1967]. *Apresentação do bumba-meu-boi* (2ª

edição). Recife: Editora Guararapes.

_____. 1981 [1973]. In *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC – SEC – (SNT)

_____. 1981 [1976]. In CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de; MAURÍCIO, Ivan (orgs.). *Hermilo vivo – vida e Obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte.

_____. 1978. Depoimento. In MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de (organizadores) *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco: 1961-1977*. Recife: Editora Alternativa.

_____. 1976a. Entrevista. In revista *Veja*. Edição do dia 9 de junho de 1976.

_____. 1976b. *Os ambulantes de Deus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. 1972a. *Deus no pasto* / Quarto volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

_____. 1972b. *Sobrados e mocambos*: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor. Prefácio Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

_____. 1970. Carta a Osman Lins, escrita no dia 23 de julho de 1970. Arquivo pessoal do autor.

_____. 1969. *Teatro popular em Pernambuco*. In Revista Dionysos, ano XIV, número 17. Rio de Janeiro: SNT / MEC.

_____. 1968a. *Henry Miller: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor.

_____. 1968b. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro.

_____. 1968c. *O cavalo da noite* / Terceiro volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

_____. 1968d. *Por uma arte popular total*. In Revista Civilização Brasileira – Caderno especial nº2: Teatro e realidade brasileira, julho de 1968. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira.

_____. 1966a. *Teatro e educação*. In Revista de Educação e Cultura. Ano VI, número 6. Recife: Secretaria de Educação e Cultura

_____. 1966b. Programa (em folheto impresso) do Curso Intensivo de Teatro e de Encenação, ministrado por Hermilo Borba Filho, em Assunção, Paraguai, em setembro de 1966, sob os auspícios da Missão Cultural Brasileira, no Paraguai, em parceria com o Ateneo Paraguay. Arquivo pessoal do autor.

_____. 1966c. *Espetáculos populares do Nordeste*. São Paulo: São Paulo Editora.

_____. 1966d. Declarações de Hermilo Borba Filho proferidas na ocasião da estréia do espetáculo *O inspetor*, na inauguração da sede do Teatro Popular do Nordeste. Texto datilografado, pertencente ao arquivo pessoal do autor.

_____. 1966e. Tabela aos atores do espetáculo *O cabo fanfarrão*, do Teatro popular do Nordeste. Manuscrito datilografado, datado do dia 11 de outubro de 1966. Arquivo pessoal do autor.

_____. 1966f. *Discurso de posse*. In Boletim da Comissão Pernambucana de Folclore. Ano II, Vol. 2, Nº 1, Recife.

_____. 1966g. *A donzela Joana*. Coleção Diálogo da Ribalta XV. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda.

_____. 1965a. *Discurso de agradecimento ao Prêmio Othon Bezerra de Melo de Melhor Romance*. In Revista da Academia Pernambucana de Letras Nº 14 (4º da IV fase). Recife: Academia Pernambucana de Letras.

_____. 1965b. *O bom samaritano*. Texto original da peça, versão datilografada, pertencente ao acervo pessoal do autor. Recife / Palmares, 13 a 24 de junho de 1965.

_____. 1964a. *Diálogo do encenador*. Recife: Imprensa Universitária.

_____. 1964b. *Sol das almas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

_____. 1963. Tabela ao elenco do espetáculo *Onde canta o sabiá*, da Cia. Cacilda Becker. Manuscrito datilografado, datado do dia 24 de outubro de 1993, São Paulo. Arquivo pessoal do autor.

_____. 1962a. Texto escrito de próprio punho, em um dos álbuns de recortes de jornais do arquivo pessoal do autor.

_____. 1962b. Tabela escrita aos atores do TPN, na ocasião da estréia do espetáculo *A bomba da paz*. Texto datilografado, S/D. Arquivo pessoal do autor.

_____. 1961a. Programa da disciplina História do Espetáculo, aprovado pelo Departamento de Teatro da Escola de Belas Artes, Universidade do Recife, em março de 1961. Cópia datilografada, arquivo pessoal do autor.

_____. 1961b. *O processo de criação do romance*. In Deca – Revista do Dept. de Extensão Cultural e Artística; ano III, nº 4. Recife: Secretaria do Estado dos Negócios de Educação e Cultura.

_____ (org.). 1960a. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Agência Editora Íris.

_____. 1960b. Mensagem manuscrita no álbum de recortes do Teatro Popular do Nordeste, datada fevereiro de 1960, Recife, PE. Arquivo pessoal do autor.

_____. 1958. Programa do espetáculo *Onde canta o sabiá*, produzido pelo Teatro de Amadores de Pernambuco. Apud CADENGUE, Antônio. 1991. *TAP: sua cena & sua sombra – o Teatro de Amadores de Pernambuco (1948 – 1991)*. Tese de doutoramento, sob a orientação do Prof. Dr. Sábato Antônio Magaldi. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

_____. 1951. *O autor brasileiro*. Anais do 1º Congresso Brasileiro do Teatro, realizado entre os dias 9 e 13 de julho de 1951, no Rio de Janeiro.

_____. 1950. *História do teatro*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil.

_____. 1948. *Auto da mula de padre*. Ilustrações Darel. Recife: Prefeitura Municipal do Recife./ Departamento de Documentação e Cultura.

_____. 1947. *Duas conferências: Teatro: arte do povo & Reflexões sobre a 'mise en scène'*. Recife: Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife.

BORBA FILHO, Hermilo; SUASSUNA, Ariano. 1961. *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste*. Cópia datilografada, assinada pelos autores. Arquivo pessoa de Hermilo Borba Filho.

BRANDÃO, Tânia. 2006. *'A mulher sem pecado' e os pecados do teatro*. Palestra

pronunciada durante o Seminário Nelson Rodrigues e a Cultura Nacional, realizado no Teatro Apolo, durante a IX edição do Festival Recife do Teatro Nacional. Transcrição digitalizada.

_____. 2004. *O teatro brasileiro moderno e a representação da sociedade*. In CARVALHO, Sérgio (org.) *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. Apresentação de Celso Frateschi.

