UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BEATRIZ PAZINI FERREIRA

MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO POPULAR E PERSPECTIVAS MODERNAS NA DRAMATURGIA DE HERMILO BORBA FILHO: *AUTO DA MULA-DE-PADRE*; *A BARCA DE OURO*; *A DONZELA JOANA* E *SOBRADOS E MOCAMBOS*

MARINGÁ-PR
2021

BEATRIZ PAZINI FERREIRA

MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO POPULAR E PERSPECTIVAS MODERNAS NA DRAMATURGIA DE HERMILO BORBA FILHO: *AUTO DA MULA-DE-PADRE*; *A BARCA DE OURO*; *A DONZELA JOANA* E *SOBRADOS E MOCAMBOS*

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ-PR
2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

F383m

Ferreira, Beatriz Pazini

Mediações entre teatro popular e perspectivas modernas na dramaturgia de Hermilo Borba Filho : Auto da mula-de-padre; A barca de ouro; A donzela Joana e Sobrados e Mocambos / Beatriz Pazini Ferreira. -- Maringá, PR, 2021.

272 f.: il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Borba Filho, Hermilo, 1917-1976. 2. Teatro brasileiro - Modernização. 3. História do teatro brasileiro. 4. Teatro popular. 5. Espetáculos populares - Teatro. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.0981

Elaine Cristina Soares Lira - CRB-9/1202

BEATRIZ PAZINI FERREIRA

MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO POPULAR E PERSPECTIVAS MODERNAS NA DRAMATURGIA DE HERMILO BORBA FILHO: AUTO DA MULA-DE-PADRE; A BARCA DE OURO; A DONZELA JOANA E SOBRADOS E MOCAMBOS.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em **12 de março de 2021.**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Presidente da Banca – Orientador (UEM-PLE)

Profª Drª Marcele Aires Franceschini
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
Membro Convidado (UFPE-Recife/PE)

Prof. Dr. Michel de Lucena Costa
Membro Convidado (UERN-Pau dos Ferros-RN)

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Nildo Ferreira (*in memoriam*), com todo o meu amor e a minha gratidão: “ligeiro, que vai chover”.

AGRADECIMENTOS

Aproveito este espaço para apresentar os meus profundos e sinceros agradecimentos a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para tornar possível o sonho de realizar esta tese.

A Deus, por ter me concedido essa graça, por ter me concedido paciência e força para começar, continuar e concluir este trabalho.

Ao meu orientador, professor Alexandre Villibor Flory, pela competência profissional e, acima de tudo, pela paciência, pelas muitas horas incansáveis de orientação, pela atenção, pela gentileza e pelo zelo com a pesquisa.

À professora Marcele Aires Franceschini e ao professor Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis pelas riquíssimas contribuições sugeridas na qualificação da tese. Um agradecimento especial ao professor Michel de Lucena Costa que mesmo não sendo exigida a leitura do trabalho, na qualificação, a fez, colaborando brilhantemente para a pesquisa. Ao professor Márcio Roberto do Prado por aceitar o convite para participar da banca de defesa e dedicar tempo e trabalho à leitura cuidadosa e à avaliação do texto, assim como os outros professores citados acima. Também agradeço às professoras suplentes da banca, Marisa Corrêa Silva e Wilma dos Santos Coqueiro pela disponibilidade e pela solicitude.

A todos os professores da Universidade Estadual de Maringá (UEM), que fizeram parte da minha formação acadêmica, meus mestres eternos, por proporcionarem um ambiente profícuo e pelos ensinamentos tão enriquecedores desde a graduação.

Ao Adelino Marques, secretário do PLE, pela atenção dispensada, pela solicitude.

A Carlos Alberto Carvalho Correia e a Leda Alves pela disponibilidade e pela atenção em me receber, enquanto eu buscava materiais sobre Hermilo.

A Cristina Armelin e Viviane Favaro Notari pela cuidadosa revisão textual.

Aos amigos, colegas e servidores da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) pelo apoio e por lutarem todos os dias pela defesa do ensino superior público, gratuito e de qualidade.

Às amigas, colegas do Departamento de Letras do Campus Avançado de Patu (CAP) da UERN pelo grande incentivo, em especial à Francisca Lailsa Ribeiro Pinto pelo apoio e por ouvir, pacientemente, meus desabafos.

Aos meus alunos parceiros e companheiros nessa caminhada de pesquisa.

Aos meus amigos, colegas e familiares pelo incentivo e pelo apoio.

Um agradecimento especial aos meus amigos Aline Almeida Inhoti e Jefferson Gustavo dos Santos Campos pela amizade, pela irmandade e por dividir angústias, incertezas, alegrias e sonhos nesta jornada.

Aos meus companheiros caninos, Bibi e Neguinho, e ao meu companheiro felino, Jeck (que chegou nos momentos finais da escrita da tese) pela alegria que me proporcionaram nesses momentos estressantes. Eles também merecem a menção nos agradecimentos pela importância que tem na minha vida.

A Renan Orejana Brito pelo apoio, pelo companheirismo, pelos dias e pelas noites.

Aos meus pais, Nildo Ferreira (*in memoriam*) e Neuza Maria Pazini Ferreira, pelo incentivo, pelo amor incondicional e por me concederem aconchego. Com vocês, eu aprendi todas as lições e só depois me deixaram voar.

EPÍGRAFE

Popular 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 elisabetano, 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 vem procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva (BORBA FILHO, 1968, p. 135).

RESUMO

Hermilo Borba Filho atuou, ativamente, em várias áreas ligadas ao teatro, como ator, autor, crítico, dramaturgo e diretor, e esteve à frente dos principais grupos de teatro em Recife, como, TEP, Teatro de Arena de Recife, TPN, e teve atuação significativa no TAP. Suas produções valorizavam e se apropriavam tanto do teatro popular do Nordeste, quanto das diversas correntes estéticas que influenciaram a formação do teatro brasileiro moderno, do expressionismo de O'Neill e Lorca ao anti-ilusionismo de Brecht e o ritual de Artaud. Esta tese visa, justamente, evidenciar e explorar o papel de Hermilo para o processo de modernização do teatro brasileiro, com especial atenção para sua dramaturgia, que leva em conta a cultura popular, via espetáculos populares do Nordeste, com seu caráter narrativo, em diálogo com formas teatrais modernizadoras da tradição ocidental, num arranjo que opera em cada peça de maneira única, sem se ater à molduras prontas. Para Borba Filho, a recriação da linguagem teatral deveria ter sentido popular e se pautar nas mais variadas influências e gêneros, discutindo, também, em última análise, a função social do teatro e seu caráter vivo, atuante. A base metodológica da pesquisa tem caráter bibliográfico, e recorremos a pesquisadores de diversas áreas. Há os que relacionam as dinâmicas estéticas com a ordem social, pois estudam a dialética entre processo social e a configuração artística – como Anatol Rosenfeld (1985), Antonio Candido (1965), dentre outros; Gilberto Freyre (1996) que discute as tradições regional e popular e também os que argumentam sobre a literatura popular e o folclore como sendo algo indispensável para a consagração da cultura popular, como Câmara Cascudo (1954; 1967; 1984), Vilhena (1995) e Renato Ortiz (1985), dentre outros; e os que reconhecem a importância de Hermilo para a arte, a literatura e a dramaturgia brasileira, como Antônio Cadengue (2011), Benjamim Santos (2007), Cavalcante Júnior (2016; 2017), Genú (2016), Carvalheira (2011) e Reis (2008; 2013; 2017). Esses pesquisadores nos auxiliam a compreender a dinâmica da atuação de Hermilo, com as novas estéticas que surgem de seu posicionamento político e de relações que ele, aos poucos, estabeleceu com pessoas, grupos e movimentos teatrais, inclusive fora do Brasil, que também buscavam a renovação teatral. Como recorte, analisamos quatro obras dramatúrgicas de Borba Filho que consideramos representativas de sua produção*: Auto da mula-de-padre* (1948), baseada em uma lenda popular nordestina; *A barca de ouro* (1949), que faz referência ao universo lendário de uma mulher que viaja em uma barca seduzindo os homens do mar; *A donzela Joana* (1966), que dialoga com o universo dos espetáculos populares do nordeste e migra a história de Joana d'Arc para Pernambuco; por fim, *Sobrados e mocambos* (1972), em que há uma releitura da obra de Gilberto Freyre e se formaliza esteticamente, de modo irônico e crítico, aspectos da formação social do Brasil, como a colonização e a miscigenação.

Palavras-chave: Hermilo Borba Filho. Modernização do teatro brasileiro. Teatro popular. Espetáculos populares. Teatro brasileiro. História do teatro brasileiro.

ABSTRACT

Hermilo Borba Filho actively performed in many areas linked to theater, either as an actor, as an author, as a critic, as a playwright, and as a director. He was on the leading edge of the main drama groups from Recife such as TEP, *Teatro de Arena de Recife,* TPN, and in TAP. His productions valued and seized Northeastern popular theater, as well as he approached several aesthetics movements which influenced the origins of modern Brazilian theater, from the Expressionism of O'Neill and Lorca to the Anti Illuminism of Brecht, and Artaud's ritual. This thesis aims to explore and to show the role of Hermilo in the process of modernization of the Brazilian dramaturgy, which took into account popular culture by means of reaching folkloric Northeast performances and its respective narrative aspects, maintaining a unique dialogue with modern Western tradition, by ignoring the frames. To Borba Filho, the recreation of theatrical language should have a popular meaning, and it ought to be guided by the diversity of influences and genres, discussing, ultimately, the social function of theater and its living nature. This is a bibliographical methodology, and it is upheld on several researchers' contributions. There are theorists who relate aesthetic dynamics with the social order since they study the dialectics of the social process and of the artistic configuration such as Anatol Rosenfeld (1985), Antonio Candido (1965), among others; plus Gilberto Freyre (1996), who arguments about the regional and popular tradition. We also have the ones who debate about popular literature and folklore as essential for the consecration of popular culture as Câmara Cascudo (1954; 1967; 1984), Vilhena (1995), Ortiz (1985), among others. Plus, there are theorists who recognize the importance of Hermilo in the field of Brazilian arts, literature, and dramaturgy like Antônio Cadengue (2011), Benjamim Santos (2007), Cavalcante Júnior (2016; 2017), Genú (2016), Carvalheira (2011), and Reis (2008; 2013; 2017). These researchers help us to comprehend the dynamics of Hermilo's performance, and his approach to the new aesthetics that emerged from his political thinking and from the relationship he established with people, troupes, and drama movements, even outside Brazil. This study analyzed four plays written by Borba Filho, true representations of his production: *Auto da mula-de-padre* (1948), based on a popular Northeast legend; *A barca de ouro* (1949), which refers to the legendary realms of a woman who travels in a boat seducing the seamen; *A donzela Joana* (1966), which dialogues with Northeast popular performances, and it retells the history of Joana d'Arc back dropped in Pernambuco; and, at last, *Sobrados e mocambos* (1972), a rereading of Gilberto Freyre's work, which aesthetically formalizes the aspects of the social formation of Brazil, including colonization and miscegenation, with a highly ironical and critical sensibility.

Keywords: Hermilo Borba Filho. Modernization of Brazilian theater. Popular theater. Popular performances. Brazilian theater. History of Brazilian theater.

LISTA DE ABREVIAÇÕES

AI – Ato Institucional
AIP – Teatro da Associação de Imprensa de Pernambuco
APCT – Associação Paulista de Críticos Teatrais
CCC – Comando de Caça aos Comunistas
CECOSNE – Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CPC – Centro Popular de Cultura
DECA – Divisão de Extensão Cultural e Artística
DOPS-PE – Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco
EAD – Escola de Arte Dramática
FPS – Fundação de Promoção Social
GGN – Grupo Gente Nossa
IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MCP – Movimento de Cultura Popular
MEB – Movimento de Educação de Base
MEC – Ministério da Educação e Cultura
PCB – Partido Comunista Brasileiro PCB
SNT – Serviço Nacional de Teatro
TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TCP – Teatro de Cultura Popular
TDP – Teatro Dramático Popular
TEB – Teatro do Estudante do Brasil
TEC – Teatro Experimental de Cultura
TEN – Teatro Experimental do Negro
TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco
TPE – Teatro Paulista do Estudante
TPN – Teatro Popular do Nordeste
TUCA – Teatro da Universidade Católica
TUCAP – Teatro da Universidade Católica de Pernambuco
TUP – Teatro Universitário de Pernambuco
UNE – União Nacional de Estudantes

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... 12

CAPÍTULO I – A TRAJETÓRIA TEATRAL DE HERMILO BORBA FILHO.... 22
1.1 O PERCURSO DE BORBA FILHO NO TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO (TAP) 23
1.2 TEATRO DO ESTUDANTE DE PERNAMBUCO (TEP) 36
1.3 NA CONDE DA BOA VISTA: O TEATRO DE ARENA DO RECIFE..... 51
1.4 TEATRO POPULAR DO NORDESTE (TPN): “VIDA, MORTE E RESSURREIÇÃO” 54

CAPÍTULO II – HERMILO BORBA FILHO: A VEIA POPULAR 73
2.1 HERMILO BORBA FILHO: RECEPÇÃO CRÍTICA..... 73
2.2 CULTURA E TEATRO POPULAR – A VOZ DE HERMILO..... 78
2.3 ESPETÁCULOS POPULARES DO NORDESTE..... 92

CAPÍTULO III – O UNIVERSO LENDÁRIO POPULAR EM *AUTO DA MULA-DE-PADRE* E *A BARCA DE OURO* 104
3.1. *AUTO DA MULA-DE-PADRE:* A NARRATIVA DRAMATÚRGICA LENDÁRIA 105
3.2 NAS ONDAS VERDES DO MAR: *A BARCA DE OURO* 130

CAPÍTULO IV – MATURIDADE DRAMATÚRGICA: *A DONZELA JOANA* E *SOBRADOS E MOCAMBOS*..... 156
4.1 *A DONZELA JOANA*: DO MITO AO ESPÍRITO POPULAR 157
4.2 *SOBRADOS E MOCAMBOS*: EXPRESSÃO ESTÉTICA POR MOSAICOS DA VIDA SOCIAL E FAMILIAR DO BRASIL COLÔNIA..... 195

CONSIDERAÇÕES FINAIS 248

REFERÊNCIAS..... 255

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta tese de doutorado evidencia e explora o papel de Hermilo Borba Filho[1] no processo de modernização do teatro brasileiro, sobretudo de sua dramaturgia, interpretada a partir de quatro de suas produções. Interessa pesquisar o modo como Hermilo entende a cultura popular, sua função social e o modo de sua apropriação estética. Percebemos a importância de instâncias narrativas diversas, que são fundamentais para sua dramaturgia – seja por um personagem que conta uma história para outras personagens, seja diretamente por um narrador ou por indicações cênicas que perspectivam nossa leitura sobre a cena. No percurso da tese, consideramos importante, antes de adentrar pelo teatro, reconhecer e apresentar também o lugar de Borba Filho atuando nas mais diversas frentes, o que está diretamente ligado à sua dramaturgia, que tem em vista a encenação e um diálogo com os mais diversos públicos. Ou seja, saber que Borba Filho foi diretor, que participou de diversos grupos, que fez interlocuções e diálogos com o teatro de outras regiões do Brasil, que escreveu crítica, teoria e história teatral, tem impacto em sua dramaturgia, constituindo-se num todo que não prescinde de suas partes. Além disso, sem o devido conhecimento de algumas passagens e dos processos de organização da vida cultural no Nordeste (e a partir do Nordeste), em torno de Hermilo, não se pode, de fato, conhecer a história de nosso teatro, seu apreço e sua relevância.

A tese persegue, portanto, o caráter multifacetado da atuação de Hermilo Borba Filho que o faz um homem de teatro, não apenas pela atuação como diretor de grupos teatrais, mas também pelos diálogos estabelecidos entre outros homens de teatro, pela articulação entre os poderes públicos e as companhias dramatúrgicas fora do Nordeste, como o Sudeste, por exemplo. Essa relação entre Nordeste e Sudeste se inicia muito antes de Hermilo e do próprio teatro “moderno” pernambucano, visto que, na literatura e nas artes visuais, essa ligação se dá desde a década de 1920, com autores como Ascenso Ferreira, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, além de pintores pernambucanos, como Vicente do Rego Monteiro,

[1] Nesta tese, referimos a Hermilo Borba Filho das seguintes maneiras, a fim de evitar repetições: Hermilo Borba Filho, Hermilo e/ou Borba Filho.

Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias. Além da viagem etnográfica de Mário de Andrade ao Nordeste (1928), sendo um grande exemplo dessa ligação que, inclusive, contribuiu para o Movimento Modernista no Brasil.

Ademais, há a luta pela reconfiguração do campo que instaura valores nem sempre aceitos ou compreendidos pelos grandes centros, como as representações dos espetáculos populares do Nordeste, por exemplo: bumba meu boi, mamulengo, pastoril, fandango, entre outros.

Dessa forma, fazemos um estudo sobre os vários campos de atuação de Hermilo, sem a pretensão de esgotar o assunto, mas de abrir novos horizontes, novas perspectivas de pesquisa. Também apresentamos e revisitamos a importância de Borba Filho para o teatro nordestino e brasileiro, tendo em vista suas incursões por várias áreas ligadas ao teatro, do texto teórico ao crítico, passando pela história do teatro ocidental e de gêneros teatrais e atuando como ator, dramaturgo e diretor. Esse percurso culmina, nessa tese, no estudo de quatro textos dramatúrgicos escritos pelo autor, sendo que o diálogo entre a expressão e a força da arte popular e o teatro moderno se materializa em peças muito complexas e de grande alcance crítico e cênico. Mais do que um diálogo entre o popular e o moderno, entre a tradição nordestina e as formas do teatro moderno europeu, há uma espécie de mediação entre esses campos, de tal modo que se evidencia a modernidade das formas populares e a ancoragem material (e brasileira) das formas estrangeiras, que conseguem ser trazidas para discutir nossa formação social. Então, não se trata de justapor, apenas, formas fixas do fazer teatral, mas de procurar uma fecunda dialética entre esses campos, reconfigurando-os em vista de uma expressão crítica da vida social brasileira, sobretudo nordestina.

De certo modo, essa é a tese aqui por defender: explorar e analisar como, nas quatro peças escolhidas, a organização formal se apropria dos materiais e dos conteúdos mobilizados, em configurações próprias e que valorizam cada elemento trazido para sua composição. Esse processo ativo de significação tem relação com a função social da arte como formadora, questionadora, significante e que, portanto, contribui para uma maneira de agir no mundo – deste modo, a arte não é apenas um produto a ser consumido e esquecido, um campo à parte da vida social, mas se vê integrado e atuando efetivamente numa dinâmica social

complexa. Nessa tese, o modo específico de operação formal em cada uma das peças estudadas mostra a importância do mergulho no objeto, em sua configuração interna, que traz para dentro de si e formaliza elementos da vida social.

Embora haja estudos sobre Borba Filho, algumas teses e dissertações sobre sua atuação, esse ângulo ainda não recebeu a atenção que merece. Além disso, partimos da evidência de que, nas regiões Sul e Sudeste, ainda estamos muito próximos de estudos da modernização do teatro brasileiro que se limitam ao teatro na região Sudeste, reservando às outras regiões o rótulo de teatro regional, local etc. Destacamos a importância da atividade de Borba Filho como autor teatral aberto a várias influências e diálogos, sem desconsiderar uma relação muito produtiva com vários grupos dramatúrgicos de outras regiões do país, o que confere dimensão brasileira à sua atividade; capítulo este deixado de lado, esquecido e apagado da maioria das histórias teatrais brasileiras, fortemente centradas no Sudeste, tido e havido, por extensão (indevida), como o teatro nacional. Sendo assim, é oportuno ressaltar a produção estética teatral de Borba Filho.

A atuação extensa de Hermilo no campo do teatro pede que um trabalho sobre ele saiba transitar entre esses diversos caminhos. Isso envolve sua atuação (1) como ator, (2) diretor, (3) crítico, (4) teórico, (5) historiador do nosso teatro e do ocidental, (6) contato importante com outros centros (7) e como autor teatral. Em todas essas atividades e frentes, Borba Filho não se esqueceu de compreender a arte como parte da vida social e como um espaço privilegiado para ouvir, ver e interagir com o povo.

Assim, não é de se estranhar que Hermilo tenha trabalhado com tragédias gregas e com reisados nordestinos, pois estão em jogo uma apropriação e uma participação na cultura que não é elitista ou calcada em um conceito calcificado de belas-artes, mas na discussão do que é esteticamente elaborado, valorizando a cultura popular. Isso também vale para a relação com o teatro de outras regiões do país, que sempre foi visto em relações frutíferas com as demais formas teatrais e não como uma disputa pela determinação de normas rígidas para a avaliação estética.

A natureza do teatro, que articula cena e texto literário, pode contribuir muito em várias frentes: primeiro, porque tem uma história importante no Brasil, pouco conhecida e reconhecida; segundo, porque as novas inflexões no âmbito dos estudos literários se abrem para articulações da literatura com outras artes (pintura, música, artes plásticas etc.) e ampliam seu escopo para fazer parte de uma área maior, a dos estudos culturais, e o teatro, por sua própria constituição, já faz esse percurso.

Esses aspectos têm as mais variadas repercussões para o estudo em questão: como um homem de teatro de grupo, as dinâmicas desse tipo de atividade contam muito. Da escolha do texto à sua adaptação/apropriação por um diretor e pelo grupo de teatro, a recepção imediata da cena viva, a tensão dessa cena com os textos relativamente sedimentados, a construção de uma história do grupo, tudo isso ganha importância. Não se trata apenas do estudo do texto dramático e/ou de uma encenação específica, visto que interessa o estudo de processos de construção e interação.

O teatro, no entanto, perdeu espaço para outros gêneros, como a prosa e a poesia, principalmente no século XIX, quando o romance passou a ser, por excelência, o espaço em que se discutia o mundo burguês. No Brasil, há certa inconsistência de pesquisas voltadas para a tradição dos estudos teatrais, de forma mais articulada e abrangente, diferentemente de outros países. Por exemplo, na literatura inglesa, é unânime o reconhecimento de Shakespeare; na literatura alemã, de Goethe; na literatura italiana, de Goldoni; na literatura francesa, de Molière; na literatura portuguesa, de Gil Vicente. Essa lista ainda poderia ser ampliada.

O desinteresse pelo teatro brasileiro (inclusive, no que se refere aos estudos voltados ao gênero) acabou refletindo nos currículos escolares e acadêmicos, principalmente, quando se trata do ensino de literatura. Nessa espiral negativa, é um fato que os livros didáticos dão um foco maior para a prosa e a poesia, dedicando apenas poucas páginas, quando assim o fazem, para os estudos teatrais – tomado unicamente como texto dramático. Desse modo, esta tese contribui para uma área que recebe pouca atenção nas Letras, além de discutir a importância de Hermilo para os estudos teatrais.