BRECHT, Bertolt. 1994. *Teatro completo* (em 12 volumes). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

BRITTO, Jomard Muniz. 2007 [1967]. *Vanguarda e retaguarda da cultura brasileira*. Apud CADENGUE, Antônio Édson. *Hermilo Borba Filho: o teatro em duas paixões*. In *Moringa Teatro e Dança* – revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Ano 2 – Volume 2. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB.

_____. 2005 [1998]. Depoimento. In FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington. (orgs.). *Memória da cena pernambucana*. Recife: Edição dos autores.

BRUGGER, Ilse, M. de. 1961. *Teatro alemán del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

CADENGUE, Antônio Édson. 2007. *Hermilo Borba Filho: o teatro em duas paixões*. In *Moringa Teatro e Dança* – revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Ano 2 – Volume 2. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB.

_____. 2006. 'Diálogo do encenador', anotações à margem. In MACHADO, Lúcia (org.). *O diálogo como método: cinco reflexões sobre Hermilo Borba Filho*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

_____. 2000. *O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo*. In *Folhetim*, número 7, revista do Teatro do Pequeno Gesto, editada por Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

_____. 1998. Transcrição da participação, como debatedor da exposição pronunciada por Ariano Suassuna, na mesa intitulada *A dramaturgia de Hermilo*, dentro do seminário *A obra de Hermilo Borba Filho*, realizado na Fundação Joaquim Nabuco (Derby), durante o II Festival Recife do Teatro Nacional. Recife: cópia digitalizada.

_____. 1991. *TAP: sua cena & sua sombra* – o Teatro de Amadores de Pernambuco (1948 – 1991). Tese de doutoramento, sob a orientação do Prof. Dr. Sábato Antônio Magaldi. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

_____. 1989. *TAP: anos de aprendizagem – O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1947)*. Dissertação de mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Sábato Antônio Magaldi. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. 1996. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Eduerj e Funarte.

CAMARGO, Joracy. 194?. *O teatro soviético*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura.

CAMAROTTI, Marco. 2001. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*. Recife: Editora Universitária da UFPE.

CARDOZO, Joaquim. 2001a. *Teatro* (obra teatral completa, em cinco volumes). Organização e prefácios de João Denys Araújo Leite. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

_____. 2001b. *Teatro* (segundo volume). *O coronel de Macambira*. Organização e prefácio de João Denys Araújo Leite. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

CARELLA, Túlio. 1968. *Orgia*. Tradução de Hermilo Borba Filho. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício. 2006. Entrevista. In FERRAZ, Leidson (org.). *Memórias da cena pernambucana*, volume 02. Recife: Funcultura.

_____. 1989. *O teatro de Hermilo: a realidade mais o sonho*. In Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano III, número 3. Marco de 1989. Recife: Cepe.

_____. 1986. *Por um teatro do povo e da terra – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Prefácio de Maximiliano Campos. Recife: Fundarpe.

_____. 1977. Apostila utilizada como “base teórica ao CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO – teoria e prática, realizado pelo Teatro HERMILO BORBA FILHO, em Olinda – Julho de 1977”, manuscrito datilografado.

CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma. 2006. (Orgs.) *Paschoal Carlos Magno – Crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: Funarte.

CARVALHO, Sérgio Ricardo. 2002. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese de

Doutoramento, sob orientação do Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr.. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

CASTRO, Paulo de. 2005 [1998]. Depoimento. In FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington. (orgs). *Memória da cena pernambucana*. Recife: Edição dos autores.

CASTRO, Ruy. 1994. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. (5ª reimpressão). São Paulo: Cia das Letras.

CLAUDEL, Paul. 1956. *Joana d'Arc entre as chamas*. Tradução e prefácio Dom Marcus Barbosa O.S.B. Coleção Teatro Moderno. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.

COELHO, Guilherme. 2005. *Vivencial, ontem e hoje*. In FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington. (orgs). *Memória da cena pernambucana*. Recife: Edição dos autores.

COUPRIE, Alain. 1994. *Lire la tragédie*. Paris: Dunod.

CORREIA, José Celso Martinez. 1968. *A guinada de José Celso*. Entrevista a Tite de Lemos in Revista da Civilização Brasileira – Caderno especial nº 2 – *Teatro e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CORREIA, Viriato. 1973 [1953]. Apud CARLOS MAGNO, Orlando. 1973. *Pequena História do Teatro Duse*. Rio de Janeiro: SNT / MEC.

CORREYA, Juarez. 2002. (org.). *Poetas dos Palmares*. Palmares: Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho e Editora Bagaço.

COSTA, Iná Camargo. 1998. *Sinta o drama*. Petrópolis – RJ: Editora Vozes Ltda.

D'ANDREA, Moema Selma. 1995. *A polêmica revisitada: Regionalismo e Modernismo*. In *Estudos de Sociologia*. Ano 1, nº 1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. 2001. *O Nordeste de Joaquim Cardozo*. In CARDOZO Joaquim, 2001. *Teatro*. Primeiro volume: *Os anjos e os demônios de Deus*. Organização e prefácio João Denys Araújo Leite. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.

DESUCHÉ, Jacques. 1968 [1963]. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Tradução, introdução, notas adicionais e bibliografia de Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-tau, S. A. Ediciones.

DIAS, Maria Teresa de Jesus. 2004. *Um teatro que conta*, defendida no Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a Sandra Nitri.

DIDIER, Maria Thereza. 2000. *Emblemas da sagração armorial*. Recife: Editora da UFPE.

DORIA, Gustavo. 1975. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/ MEC.

DORT, Bernard. 1977. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva.

EDWARDS, Gwynne. 1983 [1980]. *El teatro de Federico García Lorca*. Tradução Carlos Martín Baró. Madrid: Biblioteca Románica Hispânica; Editorial Gredos.

FARIA, João Roberto. 2001. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1998). *O teatro na estante*. Cotia – SP: Ateliê Editorial.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. 2006. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e Cangaço*. Prefácio de Moema Selma D'Andrea. Recife: Editora Universitária da UFPE.

FERNANDES, Sílvia. 2000. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp.

FIGUEIRÔA, Alexandre. 2005. *O teatro em Pernambuco*. Recife: Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco.

FREYRE, Gilberto. 2007 [1971]. *Prefácio à peça Sobrados e Mocambos*. In ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (orgs.) *Hermilo Borba Filho: teatro selecionado – volume III*. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. 2004 [1964]. *Discurso proferido ao final da Marcha da Família Com Deus Pela Liberdade*. In BARRETO, Túlio Velho; FERREIRA, Laurindo (orgs.). (2004). *Na trilha do golpe: 1964 revisitado*. Prefácio de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana.

_____. 1996 [1976]. *Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife*. In QUINTAS, Fátima (org.) *Manifesto Regionalista*. 7ª Edição. Prefácio de Antônio Dimas. Recife: Fundaj / Edições Massangana.

_____. 1980. Entrevista à revista *Playboy*, edição de março de 1980. Acessada pela Biblioteca Virtual da Fundação Gilberto Freyre

(<http://bvfgf.fgf.org.br>), em 12 de agosto de 2007.

_____. 1977 [1936]. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 5ª edição, 2 volumes. Rio de Janeiro: Editora José Olympio / INL-MEC

_____. 1975. *Tempo morto e outros tempos* – trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

_____. 1941. *Região e Tradição*. Prefácio de José Lins do Rego. Ilustrações de Cícero Dias. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

FREYRE, Gilberto et al. 1979 [1925]. *Livro do Nordeste*. 2ª edição (fac-similada). Apresentação Mauro Mota. Prefácio Gilberto Freyre. Recife: Arquivo Público Estadual.

FURNESS, R. S. 1990. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva.

GARCIA, Silvana. 1997. *As trombetas de Jericó* – teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. 2000 [1997]. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa (3ª edição). São Paulo: Universidade de São Paulo.

GARCÍA LORCA, Federico. 1992. *Teatro* (volumes 1, 2 e 3). Coleção *Obras* (em cinco tomos). Organização de Miguel García-Posada. Madrid: Akal Editor.

_____. 1940. *Oda a Walt Whitman*. Apud MARTÍNEZ, Emilio de Miguel. 1993 [1972]. *Introducción*. In GARCÍA LORCA, Federico. 1993 [1928]. *Romancero gitano*. Madrid: Espasa-Calpe.

GEORGE, David. 1985. *Teatro e antropofagia*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Global.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. 2006. (orgs.). *Dicionário do teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.

GUÉNOUN, Denis. 2003. *A exibição das palavras*: uma idéia (política) do teatro. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

GUZIK, Alberto. 1986. *TBC: crônica de um sonho* – o Teatro Brasileiro de Comédia - 1948 -1964. Prefácio de Sábado Magaldi. São Paulo: Perspectiva.

GUTIÉRREZ, Sonia. 1979. (Ed.). *Teatro popular y cambio social em América*

Latina: panorama de uma experiência. Ciudad Universitária “Rodrigo Facio” – Costa Rica: Educa, Centroamérica.

HABERMAS, Jürgen. 2000. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda.

HOFF, Tânia Márcia Cezar. 1992. *Duas Electras brasileiras*. Dissertação de Mestrado, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Célia Berrettini. ECA – USP.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. 2004. *Asdrúbal Trouxe o Trombone* – memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano.

HULAK, Janice. 2007. Depoimento. In MACHADO, Lúcia. 2007. (org.). *Hermilo, lembrança viva de um mestre*. Prefácio de Luís Augusto Reis. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

INGARDEN, Roman. 1965. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

INNES, Christopher. 1995 [1988]. *Verbetes Maugham, (William) Somerset*. In BANHAM, Martin. (editor). *The Cambridge guide to theatre*. Cambridge, Cambridge University Press.

JAMESON, Fredric. 1999. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Revisão técnica e prefácio de Iná Camargo Costa. Petrópolis – RJ: Editora Vozes Ltda.

KAUFMAN, Tânia. 2008. *Arte cênica em Pernambuco: âncora e plataforma da identidade judaica – a dramaturgia judaica em Pernambuco*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

LEACH, Robert. 1992. *The magnificent cuckold (Le cocu magnifique)*. In *International dictionary of theatre 1 – plays*. Chicago – London: St. James Press.

LEJEUNE, Philippe. 1996 [1975]. *Le pacte autobiographique* – Nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Seuil.

LEITE, João Denys Araújo. 2006. *Dialogismo cultural em Hermilo Borba Filho*. In MACHADO, Lúcia (organizadora). *O diálogo como método: cinco reflexões sobre Hermilo Borba Filho*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

_____. 2003. *Um teatro da morte: transfiguração poética do Bumba-meu-Boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

_____. 2001. *Um Brasil trôpego: testemunho e esperança*. In CARDOZO Joaquim, 2001. *Teatro*. Segundo volume: *O coronel de Macambira*. Organização e prefácio João Denys Araújo Leite. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.

_____. 1994. *O signo erótico em Hermilo: verificação em Sobrados e mocambos*. In *Revista Arte Comunicação*, volume 1, número 2. Recife: Editora Universitária/ UFPE.

LEVI, Clovis. 1997. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração Produções limitadas.

LIMA, Mariângela Alves de. 2008. *Pensador original renovou a cena artística do Recife*. In *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. D5; edição do dia 02/01/2008.

_____. 1980. *Teatro brasileiro moderno – uma reflexão*. In *Dionysos*, nº 25, especial: Teatro Brasileiro de Comédia, organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira. Rio de Janeiro: Funarte – SNT.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. 1993. *Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermiliano*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.

_____. 1986. *Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura*. (Série Lendo) São Paulo: Atual.

_____. 1980. *Um cavalheiro da segunda decadência: busca degradada de valores autênticos*. Prefácio Neroaldo Pontes de Azevedo. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.