A obra de Borba Filho foi escrita e publicada entre o fim da década de 1930 e o início da década de 1970, e remete a acontecimentos sócio-históricos e políticos também a partir dos anos 30[2]. As temáticas apresentadas nas peças de Hermilo tratam de uma realidade cheia de injustiças que são expressas, muitas vezes, pelo fantástico, pelo maravilhoso, pelos elementos presentes nas superstições, nas brincadeiras, nos espetáculos populares e nas crendices do Nordeste, que podem se constituir como uma veia de denúncia e de crítica que estão arquivadas na história. Esse pernambucano partiu de questões próximas da imediatidade do real, como a violência e o abuso social com os quais teve contato, transformando-as em realidades simbólicas (não menos performativas, embora diferentes da vida social), tendo em vista a denúncia, mediante a fruição estética. Esse processo está localizado na maneira como Borba Filho constrói o enredo ou o desenvolve o tema, como também na forma como ele organiza e apresenta os elementos do texto teatral, que são representações tanto da identidade das personagens como de fatos, ações e modos de ser identificados com a cultura do povo.

A base metodológica para o desenvolvimento desta pesquisa é a crítica materialista, que estuda a mediação entre arte e sociedade, fundamentando-se em autores como Rosenfeld (1985) e Candido (1965), dentre outros, que relacionam as dinâmicas estéticas com a ordem social, ou melhor, estudam a dialética entre processo social e configuração artística. Esses estudiosos não buscam definir normas claras de avaliação atemporais, mas entendem o campo da estética como internamente relacionado às demandas sociais – perspectiva essa muito produtiva para se estudar a obra de Borba Filho. Isso não implica considerar a arte inferior à vida social, porque a arte é configurada a partir de estruturas relativamente autônomas, em termos de conteúdo e forma, e que se relacionam com movimentos estéticos próprios.

---

[2] A primeira peça que Hermilo Borba Filho escreveu foi *A felicidade*, encenada e dirigida por ele para a Sociedade de Cultura de Palmares, em 1935. Depois, escreveu as seguintes peças teatrais: *Parentes de ocasião* (1943); *O presidente da República* (1943); *Soldados da retaguarda* (1944), em parceria com Valdemar de Oliveira; *O círculo encantado* (1944); *Vidas cruzadas* (1944); *Electra no circo* (1944); *João sem terra* (1947); *O vento do mundo* (1948); *Auto da mula de padre* (1948); *Cabra cabriola* (1948); *A barca de ouro* (1949); *Noé* (1951); *Os bailarinos* (1951); *Um paroquiano inevitável* (1952); *O bom samaritano* (1952); *Três cavalheiros a rigor* (1952); *As moscas* (1960); *O cabo fanfarrão* (1961); *A donzela Joana* (1966); *Sobrados e mocambos* (1972).

Não há, contudo, uma arte que não seja localizada historicamente, em sentido profundo; isto é, as questões do tempo penetram na estrutura íntima da arte. Essa perspectiva, por sinal, é propícia para uma abordagem sobre a obra de Hermilo, que se pautou em concepções análogas a essa, de tal modo que essa perspectiva metodológica está à altura dos objetos estudados.

Também aproveitamos os estudos de Câmara Cascudo (1954; 1967; 1984) que possui uma vasta bibliografia indispensável para a realização desta pesquisa, visto que aborda toda a tradição oral e popular do folclore brasileiro. Também recorremos aos pesquisadores Vilhena (1995) e Renato Ortiz (1985), dentre outros, que discutem o lugar do folclore, das manifestações populares como sendo algo importante para a consagração da cultura popular.

Dialogamos, ainda, com algumas pesquisas recentes (dissertações e teses), que discutem movimentos culturais populares que foram necessários para a construção de uma arte popular, que levam em conta a obra de Borba Filho, como: Cadengue (2011); Carvalheira (2011); Cavalcante Júnior (2016; 2017); Ferraz (2013; 2018); Genú (2016) e Luís Reis (2008; 2013; 2017). Eles investigaram o texto teatral, a cena recifense e os grupos teatrais dos quais Hermilo fez parte: Teatro de Amadores de Pernambucanos (TAP), Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP), Teatro Popular do Nordeste (TPN) e Teatro de Arena do Recife. Esses grupos teatrais foram muito importantes para a construção da identidade cultural de Recife e decisivos para o desenvolvimento do teatro nordestino.

Nesse contexto, Hermilo se reformula, com as novas estéticas que surgem de seu posicionamento político e das relações que ele, aos poucos, estabeleceu com pessoas, grupos e movimentos teatrais. Essa mobilidade pode ser considerada parte de um processo longo e marcado por contradições que configuram a própria formação do teatro brasileiro.

Trata-se de uma pesquisa exploratória e explicativa, de cunho qualitativo, que considera alguns pontos a serem discutidos para a compreensão da estética teatral de Borba Filho, a valorização da cultura popular e a importância deste autor para o teatro brasileiro. Esses pontos destacam a sua posição ativa no processo de modernização do teatro nacional, a partir:

a) do conhecimento do autor em relação às estéticas contemporâneas, da sua participação nos grupos de teatro, direta e indiretamente, dos diálogos que se firmaram entre ele e outros homens de teatro (e outras formações estéticas) e de como o autor se insere nos momentos representativos da formação de um sistema teatral brasileiro. Esse é um percurso que estuda a relação de Borba Filho com os grupos de teatro e com as estéticas brasileiras e estrangeiras e o seu modo de apropriação dessas relações;

b) da sua busca pelo teatro popular, por meio dos espetáculos populares do Nordeste: bumba meu boi, mamulengo, fandango e pastoril; dos mitos; das lendas; das festas populares; do contar histórias;

c) dos modos de ver o processo de modernização do teatro como objeto estético e como mediação entre vínculos formais e temáticos e, portanto, a partir de como esses vínculos se estabeleciam com a sociedade, visto que o teatro popular dialoga com o moderno.

A tese é composta por quatro capítulos. O primeiro apresenta a trajetória de Borba Filho nos principais grupos em que ele atuou: TAP, TEP, Teatro de Arena e TPN. Nesse capítulo, em linhas gerais, apontamos a atuação intensa de Hermilo como ator, diretor, escritor e, até mesmo, teórico. Nesse sentido, o capítulo apresenta uma visão geral do percurso do pernambucano a partir do contato com esses grupos, sendo possível verificar mudanças de trajetória em relação aos objetivos do fazer teatral.

Como exposto anteriormente, desde muito cedo, Borba Filho integrou, criou e participou de grupos como TAP, TEP, TPN, Teatro de Arena do Recife. Cada grupo tinha identidade e objetivos próprios, que devem ser precisados para conhecermos sua dinâmica, seu percurso. Por exemplo, Hermilo atuou pouco tempo no TAP, em parceria com Valdemar de Oliveira, defensor da ideia de que as grandes obras teatrais são feitas para a elite. Essa era uma proposta bem diversa da de Hermilo, embora ele fosse descendente da elite açucareira pernambucana (LIMA, 1986, p. 01).

O TEP, desde seu início, esteve calcado no amadorismo e na valorização do teatro feito pelos estudantes. Havia o objetivo de valorizar processos de formação, além de contribuir para o desenvolvimento das várias artes e para um

teatro comprometido com espetáculos dramáticos populares, contribuindo para o processo de democratização do acesso ao teatro, com o estímulo a uma dramaturgia pautada em temas e mitos da cultura local (CARVALHEIRA, 2011).

Já o TPN foi um projeto que Borba Filho almejou desde os tempos do TEP. O objetivo era levar ao público um teatro profissional, pautado na maneira nordestina de interpretar e de encenar, além de dialogar com o teatro popular. Esse tipo de teatro não se limitava à cultura regional, a um diálogo entre o erudito e o popular, mas deveria contribuir para um processo de modernização do teatro nacional. Na mesma época da criação do TPN, quando de seu retorno de São Paulo, Hermilo fundou o Teatro de Arena do Recife, importante para seu amadurecimento.

Este percurso nos interessa para compreendermos, entre outras coisas, como se deu o processo de formação de repertório de Borba Filho, e também para acompanhar a importância da relação entre arte e sociedade em sua obra, pois os grupos surgiram em conjunturas diversas, com objetivos idem.

No segundo capítulo, discutimos a relação de Hermilo com o teatro popular nordestino. Para isso, em um primeiro momento, apresentamos pesquisas recentes que identificam Borba Filho como autor intimamente ligado à literatura popular. Sua atuação no cenário literário, sobretudo teatral, modificou o lugar da cultura popular recifense e, consequentemente, do próprio teatro brasileiro, motivo pelo qual deveria receber uma atenção maior de pesquisadores e encenadores. Por isso, discorremos sobre a cultura e o teatro popular, para que seja possível compreender conceitos fundamentais para a tese. Por fim, apresentamos características a respeito dos espetáculos populares do Nordeste[3], visto que Hermilo enfatizou a importância deles para o processo de modernização teatral que realizava. Entre esses grandes espetáculos populares do Nordeste estão o bumba meu boi, o mamulengo, o

[3] Hermilo sempre utilizou a expressão “espetáculos populares do Nordeste”, em vez de “folguedos” ou de “danças folclóricas, pois o pernambucano além de estudar sobre o termo observou essas manifestações populares a partir da pesquisa de campo, daí sua veia popular: “a palavra folguedos, além de antipática, não traduzia fielmente o espírito das representações. A designação do grande Mário de Andrade – danças dramáticas – também não me pareceu satisfatória, já que a representação do bumba, do fandango, do mamulengo, do pastoril é, antes de mais nada, um espetáculo dramático, sendo a dança um dos seus elementos” (BORBA FILHO, 2007, p. 11).

fandango e o pastoril, que, para Borba Filho, deveriam ser inseridos no teatro e usados para produzir efeitos de distanciamento e de anti-ilusionismo. A partir de sua apropriação, trilharíamos o caminho para um verdadeiro teatro brasileiro, para uma modalidade de modernização: a libertação e a conscientização dessas "novas formas" que, de algum modo, Hermilo integrou em sua produção artística. Dessa forma, é necessário retratar o papel de Borba Filho no teatro brasileiro como homem que se distancia do tradicionalismo aristotélico, da quarta parede, proporcionando ao público um teatro vivo, para dar expressão ao mundo em que vivemos.

No terceiro capítulo, discutimos e analisamos duas peças escritas por Hermilo. São peças escritas e publicadas quando ele estava no TEP e manifestava interesse em destinar seu teatro às legítimas aspirações do povo: *Auto da mula-de-padre* (1948) e *A barca de ouro* (1949). Elas exploram o pensamento mágico popular, retomando as histórias de assombração, de superstições, do misticismo que circulam oralmente pelo povo. Além disso, essas duas obras apresentam a valorização da tradição que tem valor no lugar social, mas, ao mesmo tempo, em caráter crítico, discutem a necessidade de rompimento do círculo vicioso de um sistema de significações fechado.

No quarto capítulo, analisamos *A donzela Joana* (1966), que retoma espetáculos populares e o mito histórico de Joana d'Arc, e *Sobrados e mocambos* (1972), que apresenta intertextualidade com o texto de Gilberto Freyre, da obra *Sobrados e Mucambos* (1936), e representa resistência ao arbítrio dos poderosos, à violência colonial naturalizada, aos desmandos do poder e incita à luta pelos direitos dos oprimidos. São peças escritas e publicadas num contexto político conturbado: Ditadura Militar, ameaças de grupos paramilitares de extrema-direita, violações de direitos humanos, mecanismos de controle e repressão.

Essas quatro obras apresentam caminhos diferentes para a modernização do teatro brasileiro e se distanciam do teatro dramático burguês. A tese é a de que, a partir de influências do expressionismo, do anti-ilusionismo, da perspectiva narrativa (contar histórias), dos espetáculos populares e/ou das brincadeiras e do "faz de conta", o teatro de Hermilo rompe com a quarta parede e aproxima, esteticamente, o mundo ficcional da vida social material, sugerindo

uma escrita teatral capaz de absorver e incorporar, tanto na forma como no conteúdo, aspectos da cultura popular nordestina e do teatro moderno ocidental. Em cada uma das peças, o autor realiza essa dialética fecunda em um modo particular, em mediações dialéticas reveladoras do potencial da arte e de uma função social muito importante, que precisam ser ativadas nos dias de hoje, contra todo tipo de negacionismo e de abandono das possibilidades epistemológicas, didáticas, estéticas e formativas da arte.

CAPÍTULO I – A TRAJETÓRIA TEATRAL DE HERMILO BORBA FILHO

Ator, autor, crítico, diretor, encenador, ensaísta e professor, Hermilo Borba Filho nasceu em Engenho Verde, Palmares, Pernambuco, em 1917, e faleceu em 1976. Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Recife em 1950, mas nunca exerceu a profissão de advogado. Em sua trajetória dramatúrgica, Hermilo Borba Filho participou de cinco grupos teatrais em Recife: Grupo Gente Nossa (1936); Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP (1942-1945)[4]; Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP (1945-1952); Teatro de Arena do Recife (1960-1964); Teatro Popular do Nordeste – TPN (1960-1975). Foi, ainda, fundador do curso de Teatro da Escola de Belas Artes de Pernambuco - Curso de Teatro da Universidade do Recife[5] - e pesquisador da cultura popular nordestina, além de ter atuado como professor na Universidade do Recife.

Hermilo escreveu textos teóricos que eram colocados em prática no texto teatral e no palco, para consolidação, reafirmação e modernização do teatro brasileiro. Ele buscou inserir o teatro como disciplina escolar, oferecendo a oportunidade de um exercício consciente e eficaz, com aquisição e ordenação progressiva da linguagem dramática, caracterizando uma dimensão formativa que faz parte de sua dramaturgia. Borba Filho também exerceu atividades culturais em muitas entidades, como: Serviço Nacional de Teatro (SNT), Secretaria de Educação e Cultura de São Paulo, Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, Escolinha de Arte do Recife e Centro Cultural Luiz Freire.

Hermilo se efetivou como homem de teatro, pois, além de escrever e dirigir peças, participou ativamente da vida teatral por meio da produção intelectual. Em conferências, artigos e nos diversos livros que publicou, ele relê as teorias "universais" sobre o teatro e se apropria delas aplicando-as nas manifestações

[4] Hermilo retorna ao TAP, em 1958, para dirigir a peça *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro. No mesmo ano, encena *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Em 1959, dirige a peça O *living-room*, de Graham Greene e, em 1961, *À margem da vida*, de Tenessee Williams.

[5] Em 1958, foi criado o curso de Teatro da Escola Belas Artes que era um dos espaços dos centros acadêmicos da Universidade do Recife que, em meados da década de 60, se transformou na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

teatrais do Nordeste, em uma dinâmica que acompanharemos no terceiro e no quarto capítulos desta pesquisa. Ele também publica os seguintes livros: *Teoria e Prática do Teatro* (1960); *Diálogo do Encenador* (1964); *Espetáculos Populares do Nordeste* (1966); *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (1966); *Apresentação do Bumba-meu-boi* (1967); *História do Espetáculo* (1968). Em um contexto geral, as críticas de Hermilo são reflexões de um pesquisador, criador e pensador do teatro popular.

Toda essa trajetória de criação e de participação em grupos foi primordial para a construção do pensamento de Borba Filho e está na base de seus esforços para modernizar o teatro brasileiro, sobretudo nos momentos em que esteve no TEP e no TPN, e para levar o teatro para o povo. Dessa forma, este capítulo apresenta uma visão geral da trajetória de Hermilo Borba Filho no TAP, no TEP, no Teatro de Arena e no TPN, além dos contatos que manteve com outros grupos, como o Movimento de Cultura Popular (MCP) e o Teatro de Arena de São Paulo. Esse percurso nos interessa para compreendermos, dentre outras coisas, como se deu o processo de formação de repertório de Borba Filho e a relação entre arte e sociedade, pois cada grupo apresentava identidade e objetivos próprios, que devem ser explicitados para conhecermos a história e a dinâmica de cada um deles.

1.1 O PERCURSO DE BORBA FILHO NO TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO (TAP)

Borba Filho iniciou sua carreira como ator e diretor na década de 1930, com a Sociedade de Cultura Palmarense, em Palmares, sob orientação de Miguel Jasselli. Seis anos depois, mudou-se para o Recife e trabalhou, em 1936, no Grupo Gente Nossa (GGN), fundado em 1931, por Samuel Campelo, além de ter a participação de colaboradores como Valdemar de Oliveira. A estreia do GGN ocorreu no Teatro Santa Isabel, com a comédia *O interventor*, de Paulo de Magalhães. Nessa época, o teatro ganhou maior visibilidade e o governo de Pernambuco passou a auxiliar o GGN, disponibilizando o Teatro Santa Isabel

para a sede do grupo. Barbosa (2009) destaca que, entre os anos 1932 e 1933, a atuação do GGN foi marcante, mesmo tendo outras companhias teatrais atuantes no Recife, como a Tuna Portuguesa, o Grêmio Dramático do Barro e o Grêmio Afogadense, vistos como núcleos de amadorismo teatral em Pernambuco e que, inclusive, "emprestavam" atores para as apresentações do GGN[6].

Com o passar do tempo, o GGN perdeu alguns incentivos governamentais e, mais tarde, o dramaturgo Valdemar de Oliveira (que continuou à frente do grupo mesmo após a morte de Samuel Campelo, em janeiro de 1939) decidiu fundar dois outros grupos teatrais: um infantil (1939) e outro de amadores (1941). Nas palavras de Valdemar de Oliveira (1985, p. 138), o GGN:

> tinha de finar-se com o seu fundador. Ao depor as armas, eu percebia a verdadeira dimensão do valor pessoal de Samuel Campelo. Mesmo com suporte do Governo, mandando e desmandando dentro do Santa Isabel, eu não conseguia, em alguns meses, o que Samuel conseguira em muitos anos: manter a coesão do conjunto, resistir aos mexericos, realizar substituições impossíveis [...] Eu, porém, perdera a batalha, não a guerra. Continuaria, sem auxílio governamental, a fazer teatro em Pernambuco. E continuei.

Surgiu, então, em 1941, em Recife, um dos grupos teatrais que modificou o cenário do teatro pernambucano: o Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP. Cadengue (2011) explica que, nos primeiros anos, o grupo se desenvolveu, técnica e artisticamente, de maneira expressiva: montou 21 peças, organizou excursões a Natal e a Fortaleza, em 1941, a Salvador, em 1944, e a Maceió, em 1946, e contou com o apoio da crítica recifense, que reconheceu o alto nível artístico alcançado. A história do TAP passou por, pelo menos, cinco fases, nomeadas assim por Cadengue (2011): as primeiras letras (1941-1947); a renovação da cena (1948-1958); a consolidação da cena (1959-1965); a ordenação do passado (1966-1976); a cena refletida (1977-1991). Em 50 anos

[6] O GGN "foi seguido de perto por outros coletivos que passaram a adotar algumas de suas estratégias culturais, a exemplo do Grêmio Familiar Madalenense, Grêmio Lítero-Teatral D. Pedro II, Grêmio Dramático do Barro, Tuna Portuguesa, Trupe da Boa Vontade, Grêmio Cênico Espinheirense, Grêmio de Comédias Cruzeiro, Grêmio Familiar Afogadense, Grêmio Artístico da Paz e Conjunto Nosso, inclusive com intercâmbio de alguns dos seus artistas e uso de textos já apresentados" (FERRAZ, 2018, p. 79).

de existência, o TAP passou, também, por vários processos de metamorfose, com a apresentação de espetáculos refinados e prevalecendo uma tendência realista.

Vale ressaltar que, na primeira fase, o grupo se esforçou para promover uma mentalidade artística que buscasse dignificar a arte dramática e a filantropia como eixos de seu trabalho (CADENGUE, 2011). Para isso, parte da verba advinda dos ingressos vendidos era destinada a algumas entidades.

Em 1942, Hermilo ingressou no TAP, traduziu peças e atuou nos espetáculos, além de participar da crítica quando essas peças eram encenadas. No mesmo ano, ingressou como ator na montagem da peça *A exilada,* de Henry Kiestemaeckers. A crítica recifense considerou a peça representativa da sociedade pernambucana ao descrevê-la como luxuosa, cintilante, elegante, fidalga, simpática e capaz de movimentar a plateia (CADENGUE, 2011). Em 1943, Borba Filho também traduziu, além de continuar atuando, as seguintes peças: *Oriente e ocidente*, de Somerset Maugham; *A evasão*, de Eugène Brieux; *O leque de Lady Windemere*, de Oscar Wilde. De acordo com a crítica[7], a peça *Oriente e ocidente* seguiu alguns princípios que garantiram seu sucesso, como a literatura sóbria, o ritmo ágil nos diálogos e a ação em um modo crescente de intensidade, aspectos que seriam resultado da *mise-en-scène*, que faz ressaltar, com zelo, as rubricas, possibilitando ao elenco um acerto interpretativo.

Em *A evasão*, segundo Cadengue (2011), o crítico Luiz Teixeira considerou a peça rarefeita e desprovida de qualidades técnicas, mas, em outro artigo, destacou que houve alta dramaticidade no palco. Sobre *O Instinto*, Teixeira pontuou que a peça simbolizou a medicina de forma contagiante e emotiva; a respeito do elenco, revelou que Hermilo Borba Filho o satisfez pela primeira vez como ator, mas não justificou os motivos (CADENGUE, 2011).

Em 1944, o TAP montou a peça *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves, com direção do polonês Zygmunt Turkow[8]. Conforme expõe

[7] Agamenon Magalhães, Austro-Costa e Luiz Teixeira foram os que escreveram sobre a peça *Oriente e ocidente* na *Folha da Manhã* e no *Jornal do Commercio*, respectivamente, todos no dia 07 de abril de 1943 (CADENGUE, 2011).

[8] A peça foi escrita em 1927 e traz o ideal comunista se opondo ao capitalismo, além de trabalhar com questões de cunho psicológico. As personagens da peça são: Paixão, Razão, Sonho, Alegria.

Cadengue (2011), nessa época, o TAP renovou o repertório, e o clima de “velho teatro” foi quebrado. Hermilo ressaltou o trabalho de Turkow pelo fato de retirar do elenco o máximo de rendimento cênico e interpretativo e, ainda, para ele, por representar a harmonia com o texto, desde os efeitos musicais e luminosos até o guarda-roupa e a montagem. Nessa peça, Borba Filho encarregou-se dos serviços interno e externo de eletricidade, sob direção geral de Alexandre de Carvalho.