LINS, Álvaro. 1993 [1944]. *Uma tragédia moderna*. In *Nelson Rodrigues – Teatro completo*, organizado por Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

LINS, Osman. 1976. *O invencível Hermilo*. Apud *Jornal do Brasil*, 5 de julho de 1976. Apud CARVALHEIRA, Luiz Maurício. 1986. *Por um teatro do povo e da terra – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Prefácio de Maximiniano Campos. Recife: Fundarpe.

_____. 1969. *Guerra sem testemunhas – o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.

LOPES, Ângela Leite. 1993. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ – Tempo Brasileiro.

MACHADO, Lúcia. 2007. (org.). *Hermilo, lembrança viva de um mestre*. Prefácio

de Luís Augusto Reis. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

_____. 2006. (org.). *O diálogo como método: cinco reflexões sobre Hermilo Borba Filho*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

_____. 1986. *A modernidade no teatro – ali e aqui* – reflexos estilizados. Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Artes Cênicas, apresentada ao Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE, sob a orientação do Prof. Antônio Cadengue. Versão datilografada. Recife: UFPE

MAGALDI, Sábato. 1997[1962]. *Panorama do teatro brasileiro* (3ª edição). São Paulo: Global.

_____. 1993. *A peça que a vida prega*. Prefácio in RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organizado por Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A.

_____. 1991. *Iniciação ao teatro* (4ª edição). Apresentação Décio de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1985. *Prefácio a esta edição*. In ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1984. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. 1980. *Surge o TBC*. In *Dionysos*, nº 25, especial: Teatro Brasileiro de Comédia, organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira. Rio de Janeiro: Funarte – SNT.

MAGALHÃES, Aluísio. 1986. Depoimento a Luiz Maurício Carvalheira. In *Por um teatro do povo e da terra* – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Prefácio de Maximiliano Campos. Recife: Fundarpe.

MAGNO, Paschoal Carlos. 2006 [1954]. In *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Organizado por Martinho Carvalho e Norma Dumar. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. 2006 [1952]. In *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Organizado por Martinho Carvalho e Norma Dumar. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. 2006 [1947]. In *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Organizado por Martinho Carvalho e Norma Dumar. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. 2006 [1946]. In *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Organizado por Martinho Carvalho e Norma Dumar. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. 1978. Depoimento à revista *Dionysos*, nº 23. Rio de Janeiro: SNT / MEC.

MARTÍNEZ, Emilio de Miguel. 1993 [1972]. *Introducción*. In GARCÍA LORCA, Federico. 1993 [1928]. *Romancero gitano*. Madrid: Espasa-Calpe.

MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de. 1978. (orgs.). *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco – 1961/77*. Recife: Ed. Alternativa.

MAZZARA, Ricahrd A. 1972. *Gilberto Freyre e Hermilo Borba Filho: Sobrados e mocambos*. Tradução de Sebastião Vila Nova. In *Diário de Pernambuco*, edição do dia 23 de março de 1972.

_____. 1970. *Hermilo Borba Filho's A donzela Joana and the brazilianization of Joan of Arc*. Revista Forum, volume XI, número 4. Muncie, Indiana: Ball State University.

_____. 1968. *Three tragedies by Hermilo Borba Filho*. Revista *Hispania*, Volume LI, Número 4. Oakland: Oakland University.

MENDONÇA, Luiz. 1994. Entrevista a Milton Baccarelli. In BACCARELLI, Milton. *Tirando a mascara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe – Cepe.

_____. 1968. *Teatro é festa para o povo*. In *Revista Civilização Brasileira – Caderno especial nº2: Teatro e realidade brasileira*, julho de 1968. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira.

MELO, Mário. 1955. Crítica à montagem de *Vestido de noiva*, pelo TAP. Apud CADENGUE, Antônio Édson. 2000. *O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo*. In *Folhetim*, número 7, revista do Teatro do Pequeno Gesto, editada por Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

MERKEL, Ulrich. 1983. (org.). *Teatro e política: poesias e peças do expressionismo alemão*. Com textos de Georg Heym, Ernest Toller e Georg Kaiser. Tradução de Cora Rónai e Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MICHALSKI, Yan. 1995. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. Prefácio Fernando Peixoto. Colaboração Joana Albuquerque. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora Hucitec / Funarte.

MOTA, Mauro. 1976. *Modas e modos*. Recife: Editora Raiz.

MONTEIRO, Luiz Carlos. 1996. *Hermiller ou as delícias do bom e louvado sexo*. In Suplemento Cultural – Diário Oficial. Estado de Pernambuco. Ano IX. Julho de 1996. Recife: Cepe.

MOSTAÇO, Edécio. 1982. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial Ltda.

OLIVEIRA, Valdemar. 1971. *Crônica da cidade*. Apud CADENGUE, Antônio. 1989. *TAP: anos de aprendizagem – O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1947)*. Dissertação de mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Sábato Antônio Magaldi. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

_____. 1961. *O teatro em Pernambuco*. In *Dionysos* nº 11. Rio de Janeiro: SNT / MEC.

_____. 1958. *O teatro brasileiro*. Palestra proferida em 1957 na Academia de Letras da Bahia, editada pela Universidade da Bahia, na série *Publicações da Universidade da Bahia*. Volume 6. Salvador: Universidade da Bahia / Imprensa Vitória.

OLIVEIRA, Valdemar; BORBA FILHO, Hermilo. 1945. *Soldados da retaguarda* – comédia social em três atos. Recife: Ministério do Trabalho.

O'NEILL, Eugene. 1972. *Seven plays of the sea*. New York: Random House / Vintage.

_____. 1958. *Teatro escogido*. Tradução de León Mirlas. Madrid: M. Aguilar.

ORTIZ, Renato. 2000 [1985]. “*Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*”, Texto 3, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, PUC – SP. Apud GARCÍA CANCLINI, Nestor. 2000 [1997]. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª edição. São Paulo: Universidade de São Paulo.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. 2005. *Gilberto Freyre – Um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: Editora Unesp.

PAVIS, Patrice. 1999. *Dicionário de teatro*. Direção de tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

PEIXOTO, Fernando. 1991 [1974]. *Brecht, vida e obra* (4ª edição). São Paulo: Editora Paz e Terra.