No mesmo ano, o TAP realizou uma excursão a Salvador, com as peças *A exilada*, *Uma mulher sem importância*, *Primerose*, *O Instinto* e *A comédia do coração*, em benefício da merenda escolar para o Preventório do Filho do Tuberculoso Pobre, o Instituto dos Cegos, a Liga Baiana contra o Câncer e o Seminário Central da Bahia (CADENGUE, 2011). A temporada repercutiu positivamente em toda imprensa baiana, pernambucana e carioca.

Um ano depois, em 1945, Valdemar de Oliveira decidiu estrear três peças em um ato: *A gota d’água*, de Henry Bordeaux, *Interior*, de Maurice Maeterlinck, e *Capricho*, de Alfred de Musset. Hermilo Borba Filho pontuou que a montagem das peças introduziu uma ilustração musical, antes de abrir o pano para as representações (CADENGUE, 2011). A partir dessa época, o TAP se firmou como um grupo autônomo, unindo o amadorismo teatral à filantropia.

Em 1945, Borba Filho integrou o elenco do TAP na peça *O homem que não viveu (jazz)*, de Marcel Pagnol. Essa foi a última participação dele nesse período no referido grupo, tendo retomado atividades junto ao TAP somente em 1958, dois anos antes de criar o TPN, como veremos adiante. Segundo Cadengue (2011), os motivos desse afastamento foram expostos publicamente pelo autor, em meados de 1945, quando Hermilo fez duras críticas ao posicionamento do TAP na palestra *Teatro: arte do povo*, proferida no Rotary Club. Valdemar de Oliveira responde a ele, julgando não ser possível tornar o teatro uma arte popular. Oliveira afirmava que o teatro pode refletir-se no povo, buscar motivos de beleza na vida do povo, mas não viver para o povo, visto que as grandes obras teatrais seriam feitas para a elite (CADENGUE, 2011). Borba Filho replicou, afirmando que o teatro popular nasceu na Grécia, nos anfiteatros, e vive nas festas populares.

A palestra no Rotary significou uma mudança de rumo, sendo a semente que, mais tarde, germinou no TEP e, mais adiante, no TPN. Foi o momento em que ficaram claras e explícitas as diferenças ideológicas e estéticas entre Valdemar e Hermilo, sendo incoerente a continuação de Borba Filho no TAP; até mesmo o espaço ocupado pelo TAP, o Teatro Santa Isabel, segundo Borba Filho, era o reduto da burguesia recifense[9].

A partir de 1946, Hermilo Borba Filho assumiu a direção do TEP, desvinculando-se do TAP. Lá possuía liberdade para inovar, no sentido de buscar um teatro nordestino e dialogar com o teatro popular, o que não ocorria no TAP. Embora ele estivesse presente na raiz do TAP, Borba Filho foi "distanciando-se, em diversos pontos, dos propósitos defendidos por Valdemar de Oliveira e por seus companheiros de grupo" (REIS, 2008, p. 31), pois Hermilo "anunciava a sua ambição de realizar a redemocratização do teatro brasileiro, por meio dos espetáculos populares e também do anti-ilusionismo" (REIS, 2008, p. 54) – o que não tinha lugar no TAP. Além disso, segundo Reis (2008), o TAP não contribuía para o fortalecimento da dramaturgia local. Essas divergências oportunizaram o afastamento de Hermilo:

> o Teatro de Amadores de Pernambuco, com mais de vinte e cinco anos de existência, tendo formado uma tradição entre o seu público burguês, que burgueses são os seus métodos de representação, publicidade, repertório, contribuindo, inegavelmente, para a difusão de alguns autores estrangeiros de categoria, pouquíssimos brasileiros, vários autores de categoria duvidosa, tudo de cambulhada, num ecletismo cujo único sentido é cortejar a bilheteria, como qualquer companhia profissional sem finalidade cultural ou social (BORBA FILHO, 1968, p. 132).

Nota-se que Borba Filho se distancia completamente dos preceitos, da organização, dos métodos de trabalho e de público do TAP e, embora admita que esse teatro serviu para fazer conhecer autores importantes do repertório estrangeiro, nunca o fez a partir de um projeto ou de um processo de amadurecimento estético, mas sim em busca de melhores bilheterias. Ou seja,

[9] Atualmente, o teatro é conhecido como Nosso Teatro. Está localizado na Praça Osvaldo Cruz número 412, no bairro da Boa Vista, defronte à Sociedade Pernambucana de Medicina, demarcando ainda mais o *locus* burguês.

enquanto o TAP se aceitava, cada vez mais, como parte de um mercado teatral que se estabelecia como uma mercadoria feita para a burguesia ascendente, Hermilo se inclinava a pensar em um teatro popular com uma função social bastante complexa, muito além de garantir a sobrevivência. Nesse sentido, é de enorme importância essa fase da vida teatral de Borba Filho, pois ele traduziu, atuou e entrou em discussão sobre os caminhos da arte teatral.

No que diz respeito ao TAP, a partir de 1948, vive a chamada segunda fase: a renovação da cena (1948-1958), em que há a contratação de diversos encenadores vindos de outras regiões do Brasil, como a contratação de Adacto Filho, em 1948; de Ziembinski, em 1949; de Willy Keller, em 1951; de Jorge Kossowski, em 1952; de Graça Mello, em 1953 e 1957; de Flaminio Bollini, em 1955; de Bibi Ferreira, em 1956; do músico Nelson Ferreira e, até mesmo, de Hermilo Borba Filho, quando ele retorna de São Paulo (CADENGUE, 2011).

O carioca Adacto Filho introduziu uma nova *mise-en-scène*, provocando uma mudança na linha de repertório: "também dá lições de como compor um personagem, de como levantar diálogos por meio de marcas seguras, além de realçar a importância dos gestos e máscaras, imprescindíveis à construção de tipos" (CADENGUE, 2011, p. 376).

Essa é uma fase considerada ousada devido à atualização artística e ao caráter inovador implantado. Em 1949, então, o TAP deu mais um passo para a renovação do grupo, com a contratação de Ziembinski, que ministrava cursos e montava espetáculos no TUP[10]. Antes de começar os ensaios, Ziembinski pronunciou três conferências para os atores e os diretores amadores da cidade, no Círculo Católico, que chamaram a atenção de Borba Filho. Este considerou a atuação do polonês um cartão de visitas que colocava à prova a longa experiência de Ziembinski nas artes do palco. Segundo Hermilo, seu modo de conceber o teatro, suas observações e sua cultura dramática se referiam a um contexto que ainda não havia no teatro brasileiro (CADENGUE, 2011). Sendo assim, ele acreditava que a presença do polonês seria muito importante para que Recife passasse por uma renovação de sua cena.

[10] O TUP foi criado em 1948 pela Universidade do Recife. Teve como líder o ator Reinaldo de Oliveira, filho de Valdemar de Oliveira. Em 1960, a direção foi entregue a Graça Melo, encenador carioca contratado para lecionar as cadeiras de *Interpretação*, no Curso de Teatro da Escola de Belas Artes (PONTES, 1966).

Cadengue (2011) observa que a encenação da peça *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, de fato rompeu com as convenções cenográficas, devido, dentre outras coisas, ao palco nu, o que impactou o público que estava acostumado com grandes cenários. Borba Filho não estranhou a indiferença do público, visto que conhecia a dificuldade de um público já viciado em determinadas formas dramáticas consagradas. Essa fase do TAP foi importante para Hermilo por colocá-lo em contato não apenas com grandes nomes do teatro europeu no Brasil, mas também por permitir ver em operação novas perspectivas cênicas, como o expressionismo ou mesmo as técnicas de construção psicológica das personagens. De certa forma, o Sudeste passou também por isso, quando o TBC (dentre outros grupos e companhias) trouxe alguns diretores e homens de teatro europeus (como Ziembinski e Bollini), profissionalizando a cena e modernizando todos os campos do fazer teatral – e, como o TAP, voltando-se mais a um público burguês ávido, por receber cópias dos sucessos europeus e estadunidenses, não ainda prontos para uma apropriação brasileira desses materiais. Nesse sentido, o TAP contribui para a formação de Borba Filho, embora não seja exatamente o que ele queria e estava fazendo no TEP.

Com *Pais e Filhos*, de Bernand Shaw, o TAP teve o objetivo de levar uma comédia crítica e satírica para o público do Teatro Santa Isabel. Borba Filho pontuou que o agrado dos espectadores se deu pelo fato de eles verem ridicularizados alguns padrões de vida estabelecidos pela sociedade (CADENGUE, 2011). Em 1950, o TAP encenou a peça *Um século de glória*, de Valdemar de Oliveira, para comemorar o primeiro centenário do Teatro Santa Isabel. De acordo com Cadengue (2011), Hermilo escreveu para o *Folha da Manhã*, destacando que o espetáculo foi importante como valor documental, porque apresentou uma retrospectiva artística e cultural do Santa Isabel, mas fez uma crítica em relação à luz do espetáculo, que foi imediata e apressada.

Sobre essa segunda fase, Cadengue (2011, p. 187) explica que foi a “mais áurea, tanto pela modernidade de seus procedimentos cênicos, pela contratação sistemática de encenadores, quanto pelo repertório escolhido”. Assim, o teatro recifense se mostrou inovador, visando ao público burguês, no sentido apontado anteriormente, sempre preocupado com a modernização teatral, o que

possibilitou novas parcerias artísticas, novos diálogos estabelecidos, principalmente entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Na celebração do 11º aniversário do TAP, em 1952, foram promovidas algumas atividades, como a encenação de *Sangue velho*, de Aristóteles Soares, com colaboração de Valdemar de Oliveira – uma peça brasileira. Mais tarde, a peça passou a se chamar *Árvores*. Borba Filho destacou que concordava com a mudança, porque o novo nome evidenciava um aspecto mais telúrico e humano, pois a vida das personagens gira em torno de uma árvore. Além disso, ele fez objeções referente à quantidade exagerada de provérbios e à má construção psicológica das personagens (CADENGUE, 2011). Percebe-se, novamente, que Hermilo se preocupava com a construção dramatúrgica a partir das premissas da própria obra; em uma obra dramática, pautada por personagens subjetivamente marcados em conflito, é necessário estar à altura dessa tarefa, o que era difícil para autores nacionais. A crítica de Borba Filho estava relacionada à falta de autores nacionais nos palcos, e daí a dificuldade de se construir um repertório sobre matéria nacional. No TEP, já estava em curso a realização desse objetivo, principalmente mediante a parceria com autores da região recifense, que traziam aos palcos espetáculos populares. Não é preciso reforçar que esse teatro popular é diferente, em forma e em conteúdo, do teatro feito no TAP. Todo esse quadro contribuía para a formação de Hermilo, nosso objetivo maior neste momento.

Em 1955, ocorreu uma temporada do TAP, em São Paulo, com a apresentação das peças *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, *Esquina perigosa* e *Está lá fora um inspetor*, de J. B. Prietstley, *Uma morte sem importância*, de Yvan Noé, e *Alto mar,* de Sutton Vane. Jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão fizeram uma cobertura completa de toda a temporada. Borba Filho, órgãos públicos e imprensa recepcionaram os integrantes do TAP no aeroporto. Como estamos vendo, o intercâmbio é bem significativo.

Em 1957, o TAP realizou uma temporada no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, com as peças: *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello; *Bodas de sangue*, de Frederico Garcia Lorca; *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves. No mesmo ano, depois de retornar de São Paulo para lecionar no Curso de

Teatro da Escola Belas Artes da Universidade do Recife, Hermilo dirigiu as peças para o TAP: *Seis personagens à procura de autor,* de Luigi Pirandello, e *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro*.* A primeira foi alvo de críticas positivas, principalmente por José Laurênio de Melo, que ficou eufórico e destacou que, desde a peça *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues, dirigida em 1955 por Flaminio Bollini, o TAP não oferecia à cidade um espetáculo tão esmerado (CADENGUE, 2011). Por sua vez, Borba Filho deu vida, graça e espírito popular a *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, quando explorou marchinhas, foxs, tanguinhos, maxixes e usou muitas caricaturas. Os críticos Adeth Leite e Medeiros Cavalcanti (*apud* CADENGUE, 2011) assinalaram que, nessas peças, o TAP abriu precedentes para manifestações populares, destacando o profissionalismo de Borba Filho ao inserir aspectos populares em temas que versavam sobre acontecimentos contemporâneos. Essas críticas positivas, em torno da direção de Hermilo, marcaram um novo tempo para o TAP, que pavimentou a renovação da cena pernambucana, consagrando Borba Filho como diretor teatral.

A terceira fase do TAP, chamada “Consolidação da cena” por Cadengue (2011), ocorreu entre os anos de 1959 e 1965 e foi marcada pela contratação de novos encenadores: Alfredo e Walter de Oliveira (irmãos de Valdemar) e Milton Baccarelli. Em 1959, segundo Cadengue (2011), Hermilo Borba Filho ainda participou da direção da peça *O living room*, de Graham Greene, gerando críticas positivas, como a de Adeth Leite, que ressaltou a habilidade de Hermilo em relação à psicologia das personagens, além do realismo bruto bem demarcado no espetáculo, e a de Ângelo de Agostini, que destacou a habilidade e a psicologia das personagens em relação à interpretação.

O ano de 1960 foi fecundo para Recife: criação do Teatro da Universidade Rural de Pernambuco; exposição retrospectiva do TAP; fundação do TPN e do Teatro de Arena de Recife, por Hermilo Borba Filho. Nesse mesmo ano, aconteceu a entrega do Prêmio Samuel Campelo aos melhores de 1959: o TAP ficou com cinco prêmios, dentre eles, a melhor direção (peça *O living room*), que ficou para Hermilo.

Em 1961[11], Borba Filho dirigiu a peça *À margem da vida*, de Tenessee Willians, sendo fielmente encenada a partir das determinações do autor. Cadengue (2011) explica que, no dia da estreia da peça, os soldados do exército ocuparam a Faculdade de Direito da Universidade do Recife para retirar os estudantes que estavam em greve e ocupavam a Faculdade devido à arbitrariedade de um diretor que impedira uma palestra de Célia Guevara, esposa de Che Guevara. Foram dias de grande convulsão política, com militares nas ruas, repressão, greve estudantil, o que comprometeu o público do Teatro Santa Isabel e o próprio espetáculo.

Ainda em 1961, a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (direção de Graça Mello), foi apresentada no fechamento do I Festival de Teatro do Recife, promovido pela Prefeitura de Recife, pelo Movimento de Cultura Popular e pelo SNT, no Teatro Santa Isabel. Valdemar de Oliveira assistiu à peça em 1960, no TBC, sob a direção de Flávio Rangel, e a levou a Recife. Iniciava-se, no Brasil, um momento fundamental para a modernização do teatro brasileiro, com uma valorização cada vez maior dos autores nacionais; um momento decisivo para essa inflexão foi a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guanieri, pelo Teatro de Arena de São Paulo[12], em 1958, com sucesso de público e crítica.

A inserção da peça de Dias Gomes representou uma nova linha para o TAP, e esse era um ponto que Hermilo defendia com veemência: a inserção de autores brasileiros nos palcos. Ainda em 1964, houve uma temporada em São Paulo, no Teatro São Leopoldo Fróes, sob patrocínio da Universidade do Recife. Nessa fase, fica evidente que o TAP insistiu em encenar autores brasileiros,

[11] Em 1961, ocorreu a entrega do Prêmio Samuel Campelo aos melhores do teatro do ano de 1960. É interessante notar que a maior parte das homenagens foi para o TPN e o Teatro de Arena: melhor espetáculo local (peça *A pena e a lei*, TPN); melhor diretor: Hermilo Borba Filho (peça *A pena e a lei*, TPN); melhor cenógrafo: Adão Pinheiro (peça: *A mandrágora*, TPN); melhor intérprete feminino: Geninha de Sá (peça: *Agnes*, Teatro de Arena Recife); melhor intérprete masculino: Rubens Teixeira (peça *Eles não usam black-tie*, Teatro de Arena Recife); atriz revelação: Leda Alves (peça *Marido magro, mulher chata*, Teatro de Arena Recife) (CADENGUE, 2011).

[12] Em 1953, foi fundado o Teatro de Arena de São Paulo: “o nome do grupo surgiu do contato de José Renato Pécora, seu fundador, com Décio de Almeida Prado no 1º Congresso Brasileiro de Teatro no ano de 1951. Nesse evento, Prado defendeu a deselitização do teatro nacional com uma nova proposta de fazer teatral, com produções mais baratas e o uso de uma arena para encenação. A fundação do Arena ocorre, desse modo, em 1953 com a estreia da *peça Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (OLIVEIRA, 2018, p. 20).

devolvendo não só um momento característico da vida brasileira, mas também um momento característico do próprio teatro brasileiro, ou seja, a comédia de costumes de 30 anos atrás, com os tipos pitorescos e as situações cômicas (PRADO, 1964).

No mesmo ano, a vida teatral começou a sofrer pela repressão militar. Cadengue (2011) argumenta que, em 1964, o TAP preparou uma ida a Maceió, que foi cancelada porque os cenários e o guarda-roupa foram retidos em Aracaju, impedindo o grupo de seguir com o projeto. Nessa época, Joacir de Castro assumiu a direção do Teatro de Santa Isabel e se tornou um dos principais líderes do MCP. Além disso, as relações entre o TAP e o governo de Arraes não eram amigáveis.

No dia primeiro de abril de 1964, ocorreu o Golpe Militar, e o governador Miguel Arraes foi preso e levado para Fernando de Noronha. Alfredo de Oliveira assumiu o Teatro de Santa Isabel e Augusto Lucena tornou-se o novo prefeito do Recife. Depois que os militares tomaram o poder, o teatro recifense passou a viver dias horríveis[13]. No mesmo ano, o TAP encenou *Macbeth*, de Shakespeare, sob a direção de Milton Baccarelli, o que só foi possível com as contribuições do Consulado Britânico, do Consulado da Grã-Bretanha, do Comando da Polícia Militar etc. (CADENGUE, 2011).

Em 1966, o TAP comemorou os 25 anos de existência e, para celebrar, encenou a peça *Ontem, hoje e amanhã*. Esse foi o início da quarta fase (1966 a 1976). A última fase, “da cena refletida”, ocorreu a partir de 1977 e foi até 2008. Nessa época, foram apresentadas 17 peças, e o grupo reconstruiu o repertório retornando às antigas diretrizes: tragédias lorquianas, teatro regional, realismo norte-americano, bulevar, suspense, comédia de costumes e peças de tese.

O TAP era referência em todo o Brasil. Segundo Santos (2007), o TAP foi considerado, sobretudo na década de 1950, o mais importante grupo teatral nordestino, mesmo que não tivesse atores profissionais, e sim amadores. Prado (1988, p. 78) define o TAP como sendo um

[13] Por exemplo, os arquivos do MCP foram queimados, os atores integrantes do TCP foram presos e, até mesmo, exilados fora do país. O TPN suspendeu as atividades em um momento (mas, depois, elas retornaram), o Arena do Recife buscou alternativas e tentou sobreviver, e o TUP ainda resistiu, sob os olhares da censura, com a apresentação das peças *As feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, e *Viva o cordão encarnado*, de Luiz Marinho (CADENGUE, 2011).

> Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) menor, valendo-se fartamente de um repertório estrangeiro, importando do Sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Bollini), buscando e achando com freqüência o ponto exato de equilíbrio entre o profissionalismo e sem abandonar o regime de temporadas esporádicas, o TAP assegurou, com admirável pertinácia, até os dias de hoje, a continuidade da vida teatral pernambucana, mantendo sempre alto o nível de interpretação e chegando até mesmo a construir – e a reconstruir, após um incêndio – a sua própria sala de espetáculos, num exemplo único de junção entre desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo.

Essa tomada de posição assegurava a continuidade da vida teatral pernambucana, sempre com o objetivo de manter o cuidado com o nível de interpretação dos atores e a aceitabilidade do grupo. De acordo com Reis (2008, p. 54):

> o TAP se manteve sempre afinado com o ecletismo rendoso do repertório tebeceano. O TAP encenou diversas peças que haviam sido primeiramente montadas pelo TBC[14]. No exterior, na Europa ou nos Estados Unidos, muitas dessas peças tinham obtido grande êxito de bilheteria e, às vezes, também, de crítica.

O TAP, realmente, possuía certo ecletismo, porém não podemos defini-lo apenas como um grupo que "importava" artistas estrangeiros do Sul. Muitos outros grupos teatrais foram criados na década de 1960, quando houve um grande *boom* artístico. Em meio à efervescência artística, surgiram conflitos entre concepções de teatro e de função social deste entre os grupos de teatro ativos, como já apontamos.

Para Hermilo, o teatro almejado pelo TAP estava muito distante do povo, buscando dialogar, prioritariamente, ou quase exclusivamente, com os espectadores que podiam frequentar o Teatro de Santa Isabel, então sede do

[14] O TAP encenou algumas peças que foram montadas, primeiramente, pelo TBC e no exterior, como na Europa ou nos Estados Unidos. Muitas dessas peças conquistaram a bilheteria, de acordo com Cadengue (2011), e, em todas as peças estrangeiras, o TAP usou a mesma tradução encenada pelo TBC. No caso da peça *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, em 1948, o TAP montou uma original antes do TBC. Na ocasião, o TBC utilizou a mesma tradução de Adacto Filho, em 1950. Em 1953, tanto o TAP quanto o TBC levaram ao palco *Assim é se lhe parece* (*A verdade de cada um*), de Luigi Pirandello, na versão de Brutus Pedreira (CADENGUE, 2011; REIS, 2008).

grupo – “onde não se podia entrar sem paletó e gravata” (REIS, 2008, p. 31), por exemplo.

Apesar de ter trabalhado para o TAP, nos primeiros anos de atividade desse conjunto, como ator e tradutor de peças, Borba Filho foi, desde antes de sua atuação à frente do TEP, distanciando-se, em diversos pontos, dos propósitos defendidos por Valdemar de Oliveira e seus companheiros de grupo, quase todos advindos das camadas economicamente mais favorecidas da sociedade recifense – como também eram, por sinal, os membros do TEP. Em um aspecto, porém, Reis (2008) observa que Valdemar e Hermilo, certamente os dois mais importantes agentes da modernização das artes cênicas em Pernambuco, parecem sempre concordar: o teatro possui uma função civilizatória, isto é, muito pode contribuir para promover o desenvolvimento cultural de uma região.

Cadengue (2011) considera as virtudes do TAP equiparáveis às do TBC: o grupo recifense tornou-se referência para que se impusessem políticas diversas no TEP e no TPN; esse último, que carrega “popular” em seu nome, discorda veementemente de uma concepção de arte burguesa e elitizada. Mostrou-se necessária uma renovação burguesa, para, depois, instaurar-se um teatro do povo, fincado na região, como Hermilo ajudou a fazer mais tarde no TEP e no TPN.

O TAP, ao propor uma renovação do repertório e imprimir um avanço nas qualidades técnica e estética do espetáculo, desencadeava, também, um processo de formação e incentivo para o aparecimento de novos grupos, dramaturgos, diretores e atores, em sua cidade sede e em outras, dentro e fora do estado, por onde as excursões teatrais iam semeando a proposta dele. Recife, portanto, se firmou como um centro teatral importante não somente no Nordeste do país, visto que se equiparava, em muitos aspectos, aos mais adiantados núcleos teatrais do Sul do país (SILVA, 2015). Dessa forma, segundo o autor, o TAP era visto como uma nutrição intelectual que elevava a moral. Assim, entende-se a grande responsabilidade do grupo frente a outros grupos já formados e à sociedade recifense, além de sua incapacidade de dialogar com outros públicos: operários, comunidades, subúrbios, praças etc., como fizeram o TEP ou o TPN.

De fato, o TAP apresentava características de um grupo elitizado, que considerava que tinha uma missão elevada, não sendo apenas um espaço em que se apresentavam peças, entretenimento, pois também representava um contexto social. Outro ponto a se considerar é que o grupo era destinado a produzir um teatro assumidamente elitista, constituído por e para membros das elites econômica e cultural pernambucanas. No TAP, predominavam a encenação de textos estrangeiros e a construção da quebra do preconceito contra os artistas de teatro.

A participação de Hermilo em grupos como o TAP, o TEP (que discutiremos a seguir), o Teatro de Arena e o TPN oportunizaram-no a reformulação do teatro brasileiro, pelo distanciamento das formas do teatro burguês e pela aproximação das manifestações artísticas populares. Embora ele não tivesse tanta liberdade artística no TAP, e apesar de estar fora do grupo em vários momentos, ainda esteve presente como um crítico teatral, possibilitando reflexões para o grupo.

1.2 TEATRO DO ESTUDANTE DE PERNAMBUCO (TEP)

Após sair do TAP, Borba Filho foi convidado a dirigir, em 1945, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), onde trabalhou com Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, José de Moraes Pinho, Joel Pontes, Genivaldo Wanderley, Gastão de Holanda, o músico Capiba, dentre outros. Essa época significou uma ruptura com o teatro desenvolvido pelo TAP, porque Hermilo almejava a construção de um teatro do povo e para o povo, de uma democratização artística.

Conforme expõe Reis (2008), Borba Filho convocou os universitários pernambucanos a seguirem o exemplo dos artistas cariocas, para que se fizesse teatro por amor à arte, um teatro que ele chamava de sério, honesto e convincente aos espectadores. Essa “convocação” está relacionada ao engajamento dos jovens artistas amadores e estudantes do TEB, marcando a movimentação dos espaços teatrais.

O TEP foi inspirado no Teatro do Estudante do Brasil (TEB)[15] do Rio de Janeiro, formado por um grupo de estudantes da Faculdade de Direito. O grupo foi fundamental para o desenvolvimento do teatro brasileiro, pelo fato de valorizar a figura do diretor e de atores estudantes.

Carvalheira (2011) organiza a atuação do TEP em três fases. A primeira se inicia em 1940, quando estudantes de Direito montaram, no Teatro de Santa Isabel, a peça de Paulo Gonçalves, *1830*, dirigidos por Raul Pryston, ex-integrante do GGN, com breve orientação de Valdemar de Oliveira.

A segunda fase ocorreu entre os anos de 1943 e 1945, na Campanha do Ginasiano Pobre, fundada por Joel Pontes e Felipe Gomes. Nessa época, segundo Ferraz, Dourado, Júnior (2013), as peças eram levadas aos Centros Educativos Operários pertencentes ao Serviço Social Contra o Mocambo, do governo do estado, além das cidades de Moreno e Caruaru, no interior pernambucano, e João Pessoa, na Paraíba. Como precisavam alugar uma sala para ministrar aulas em um curso gratuito, a solução foi organizar um teatro de estudantes para angariar fundos. Essa foi uma fase de teatro mambembe, que, depois, foi retomada na terceira fase.

Ainda de acordo com Ferraz, Dourado, Júnior (2013), essas peças eram acompanhadas da exibição de um filme ou de números de canto e de humor. Os espetáculos *Um escorrêgo*, *O presente de noiva*, *O médico de Cabrobó* e *Era uma vez um vagabundo* foram encenados sob a direção de Raul Prysthon e Gerson Vieira.

Em meados de 1945, Borba Filho proferiu uma palestra no Rotary Club do Recife (conforme vimos, causando desconforto em Valdemar de Oliveira) em que expôs seu ponto de vista em relação ao teatro popular. Dias depois, Hermilo foi convidado pelos estudantes do TEP para proferir uma palestra para a II Semana de Cultura Nacional, organizada pela Companhia de Ginasiano Pobre, intitulada *Teatro: arte do povo*, apresentando que o teatro deveria tratar de temas e

[15] O Teatro do Estudante do Brasil (TEB) foi inaugurado em 1938, por Paschoal Carlos Magno, e se dedicou a montagens de grandes autores nacionais e estrangeiros – William Shakespeare, Gonçalves Dias, Sófocles, Henrik Ibsen, Martins Pena etc. Como grande incentivador da atividade teatral, Paschoal Carlos Magno criou o Teatro Duse no porão de sua casa, no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Pelo pequeno teatro de cem lugares, passou boa parte dos grupos de estudantes e de amadores da época. A realização de maior vulto do TEB foi a formação de elencos para a apresentação de espetáculos em lugares públicos da cidade (FONTANA, 2009).

conteúdos nacionais, relacionados com os mitos também nacionais e com os que povoam o romanceiro popular. Não bastava somente inserir no repertório, era necessário aplicar um sentido popular para o espetáculo, interagindo com o povo e se sobressaindo em relação às marcas de distanciamento. Nessa oportunidade, conforme já mencionado, Hermilo demonstrou certa insatisfação com a linha de repertório do TAP, com a forma de conduzir o teatro, visto que não apresentava proximidade com as questões populares defendidas por ele. Esse evento foi marcado por conferências que tinham o objetivo de preparar novos caminhos para o teatro nacional. A partir disso, Hermilo publicou uma matéria no *Diário de Pernambuco*, anunciando a nova fase do TEP e o teatro gratuito para o povo.

A terceira fase do TEP, considerada mais madura, teve início em 1945, sob o comando de Borba Filho. Nela, o TEP encenava textos clássicos e havia a participação de artistas regionais para a valorização de um teatro popular. O processo de conscientização ocorria em vários momentos: pelos espetáculos, pela crítica teatral e pelas conferências. Borba Filho buscava atividades que deixavam clara a necessidade de aprofundamento da representação popular. Em 1946, na Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, Hermilo pronunciou seu discurso, *Teatro: arte do povo,* em tom de protesto e enfatizou 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, [1946], 1980, p. 60).

É interessante destacar que, em seu discurso, Borba Filho atacou a mercantilização do teatro, ressaltando o quanto a arte estava distante da população pelo fato de o povo, especialmente a parcela pobre, não ter condições de pagar uma entrada nas casas de espetáculos. Afirmou, ainda, que era necessário repensar os objetivos de se fazer teatro e tematizou a democratização política e artística:

> O que o Teatro do Estudante de Pernambuco pretende realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada nas casas de espetáculo e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em

> benefício da arte dramática serão maiores levando o teatro ao povo ao invés de levar o povo ao teatro [...] esse teatro que se destina ao povo começa o seu caminho aqui, na Faculdade de Direito, dando-nos com isso a idéia de que a cultura está diretamente ligada às legítimas aspirações do povo sempre esquecido em movimentos dessa ordem, ausente da beleza, ausente da poesia (BORBA FILHO, [1946], 1980, p. 60).

Logo após esse discurso, houve a encenação, em um palco improvisado na biblioteca, das peças *O urso*, de Anton Tchekhov, e *O segredo*, de Ramon J. Sender. No mesmo ano, Hermilo anunciou o novo projeto: teatro gratuito em um palco montado na Barraca, inspiração do teatro ambulante de García Lorca, *La Barraca*. Até a inauguração da Barraca, o TEP praticou teatro mambembe. A estreia se deu com as mesmas peças apresentadas na Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, que foram apresentadas no Centro Educativo Operário, em Santo Amaro, e, em junho, no palco do Cine Eldorado, no Largo da Paz. Segundo Carvalheira (2011), as peças foram assistidas por operários e por seus familiares, e o desempenho dos amadores, de todos os estudantes e os temas das peças foram elogiados. Ainda, de acordo com Carvalheira (2011), o TEP voltava mais organizado, com melhor repertório, com uma plateia formada por pessoas das mais diversas classes sociais.

Com o passar do tempo, encenou algumas de suas peças e as de Ariano Suassuna. No mesmo ano, o TEP propôs um Concurso de Peças[16], com o intuito de inspirar novos teatrólogos, novos espetáculos e novas abordagens cênicas. No texto que lançou o concurso, Hermilo informou que não se limitava à busca do bom teatro, nacional e estrangeiro; seria preciso que os teatrólogos pudessem dar expressão teatral a problemas brasileiros, enfatizando a criação teatral a partir das personagens e das situações em que se encontravam e que aproveitassem os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil. A remissão à situação traz um elemento novo para a criação teatral. Desde o naturalismo, no final do século XIX, as personagens podem ser concebidas como parte de um contexto que as limita, que impede o pleno desenvolvimento de suas potencialidades, sobretudo para os mais pobres, que não tinham formação nem oportunidades iguais às dos mais afortunados. Desse modo, a dramaturgia

[16] O concurso de peças foi sugestão de Pascoal Carlos Magno.

naturalista procura, também, mostrar que a situação coletiva determina, em grande parte, o futuro das personagens e a solução dos conflitos. Esse é um elemento importante para a construção de peças que se pautem na criação de tipos sociais, em vez de personagens bem resolvidos psicologicamente.

O regulamento do concurso previa que as peças não poderiam ultrapassar três atos, sendo aceitas tragédias, dramas e comédias (CARVALHEIRA, 2011). Gilberto Freyre foi o presidente do júri. O edital do concurso recomendava que as temáticas deveriam explorar temas regionais. Vale ressaltar que o regionalismo de Freyre era o espírito regional do Recife na época sendo a tríade "tradição, região e modernidade" a base do pensamento teatral de Hermilo. O vencedor do primeiro prêmio do Concurso de Peças foi Ariano Suassuna, com a peça *Uma mulher vestida de sol*[17]; o segundo lugar ficou com *O poço*, de José de Moraes Pinho; o terceiro, com Vanildo Campos Bezerra Cavalcanti, autor de *Primavera*, e José Ruy Barbosa, autor da peça *A volante.*

O concurso significou muito para o Recife. Ali, houve a oportunidade de conhecer dramaturgos que deram vida à voz de Hermilo quanto à valorização do espetáculo popular, do contar histórias, do "faz de conta", dos poetas da região e do romanceiro popular em forma de teatro. Além disso, Ariano Suassuna e José de Moraes Pinho contribuíram com outras peças para o TEP: *Cantam as harpas de Sião*, *Haja Pau* e *Mãe da lua*, respectivamente.

Em outubro de 1947, o TEP iniciou, na Casa do Estudante, Primeira Mesa-redonda sobre representações populares em que se discutia sobre formas populares de representação, tendo como tema a arte teatral. No dia, conforme expõe Carvalheira (2011, p. 197), "o grupo reuniu diretores, atores, crítico de teatro do Recife, além de jornalistas, poetas, pessoal do rádio, do circo, do bumba meu boi, do mamulengo e de outras manifestações teatrais". Estiveram presentes diversos críticos, como José Césio Regueira Costa e Orlando Farias, os quais afirmaram que a iniciativa do TEP incentivava e valorizava as manifestações culturais populares, elevando ainda mais o reconhecimento artístico cultural do TEP em Recife.

[17] *Mulher vestida de sol* é uma peça de caráter fortemente social quanto à luta do sertanejo por sobrevivência, retratando os dramas do sertão.

O bumba meu boi *Misterioso dos Afogados* se apresentou no terreiro da Casa do Estudante, como extensão da Primeira Mesa-redonda promovida pelo TEP. É importante ressaltar que, nesse ano, foi organizado, por Aloísio Magalhães, o Departamento de Bonecos, estreitando-se ainda mais os laços entre o TEP e a arte popular. O boneco de barro de mestre Vitalino de Caruaru e o mamulengo cheiroso tornaram-se personagens teatrais importantes nos espetáculos do TEP.

No mesmo ano, Hermilo traduziu e dirigiu a peça *A sapateira prodigiosa*, de Frederico García Lorca[18]. O espetáculo estreou no palco da Escola Técnica do Derby. Ao final da peça, o TEP solicitou a opinião dos espectadores, e isso também foi feito em outras apresentações: "colabore com o Teatro do Estudante, deixando na urna, ao sair, sua opinião sobre o espetáculo" (CARVALHEIRA, 2011, p. 189). Ainda segundo o autor, a crítica do *Jornal da Noite* observou que o espetáculo ressaltava valores humanos e poéticos de cunho popular e folclórico. A peça foi oferecida aos detentos da Colônia Agrícola de Itamaracá e a suas famílias, para os guardas do presídio, os pescadores e a população da cidade.

Em 1948, o projeto da Barraca[19] se concretizou. Era feita de lona, madeira e vigas de ferro. A princípio, seria um palco desmontável, para levar os espetáculos, com agilidade, para onde quisessem, mas, devido às complicações de montagem, como o peso, a Barraca permaneceu fixa no Parque Treze de Maio no centro do Recife. Lá, de acordo com Carvalheira (2011), o TEP conseguiu realizar os primeiros espetáculos, apresentando, na inauguração, a peça *Cantam as harpas de Sião*, de Ariano Suassuna; o "ato variado" com canções de Lorca musicadas por Capiba[20] e o lançamento de uma peça de

[18] Foi a segunda vez que a peça de Lorca subiu aos palcos. A primeira foi *Bodas de sangue*, no Rio de Janeiro, em 1944, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela Companhia Dulcina-Odilon, de Dulcina de Morais e Odilon Azevedo.

[19] Não foi possível levar o projeto adiante, pois a Barraca não era tão transportável ou de fácil montagem como se pensava. Hélio Feijó foi quem a projetou. Ele também esteve à frente da supervisão da Base Naval do Recife.

[20] Capiba, assim como Nelson Ferreira, se revelou importante intérprete e compositor do gênero frevo. Pianistas ou pianeiros, assim eram chamados os pianistas de prática popular; no entendimento de alguns, eram músicos da prática popular (SALDANHA, 2008).

mamulengo, o espetáculo *Haja pau*, de José de Moraes Pinho, inauguraram, de fato, o Departamento de Bonecos do TEP[21].

> A estreia aconteceu no lançamento da Barraca, um teatro que deveria ser ambulante, inspirado em iniciativa do espanhol Federico García Lorca, numa renúncia à sala de espetáculos oficial do Recife, o tradicional Teatro de Santa Isabel. Mas, por força de sua construção pela Base Naval do Recife, que o fez pesado e de grandes proporções, este teatro manteve-se fixo no Parque 13 de Maio, com lançamento em 18 de setembro de 1948 e público estimado em três mil pessoas. O programa apresentado naquela noite constava de um espetáculo em dois atos, sendo a 1ª parte aquela peça de mamulengo baseada numa lenda nordestina (FERRAZ, 2013, p. 24).

A construção e o uso da Barraca tinham o intuito de aproximar o teatro do povo, desconstruindo a ideia de teatro burguês do TAP. Segundo Carvalheira (2011), com a Barraca, o TEP idealizara alcançar, com mais eficiência, as populações do subúrbio, apresentando espetáculos em praça pública e em pátios de feiras e fábricas. O mesmo autor enfatiza o depoimento de José Guimarães Sobrinho, estudante de Direito e atuante no TEP, em relação ao público que frequentava a Barraca e o Teatro Santa Isabel:

> E você, pernambucano que é, sabe que a classe pobre, o pequeno comerciante, o trabalhador, o industriário, o comerciário, muitos deles nascem, vivem e morrem, aqui no Recife, e não entram no Teatro Santa Isabel, porque é um teatro imponente, aristocrático, rico e isso assombra e afasta o povo (CARVALHEIRA, 2011, p. 227).

A opinião de José Guimarães repõe, de forma objetiva, a posição de Hermilo. Como se vê, até mesmo o espaço usado para as apresentações é importante para a materialização de uma dada concepção de teatro e não bastava apenas facultar o acesso de um público popular, mais amplo, aos teatros da elite, mas sim levar o teatro aos espaços em que as pessoas viviam e frequentavam, buscando um espaço cênico simples e atrativo. Além disso, os

[21] Vale ressaltar que até hoje os festivais dos bonecos são famosos em Pernambuco. O mestre Ginu, bonequeiro pernambucano, contava que o Mamulengo surgiu nas senzalas, onde o povo negro escravizado se reinventava para contar histórias de libertação, a partir de bonecos esculpidos em madeira. Era a dor transformada em narrativa, um grande exemplo de resistência.

gêneros teatrais a serem apresentados deveriam fazer sentido, tendo em vista o repertório cultural dessa camada social, dos mais pobres e sem formação estética nas belas-letras, mas com conhecimento rico e profundo de formas espetaculares desvalorizadas pela alta burguesia. Por fim, faz parte dessa equação não encenar esses gêneros só porque eram conhecidos e sim pelas perspectivas críticas e as possibilidades formativas que advinham da valorização deles.

Havia a possibilidade de um diálogo, de uma interlocução, entre as formas modernas do fazer teatral e as formas populares de teatro, e o TEP se interessava por isso. Como se vê, são várias questões articuladas em torno de um mesmo projeto, que deveria lutar contra muitas adversidades, até mesmo as mais prosaicas – como a de ter uma barraca concebida para facilitar a mobilidade que, de tão pesada e difícil de montar, acabou fixa.

O TEP ainda se apresentou na Barraca, mas, depois, ela foi desativada, pois o intuito de Borba Filho de ir, com a Barraca, aos subúrbios de Recife e às cidades do interior, não pôde ser efetivado. Isso marca, de certo modo, a posição de teatro dialético e anti-ilusionista em Hermilo. Depois de algum tempo, ela serviu para espetáculos do ator Reinaldo de Oliveira, *Comandos da alegria*, com o objetivo de levar alegria aos doentes do hospital Oswaldo Cruz (CARVALHEIRA, 2011).

Ainda em 1948, o TEP encenou *A casa de Rosmer (Hosmersholm)*, de Henrik Ibsen. Os ensaios foram realizados na Escola de Serviço Social, na Conde da Boa Vista, e o espetáculo, de três atos, no palco da Escola Técnica do Recife. Depois disso, a peça seguiu para centros operários, como o Centro Operário de Cultura Leão XIII. Vê-se que não apenas os espetáculos de gêneros populares já conhecidos e difundidos eram apresentados para os grupos sociais menos favorecidos, mas também um dos autores mais famosos da dramaturgia europeia, Ibsen.

Em 1949, o TEP começou a cobrar ingressos, como último recurso para que o grupo pudesse continuar, pois as dívidas associadas à falta de recursos tornaram a situação gravíssima[22]. Em três anos, o TEP conseguiu apenas três

[22] O TEP, mesmo não indo até o povo, distribuiu ingressos em círculos operários, em fábricas e em sindicatos (CARVALHEIRA, 2011).

patrocínios (Serviço Nacional do Teatro, Estado de Pernambuco e Câmara Municipal do Recife) e demonstrou insatisfação pela falta de incentivo à arte e à cultura. Hermilo, então, criou o Clube dos Amigos do TEP, por sugestão de Paschoal Carlos Magno, para amenizar a situação econômica. O grupo pagaria uma pequena mensalidade para que o TEP pudesse continuar apresentando os espetáculos, sem cobrar ingressos do público.

Assim, o TEP se sustentava a partir das doações mensais, com registros em livros, e da colaboração dos próprios espectadores. Mesmo assim, os recursos eram escassos. Nas palavras de Carvalheira (2011, p. 238), o TEP foi "renunciando, provisoriamente, ao seu programa de levar o teatro ao povo em espaços alternativos, nas praças públicas e ao ar livre". Para continuar se apresentando, o TEP teve que recorrer aos teatros da cidade, aos redutos da burguesia, contradizendo os objetivos do próprio grupo. Por exemplo, a peça *Édipo rei,* de Sófocles, foi encenada no Teatro Santa Isabel e no Teatro do Derby em 1949.

A crítica enalteceu o espetáculo. Andrade Lima Filho salientou a audácia de Hermilo de levar ao Teatro Santa Isabel a peça *Édipo Rei.* Valdemar de Oliveira, mesmo severo em relação às ideias do TEP, elogiou o empenho do grupo. Carvalheira (2011) destaca que a peça repercutiu, inclusive, fora de Recife, como na crítica da Revista *Rio*, que publicou uma matéria enaltecendo o TEP dirigido por Hermilo, em relação à peça de Sófocles. No mesmo ano, *Quando despertarmos de entre os mortos*, também de Ibsen, foi encenada no Teatro de Derby, com a cobrança de ingressos. No fim de 1949, o TEP apresentou *O galo capeta*, *Mãe da lua* e *A cabra cabriola* para a plateia de sócios, na Escola Industrial da Encruzilhada. Segundo Carvalheira (2011), o Departamento de Bonecos foi desativado nessa época, pelo fato de Aloísio ir para o Rio de Janeiro, mas *Cabra cabriola* e *Mãe da lua* continuaram a serem montadas.

O ano de 1950 marcou um trabalho tanto de consolidação da equipe do TEP quanto de seu esvaziamento, porque os integrantes do grupo colaram grau naquele ano. Antes disso, segundo Carvalheira (2011), houve 1) o lançamento das edições TEP com a obra *Palhano*, composta pelos versos de Laurênio de Melo, em uma edição de 250 exemplares que traziam quatro desenhos de Aloísio

e uma introdução de Hermilo; 2) o lançamento do segundo volume das Edições TEP, em que foram publicados os contos de Gastão de Holanda, sob o título *Zona de silêncio*; 3) a publicação de um único volume da coleção *Danças Pernambucanas* (textos de Ariano Suassuna , músicas de Capiba, ilustrações de Percy Lau e coordenação de Hermilo), publicado pela Editora da Casa do Estudante do Brasil.

Em 1950, no primeiro centenário do Teatro Santa Isabel, o TEP encenou *O vento do mundo*, de Borba Filho, que acumulou também as funções de ator e diretor. De acordo com Carvalheira (2011), Hermilo fez uma tentativa de realizar uma tragédia moderna, partindo dos mitos gregos, como em *Electra no circo*, por meio de parábolas e símbolos e da manifestação de um pensamento cristão, até então não observado em suas peças.