_____. 1989a. *Teatro em pedaços* (2ª edição). São Paulo: Hucitec.

_____. 1989b. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec.

_____. 1981. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PEREIRA, Maria Lúcia. 1980. (org.) *Fichas técnicas do TBC*. In *Dionysos*, nº 25. Rio de Janeiro: Funarte.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. 1999. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj.

PIMENTEL, Altimar. 1969. *A busca de um sentido nacional*. In *Dionysos*, ano XIV, número 17. Rio de Janeiro: SNT / MEC.

PLAUTUS, Titus Maccius. 1947. *Obras completas*. Coleção Clássicos inolvidables. Tradução de P. A. Martin Robles. Buenos Aires: Librería 'El Ateneo' editorial.

PONTES, Joel. 1990 [1966]. *O Teatro moderno em Pernambuco* (2ª edição). Prefácio de Luiz Maurício Carvalheira. Recife: Fundarpe.

_____. 1966. *Dramaturgia contemporânea no Brasil*. In *Estudos Universitários, revista de cultura da Universidade Federal de Pernambuco*, nº 3. Julho – setembro. Recife: UFPE.

PRADO, Décio de Almeida. 2002. *Teatro em progresso – crítica teatral (1955-1964)*. Apresentação de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1996 [1988]. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva.

PRAGANA, Galba. 1948. Apud OLIVEIRA, Valdemar in *Jornal do Commercio*, 24/11/1948.

PRYSTHON, Ângela. 2002. *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina*. Prefácio de Paulo C. Cunha Filho. Recife: Bagaço.

PUDOVKIN, V, I. 1956. *O ator no cinema* (2ª edição). Tradução de Wilma Lucchesi. Apresentação Luis Alípio de Barros. Atualização Hermilo Borba Filho. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil.

RADFORD, Colin. 1992. *The flies (Les mouches)*. In *International dictionary of theatre 1 – plays*. Chicago – London: St. James Press.

RAULINO, Berenice. 2002. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. Prefácio de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva.

REIS, Carlos; Reis, Luís Augusto. 2005. *Luiz Mendonça: teatro é festa para o povo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

REIS, Carlos. 2005. *Hermilo Borba Filho: líder e encenador*. In *Diálogo do Encenador – Teatro do povo, Mise-em-scène e A donzela Joana*. Prefácios Leda Alves, Carlos Reis e Luís Augusto Reis. Recife: Edições Bagaço e Editora Massangana.

_____. 1994. Entrevista. In BACCARELLI, Milton (org.). *Tirando a máscara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe – Cepe.

REZENDE, Antônio Paulo. 1997. *(Dês)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe.

_____. 1995. *Gilberto Freyre: tempos de aprendiz*. In *Estudos de Sociologia*. Ano 1, nº 1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE

RIBEIRO, José Adalberto. 2001. *Agamenon Magalhães: uma estrela na testa e um mandacaru no coração*. In *Perfil Parlamentar Século XX*. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco.

ROCHA FILHO, Rubem. 1994. Entrevista. In BACCARELLI, Milton (org.) *Tirando a máscara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe – Cepe.

_____. 1986. *A personagem dramática*. Apresentação de Carlos Miranda. Coleção ensaios. Rio de Janeiro: Inacen.

_____. 1969. *Aspectos da dramaturgia nordestina*. In *Dionysos*, ano XIV, número 17. Rio de Janeiro: SNT / MEC.

RODRIGUES, Urbano Tavares. 2007 [1972]. *Encontro com Hermilo Borba Filho – o Henry Miller Brasileiro*. In BORBA FILHO 2007. *A palavra de Hermilo*. Organizado por Juarez Correa e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe.

ROLLAND, Romain. 1903. *Lé théâtre du peuple, assai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. Paris: Albin Michel.

ROSA BORGES, Geninha. 2000. *Teatro de Santa Isabel – nascedouro & permanência*. 2ª edição. Recife: Cepe.

ROSENFELD, Anatol. 1997. *Teatro moderno* [2ª edição]. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1985 [1965]. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1968. *Teatro alemão – história e estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense.

ROSS, John F. 1941. *Swift and Defoe, a study in relationship*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

ROUANET, Sérgio Paulo. 1992 [1987]. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Perspectiva.

ROUBINE, Jean-Jacques. 2003. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____. 1998 [1980]. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

SAADI, Fátima. 2001. *Um outro olhar sobre a cena*. Palestra proferida no Teatro Hermilo Borba Filho, Recife, PE, durante o IV Festival Recife do Teatro Nacional. Transcrição digitalizada.

SANTOS, Benjamim. 2007. *Conversa de camarim*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

SARRAZAC, Jean-Pierre. 2004. *Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine*. Trad. Alessandra Fernandez. In CARVALHO, Sérgio (org.) *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. Apresentação Celso Frateschi.

SARTINGEN, Kathrin. 1998. *Brecht no teatro brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec.

SILVA, Igor de Almeida. 2007. *Réquiem à infância: um estudo sobre Um sábado em 30 e Viva o cordão encarnado*, de Luiz Marinho. Dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, sob a orientação do Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira.

SHAW, Bernard. 1971. *Santa Joana e Pigmaleão*. Coleção Prêmio Nobel. Tradução Dinah Silveira de Queiroz, Miroel Silveira e Fausto Cunha. São Paulo: Opera mundi.

SILVEIRA, Miroel. 1976. *A outra crítica*. São Paulo: Editora Símbolo.

_____. 1975. *A fase profissional*. In Revista *Dionysos*, ano XXIV – Nº

22. Rio de Janeiro: SNT / MEC.

SOARES, Aristóteles. 1953. *Terra queimada*. Coleção Dionysos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.

SPIVAK, Gayatri. 1988. *Can the subaltern speak?*. In *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan.

STEINER, George. 2006 [1961]. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva.

SUASSUNA, Ariano. 2007 [1972]. In *Jornal do Brasil*, 2/8/1972. Apud FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). *Memórias da cena pernambucana*. Volume 1. Recife: edição dos autores.