Em 1951, foi a vez de encenar *Otelo*, de Shakespeare, o que só foi possível com a colaboração do SNT. Carvalheira (2011) observa que foi a primeira vez que se montou uma peça de Shakespeare no Recife. A Diretoria de Documentação e Cultura distribuiu ingressos para estudantes, operários e comerciários. A crítica considerou a peça ousada, sendo a primeira vez que não houve prejuízo financeiro ao grupo. *Otelo* foi a última peça dirigida por Borba Filho no TEP.

No ano seguinte, Genivaldo Wanderley, ator que se destacava nas apresentações do grupo, dirigiu as peças *A cabra cabriola*, de Hermilo, *Mãe da lua*, de Moraes Pinho, e *A caipora*, de Genivaldo, no Teatro Santa Isabel. As peças foram concebidas para serem encenadas por bonecos, mas foram os próprios atores que deram vida às personagens, por decisão da própria direção. Segundo Carvalheira (2011, p. 282), em 1952, Borba Filho elogiou Genivaldo por meio do Jornal *Folha da Manhã* destacando entusiasmo pelo fato de levar teatro a outros lugares das cidades dos subúrbios e descentralizar as apresentações do Santa Isabel.

O ano de 1952 marcou o fim do TEP. Houve a encenação de *Três cavalheiros a rigor* (farsa poética)*,* de Borba Filho, com direção de Enrique Buenaventura. O espetáculo foi realizado no Teatro Santa Isabel e os ingressos foram distribuídos gratuitamente.

A história do TEP chega ao fim depois de várias mudanças visando sua permanência, e uma delas foi a apresentação das peças no Teatro Santa Isabel. Essas apresentações feriam os princípios do grupo em levar teatro para o povo. Borba Filho buscava um teatro que não se fixasse em fins comerciais, mas que fosse popular e se aproximasse do povo, a partir da formação artística dos estudantes, por isso, houve a criação de uma nova roupagem no TEP, na terceira fase. Hermilo dava maior atenção às manifestações dramáticas espontâneas do povo nordestino, aos espetáculos populares, ao teatro de rua, além de proporcionar um teatro acessível às classes populares. Esse será, também, o posicionamento do TPN, no início dos anos de 1960 (REIS, 2013).

A construção da terceira fase do TEP, como vimos, foi pensando no povo, desde o local onde seriam feitas as apresentações até quais seriam os espetáculos artísticos prestigiados. De acordo com Ferraz (2013), o que diferenciava o TEP dos outros grupos era o fato de as apresentações teatrais não ficarem restritas aos palcos, visto que elas estavam unidas aos debates relacionados à cultura popular, valorizando os saberes dos artistas populares que se apresentavam em ruas e em praças de Recife.

O TEP propôs uma renovação dramática que promovesse um teatro mais amplo e aberto para novos públicos, para o povo: os operários, as pessoas que residiam nos subúrbios, os detentos, as pessoas que frequentavam a praça pública, enfim, para os que não frequentavam o Teatro Santa Isabel.

O projeto de Borba Filho era romper com a prática do aburguesamento do teatro, tanto no plano político-cultural quanto no plano estético, apresentando a Recife possibilidades de realizar um teatro que iria ao encontro dos preceitos freyreanos, com a proposta de conjugar a tríade “modernidade, tradição e região” em toda expressão artístico-cultural. Destacamos, novamente, a grande possibilidade de os princípios freyreanos, sobretudo os apresentados no Congresso Regionalista do Nordeste, realizado em 1926, também terem influenciado os trabalhos de Hermilo Borba Filho, principalmente no TEP:

> Este próprio Congresso - o Primeiro Congresso de Regionalismo que se realiza no Brasil e, talvez, na América e, dentro do seu programa, diferente de quantos têm sido realizados noutros países onde já floresce, com outros aspectos, a ideia regionalista, animada na França pelo espírito poético de Mistral

> e pela inteligência realista de Maurras - está sendo criticado pelos mesmos aristarcos por se afastar rasgada e afoitamente dos estilos convencionais dos congressos; e juntar as vozes de sábios higienistas como a de Gouveia de Barros, às de poetas folcloristas como Ascenso Ferreira; a comemorações ou a cultos como o da palmeira, o de plantas humildemente provincianas ou regionais como o jasmim-de-banha ou a erva-cidreira ou mesmo o pega-pinto, de que a medicina caseira prepara chás tão úteis; à evocação de velhas modinhas dos salões do tempo de Pedro II a revivescência de divertimentos da gente mais plebeiamente do povo que os requintados desprezam como "cousas de negros": maracatus, bumba meu boi, mamulengo, coco, fandango, xangõ, nau-catarineta (FREYRE, 1996, p. 5).

Hermilo defendia que o teatro nacional deveria voltar-se para a cultura local, isto é, buscar um teatro genuinamente brasileiro, de assuntos exclusivamente nacionais, para, enfim, chegar ao processo de fruição universal [23], para estimular o teatro moderno brasileiro, levando ao palco questões referentes à cultura nordestina e à tradição popular da região. De acordo com Carvalheira (2011), Freyre declarou que, certa vez, havia sugerido aos estudantes de Pernambuco que se tornassem uma espécie de traços de união entre as artes populares do Nordeste e a gente redondamente burguesa que desconhece ou despreza essas artes.

Ariano Suassuna também foi um importante estimulador da tradição popular, aproveitando tanto o estilo erudito e a arte popular. Já Hermilo defendia que se visse o moderno no popular, e o popular no moderno, daí certo distanciamento dele em relação ao Movimento Armorial, criado pelo Ariano Suassuna. Contudo, vale ressaltar que Suassuna e Hermilo se aproximaram dos autos de Gil Vicente. Por exemplo, há a peça que aqui é analisada, *Auto da mula-de-padre* que dialoga com o gênero auto, umas das formas mais populares do teatro medieval. De acordo com Ramalho (2012), Ariano, como idealizador do Movimento Armorial, começou a empregar a palavra armorial como adjetivo para simbolizar a sua busca por uma arte erudita brasileira, por meio das raízes da cultura popular que se desenvolveu na pintura, na escultura, na cerâmica, na tapeçaria, na gravura, no teatro, na dança e na literatura “armoriais”. Para Borba Filho, a cultura popular deve ser relacionada com a espontaneidade ingênua, e tem como maior diferença com o erudito a “inigualável” capacidade de

[23] Esses ideais, mais tarde, foram inseridos no TPN.

improvisação e interação com o público, ou seja, “a autenticidade é, assim, associada à espontaneidade do povo, formalizando uma diferença entre as características próprias da cultura popular e reflexivas da cultura erudita” (RAMALHO, 2012, p. 29). Essas diferenças não impedem uma importante e fecunda parceria entre Borba Filho e Ariano Suassuna. Nas palavras de Hermilo:

> no TEP, Ariano Suassuna teve, pela primeira vez, uma peça sua encenada; estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos, nossos mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo (BORBA FILHO, 1968, p. 134).

Para Hermilo, era necessário apresentar assuntos regionais, com o objetivo de chamar a atenção do povo com a apresentação de personagens da luta histórica, da resistência brasileira. Nesse sentido, o percurso de Borba Filho no TEP foi um divisor de águas para a dramaturgia recifense, pois ele elevou, mesmo diante de tantas dificuldades financeiras e ideológicas, o espírito dramático popular. O TEP foi uma espécie de combustão para firmar a identidade artística nordestina popular. Borba Filho modificou a cena pernambucana, utilizando formas modernas, o gosto pelo popular, os espetáculos populares dramáticos, a brincadeira, ou seja, a identidade popular ainda estaria “assegurada”, mesmo diante de tantas influências artísticas.

Assim, Recife era visto como um polo cultural e um espaço representativo da cultura nordestina, que se espalhou para outras cidades e, até mesmo, para outros estados da região. Cavalcante Júnior (2017) destaca que o TEP procurava representar as camadas menos favorecidas, com o objetivo de fortalecer o teatro nacional a partir da arte regionalista. O público do TEP respondia muito bem aos espetáculos, principalmente os estudantes, mas houve ausência de um apoio, tanto do governo como das empresas privadas, o que dificultou a manutenção do teatro popular.

A ida de Borba Filho para São Paulo contribuiu para o término do grupo:

> Não aguentava mais Pernambuco por causa de uma série de problemas que nada tinham com teatro. Com a minha ida para São Paulo, o Teatro do Estudante liquidou-se. Não houve ninguém que tocasse o barco para frente. Mesmo porque,

> naquela altura, todo mundo já tinha saído da Faculdade, cada um já estava preocupado com seu romance, com sua pintura, sua poesia, sua música, e o Teatro do Estudante tinha cometido o erro de não formar sucessores. É o erro de qualquer grupo fechado. Mas o nosso grupo era fechado por sua própria natureza. Defendia ideias tão avançadas para a época, que ninguém queria se aproximar daqueles loucos (BORBA FILHO, 1981, p. 99).

Além das dificuldades financeiras e de concepção teatral, Borba Filho expõe que o grupo não conseguiu criar uma dinâmica para a entrada de novos membros, ficando restrito aos estudantes que entraram desde o início. Embora diga que o grupo era "fechado por sua própria natureza", por defender ideias tão avançadas para a época que afastariam quaisquer interessados no projeto, é difícil acompanhar tal argumentação, a menos que tenha havido tentativas de abertura que não tiveram qualquer resultado – do que não temos notícia. O fato é que ele queria sair de Pernambuco. Em 1953, Hermilo publicou sete artigos sob o título "Vida e morte do Teatro dos Estudantes", nos quais informava ao público o encerramento das atividades do TEP, apresentando os pontos positivos, negativos, as dificuldades e o histórico do grupo (CARVALHEIRA, 2011).

Hermilo viveu em São Paulo de 1953 a 1957. Lá atuou como crítico teatral, escrevendo para os jornais *Última Hora* e *Correio Paulista*; exerceu o cargo de secretário geral da revista *Visão*, vendo encenações e estudando textos teatrais. Além disso, acompanhou as produções e as propostas do TBC. Em 1956, fez uma adaptação de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, para a Companhia de Dercy Gonçalves, de São Paulo, e traduziu *A casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, para montagem da Companhia Maria Della Costa.

Em 1957, dirigiu *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, para o Grupo Studio Teatral. Para a companhia Nydia Licia, dirigiu *O casamento suspeitoso*, também de Suassuna, ganhando o prêmio de Revelação de Diretor Profissional pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Além disso, alguns acontecimentos ocorridos em 1957 merecem menção, dentre eles um encontro entre Hermilo e Suassuna, que ajuda a contextualizar o retorno de Borba Filho a Recife – e, também, posteriormente, uma nova contribuição para o TAP. Suassuna foi a São Paulo assistir à montagem da peça *Auto da*

Compadecida, dirigida por Borba Filho, e propôs que ele retornasse a Recife, para ser professor no Curso de Teatro da Universidade do Recife. Valdemar de Oliveira também escreveu uma carta pedindo a volta do companheiro[24] e, em 1958, Borba Filho decidiu retornar[25]. São Paulo trouxe a Hermilo um enriquecimento muito grande, principalmente porque era um homem de teatro. Nas palavras dele:

> Como jornalista tinha acesso a todos os bastidores de teatros nacionais e estrangeiros. Esse meu contato, essa minha amizade com todos os diretores estrangeiros que vieram para cá [...] me deu uma visão muito boa do que seria a problemática de uma encenação [...]. Tudo contribuindo para a formação dessa mentalidade de encenador, ao lado de estudos que eu fiz (BORBA FILHO, 1955, p. 101).

Hermilo empreendeu uma carreira profissional no teatro, em São Paulo, como também na imprensa escrita. Segundo Lima (1986, p. 8-9),

> Hermilo ganhava fama crescente e as notícias chegavam à capital pernambucana, devidamente espalhadas pela imprensa local, que acompanhava o sucesso do nordestino nas terras distantes. Não só como diretor fazia-se conhecido. [...] A crítica teatral, atenta, fazia justiça a seu desempenho como diretor e como autor. [...] Nosso autor tinha conquistado seu lugar no mundo do espetáculo também fora da terra natal.

Em 1958, Borba Filho retornou a Pernambuco para lecionar História do Teatro, no recém-inaugurado Curso de Teatro da, então, Universidade do Recife,

---

[24] "Quero que V. saiba quanto me alegraria em vê-lo de novo no Recife. Não quero saber se já brigamos, ou se poderemos brigar outra vez. O essencial é que V. seria um elemento de primeira ordem na luta em que nos empenhamos e que promete acirrar-se danadamente no próximo ano. E por duas razões fortes: a) a abertura do Teatro Almare, um teatro nosso [doação feita pelo industrial Adelmar da Costa Carvalho, ao TAP, em 1955]; b) o início das atividades do Curso de Teatro, já criado pela Universidade do Recife e que funcionará no Teatro Almare (penso eu), embora ligado à Escola de Belas Artes. Também não é coisa pela qual eu lhe possa garantir, de pés juntos: mas, há 99,9 probabilidades de lhe caber a cátedra, de História do Teatro. Ando um bocado à frente de toda essa aventura, em contato constante com João Alfredo [Gonçalves da Costa Lima] e acredito que uma indicação minha seria bem recebida [...]. Não quero interferir em decisão importante em sua vida, [mas] exprimo meu otimismo em vê-lo aqui, trabalhando pelo teatro, em sua terra" (OLIVEIRA, 1957 [acervo TAP] *apud* CADENGUE, 2011, p. 176).

[25] Borba Filho responde à carta de Valdemar: "Sua carta me comoveu. Quero agradecer o juízo que faz ao meu respeito e o interesse que demonstra no meu caso [...]. Débora [Freire Borba, sua esposa] nunca se conformou com São Paulo e quer voltar [...]. Confesso que estou meio zonzo e peço que continue a trabalhar pela cadeira de História, pois se eu resolver ficar em São Paulo, não faltará substituto (BORBA FILHO, 1957 [acervo TAP] *apud* CADENGUE, 2011, p. 176).

hoje Universidade Federal de Pernambuco. Nesse mesmo ano, adaptou e dirigiu, para o TAP, *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, encenou *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Também recebeu o prêmio de Melhor Diretor, pela Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco. Em 1959, dirigiu *O living-room*, de Graham Greene, para o TAP.

A trajetória artística hermiliana se baseou na busca por um teatro popular, com a inserção da tradição universal, das histórias, dos mitos, das personagens e dos acontecimentos regionais, além de valorizar artistas populares. Nesse cenário, o TEP trouxe grandes contribuições ao teatro brasileiro, dentre elas, a ênfase para um teatro popular, crítico e contextualizado, preocupado com as desigualdades sociais e, sobretudo, com ser um instrumento de educação popular e inclusão cultural para o povo, influenciando a criação do TPN, em 1960, conforme veremos mais adiante. Quando Borba Filho fundou o TPN, tinha um compromisso para a reafirmação de produzir um teatro capaz de valorizar a representação popular e a tradição cultural. No mesmo ano em que surge o TPN, Hermilo funda também o Teatro de Arena de Recife, que veremos a seguir, com o objetivo de abrir caminhos artísticos em caráter profissional na região nordestina.

1.3 NA CONDE DA BOA VISTA: O TEATRO DE ARENA DO RECIFE

O Teatro de Arena do Recife tinha, aproximadamente, 100 lugares e estava localizado na Conde da Boa Vista, entre a Gervásio Pires e a José de Alencar. Ele nasceu em 1960, a partir da parceira de Hermilo Borba Filho, Alfredo de Oliveira (irmão mais novo de Valdemar de Oliveira) e Graça Mello, que ficou pouco na sociedade. O movimento colegial e universitário estava concentrado no Arena, pelo fato de que ele ficava próximo de colégios, faculdades, bibliotecas e livrarias. Santos (2007, p. 23) destaca que

> o Arena situa-se no centro do bairro da Boa Vista, uma espécie de *quartier latin* do Recife, ou seja, a margem esquerda do Capibaribe, onde era grande a concentração em um espaço em que fluía naquele *rive gauche.*

Na época da inauguração do Teatro de Arena do Recife, estavam em funcionamento o Teatro Marrocos, o Teatro de Santa Isabel e o Teatro do Parque. A ideia de montar o Teatro de Arena em Recife surgiu da interação de Borba Filho com o teatro paulistano, pois passou uma longa temporada em São Paulo (entre 1953 e 1958). Embora Hermilo tenha ativado influências paulistas para criar o teatro em Pernambuco, marcando o cenário teatral recifense, o espaço em Recife era ainda menor do que o de São Paulo; a iluminação e os camarins eram precários, e o projeto não era o mesmo. Mas devemos salientar a importância do Arena Recife para a população recifense: para começar, esse foi o primeiro teatro de palco não italiano em Pernambuco, demonstrando, portanto, abertura às novas tendências. O Arena de Recife tinha uma sala de espetáculos particulares, com longas temporadas e/ou récitas diárias de um mesmo espetáculo, na mesma sala.

O Arena seguia a nova tendência de casas de espetáculos do eixo São Paulo-Rio: "pequena, sem sala de espera, sem palco italiano, sem pano de boca, sem urdimento, poucos refletores, com palco baixo junto ao público que cercava os três lados" (SANTOS, 2007, p. 63), evidenciando-se a quebra da quarta parede tão visada pelo teatro dialético. O primeiro teatro nesse molde foi o Arena de São Paulo, que, além de lançar esse novo modelo, lançou uma nova geração de atores, autores e diretores, preocupados com o cenário político-estético e com a expressão de problemas brasileiros, de questões historicamente localizadas. Essa preocupação, como temos acompanhado, era também de Borba Filho, em outro eixo de rotação – em torno, por exemplo, do teatro popular do Nordeste. Essa atenção ao local e ao que não cabia no palco burguês atraiu, certamente, a atenção de Hermilo – lembrando que, no Arena de SP, em 1958, estreou *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri, peça que girava em torno de favelados e operários às voltas com uma greve por melhores salários, o que não cabia no limitado palco afeito aos valores burgueses.

A sociedade entre Borba Filho e Alfredo era curiosa: "eram próximos quanto à profissionalização do teatro na cidade e distintos quanto à dramaturgia a ser encenada" (SANTOS, 2007, p. 24). Essa dualidade representava as diferentes perspectivas de um de outro, devido à diferença do estilo da dramaturgia. Alfredo preferia uma montagem mais leve, com espetáculos de

gênero comercial; já Borba Filho se inclinava a textos nacionais, sem pano de boca, como havia nas apresentações do bumba meu boi, ou seja, ele tinha um estilo contemporâneo, com base na realidade social brasileira.

A estreia do Teatro de Arena Recife, em 1960, ocorreu com a peça *Marido magro, mulher chata*, de Augusto Boal, já encenada, em 1957, no Teatro de Arena de São Paulo. Em 1961, foi a vez de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com tudo o que ela mobilizava no sentido do questionamento dos materiais abordados, dos conteúdos e da forma teatral apropriada para sua expressão. No mesmo ano, encenou *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, que misturava vários registros, como: comédia, poesia, farsa, com personagens que iam dos coronéis do sertão aos poetas, anjos e demônios. Havia o interesse em articular cultura popular e erudita.

Em 1963, foi encenada a peça *O palhacinho Pimpão*, de Lúcia Benedetti, com direção de Jacques Weyne. No mesmo ano, o Conjunto Teatral Marista retomou suas atividades, estreando *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, sob a direção do universitário João Batista de Queiroz, e terminando a temporada de apresentações no Teatro de Arena. Próximo ao dia das crianças, o Teatro de Brinquedo estreou *Pluft – o fantasminha*, de Maria Clara Machado, com direção de Alfredo de Oliveira.

Em 1964, Hermilo saiu do Arena, talvez pelo fato de os espetáculos ainda estarem voltados para um público burguês. Além disso, com o Golpe Militar, as condições para tocar o projeto segundo seus interesses já não eram boas. Nesse contexto, apenas algumas companhias se arriscaram a propor espetáculos, mesmo sendo vigiadas pela Censura Federal. No mesmo ano, o espetáculo *Contachão*, do grupo Construção, estreou no Teatro de Arena, com o objetivo de fundir texto teatral “com música popular brasileira, em variadas fases, e com música nordestina e simples do homem do campo” (SANTOS, 2007, p. 39).

O Arena foi um teatro que também pensou nos caminhos para a profissionalização de novos atores, diretores e outros profissionais artísticos. Carvalheira (2011, p. 70) pontua que “o Arena propiciava aos atores representarem num palco de três faces, que exigia deles uma técnica de representação diferente da habitual”. A contribuição cultural do Teatro de Arena para as companhias teatrais de Recife foi grande, devido ao fato de ter

oportunizado a abertura de novos caminhos para a formação do artista, enfatizando o compromisso de modernizar a cena teatral. Nessa espiral, com o anseio de levar ao público um teatro profissional, pautado na maneira nordestina de interpretar e de encenar, além de dialogar com o teatro popular, Hermilo funda o TPN, um projeto que ele almejava desde os tempos do TEP, no sentido de pensar e propagar a arte do povo para o povo e enveredar para a transformação do teatro brasileiro.

1.4 TEATRO POPULAR DO NORDESTE (TPN): “VIDA, MORTE E RESSURREIÇÃO”

Hermilo funda o TPN em fevereiro de 1960, sendo a estreia com a peça *A pena e a lei*, de Suassuna, no Teatro do Parque, com a participação e o apoio de quatro ex-integrantes do TEP: Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e o músico Capiba. O Teatro do Parque era bem mais aberto às pessoas de variadas classes sociais do que outros teatros, como o Santa Isabel. Hermilo Borba Filho objetivava dar continuidade a um projeto de um teatro popular, iniciado no TEP, tendo como foco a busca pela modernização e pela profissionalização teatral, a partir da tradição cultural e dos espetáculos populares.

O TPN passou por algumas fases. Para Borba Filho, foram duas: a primeira vai de 1960 a 1963, e a segunda de 1966 a 1975 (CADENGUE, 2011). Baccarelli (1994) e Carvalheira (2011) afirmam, porém, que o TPN passou por três fases: a primeira iria de 1960 a 1961; a segunda, a partir do convênio com a Fundação de Promoção Social (FPS), de 1961 a 1963; a terceira, de 1966 a 1975. Aqui, preferimos nos referir a duas fases do TPN, assim como Hermilo: inauguração e reinauguração, pelo fato de considerarmos o convênio como parte de um processo que se inicia com a formação do grupo.