_____. 1998a. *Uma dramaturgia da impureza, da misturada*. Entrevista. In revista *Vintém*, número 2 - São Paulo: Editora Hucitec.

_____. 1998b. Transcrição da participação, como palestrante, na mesa intitulada *A dramaturgia de Hermilo*, dentro do seminário *A obra de Hermilo Borba Filho*, realizado na Fundação Joaquim Nabuco (Derby), durante o II Festival Recife do Teatro Nacional. Recife. Cópia digitalizada.

_____. 1994. Entrevista. In BACCARELLI, Milton (org.) *Tirando a máscara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe – Cepe.

_____. 1978 [1977]. *Uma arte erudita a partir das raízes populares?* In MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de (organizadores) *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco: – 1961/77* (transcrita do semanário *Movimento* nº 97, de 9/5/1977). Recife: Ed. Alternativa.

_____. 1964. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Imprensa Universitária.

_____. 1962. *Teatro, Região e Tradição*. In *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte – ensaios sobre o autor de Casa-Grande & Senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil*, comemorativos do 25º aniversário da publicação desse seu livro. Introdução de Gilberto Amado. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

_____. 1955. Crítica à montagem de *Vestido de noiva*, pelo TAP. Apud CADENGUE, Antônio Édson. 2000. *O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo*. In *Folhetim*, número 7, revista do Teatro do Pequeno Gesto, editada por Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

SYNGE, John M. 1959. *Teatro*. Tradução Marta Acosta van Praet. Buenos Aires: Editora Losada.

TEIXEIRA, Fernando. 2007. *Testemunho de uma encenação: uma visão com o olho da nuca*. In *Moringa Teatro e Dança* – revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Ano 2 – Volume 2. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. 2007. *O Movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Editora Universitária da UFPE.

TELES, José. 2004. *O Movimento de Cultura Popular*. In BARRETO, Túlio Velho; FERREIRA, Laurindo (organizadores). 2004. *Na trilha do golpe: 1964 revisitado*. Prefácio de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana.

TODOROV, T. 2003. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

TOLMACHEVA, Galina. 1946. *Creadores del teatro moderno : los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

TORRES, Valter Lima. 2006. Texto escrito para o verbete 'encenador' in GUINSBURG; FARIA; LIMA (orgs.). 2006. *Dicionário do teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.

TRINDADE, Boris. 1955. Crítica à montagem de *Vestido de noiva*, pelo TAP. Apud CADENGUE, Antônio Édson. 2000. *O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo*. In *Folhetim*, número 7, revista do Teatro do Pequeno Gesto, editada por Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

VANNUCCI, Alessandra. 2005. (org.). *Crítica da razão teatral – o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. Apresentação de Luciana Stegagno Picchio. São Paulo: Perspectiva.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. 2006. *O projeto civilizatório do Regionalismo*. In revista *Continente Multicultural*, Ano VI, Nº 72, pp. 95 - 96. Recife: Cepe.

_____. 2004. *Luiz Marinho: o sábado que não entardece*. Prefácio Antônio Cadengue. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

VILAR, Jean. 1971. Apud COPFERMAN, Emile. 1971. *O teatro popular porque?* Tradução de Maria Helena Curado e Melo. Porto: Portucalense Editora.

VILLIER, André. 1946. *La prostitution de l'acteur*. Paris: Edition du pavois.

VIOTTI, Sérgio. 1988. *Dulcina – primeiros tempos: 1908 – 1937*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes

WILLIAMS, Raymond. 2002. *Tragédia moderna*. Prefácio de Iná Camargo Costa. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify.

ZIEMBINSKI, Zbigniew. 1954. *À maneira de prefácio*. Apresentação da peça *O vento do mundo*. Texto datilografado, pertencente aos arquivos pessoais de Hermilo Borba Filho.

Anexos

I. Hermilo Borba Filho: cronologia de sua trajetória no teatro

1917 – HERMILO BORBA FILHO nasce no Engenho Verde, em Palmares, na Zona da Mata Sul de Pernambuco, no dia 8 de julho, filho de Hermilo Borba Carvalho e Irinéa Portela de Carvalho.

1932/1935 - Participa como ator e ponto das atividades desenvolvidas pela Sociedade de Cultura de Palmares, sob a orientação do professor Miguel Jasselli.

1935 – Escreve a peça *A felicidade*. Com esse texto, também tem início sua atuação como diretor de espetáculos, na Sociedade de Cultura de Palmares, com montagens no Teatro Cinema Apolo.

1936 – Muda-se para o Recife. Trabalha profissionalmente, como ponto, no Grupo Gente Nossa, dirigido por Samuel Campêlo.

1940/1941 – Participa, como ator, do Grupo Cênico Espinheirense, liderado por Augusto Almeida. Para esse grupo, dirige as peças *Fonte proibida*, de Oduvaldo Vianna, e *Divino perfume*, de Renato Vianna. Em 1940, escreve *O presidente da república*, texto premiado no concurso de peças organizado pela União Nacional dos Estudantes.

1942 – Ingressa, como ator, no Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), na montagem da peça *A exilada*, de Henry Kisternaeckers.

1943 - Participa da criação do Teatro Operário do Recife; escreve e dirige, para esse grupo, a peça *Parentes de ocasião*, apresentada no Teatro de Santa Isabel. Traduz, para o TAP, *Oriente e ocidente*, de Somerset Maugham; *A evasão*, de Eugène Brieux; e *O leque de Lady Windemere*, de Oscar Wilde. Trabalha como ator do TAP

nas peças *Oriente e ocidente*, *A evasão*, *O instinto*, de Henry Kistemaekers, e *O leque de Lady Windemere*.

1944 – Escreve a tragédia *Electra no circo* e, em parceria com Valdemar de Oliveira, *Soldados da retaguarda*, peça vencedora do Prêmio Agamenon Magalhães, do Ministério do Trabalho, publicada no ano seguinte. Escreve ainda *O círculo encantado* e *Vidas cruzadas*. Participa, como ator, de uma remontagem de *Primerose* de Robert Flers, que havia sido originalmente levada à cena, pelo TAP, em 1941.