É importante acompanharmos com mais detalhes a atuação decisiva de Borba Filho no TPN. O grupo montou cinco peças entre 1960 e 1962. *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e *A mandrágora,* de Maquiavel, foram montadas em

1960. Em 1961, montou o espetáculo *O processo do diabo*, que era composto de três peças: *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 bomba da paz*, de Hermilo Borba Filho, e *Município de São Silvestre*, de Aristóteles Soares, foram montadas em 1962.

Na segunda fase, entre 1966 e 1975, o TPN montou as seguintes peças: *O inspetor*, de Nikolai Gódol (1966); *O cabo fanfarrão*, de Hermilo Borba Filho (1966); *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen (1967); *O santo inquérito*, de Dias Gomes (1967); *Antígona*, de Sófocles (1967); *Andorra,* de Marx Frisch (1968); *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega; *Dom Quixote*, de Antônio José da Silva (1969); *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna (1969); *O cabeleira aí vem*, de Sylvio Rabello (1970); *Buuum* (*Auto do salão do automóvel*), de Osman Lins, *e Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*, de José Bezerra Filho (1970).

Além disso, o TPN monta dois espetáculos infantis em 1966: *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, e *O cavalinho azul,* de Maria Clara Machado, dirigidos por Rubens Teixeira. Nessa segunda fase, o TPN atuou intensamente no desenvolvimento de um projeto inovador, haja visto o empenho dedicado aos espetáculos populares e à apropriação de influências anti-ilusionistas. As encenações apresentavam um caráter didático, com marcas de distanciamento e crítica que pudessem conscientizar o espectador ao participar do jogo teatral. São discussões temáticas e formais que estão, também, na ordem do dia no teatro de Arena de São Paulo; embora com outras ênfases, o espírito que anima os projetos é análogo. Com a instauração da Ditadura Militar em 1964, havia a necessidade de se resistir a partir da criação e da recepção artísticas.

A articulação entre o TPN e o Arena Paulista foi firmada a partir de um intenso intercâmbio de peças que iriam ser encenadas. Magaldi (1984) destaca que a proximidade entre o TPN e o Arena representava a valorização da dramaturgia brasileira. Borba Filho defendia a cultura e a arte praticadas pelas camadas menos favorecidas da sociedade, sendo o teatro um instrumento de denúncia política e social, projeto pensado desde os tempos do TEP e que se desenvolveu, de forma mais madura, no TPN.

Também criado em 1960 pela prefeitura de Recife (sob o comando de Miguel Arraes) e com apoio de estudantes universitários, intelectuais, artistas, o MCP agia no campo da alfabetização de adultos e da educação de base; também tinha atuação no âmbito da cultura, com as praças de cultura, e do teatro em específico, a partir de 1961, com a criação do Teatro Experimental de Cultura (TEC[26]), que se tornou Teatro de Cultura Popular (TCP) em 1962, criado pelo MCP, quando encenou *Julgamento em Novo Sol*, escrito por Boal, Xavier e outros (originalmente *Mutirão em Novo Sol*, de 1960). Segundo Genú (2016), o TCP participou de diversos festivais, influenciou grupos ideológicos e possibilitou o surgimento de grupos como o Construção[27].

Para entender a relação entre o MCP, Hermilo e a política, é preciso mencionar o ano de 1959, no qual Miguel Arraes assumiu a prefeitura de Recife e, junto com artistas e educadores, intencionou democratizar a cultura e o ensino. Esses artistas assumiram uma posição de destaque no MCP. Eles também participaram da militância na Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR)[28], fundada em 1952 (SOUZA, 2014). A finalidade era aproximar a sociedade recifense de uma arte popular e democrática. Nesse contexto,

> o apoio dos educadores católicos estava pautado pelo novo posicionamento que os grupos eclesiais estavam assumindo diante da militância política. No Recife, essa nova postura foi marcada pela tentativa de acabar com os desmandos da ordem estabelecida a partir de intervenções educativas que objetivavam formar homens livres, autônomos e conscientes de que o modelo de sociedade vigente não atendia aos interesses de toda a sociedade. Esses educadores, estimulados pelas

[26] "A iniciativa conta com o apoio de parte significativa da intelectualidade e da classe artística pernambucana. Entre seus fundadores estão Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, Anita Paes Barreto, Geninha Sá da Rosa Borges, Paulo Freire, Evaldo Coutinho, Francisco Brennand, Luiz Mendonça, Ilva Niño, e o próprio Miguel Arraes. No primeiro ano de atividade, recebe a denominação de Teatro Experimental de Cultura (TEC). Em 1962, para a estreia de *Julgamento em Novo Sol*, adota definitivamente o nome de Teatro de Cultura Popular (TCP)" (MENDONÇA, 1968, p. 153).

[27] "Um dos primeiros grupos a surgir após o golpe de 1964 foi o Construção, em Pernambuco, formado por jovens que buscavam um teatro profissional articulado a uma preocupação de ordem política e social, o grupo foi bastante influenciado pelas discussões da esquerda brasileira do período, que prescrevia para a arte do país a perspectiva nacional-popular. O Construção fez uma opção pela chamada arte engajada, que emergiu no Brasil no final dos anos 1950 e início dos anos 1960" (CAVALCANTE JÚNIOR, 2016, p. 258).

[28] "A SAMR, em linhas gerais, buscava romper com o sistema acadêmico de ensino da arte vigente na Escola de Belas Artes do Recife. [...] os artistas davam aulas de desenho, pintura, gravura e escultura, em que a temática popular sempre era privilegiada como a componente central das atividades" (SOUZA, 2014, p. 44).

> experiências adquiridas por Germano Coelho e sua esposa, Norma Coelho, nos movimentos sociais franceses – Peuple et Culture e Economie et Humanisme – quando da estada em Paris, em meados da década de 1950, bem como pelo contato que tiveram, em visita a Israel, com os Kibutzim israelenses, foram tomados pelo desejo de viver em comunidade – a "comunidade de Camaragibe" – e nela desenvolver um projeto educacional, cuja finalidade era libertar os setores populares da opressão exercida pela dinâmica social vigente e, por conseguinte, a implantação de um novo modelo de sociedade. (...) Esse Movimento inspirou os educadores católicos, os mesmos que depois aderiram ao MCP, a projetarem um trabalho análogo no município de Camaragibe, cidade vizinha a Recife, em fins de 1950 (SOUZA, 2014, p. 46).

O MCP[29] criou o TCP[30], como visto, que tinha um papel político ligado às forças progressistas de esquerda que apoiaram a gestão de Miguel Arraes como prefeito do Recife (1960-1962) e, em seguida, como governador de Pernambuco (1963-1964). De acordo com Souza (2014, p. 79), "um dos objetivos mais fortes do MCP era elevar o nível cultural do povo por meio de educadores e de intelectuais orientados por estudos sociológicos dirigidos por Paulo Freire"[31]. Esse objetivo ia ao encontro do que almejava Hermilo Borba Filho, visto que ele organizou o teatro popular pensando nos espetáculos dramáticos populares.

O MCP almejava a conscientização do povo, a partir da pedagogia de Paulo Freire, e tinha entre seus fundadores tanto Borba Filho como outros dramaturgos pernambucanos – muito embora, em pouco tempo, tenham surgido

[29] "O MCP desenvolveu, igualmente, uma rede de escolas radiofônicas que emitia diariamente, por meio de duas emissoras de rádio que contavam com significativa audiência popular, um programa de alfabetização e educação de base; um centro de artes plásticas e artesanato, com cursos de tapeçaria, tecelagem, cerâmica, cestaria, cartonagem, fantonches, pintura, desenho, estamparia, entre outras atividades; uma escola de motoristas-mecânicos provida de equipamento completo para educar profissionalmente um expressivo contingente de alunos em cada turma; e o Centro Dona Olegarinha, no bairro do Poço da Panela, onde funcionavam cursos de corte e costura, teleclubes e um espaço para alfabetização" (SOUZA, 2014, p. 12).

[30] "O TCP também mantinha articulações com os outros departamentos do MCP e grupos como o CPC da UNE, além de participar na campanha política de Miguel Arraes para governador do Estado em 1962" (GENÚ, 2016, p. 15).

[31] O MCP popularizou o teatro por meio das apresentações teatrais em vários bairros, mediante o Teatro Ambulante e o Teatro do Povo. Além disso, o teatro do Arraial Velho, no Sítio da Trindade, promoveu apresentações gratuitas e atuou em festas populares, como o São João e o Natal. Outro feito importante foi o desenvolvimento do teatro para crianças. Mendonça (1968) destaca que o grupo pernambucano criou dois espaços: o Teatro do Povo e a Concha Acústica Arraial do Bom Jesus, mas que não alcançaram os resultados esperados. Ademais, o MCP recebeu muitos convites para apresentações em sindicatos e associações e passou a colaborar com o Projeto de Alfabetização de Paulo Freire, convidado por Germano Coelho. Freire tornou-se, então, membro efetivo e Diretor Executivo do Departamento de Documentação e Cultura (DDC), uma espécie de Secretaria de Cultura do Município (SILVA, 2015).

desavenças entre o MCP/TCP e o TPN que afastaram os dois grupos, conforme veremos a seguir.

Hermilo participou do MCP em 1960. As atividades iniciais do MCP eram orientadas para conscientizar as massas, mediante a alfabetização e a educação de base. Por meio desse movimento, Borba Filho buscava realizar uma ação comunitária de educação popular, a partir da pluralidade de perspectivas, com ênfase na cultura popular, além de contribuir para a formação de uma consciência política e social dos trabalhadores, preparando-os para uma efetiva participação na vida política do país.

Borba Filho ocupava o cargo de diretor da Divisão de Cultura e Recreação do Departamento de Documentação e Cultura (DDC) da Prefeitura do Recife, na época em que foi instituído o MCP. Ele também foi indicado para ser o representante do curso de Teatro da Escola de Belas Artes de Pernambuco, na Comissão Municipal de Teatro. Ariano Suassuna foi eleito para dirigir a Divisão de Teatro do MCP, em janeiro de 1961. Após um curto período, ambos se desligaram de suas atividades na Prefeitura do Recife. No caso de Hermilo Borba Filho, seu pedido de exoneração foi assinado pelo prefeito Miguel Arraes, no dia 10 de março de 1961[32]. De acordo com Genú (2016), em entrevista ao SNT, Hermilo Borba Filho argumentou que teria ocorrido uma desavença pessoal com Germano Coelho. Graça Melo foi escolhido para substituir Borba Filho.

No final de 1961, o TPN firmou convênio com o Governo do Estado de Pernambuco[33], em parceria com a Fundação de Promoção Social (FPS), que cobria o *deficit* da bilheteria[34]. O TPN se deslocou para os locais onde estava o

[32] Germano Coelho era o presidente do MCP e, naquela época, estava recém-empossado como diretor-executivo do Departamento de Documentação e Cultura (DDC), espécie de secretaria da cultura da Prefeitura do Recife, responsável pela administração dos teatros municipais. Hermilo ocupava um cargo remunerado no DDC, mas rompeu com Germano Coelho ao discordar da sua demissão repentina, mesmo depois de instituir um planejamento para o fomento à arte teatral no Recife, a "Comissão de Teatro" (REIS, 2013).

[33] O Serviço Social Contra o Mocambo (SSCM) transformou-se em FPS, para esvaziar o MCP. Paulo Rodolfo de Rangel Moreira comandava a Fundação.

[34] Em 1963, a parceria firmada em 1961, entre a FPS e o TPN, se extinguiu. Reis (2008) destaca que a insuficiência dos recursos acordados para as montagens dos espetáculos tornou inviável a continuidade do acordo. Ainda segundo o autor, a rejeição das apresentações nos Centros Educativos Operários, o descumprimento da promessa do FPS de construir a sede do TPN e a eleição de Miguel Arraes para governador do estado, em outubro de 1962, interromperam a parceria entre o TPN e a FPS em janeiro de 1963. Nessa época, o TPN conseguiu um convênio estabelecido pelo Movimento de Educação de Base (MEB), projeto educacional fundado em março de 1961 pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que foi, porém, duramente combatido quando os militares tomaram o poder.

operário, o empregado, o povo que não frequentava o teatro burguês. Nessa época, ocorreu uma espécie de "disputa" entre TPN e MCP em torno da busca de um teatro vanguardista e popular. Segundo Reis (2018), Hermilo e Ariano afastaram-se do MCP por divergências políticas e estéticas, visto que eram contrários a qualquer arte alistada. Como argumenta Reis (2004, p. 16),

> o TPN não adere exclusivamente a nenhuma facção ideológica, nem a nenhum partido político. Isso, àquela época, era motivo suficiente para que de pronto esse teatro recebesse o rótulo de "reacionário". Curiosamente, como já havia acontecido com Gilberto Freyre, alguns dos integrantes do TPN, embora hostilizados pelos militantes das esquerdas mais revoltosas, seriam também perseguidos, ou ao menos seriam publicamente destratados, pelas forças conservadoras que tomavam o poder com o golpe de 1964.

A rede de contatos do MCP se ampliou com a ida do Teatro de Arena de São Paulo a Recife, em 1961, e com a parceria estabelecida com o Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro. O Teatro de Arena de São Paulo fez sua primeira turnê pelo Nordeste[35] a partir do patrocínio da Prefeitura de Recife. Foram apresentados dois espetáculos: *Revolução na América do Sul*[36], de Augusto Boal, dirigido por José Renato, e *Testamento do cangaceiro*, sob a direção de Augusto Boal (GENÚ, 2016). É importante lembrar que, além de Boal, outros integrantes do Teatro de Arena de São Paulo também foram para Recife, como Nelson Xavier e Milton Gonçalves.

Se o primeiro momento da modernização do teatro brasileiro teve o TBC como ponta de lança (e, rapidamente, se estabeleceu uma interlocução com esse processo em Recife, como vimos), os esforços por buscar materiais nacionais, elaborados esteticamente por dramaturgos também nacionais, no sentido de uma encenação nacional, teve como um de seus eixos a atividade do Arena, diálogo esse também rapidamente criado em Recife. Não se trata de

[35] "A política teatral exposta na revista do I Festival de Teatro do Recife dizia que a arte teatral deveria possuir um papel ligado à educação e ao desenvolvimento social. Em razão desses objetivos básicos, o grupo liderado por Luiz Mendonça passou a se dedicar [...] [ao teatro]. Nesse momento de definição do projeto cênico do grupo teatral do MCP que vem ao Recife, sob o patrocínio da Prefeitura do Recife e do MCP, o Teatro de Arena de São Paulo" (GENÚ, 2016, p. 44-45).

[36] A censura pernambucana quis mudar o nome da peça, sugerindo a troca de "revolução" por "movimento", mas Pelópidas Silveira, vice-governador em exercício, interveio e a peça foi liberada (CADENGUE, 2011).

mera moda do sul-sudeste que chega importada ao Nordeste, pois havia um intercâmbio que não se restringia a uma via de mão única – haja vista Suassuna ter sido encenado no Sudeste e, também, a atividade de Borba Filho como diretor em São Paulo, bem como as visitas do TAP a São Paulo e Rio de Janeiro e a influência do MCP para a criação, em 1961, do CPC no Rio de Janeiro. Além desse intercâmbio muito produtivo, autores como Hermilo nunca perderam de vista a necessidade de articular, em material, conteúdo e forma, os espetáculos populares do Nordeste e essas perspectivas novas. Ou seja, além do rico diálogo, havia especificidades que já faziam parte da apropriação, no contexto de uma cidade como Recife, do teatro moderno, venha ele da Europa, dos EUA ou do Sudeste do Brasil. Sem esse percurso, é difícil entender a conjuntura cultural em que se forma um dramaturgo como Hermilo.

O Teatro de Arena de São Paulo ficou muito conhecido, a partir de 1958, por construir uma dramaturgia brasileira, voltada para temas políticos e sociais de relevância local, regional e nacional. Essa passagem por Recife estreitou os compromissos ideológicos com uma produtiva parceria com o MCP. Nessa turnê, o Arena de São Paulo também organizou seminários de dramaturgia em Recife, para reunir autores teatrais e discutir os textos entre o grupo. A proposta do Teatro de Arena visava à nacionalização do espetáculo, tanto do texto como da cena, e de peças originais. Dessa forma, foi criado o Seminário de Dramaturgia do Arena, que passou a valorizar, ainda mais, os autores nacionais, a partir da década de 1960, e efetivou um contato intenso com o MCP e o CPC da Bahia, além de outros CPCs do Brasil (OLIVEIRA, 2018).

As ações dos CPCs buscavam a “politização” da classe operária, dos estudantes e dos demais grupos interessados no debate, algo bem próximo dos objetivos do MCP, que pretendia aprofundar a conscientização do povo, ideologia inspirada na pedagogia de Paulo Freire (MENDONÇA, 1968). Essa interlocução estabeleceu um elo entre o regional e o nacional. Assim, é notável como os diálogos entre Nordeste e Sudeste fortaleceram a dramaturgia brasileira, sendo um grande divisor de águas para o MCP e para todo o Nordeste. Segundo Genú (2016), a presença do Arena de São Paulo no Recife ajudou o MCP a traçar algumas de suas diretrizes, assumindo grande motivação para colocar a arte a serviço da revolução política. A chegada do Teatro de Arena

Paulista foi um apelo à formalização de questões brasileiras e fez homens de teatro, como Hermilo Borba Filho, apropriarem-se, com mais rigor, de elementos regionalistas populares e de outras influências, inclusive estrangeiras, como é o caso de Brecht, o qual propôs um teatro épico capaz de estabelecer o diálogo com um público novo formado por operários, crianças e por pessoas pertencentes às camadas economicamente menos favorecidas da sociedade. De acordo com Rosenfeld (1985), o teatro épico rompe com as visões aristotélicas de apresentação da individualidade da peça teatral, do drama rigoroso e estabelece uma relação social, por meio do recurso didático, o qual é capaz de esclarecer ao público a necessidade de se transformar a sociedade.

A parceria entre MCP e Arena Paulista pode ter aborrecido Hermilo, que estimava o Teatro de Arena de São Paulo. Com o tempo, foi-se criando um certo antagonismo entre o TPN e o MCP/TCP. Segundo Genú (2016), a crítica se acentuou ainda mais entre os dois grupos, quando Borba Filho montou o espetáculo *A bomba da paz* (sátira inspirada na comédia de Aristófanes) em 1962, pelo TPN, no Teatro de Arena Recife, no qual ridicularizava tanto os setores da direita quanto da esquerda: “os personagens faziam referências a líderes reais, como os personagens Plínio Sarmento - inspirado em Plínio Salgado, líder integralista brasileiro - e Luiz Carlos, numa clara referência ao líder máximo do Partido Comunista do Brasil (PCB) Luís Carlos Prestes” (GENÚ, 2016, p. 102). Mais tarde, em depoimento, Hermilo revelou que o texto e a encenação nasceram de algo pessoal e que nada acrescentavam politicamente, mas que, na época, gerou muito desconforto entre os grupos. Nas palavras de Cadengue (2011, p. 72):

> O TPN vai muito mais longe ainda: em 1962, estreia, no Teatro Arena, *A bomba da paz*, de autoria e direção de Hermilo Borba Filho. O espetáculo é francamente hostil ao MCP, ridicularizando as ideias e os políticos do movimento. A peça se tornou um fracasso de público, saindo logo de cartaz e gerando dissidência interna. Apesar do ofensivo ataque, o MCP sai fortalecido: Miguel Arraes é eleito governador do Estado e o MCP (que até então estava vinculado às políticas de ação cultural da Prefeitura do Recife) passa a fazer parte do programa de governo do estado de Pernambuco.

O TCP estava diretamente ligado à política de esquerda, representada por Arraes e pelo MCP; com isso, o TPN foi inadvertidamente colocado à direita, embora se visse no centro. Nas palavras de Reis (2013, p. 8-9), muito esclarecedoras a respeito desse assunto:

> Como o TCP posicionava-se marcadamente à esquerda, resta ao grupo de Hermilo a pecha de "direita"; muito embora, a rigor, o que se propunha era um posicionamento "ao centro", longe do alinhamento que, por exemplo, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), de Valdemar de Oliveira, naturalmente mantinha com as classes dominantes, mas igualmente distante das intenções revolucionárias, anticapitalistas, que animavam as ações teatrais do MCP, capitaneadas pelo ator e diretor Luiz Mendonça. O tempo, porém, não demora a esclarecer que essa posição "de centro" do TPN pendia, efetivamente, para a esquerda. Após a tomada do poder pelos militares, atores do MCP, severamente perseguidos pela repressão, como Evandro Campelo, Moema Cavalcanti e Joacir Castro, passam a integrar, de modo muito ativo, os elencos do TPN, participando de montagens corajosamente implicadas na luta contra o autoritarismo, contra a tortura, contra a falta de liberdade e de democracia.

Como se vê, com o tempo, o TPN passou a ser entendido como grupo de esquerda, chegando a ser, inclusive, ameaçado pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Vale lembrar que o TCP, assim como o MCP, foi sumariamente fechado com a instauração do Golpe Militar em 1964 e muitos de seus integrantes acabaram abrigados no TPN, quando este ressurge em 1966. O MCP fora acusado de pregar a revolta popular contra as classes abastadas, o que transmitia a ideia de que havia um programa cultural comunista infiltrado em Recife. Segundo Genú (2016, p. 118), "na época do regime militar, houve muitas perseguições pelo fato de alguns integrantes do MCP terem envolvimento com grupos da política da esquerda". A situação chamou a atenção dos EUA, pela possibilidade de deflagração de uma revolução comunista na região do Nordeste[37]. Nas palavras de Genú (2016, p. 118),

[37] "Foram enviados relatórios ao Bureau of Inter-American Affairs, do Departamento de Estado dos Estados Unidos da América. Como menciona Joseph Page, um dos desdobramentos dessa preocupação foi o aumento do número de funcionários do governo dos Estados Unidos no Consulado Americano do Recife, inclusive agentes da Agência Central de Inteligência (CIA), disfarçados de funcionários consulares. Semanalmente, eram enviados relatórios escritos por funcionários do Consulado Americano do Recife para o Departamento de Estado. Classificados como confidenciais, esses relatórios eram compostos por resumos detalhados de assuntos

> o projeto de expansão da alfabetização para o restante do estado e a participação daquele movimento no programa de concessão de crédito para trabalhadores rurais, via Banco do Brasil, demonstrou que o MCP tenha sido sempre conhecido como uma organização política que opera sob o disfarce de uma instituição cultural, esse é um dos raros casos no qual o movimento entrou em um campo no qual, nem com muito esforço de imaginação, pode-se chamar de cultural. O papel do MCP torna-se ainda mais estranho ao considerarmos que o MCP não tem um status de instituição oficial, mas é registrado como uma organização independente e sem fins lucrativos.