1945 – Integra, pela última vez, o elenco do TAP, na peça *O homem que não viveu (Jazz)*, de Marcel Pagnol. Entra, como diretor artístico, para o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), imprimindo nesse grupo uma orientação moderna, calcada sobretudo na valorização da literatura dramática. No TEP, em torno de sua figura, vão se aglutinar talentosos jovens, quase todos estudantes da Faculdade de Direito, tais como, entre outros: Ariano Suassuna, José Laurênio de Melo, Joel Pontes, Gastão de Holanda, Milton Persivo Cunha, Galba Pragana, Aloísio Magalhães, Murilo Costa Rego, José Guimarães Sobrinho, José de Moraes Pinho, Ivan Pedrosa, Clênio e Genivaldo Wanderley, Capiba, Lula Cardoso Ayres, Sebastião Vasconcelos, Tereza Leal, Ana Canen, Mickel Sava Nicoloff, Vicente Fittipaldi, Salustiano Gomes, Oscar Cunha, José Lins.

1946 – Traduz e dirige, para o TEP, *O urso*, de Tchecov, e *O Segredo*, de Ramon Sender. A encenação dessas duas peças, apresentadas em único espetáculo, marca a sua estréia como diretor artístico do grupo. Cria o Primeiro Concurso de Peças Teatrais do TEP, sugerindo que os concorrentes escrevessem textos que tratassem das questões próprias do Brasil e, mais especificamente, do Nordeste.

1947 – Traduz e dirige, para o TEP, a peça *A sapateira prodigiosa*, de Federico García Lorca. O Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, dirigido por Césio Regueira Costa, publica em plaquete as suas palestras *Teatro*,

arte do povo e *Reflexões sobre a mise en scène*. Coordena e realiza a “Primeira Mesa Redonda Sobre Formas Populares de Representação”, promovida pelo TEP. Escreve *João sem terra*, peça que, em 1952, inaugura o Teatro Duse, no Rio de Janeiro. Dá início à sua coluna teatral *Fora de cena*, no jornal recifense *Folha da Manhã*. Essa coluna será mantida até 1951.

1948 – Traduz e dirige, para o TEP, *A casa de Rosmer*, de Henrik Ibsen. Inaugura A Barraca, o teatro ambulante do TEP, com um espetáculo composto de uma pequena peça de mamulengos (*Haja pau*, de José de Moraes Pinho), de um recital de poemas de Federico García Lorca (alguns musicados por Capiba) e da encenação de *Cantam as harpas de Sião*, peça de Ariano Suassuna. Paschoal Carlos Magno, grande apoiador das iniciativas do TEP, esteve presente, assistindo a essa apresentação de estréia. Nesse ano, Hermilo escreve: a “tragédia em versos brancos” *O vento do mundo*; o texto para teatro de bonecos *A cabra cabriola*; e o “drama-ballet” o *Auto da mula de padre*, publicado no mesmo ano pelo Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, com ilustrações de Darel.

1949 – Dirige, para o TEP, *Édipo Rei*, de Sófocles, dividindo a tradução e a adaptação com Martim (Eros) Gonçalves e José Laurênio de Melo. Dirige também, para o mesmo grupo, *Quando despertamos dentre os mortos*, de Ibsen, com tradução de Vidal de Oliveira. Escreve *A barca de ouro*. A revista *Nordeste* publica *A cabra cabriola*.

1950 – Dirige, para o TEP, a sua peça *O vento do mundo*. Publica, pela Livraria Editora da Casa do estudante do Brasil, o manual *História do Teatro*. Monta, com um elenco formado, sobretudo, por atores do TEP e do TAP, a peça *A comédia de Balzac*, de José Carlos Cavalcanti Borges.

1951 – Dirige, para o TEP, *Otelo*, de Shakespeare. Escreve as peças *Noé*, tragédia, e *Os bailarinos*, “gênero grotesco”. Participa, como expositor, do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro.

1952 – Publica, pelas Edições Teatro do Estudante de Pernambuco, sob o título de *Teatro*, um volume contendo as peças *Electra no circo*; *João sem terra*; e *A barca de ouro*. Escreve a peça *Um paroquiano inevitável*. O TEP monta, sob a direção colombiano Henrique Buenaventura, a peça *Três cavalheiros a rigor*, escrita por Hermilo nesse mesmo ano.

1953/1957 – Vivendo em São Paulo, escreve crítica teatral para os jornais *Última Hora* e *Correio Paulista*; e também para a revista *Visão*.

1956 – Faz uma adaptação de *A dama das camélias* (versão cômica), de Alexandre Dumas Filho, para a Companhia de Teatro Cômico Dercy Gonçalves, de São Paulo.

1957 – Dirige, em São Paulo, para grupo Studio Teatral, *A Compadecida*, de Ariano Suassuna. Do mesmo autor, dirige, para a Companhia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso, a peça *O casamento suspeito*. Recebe o prêmio Revelação de Diretor Profissional pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.

1958 – Retorna a Pernambuco, a fim de lecionar História do Teatro, no recém-inaugurado Curso de Teatro da, então, Universidade do Recife, hoje Universidade Federal de Pernambuco. Adapta e dirige, para o TAP, *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro. Para o mesmo grupo, encena *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Recebe o prêmio de Melhor Diretor, pela Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco.

1959 – Dirige, para o TAP, a peça *O living-room*, de Graham Greene. Recebe, pelo segundo ano consecutivo, o prêmio de Melhor Diretor, pela Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco.

1960 – Funda o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Capiba, José de Moraes Pinho, José Carlos Cavalcanti Borges, Aldomar

Conrado e Leda Alves, os dois últimos, na ocasião, alunos do Curso de Teatro da Universidade do Recife. Esse grupo se propunha a retomar muitos dos princípios que haviam norteado o trabalho do TEP, tentando colocá-los agora em bases profissionais. Para o TPN, nesse primeiro ano de atividades, Hermilo dirige dois espetáculos: *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e *A mandrágora*, de Maquiavel. Simultaneamente, funda, em parceria com Alfredo de Oliveira, o Teatro de Arena do Recife, que estréia com a peça *Marido magro, mulher chata*, de Augusto Boal. Em seguida, também no Arena, encena *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Nesse ano, Hermilo coordena e publica, pela Biblioteca Íris, a antologia *Teoria e prática do teatro*. Recebe, pela terceira vez, o prêmio de Melhor Diretor de Teatro, da Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco. Escreve a peça: *As moscas*, “divertimento”.