Depois das investigações, foi determinado que membros do MCP deveriam ser presos. Ainda em 1964, o governador Miguel Arraes foi destituído pelo regime militar, todas as vias democráticas foram obstruídas e centenas de pessoas foram presas, torturadas, perseguidas e violentadas. Alguns integrantes do MCP tinham um prontuário aberto na Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS-PE), que vinha de antes de se juntarem ao grupo, devido às atividades políticas que desempenharam previamente. Esses prontuários continham informações pessoais dos investigados e as atividades exercidas no MCP. As atividades do MCP foram encerradas, assim como outras companhias e outros grupos que também foram afetados e extintos pelo Golpe Militar.

Isso nos ajuda a entender que o TPN também passou a ser perseguido, devido a postura ativa, além de seu caráter inovador, voltado a um teatro popular, que atuava na luta contra a ditadura. Essa passagem importa para que possamos perceber a temperatura dos debates daquele momento: um grupo como o TPN, em poucos anos, foi tachado, por vezes, como um representante da direita conservadora, como parte de um centro e como grupo de esquerda que deveria ser combatido. É preciso, portanto, observar essa história para perceber as várias possibilidades de se entender a relação entre teatro e política, que não se reduzem ao teatro engajado e filiado a um determinado partido ou a palavras de ordem, por um lado, nem a defesa de um elitismo esteticista e reacionário, do outro.

---

relacionados à política, economia e aos movimentos sociais locais e nacionais [...]. À medida que as atividades do MCP foram ampliadas – ou seja, a partir da chegada de Miguel Arraes ao governo do Estado, em 1963, este passou a figurar com maior frequência nesses relatórios e a preocupar mais os Estados Unidos" (GENÚ, 2016, p. 118-119).

Embora houvesse alguns pontos de convergência, eram também claras as divergências entre as propostas e a atuação do MCP e as concepções de Borba Filho – na época, à frente do TPN. Dentre os tópicos que tanto aproximam como distanciam, há a relação entre o teatro e a política. Hermilo assimilou pontos de vista de teatrólogos que concebiam o teatro como um campo necessariamente envolvido com a política – em outras palavras, que não aceitam o isolamento de campos da vida social, como estética e política, que estão imbricados um no outro –, como a teoria e prática de Bertolt Brecht. O MCP também concordava com essa perspectiva, mas a materializava de modo mais explícito, com uma referência direta, no âmbito do conteúdo, enquanto Borba Filho privilegiava a mediação pela forma – esse é um aspecto que levamos em conta na análise das peças, por sinal, e tem relação com uma mediação entre o teatro popular e oral e a tradição moderna, interessada socialmente, com abordagem épica dos materiais, pedindo distanciamento. Como já dito, não se trata apenas de aproximar, justapor ou mesclar tradições populares com outra moderna, mas sim de perceber questionamentos nessas formas supostamente prontas a partir da relação com a outra.

Há, no debate teórico e prático do teatro dialético do século XX, uma grande diferença entre o teatro político de Piscator e o teatro épico de Brecht, aquele mais diretamente ligado a uma situação específica, com uso de técnicas de *agitprop*, este propondo um teatro com maior mediação e distanciamento críticos. Seria possível pensar em uma proximidade do teatro do TCP ao de Piscator (como é o caso do CPC), enquanto o TPN estaria mais afinado com a perspectiva brechtiana. Antes de uma posição a ser defendida, pois, para isso, faltam elementos, trata-se apenas de mostrar como o campo amplo do teatro político, que é esteticamente elaborado e traz para sua forma e conteúdo questões da vida material, especialmente das contradições sociais, não se resume a uma única perspectiva. Dessa forma, trata-se de evidenciar que as mudanças históricas influenciam o modo de esses grupos compreenderem a conjuntura, as formas de expressá-la, o modo de organizar o trabalho internamente, a maneira como vai interagir com seu público e, também, criar novos públicos.

Sendo assim, esses grupos não amadurecem apenas pelo acúmulo de conhecimento estético de seus integrantes e dramaturgos, mas também pelo contato direto com a situação histórica em que atua. O TPN, a partir de 1966, foi criado no contexto da necessidade da luta pela democracia, pela liberdade, contra a tortura – em síntese, contra a ditadura. O amadurecimento também implica novas formas de agir tendo em vista uma leitura do passado (e, talvez, a necessidade de sua revisitação), uma interpretação e ação no presente, considerando um futuro. Não é demais lembrar que, no início dos anos 1970, Hermilo se debruçou sobre o texto e o material histórico em torno do livro *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre, para fazer uma obra-prima que trata dos processos de formação social brasileira em chave crítica.

Borba Filho teve muitos desentendimentos no MCP, devido à oposição de ideias no âmbito do Movimento, motivo pelo qual se desfilia após pouco tempo. Nessa época, montou diversas peças de Ariano Suassuna, como *A pena e a lei*, *A farsa da boa preguiça* e *A caseira e a Catarina*, além de encenar *Marido magro* e *Mulher chata*, de Augusto Boal, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Após o rompimento com o Governo de Pernambuco, via FPS, o TPN buscou outras formas de patrocínios e de convênios, o que ocorreu em grau menor do que Hermilo gostaria. Contudo, não fossem essas pequenas parcerias, provavelmente, o grupo teria fechado bem antes, por falta de incentivo financeiro. Depois de muita luta e resistência, os convênios, as parcerias, as doações e outras tantas possibilidades não foram suficientes para a permanência do grupo nos palcos recifenses, o que levou o TPN a encerrar suas atividades em 1963.

O TPN foi reinaugurado na Conde da Boa Vista, em sede própria, em 1966. Nesse ano, Borba Filho montou *O inspetor*, de Nikolai Gógol, e *O cabo fanfarrão*, dele próprio, além de encenar, como mencionado anteriormente, os teatros infantis *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, e *O cavalinho azul*, de Maria Clara Machado, dirigidos por Rubens Teixeira. O TPN ressurgiu de forma mais produtiva. Montou diversos espetáculos (também para o público infantil) orientados por Borba Fillho, além de outros convidados à direção, como Benjamim Santos, José Pimentel, Rubem Rocha

Filho e Rubens Teixeira. No campo formal, o traço épico de Bertolt Brecht[38] é uma das marcas da fase mais intensa do TPN.

A segunda fase do TPN foi mais efervescente, devido à linha anti-ilusionista e épica, aos espetáculos despojados do espírito popular e, principalmente, ao bumba meu boi, sem pano de boca, sem separação de palco e plateia. Em outras palavras, "esse foi um teatro que fez desaparecer a quarta parede do palco italiano, para que o espectador participasse da cena" (BORBA FILHO, 1981, p. 103). Segundo Santos (2007), o TPN se concretizou como sendo uma mistura entre o tradicional e o moderno.

A dramaturgia hermiliana foi se avolumando ao longo dos anos, em seu modo de pensar o texto dramático, de conceber a cena, com o objetivo de criar uma nova estética teatral brasileira que incluía a valorização do espetáculo popular. Foi o caso da peça *O cabo fanfarrão*, escrita em 1961, encenada em 1966, que apresentava a personagem popular Cabo 70, criada pelo artista do mamulengo Januário de Oliveira, fazendo referência a um soldado romano. Hermilo pretendia renovar o nosso espetáculo, utilizando, também, as formas populares como bumba meu boi, reisado, folguedo, pastoril, embebidas em formas históricas.

Em 1967, Hermilo dirigiu *O santo inquérito*, de Dias Gomes, e *Inimigo do povo*, de Henrik Ibsen. No mesmo ano, houve a encenação de *Antígona*, de Sófocles, tragédia grega que aborda a luta entre o poder do Estado e a consciência individual. Borba Filho estimava o teatro grego por sua forma erudita e popular e pelo uso de máscaras, que também é visto nos espetáculos populares, como no bumba meu boi. Há influência do teatro grego na produção de Borba Filho como na peça *Electra no circo*, na qual o dramaturgo retoma o mito grego dos Átridas, lido a partir da estrutura do universo circense, em que as personagens são identificadas pelas funções artísticas.

Em 1968, o TPN, em parceria com a Escola de Belas Artes, ofereceu o curso de teatro do encenador e professor de dramaturgia Rubem Rocha Filho,

[38] O TPN, após 1966, apresentou um grupo sólido e coeso; segundo o próprio Hermilo, era uma equipe que estudava todos os espetáculos dramáticos populares da região: marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática, sentido popular na dramaturgia dando ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra de ilusão, à improvisação, à roupa. O repertório era constituído de autores estrangeiros como Gogol, Ibsen, Sófocles, e nacionais, como Ariano Suassuna, Sylvio Rabello, Osman Lins, José Bezerra Filho e Dias Gomes (CADENGUE, 2011).

que dirigia o espetáculo do TPN na época. As disciplinas discutiam escolas medievais, raízes populares, realismo, expressionismo, surrealismo e teatro épico, estéticas literárias que muito contribuíram para a formação do teatro hermiliano.

Nesse mesmo ano, o TPN montou dois espetáculos: *Andorra*, de Max Frisch, com direção de Benjamin Santos (foi a primeira vez que uma atriz de Recife, Leda Alves, fez o papel de um homem), e *O melhor juiz, o Rei*, de Lope de Vega, com direção de Rubem Rocha Filho. Andorra havia sido encenada no teatro Oficina, de São Paulo, com direção de Zé Celso, em 1964, já no contexto da resistência contra o Golpe Militar. Já *O melhor juiz, o Rei*, foi não apenas traduzido como adaptado por Augusto Boal e encenado no Teatro de Arena de São Paulo em 1962. Se a peça original fazia uma defesa da monarquia no século de ouro espanhol, Boal inverte completamente o sinal. O julgamento final, ao qual o título faz menção, não é mais realizado pelo Rei (justo e imparcial, representante de Deus na Terra etc.), mas pelo povo, pois o Rei fora pego em conluio e conchavo com outros nobres. É uma peça fundamental de uma fase do Arena, conhecida como nacionalização dos clássicos, que traduzia e adaptava para o contexto nacional questões universais; ou seja, fazia com que conhecêssemos novos desdobramentos desse universal, que fizessem sentido no presente, mas não como clássicos atemporais (MELLO, 2016). Em Boal, como em sua encenação recifense, o quadro servia como metáfora para a luta contra os donos do poder, a favor do povo, e poderia facilmente ser lido como crítica no contexto da ditadura. Segundo Santos (2007), o espetáculo apresentou um clássico espanhol configurado no Nordeste, que incluía reisados nordestinos e representações populares brasileiras, seguidas de canções musicadas por Sebastião Vila Nova.

Em 1969, Hermilo dirigiu *Dom Quixote: cavalheiro da triste figura,* de Antônio José da Silva, conhecido como “o Judeu”, e *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Antonio José de Silva é autor brasileiro/português, pois nasceu no Brasil, mas, com oito anos, foi para Portugal e lá ficou. É um dos maiores autores do século XVIII, autor de farsas e de teatro de bonecos de grande aceitação popular. Ele teve fim trágico, pois foi um dos últimos a morrerem queimados em Portugal, em um Auto-de-fé em Lisboa, em 1739, por

ser judeu e praticar essa fé. A peça de Suassuna, por sua vez, já havia sido encenada no Teatro de Arena do Recife, em 1961. Isso demonstra que, embora Ariano tenha se afastado do grupo, suas obras ainda estavam no repertório do TPN, por apresentarem o cerne do imaginário popular, o contexto nordestino e a brincadeira. A peça de Suassuna enalteceu os valores e as manifestações populares nordestinas, criando uma arte erudita brasileira baseada no universo popular, por meio do Movimento Armorial, conforme já dito. Ariano Suassuna buscou criar uma arte erudita brasileira baseada no Romanceiro Popular Nordestino que representasse a sua região e o seu povo, ou seja, realizar, na música, na pintura, na literatura, no teatro, na dança, a união entre o erudito e o popular, para expressar a identidade nacional, pelo diálogo entre essas artes:

> Ariano disse muitas vezes que desejava um teatro trágico, cômico, vivo, vigoroso, recriado das histórias da Literatura de Cordel e dos espetáculos populares do Nordeste. Assim, por meio da escrita dramatúrgica, juntamente com a sua poesia e romance, o teatrólogo procurou levar as suas concepções sobre arte e cultura para além do fazer literário (RAMALHO, 2012, p. 2).

Ainda, segundo Ramalho (2012), ao abraçar o espírito popular, a estética armorial não se preocupou somente com a criação de uma arte que contribuísse para revelar aos brasileiros as expressões e as características da nossa cultura, mas que tivesse uma ligação com a universalidade.

Em 1970, o TPN encenou *O cabeleira aí vem*, de Sylvio Rabello, dirigida por Hermilo, e *Buuum*, de Osman Lins e José Bezerra[39], sob a direção de José Pimentel. Infelizmente, essas duas peças aumentaram os prejuízos financeiros do TPN e, em meio às reuniões para traçar estratégias para a manutenção do grupo, Borba Filho não conseguiu continuar com os projetos. Nesse período, o grupo ainda passava por várias dificuldades financeiras e, para contornar esse *déficit*, Hermilo tentava atrair os operários e estudantes, fazendo convênios com entidades do comércio e da indústria para pagar as dívidas. Devido à saúde debilitada, foi necessária uma intervenção cirúrgica e, para isso, ele foi a São Paulo (REIS, 2008). Borba Filho não encenou *A donzela Joana* e *Sobrados e*

[39] Reunião do texto de José Bezerra Filho (*Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*) e de Osman Lins (*Auto do salão do automóvel*).

mocambos – que são analisadas nesta tese. Após direção da peça *A caseira e a Catarina***,** de Ariano Suassuna, em 1975, o TPN fechou por total impossibilidade de seguir funcionando no ambiente desfavorável da Ditadura Militar, coincidindo com o adoecimento de Hermilo que faleceu, em 1976, durante a pesquisa da tese intitulada *Espetáculos populares nordestinos e o teatro brasileiro*, que ficou inacabada. Ele, Borba Filho, deixou um legado: resistir, mesmo diante de condições sociais e políticas adversas, e ter, a partir do teatro, a oportunidade de valorizar a cultura popular, visto que, também por meio da arte, podemos expressar nossas emoções, nossa história e nossa cultura.

Um exemplo nos dá alento no que diz respeito à recepção do teatro de Hermilo. Depois de sua morte, um grupo de teatro encenou *Sobrados e mocambos*.

> em 1977, o Grupo de Teatro Vivencial, depois da morte de Hermilo, é responsável pela primeira encenação da peça *Sobrados e mocambos*. No elenco, universitários, professores, intelectuais; gente com pouquíssima escolaridade, moradores de favelas, pessoas marginalizadas, e, muito especialmente, travestis (REIS, 2008, p. 119).

Os espetáculos do TPN eram cheios de representações do bumba meu boi e do mamulengo. Hermilo articulou a tradição universal à identidade cultural nordestina, possibilitando uma significativa colaboração para que o teatro nacional se transformasse ao valorizar a veia popular. Em outras palavras, para o TPN, fazer teatro envolvia valorizar as raízes culturais de um povo, sem deixar de lado o vanguardismo e a tradição. Carvalheira (2011) destaca que o eixo Rio-São Paulo era considerado representativo e um grande centro artístico, designado como nacional, enquanto o Nordeste era tratado como centro artístico regional. O que vimos até aqui nos permite dizer que havia um esforço para fazer da tradição local também uma arte universal, não no sentido de um clássico atemporal, e sim no sentido de um teatro que diga respeito à materialização local de questões universais.

O grande objetivo de Borba Filho, desde o tempo do TEP e, depois, com o TPN e o Teatro de Arena, pós-vivência em São Paulo, foi discutir a identidade nordestina, por meio da inserção dos espetáculos populares do Nordeste, das

brincadeiras. Ele o fazia sem abrir mão de relações muito produtivas com influências das mais variadas. O TPN foi um grupo que buscou a valorização do trabalhador, do povo do subúrbio, do povo que não tinha condições (ou que não se sentia à vontade) de estar sentado nas cadeiras de um teatro burguês. Em sua primeira fase, o TPN levou seus espetáculos aos bairros distantes e à periferia. Essa prática foi desfeita na segunda fase, pois, para Borba Filho, fora da sede, o TPN oferecia ao seu público uma arte de segunda linha, porque não poderia dispor dos mesmos recursos artísticos que tinha na sede.

Na segunda fase, com a inauguração da sede, buscaram-se convênios com entidades como o SESI e o SESC, para que houvesse a distribuição de ingressos aos trabalhadores; porém o público não foi suficiente para encher as cadeiras do teatro. Borba Filho (1981) abordou isso em algumas entrevistas. Ele cogitava que o trabalhador se sentia, muitas vezes, sufocado pela ideia de que o teatro era feito para o burguês, daí a relutância em frequentá-lo. Além disso, os horários eram inconvenientes: quem trabalhava na fábrica à noite não poderia comparecer ao teatro, e os que tinham a noite “livre” preferiam estar em outro tipo de divertimento.

Na segunda fase, Borba Filho renovou as apresentações do grupo, além de dialogar com artistas populares nordestinos, valorizando as manifestações dramáticas populares e tradicionais. Houve, também, um amadurecimento na postura do pernambucano como diretor. Além disso, ao longo de suas montagens, o TPN elaborou uma vasta experiência do uso de máscaras, respaldada nos estudos das máscaras do bumba meu boi: “como no Bumba, o teatro é o local da ação; seus atores usam máscaras; lançam mão da *parábase*; quebram a atmosfera empática para se entregarem ao lúdico e se divertem enquanto divertem os espectadores” (BORBA FILHO, 1969, p. 64-65). Os ideais de levar para o povo a conscientização social e política, de reconhecer e valorizar as formas dos espetáculos dramáticos populares e de oportunizar o acesso à produção teatral para o maior número possível de pessoas estão fundamentados no fazer teatral de Hermilo:

> 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 elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antonio José, Martins Pena e todos aqueles que no Brasil e, principalmente no Nordeste, vem procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva – como Hermilo Borba Filho, Aristóteles Soares, Ariano Suassuna, Sílvio Rabelo, José Carlos Cavalcanti Borges, Osmar Lins e José de Moraes Pinho. Mas não esquecemos que, como escreveu uma vez o poeta Tomás Seixas, “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 (BORBA FILHO, 1981, p.86-88).

Popular é complexo, e não é só político, é também estético. Possui tradição teatral no ocidente, incluindo da tragédia grega ao teatro religioso medieval, da comédia de Molière à Goethe e Martins Pena, chegando ao teatro no Nordeste, no âmbito do popular e coletivo. Ou seja, há uma articulação e uma ligação do teatro popular nordestino com a tradição europeia, que não são excludentes ou tão diversos assim, como a literatura de cordel. O público não é formado apenas pela elite e há, também, uma questão teórica e prática: não é apenas a elite burguesa ou aristocrática que pode estar em cena, e os conflitos não precisam ser dramáticos entre personagens, mas podem ser históricos, coletivos e sem solução individual. É uma visão épica e coletiva do mundo expressa pelas peças.

Essa busca formal de articulação entre repertórios diversos, gêneros historicamente marcados e sem distinção de classe é parte do projeto de Hermilo como homem de grupos teatrais, como diretor, como teórico e historiador de teatro e, como não poderia deixar de ser, como dramaturgo. Estamos acompanhando esse processo de amadurecimento tanto estético quanto teórico, epistemológico e político para, mais adiante, buscar essas mediações em sua dramaturgia, que julgamos ser um lugar preferencial e muito produtivo para se estudar todas essas questões. Esse processo que acompanhamos ganha expressão formal e temática em suas peças, então, iremos procurar essa dimensão em sua obra.

Hermilo continua vivo nos palcos e na academia, devido a seu grande valor como diretor, dramaturgo, encenador, escritor e teórico; enfim, foi um homem de teatro que buscou valorizar os espetáculos populares do Nordeste para construir um teatro do povo e para o povo, discussão realizada no próximo capítulo.

CAPÍTULO II – HERMILO BORBA FILHO: A VEIA POPULAR

A contribuição de Borba Filho para o teatro brasileiro é incomensurável, visto que seus estudos sobre a cultura e a arte nordestina colocam em prática a articulação entre a cultura popular, os assuntos populares e a arte dramatúrgica brasileira nunca perdendo de vista a necessidade da luta para a transformação da sociedade.

Neste capítulo, apresentamos as pesquisas recentes que identificam Hermilo como autor comprometido com a literatura popular, com o teatro brasileiro. Também argumentamos sobre a cultura, o teatro popular e os espetáculos populares do Nordeste para que seja possível entender a importância dessas formas que, de algum modo, Borba Filho integrou em sua produção artística para o processo de modernização teatral. Ou seja, mantinha preocupação com a renovação do teatro brasileiro na busca de motivos populares. Sua crença era a do teatro como um bem intransferível do povo, ligado ao teatro universal, com as tradições e os espetáculos populares.

Hermilo se apropria das formas populares para uma mediação com o teatro moderno, seja no viés dramático, seja no narrativo, seja no teatro épico. Neste momento, discutimos sobre as questões ligadas ao conceito de popular, de teatro popular para que possamos entender o teatro de Borba Filho, tanto na maneira como ele concebe o popular, quanto como escreve sobre os espetáculos populares e se apropria disso na sua dramaturgia.

2.1 HERMILO BORBA FILHO: RECEPÇÃO CRÍTICA

Hermilo Borba Filho foi um dos dramaturgos da década de 1940 que tiveram papel fundamental na valorização da cultura popular. Assim, ressaltamos a importância de seu reconhecimento, no que se refere à academia, que se dá sobretudo no Nordeste, sobretudo em Recife; a maioria dos trabalhos acadêmicos relacionados ao autor se concentra nessa região. Essas pesquisas abordam Borba Filho e a sua passagem em vários grupos teatrais do Nordeste,

dos quais ele fez parte, participando ativamente na (re)criação e na valorização de uma cultura popular nordestina. Por isso, é interessante destacar, neste momento, a crítica embasada de alguns trabalhos que destacam o texto, a cena e, portanto, a importância de Borba Filho para a literatura brasileira[40].

A condição de produção dos textos de Hermilo é marcada pela resistência às violações de direitos humanos, principalmente durante a Ditadura Militar, pois ele apresenta críticas severas ao autoritarismo. Foi assim que Silva (2020) analisou toda a tetralogia *Um Cavalheiro da Segunda Decadência,* de autoria de Hermilo e publicada entre 1966 e o início dos anos 1970, e destaca nela o papel fundamental do narrador, que denuncia os abusos praticados pelas instituições que detém o poder, quando cede a voz aos presos políticos vítimas da ditadura. A pesquisadora ressalta que os registros dos acontecimentos passados deslizam entre a ficção e a realidade construindo um enredo em que ressoam algumas vozes que se entrelaçam. Além disso, Silva (2020) ressalta que Hermilo

[40] Destacamos alguns trabalhos referentes a Hermilo Borba Filho que estão na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações: 1) a tese de Luís Augusto Reis (2008), *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho,* em que o autor aborda a importância e o papel de Hermilo para a modernização do teatro brasileiro; 2) a dissertação de Virgínia Celeste Carvalho da Silva (2009), *Memória e ficcionalidade em Deus no Pasto, de Hermilo Borba Filho*, que trata das relações entre a cidade de Recife e a obra estudada, levando em conta a memória e passagem do tempo; 3) a tese *O castelo de Alecrim: intelectuais no Recife, em 21 de abril de 1960*, de Lúcia Falcão Barbosa (2005), que apresenta um estudo acerca da participação de Hermilo nos movimentos de cultura popular do nordeste, na década de 1960 e 4) a dissertação *Hermilo Borba Filho: no palco ou no livro, a linguagem das máscaras,* de Sonia Valeria Marinho Lúcio (1989), que trata das obras produzidas por Hermilo, em seus variados gêneros, como romances, contos e peças teatrais. Além desses, há outros trabalhos que se referem ao nome de Hermilo Borba Filho, isto é, à relação dele com outros pensadores do teatro nacional. Por exemplo, Márcio da Silva Oliveira (2018) discute a produção teatral de Dias Gomes e sua contribuição para a modernização do teatro brasileiro, destacando Borba Filho como um dos grandes difusores e divulgadores do teatro popular do Nordeste. Por sua vez, Cavalcante Júnior (2017) cita Borba Filho e outros autores como precursores do teatro popular, ao pesquisar sobre Benjamin Santos e analisar a constituição da memória teatral de Pernambuco. Antônio Gomes Pereira Neto (2016) destaca a importância de Borba Filho para as atividades educativas, por meio de várias formas de produzir o teatro com base no trivial e no cotidiano, elevando o teatro nordestino e a problemática social. Além disso, ele aplicou algumas técnicas, a partir dos estudos de Hermilo Borba Filho, para o Ensino Fundamental II, com o objetivo de os alunos serem avaliados a partir de algumas jornadas de aprendizagens como as brincadeiras e as atividades lúdicas, os jogos dramáticos, os exercícios teatrais e os jogos de improvisação. Fabíola Martins Ramalho (2012) estudou a trajetória e a atuação de Ariano Suassuna no que se refere à cultura popular brasileira e investigou o itinerário do dramaturgo. Nessa investigação, Ramalho (2012) observou a atuação de Ariano no TEP e a participação de Hermilo na formação do pensamento crítico e popular. Flávio Weinstein Teixeira (2003), em seu artigo intitulado *Caminhos da renovação cultural no Recife (1940-50): o teatro,* aborda alguns momentos das disputas e das lutas em torno do movimento cultural, mais precisamente dos grupos TAP e TEP, destacando a participação de Borba Filho.

defende a popularização da arte perseguindo, pela voz do narrador, a ideia de que o texto apenas significa quando for acessível ao leitor.

Nessa mesma perspectiva, de uma literatura que denuncia, Meneses (2017) considerou o teatrólogo como propagador de denúncia política e social, destacando o seu papel em *Deus no pasto,* última obra da tetralogia mencionada, que discute a violação aos direitos humanos e ajuda a compreender a política econômica e social da época: “nos seus textos ele se utiliza das alegorias e metáforas para criticar o regime autoritário [...] denuncia a cultura do silencia e a atrocidade da tortura, utilizada como meio de monitoramento e manipulação do corpo do subversivo” (MENESES, 2017, p. 211-213).

José Rudimar Constâncio da Silva, em 2015, organizou um estudo para compreender as concepções políticas, pedagógicas e estéticas do TCP (Teatro de Cultura Popular) de 1960 a 1964. O TCP, como vimos, fazia parte do MCP, que combinou práticas educacionais e culturais para a alfabetização e conscientização política.

Nessa mesma perspectiva, Fabio Silva de Souza (2014) fez um resgate entre as dinâmicas e as relações entre outros grupos estabelecidas pelo MCP de 1954 a 1964. O MCP estava ligado às forças progressistas e de esquerda que apoiaram as gestões de Miguel Arraes como prefeito do Recife (1960-1962), e isso gerou certa rivalidade entre Borba Filho e MCP, principalmente durante a segunda fase do TPN, conforme vimos.

A relação entre esses grupos também foi investigada por Genú (2016), que pesquisou a ligação entre o teatro e a política em Pernambuco nos anos de 1960, sobretudo a relação TCP/MCP. Nessa pesquisa, há o destaque para Hermilo Borba Filho como um grande articulador de ideias populares e influenciador de grupos teatrais. O pesquisador fez um mapeamento das articulações entre intelectuais e artistas locais com as forças políticas, inclusive com os funcionários dos Estados Unidos da América (EUA), para esclarecer as implicações desse tempo de luta e de resistência para os membros do TCP. Os trabalhos de Silva (2015) e Genú (2016) auxiliam a compreensão das relações entre o MCP e o TPN.

Outro ponto também discutido pela crítica é a preocupação em identificar as interações e as raízes que influenciaram o teatro hermiliano. Por exemplo, o estilo dramatúrgico de Borba Filho chama a atenção, visto que é marcado pelo uso da alegoria, da metáfora, por uma valorização de elementos materiais, como o corpo e o sexo, além de tocar em temas complexos como o sacrifício, do sagrado, da tortura, e fazendo com que o regionalismo e o popular sejam valorizados e incorporados à modernidade estética.

Luiz Roberto Leite Farias (2017) realizou uma crítica literária do romance *Agá,* de 1974, e observou a presença do grotesco e das imagens do corpo na caracterização das personagens e no desenvolvimento das ações. Embora Farias (2017) tenha se concentrado em outro gênero, é importante pensarmos que, na maioria das vezes, o grotesco, de origem festiva e popular, faz parte da produção literária de Hermilo, inclusive no teatro, configurando, assim, outra veia de sua produção.

No que se refere às relações intertextuais presentes na literatura hermiliana, Olivo (2015)[41] investigou as ligações paratextuais entre a Literatura e a Bíblia, entre *Os ambulantes de Deus* e Livro de Êxodo. Ela destacou a afinidade entre os dois textos, devido à grande quantidade de epígrafes. O estudo nos ajuda a entender a retomada intertextual na produção hermiliana como valorização e resgate de outros textos, principalmente dos espetáculos populares nordestinos, dos dramas e das figuras históricas do Nordeste, das superstições, do teatro grego, entre outros. *Electra no circo*, por exemplo, retoma o mito grego dos Átridas e dialoga com a tragédia.

[41] O pesquisador também salientou o fato de os manuais de teoria literária, os historiadores e os pesquisadores da literatura brasileira não apresentarem Borba Filho como um grande autor atuante dos anos 1950 e 1960, mormente na literatura nordestina. Olivo (2015) comenta os trabalhos que se destacaram e se preocuparam em apresentar o teatrólogo como um grande atuador na construção do pensamento crítico: 1) Sônia Maria Van Dijck Lima (1980) que apresentou a obra de Hermilo por meio de assuntos relacionados à literatura nordestina, associados a seminários e palestras sobre o autor, fazendo análises de suas obras e apresentando-as para o público; 2) Antonio Carlos Viana (1981), em seu texto intitulado *O universo mítico em Os ambulantes de Deus*, que analisou os aspectos míticos que a obra comporta (identificando a estrutura e a sequência narrativa), comparando-a com os símbolos míticos que ela apresenta, como o Carnaval e o Natal; 3) Luciana Stegagno Picchio (2004) que mencionou o nome de Hermilo ao indicar referências dos gêneros literários, sobretudo do teatro e 4) Heleno Afonso de Oliveira Pinto (1978) que apontou a escassez de informações tanto por parte dos meios de comunicação quanto pela crítica literária, a respeito de Hermilo.

Uma peça que resgata a intertextualidade, que é analisada nesta tese, é *A donzela Joana* (1966) que transporta a personagem mítica Joana d'Arc para Pernambuco do tempo dos holandeses. Borba Filho recria a heroína histórica da Guerra dos Cem Anos, articula contextos históricos da França e de Pernambuco, com a inserção de espetáculos populares do Nordeste. Não há como deixar de lado, nesse quesito, a intertextualidade em primeiro plano de *Sobrados e mocambos*, de Hermilo, com *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre, apropriação que tanto se aproxima como se afasta da obra referenciada.

Lucas Antunes Oliveira (2011) investigou a articulação entre a representação da teoria da carnavalização, partindo do contexto sociocultural. Para isso, utilizou exemplos da dramaturgia de Borba Filho, como grande defensor da cultura popular nordestina, sobretudo o mamulengo e o bumba meu boi. O estudo nos auxilia a considerar que os espetáculos populares são caracterizados como manifestação da cultura popular, por serem tipicamente produzidos e recebidos pelo povo. Segundo Oliveira (2011), o caráter popular é determinado pelo contexto de produção e pelos elementos utilizados que se ligam à tradição de arte popular como a inserção dos espetáculos populares nordestinos: bumba meu boi, fandango, pastoril, mamulengo.

Roseli Bodnar (2017) estudou o gênero entremez para compreender as ligações entre o popular e o medieval, a partir das peças de três autores nordestinos: *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958), de Ariano Suassuna; *Lazzaro* (1948), de Francisco Pereira da Silva; *Sobrados e mocambos* (1972), de Hermilo Borba Filho. Em sua pesquisa, Bodnar (2017) destacou que o popular fica evidenciado na presença de personagens populares, no uso de ditados e de provérbios, na linguagem oral e nos temas de acontecimentos contemporâneos, sobretudo na relação entre o gênero cordel, a medievalidade e a cultura popular do Nordeste, que vai desde o romanceiro popular até as festas populares. A pesquisa de Bodnar auxilia a compreensão dessas referências que estão presentes nos textos de Hermilo e diretamente ligadas à cultura popular nordestina.

A veia popular, também referendada pela crítica, indica contribuições para a conscientização estética (e social), pelo fato de Borba Filho usar as formas populares embebidas em aspectos históricos e sociais. Outro ponto a se

destacar é a contribuição dessas pesquisas para a preservação da memória, da importância da constituição e da preservação do legado de Borba Filho na valorização dos espetáculos dramáticos populares, em especial, no estado de Pernambuco.

Sabemos, contudo, que ainda há muito a se investigar sobre Hermilo, pois a grande concentração de pesquisas ainda se encontra no Nordeste brasileiro, deixando o Sul e o Sudeste, muitas vezes, sem (re)conhecer o grande valor de Borba Filho e a importância dele para o teatro brasileiro.

2.2 CULTURA E TEATRO POPULAR – A VOZ DE HERMILO

O Nordeste se destacou como ambiente propício a descobertas artísticas que transitavam pelo regional, cenário favorável para a criação dramatúrgica, estando o povo ou o próprio espaço em primeiro plano. No Nordeste, buscou-se valorizar e veicular as raízes populares por meio da literatura de cordel, de espetáculos populares e de rua, da poesia oral, dentre outras manifestações artísticas. Foi o caso de Ariano Suassuna e de Hermilo Borba Filho, que trabalharam a cultura popular e demarcaram um processo de resistência para a construção de aspectos fundamentais para uma identidade cultural nordestina plural. Nesse contexto, destacava-se a importância da consciência libertadora, ou seja, o entendimento do povo em reconhecer que era a camada subalterna da sociedade, a minoria, que era tanto a classe trabalhadora como a responsável pela transformação da sociedade, com um percurso que passava pela emergência do novo por meio da arte.

Ao longo da história, o conceito de “povo” foi elaborado em torno de várias acepções. Isso porque as palavras adquirem novos sentidos e estabelecem novas relações semânticas umas com as outras a partir dos contextos de significação em que operam. Por isso, é interessante traçar, mesmo que brevemente, argumentos sobre o percurso histórico do vocábulo, conforme destaca Modelli (2018). O pesquisador observa que as concepções pré-modernas entendem “povo” como o conjunto dos cidadãos, composto apenas

por uma parte restrita da população. Essa concepção é visível quando se lembra que os nobres na Idade Média não eram parte do povo, assim como o senado romano não era parte do *populus.* Dessa forma, o povo era submetido à autoridade do monarca e ao poder do soberano que o governava. Com o discurso iluminista, o povo passou a ser titular da soberania, e o governo não pôde ser mais entendido como soberano, e sim como função a ser desempenhada em nome e em benefício do povo. Modelli (2018, p. 11) ressalta que a soberania do povo foi uma categoria fundamental "para justificar os movimentos políticos que destituíram os monarcas de seus poderes absolutos, abrindo margem para a constituição de repúblicas oligárquicas ou de monarquias constitucionais". O pesquisador ainda aponta para alguns desdobramentos e modificações dos sentidos da palavra "povo". Por exemplo, na colônia "povo era entendido no contexto da linguagem do Antigo Regime: uma hierarquia fundada numa ordem universal imutável cujas partes ou órgãos tinham responsabilidades, privilégios e deveres" (MODELLI, 2018, p. 52), ou seja, o povo era representado pelas câmaras locais e estava restrito aos proprietários brancos.

Nas concepções modernas, a transferência da soberania do governante para o povo foi um dos elementos centrais para consolidar a ideia de que "cada povo tinha direito de organizar as instituições políticas do modo como considerasse mais adequado, o que justificou o rompimento da ordem feudal na Europa e o rompimento da ordem colonial nas Américas" (MODELLI, 2018, p. 11). No Brasil, segundo Modelli (2018, p. 12), "quando utilizado retoricamente, o povo era incorporado linguisticamente pelo grupo liberal brasileiro, mas, quando questionados seus limites em face da mobilização popular, a resposta vinha rapidamente em direção ao poder regional". Dessa forma, o uso ancestral da palavra "povo" não aponta para a nobreza e para os governantes, mas para os súditos e os governados, para a plebe, para os pobres (MODELLI, 2018).

Ao longo da história, a atribuição do conceito de povo foi direcionando para o conjunto de cidadãos de um país, excetuando-se os dirigentes e os membros da elite socioeconômica. Darcy Ribeiro (1995, p. 23) observa que o povo-nação brasileira surge "da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos

tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável". Nóbrega (2015) ressalta que, na cultura popular, povo é tratado como o oposto da elite, para reivindicar criticamente os fatos de sua experiência, determinados pela situação social, representativa de realidades vivenciadas no dia a dia.

Nesta tese, por povo, especialmente por arte do povo, arte popular, estamos próximos à concepção que mira a arte que vem das camadas mais pobres da sociedade, que tem sua voz camuflada, silenciada, apagada e reprimida, e que mantém, muitas vezes pelo registro oral, formas e gêneros próprios, como as festas populares e de rua. Ou seja, povo corresponde às pessoas marginalizadas, que não são da elite, não estão afinados com os valores burgueses próximos do poder. Nas palavras de Freyre (1996), o povo era, para o erudito do Brasil, o negro, o escravo, a senzala, o caboclo, o moleque, a língua errada, tudo que era "desprezível". Por isso, havia a artificialização da caricatura, o uso de estereótipos quase sem sentido humano, contra os quais Hermilo se posicionava, porque almejava a superação dessa divisão e da marginalização cultural, buscando um teatro autenticamente popular e feito segundo a perspectiva do povo – levando em conta suas formas artísticas, buscando compreendê-las e trabalhar com elas, e se apresentando para o povo, além de criar espaços para assistir à arte feita pelo povo.

O direito à reivindicação de popular abriu as portas para o desenvolvimento de movimentos construídos pelas próprias camadas populares, como sindicatos, partidos políticos e movimentos de minorias, que se ligavam a artistas que tinham como objetivo a construção de uma arte para a conscientização do povo, por meio do teatro, da música, da poesia, do cinema, da literatura e das artes plásticas.

Ao percorrer a história, percebemos que a ideia de algo popular possui muitas ramificações. Dentre elas, há o conceito de folclore[42], que representa um saber do povo, conforme Willian John Thoms definiu em 1846 (VILHENA, 1995). O significado, ainda segundo Vilhena (1995), identifica o saber tradicional

[42] O termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms, em 22 de agosto de 1846, e adotado, com poucas adaptações, por grande parte das línguas europeias, chegando ao Brasil com a grafia pouco alterada: folclore (VILHENA, 1995).

preservado pela transmissão oral entre os camponeses, além de corresponder às “antiguidades populares” e à literatura popular.

Por sua vez, Cascudo (1967) define folclore como algo em uso, vivo, útil, diário e natural, sendo a oralidade um recurso indispensável para a consagração da cultura popular, que apresenta as notícias, os cantos e as anedotas como gêneros não duradouros, mas que, em suas práticas, carregam a resistência e a conservação daquilo que é considerado nacional ante o vanguardismo, devido ao caráter formal de um pretérito vivo. Então, a literatura popular absorve a tradição viva e abre caminhos para a conscientização do aqui e agora, tal como muitos escritores da Semana de Arte Moderna pregaram, no sentido de não deixar que a arte simplesmente imitasse padrões estéticos importados.

No fim do século XVIII e no início do século XIX, alguns românticos se interessaram por tradições populares, como os alemães Jacob e Wilhelm Grimm, que coletavam contos escritos por camponeses, modificavam-nos de acordo com os interesses da moral vigente, e os publicavam. Essa foi uma importante influência para os primeiros folcloristas nordestinos (VILHENA, 1995). O pesquisador ainda ressalta que, a partir do século XIX, a modernização capitalista permitiu o estudo das manifestações populares, ao realizar pesquisas sobre o mito, a religião e a superstição.

O conceito de arte popular se modificou ao longo do tempo, visto que o popular é algo construído, mas que parte do preexistente, sendo modificado a cada cultura, lugar e tempo. Os iluministas viam os processos culturais restritos às elites. Os românticos exaltavam os sentimentos e as formas populares de expressá-los, utilizando, de forma lírica, as tradições populares; e os positivistas procuravam situar o folclore no espírito científico (ORTIZ, 1985). Essas linhas de força permanecem atuantes, guardadas as diferenças históricas, até os dias atuais.

Há diferentes formas de definição do popular, segundo Catenacci (2001): no folclore, o popular está direcionado à tradição, ao depósito da criatividade camponesa; na mídia, o popular é confundido com popularidade, ou seja, visto pela lógica do mercado, daquilo que vende e agrada multidões; a terceira

definição refere-se ao populismo[43] e, nesse caso, o popular está condicionado à operação política, com o objetivo de edificar o poder. Segundo Romero (1897), as manifestações folclóricas estavam presentes, principalmente, no meio rural, de tal modo que a resistência estava ligada à luta pela sobrevivência da cultura popular em meio às transformações e à inclusão do moderno. No caso desta tese, para a obra de Hermilo, o conceito de popular está intimamente ligado com a tradição de um grupo que não faz parte da elite, ligado a um espaço, uma história e a uma conjuntura social e política, e que envolve a criatividade para se adaptar e lidar com situações adversas, bem como a expressão dessas experiências coletivas pela cultura.

A cultura popular também é definida como um conjunto heterogêneo de práticas que se dão no interior de um sistema cultural maior e que se revelam sob diferentes formas pelas quais a cultura dominante é vivida, interiorizada, reproduzida e transformada ou negada (COELHO, 1997). Então, a cultura popular se apresenta como um modo no interior de outro, com o qual dialoga (ou não) em diferentes representações.

O processo de globalização produz discussões na sociedade contemporânea, sendo uma delas a exigência da criação do novo; isso, porém, estabelece um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que é necessário alcançar o moderno, a vanguarda, não se pode negar a identidade e a herança culturais. A cultura popular está inserida nesse novo contexto, em que inspirações vindas de tradições regionais ganham lugar de destaque em produções culturais que falam da dos modos de vida, dos costumes, do modo de se exercer o poder e a política, de se constituir uma economia, e do seu funcionamento. A heterogeneidade da cultura popular brasileira é construída pelo diálogo com outras artes entre regiões as mais diversas, com outra história, espaço, economia, estruturas de poder.

É importante salientar que as mudanças pelas quais o mundo passou também tiveram efeito sobre todas as esferas da arte. Já mencionamos uma arte popular local, muitas vezes longe dos grandes centros, pautada na tradição. Há,

[43] “Um projeto populista, ao mesmo tempo, deixa de lado a exaltação da tradição, selecionando do tradicional o que é compatível com o desenvolvimento contemporâneo, e reverte a tendência de fazer do povo um mero espectador, criando situações nas quais ele atue, participe – eventos cívicos como desfiles ou manifestações de protesto” (CATENACCI, 2001, p. 32).

também, uma arte popular que é própria dos centros urbanos, industrializados, e que pode ser elaborada por artistas pertencentes às classes sociais elevadas ou mais baixas – aqui, entra em cena a discussão de uma arte popular que é feita para o povo ou pelo povo, questão das mais intrincadas e difíceis de serem equacionadas. Ainda, há perspectivas de uma arte popular revolucionária, a partir de uma conceituação próxima do lugar onde se situava o CPC, especialmente no anteprojeto escrito por Carlos Estevão Martins[44]. Essa arte popular revolucionária teria espaço na relação dialética entre os intelectuais e o povo, para que a opressão expressa pela arte popular viesse à consciência como potencial de modificação do presente, fugindo de qualquer traço de conservadorismo que também habita a arte popular.

O teatro popular é classificado em três desdobramentos, de acordo com Camarotti (2006), que se baseou na proposta de Roger Abranhams (1972): teatro sofisticado, realizado em edifícios teatrais, das elites sociais, de natureza sedentária, exigindo muita atenção do público; teatro popular, que tem como ponto de partida o teatro folclórico e a participação de atores profissionais (teatro mambembes da Europa medieval); por fim, o teatro do povo, praticado pelas comunidades ou grupos rurais e/ou urbanos, em que as representações são, muitas vezes, improvisadas, nas ruas, nas praças, durante alguma ocasião especial, como as festas natalinas ou de reis. A partir do que estamos acompanhando, para Hermilo tanto o que acima foi chamado de teatro popular quanto o teatro do povo eram importantes manifestações artísticas, e deveriam ser valorizados, difundidos, estudados e entrar em diálogo com formas modernas.

Em relação à existência de elementos populares em uma peça teatral, há, segundo Ayala (2005), dois pontos de vista. O primeiro deles é tradicional e vê o povo como um conjunto pitoresco que continua vivendo passiva e estaticamente pela cultura; o outro considera o povo responsável pela

[44] “Carlos Estevam Martins, presidente do CPC, redigiu um documento escrito em 1962, Anteprojeto de Manifesto do CPC. Para os artistas do CPC que tem no povo o público de sua opção, o problema surge na medida em que o povo não é uma entidade homogênea em sua composição, uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária, mas também outras classes e estratos sociais os mais diversos. Assim, o artista do CPC embora pertencendo ao povo, não pertence à classe