1961 – Dirige *À margem da vida*, de Tennessee Williams, para o TAP. No Teatro de Arena do Recife, encena *Canção dentro do pão*, de Raimundo Magalhães Júnior, e *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Dirige *O eclipse*, de José Carlos Cavalcanti Borges, para o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP). Recebe, outra vez, o prêmio de Melhor Diretor de Teatro, pela Associação de Críticos Teatrais de Pernambuco. Preside a Comissão Municipal de Teatro do Departamento de Documentação e Cultura, da Prefeitura do Recife. Escreve a peça *O cabo fanfarrão*. Para o TPN, dirige *O processo do diabo* (espetáculo composto de três peças de um ato: *Em figura de gente*, de José Carlos Cavalcanti Borges; *A primeira lição*, de José de Moraes Pinho e *A caseira e a Catarina*, de Ariano Suassuna). A revista *Nordeste* publica o primeiro ato de sua peça *Um paroquiano inevitável*.

1962 – Escreve e dirige, para o TPN, *A bomba da paz*, farsa política que tratava das intensas contradições e das confusas disputas ideológicas que antecederam o golpe militar de 1964. Motivada especialmente por um desentendimento pessoal com Germano Coelho, um dos líderes do Movimento de Cultura Popular (MCP) – projeto de difusão cultural do qual Hermilo havia sido um dos fundadores. Anos depois, o próprio Hermilo trata de reconhecer publicamente que essa peça significara um erro

em sua trajetória artística, classificando-a como “anticaridosa” e politicamente “insensata”. Recebe o Prêmio Silvino Lopes de Teatro, pela União Brasileira de Escritores – seção de Pernambuco (UBE-PE). Começa a escrever a peça *A donzela Joana*.

1963 – Dirige *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, para a Companhia de Teatro Cacilda Becker. Viaja a Natal (RN) e dirige *João Farrapo*, de Meira Pires, para o Teatro Escola de Natal.

1964 – A Imprensa Universitária da Universidade do Recife publica o ensaio *Diálogo do encenador*. Conclui *A donzela Joana*, obra que, segundo ele próprio afirmou, melhor sintetizava o seu olhar maduro sobre os caminhos a serem trilhados pelo teatro feito no Nordeste.

1965 – Escreve a peça *O bom samaritano*, “mistério popular”. E tem a sua comédia *Um paroquiano inevitável* publicada pela Imprensa Universitária da Universidade do Recife.

1966 – Traduz, adapta e dirige, para o TPN, a peça *O inspetor*, de Gogol. Publica os ensaios *Espectáculos populares do Nordeste* (Coleção Buriti, DERSA, São Paulo) e *Fisionomia e espírito do mamulengo* (Coleção Brasileira, Editora Nacional, São Paulo). Publica a peça *A donzela Joana* (Coleção Luzes da Ribalta, volume 15, Editora Vozes, Rio de Janeiro). Como Professor da Universidade Federal de Pernambuco, é convidado pela Missão Brasileira para ministrar um Curso sobre História do Teatro e Espectáculos Populares do Nordeste, em Assunção, Paraguai.

1967 – Dirige *Um inimigo do povo*, de Ibsen, e *O santo inquerito*, de Dias Gomes, para o TPN. Integra a Comissão de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (SNT), do Ministério de Educação e Cultura. Publica o seu estudo *Apresentação do bumba-meu-boi*, pela Imprensa Universitária da Universidade Federal de Pernambuco.

1968 – Publica *História do espetáculo* (Edições O Cruzeiro, Rio de Janeiro), versão atualizada do seu manual *História do teatro*, de 1950. Recebe, pela quinta vez, o Prêmio de Melhor Diretor de Teatro, da Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco.

1969 – Dirige, para o TPN, a peça *Dom Quixote: o cavaleiro da triste figura*, de Antonio José, o Judeu. Planeja e participa da criação do Teatro de Bonecos do Centro de Comunicação Social do Nordeste – Teatroneco, do Cecosne. Publica *Cartilha de Teatro*, escrita em co-autoria com B. de Paiva, pelo Serviço Nacional de Teatro, do Ministério de Educação e Cultura.

1970 – Dirige, para o TPN, a peça *O Cabeleira aí vem*, de Sílvio Rabello.

1972 – Pela segunda vez, a convite da Missão Brasileira, ministra Curso de História de Teatro e dos Espetáculos Populares do Nordeste, em Assunção, Paraguai. Recebe o título de “Chevalier de L’Ordre des Lettres et des Arts”, outorgado pelo Governo da França, sendo Ministro da Cultura o escritor André Malraux. Ministra aulas sobre Espetáculos Populares do Nordeste Brasileiro, no Institute d’ Études Portugaises et Brésiliens, na Sorbonne, Paris, a convite do Ministro da Cultura, escritor André Malraux. Publica a peça *Sobrados e Mocambos*, baseada na obra de Gilberto Freyre (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro).

1974 – Participa da criação do Circo da Raposa Malhada, da Sociedade Teatral de Fazenda Nova, no Brejo da Madre de Deus (PE). Traduz a peça *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca.

1975 – Dirige, em remontagem, a peça *A caseira e a Catarina*, de Ariano Suassuna, seu último trabalho como encenador, com o qual o TPN encerra suas atividades. Participa da Comissão Julgadora do Concurso Nacional de Teatro, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, do Ministério de Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

1976 – Morre no Recife, no dia 2 de junho, vítima de problemas cardíacos, quando preparava sua tese *Espetáculos populares nordestinos e o teatro brasileiro*, como professor universitário. A peça *O bom samaritano*, escrita em 1965, é publicada, inserida na narrativa de sua novela *Os ambulantes de Deus* (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro).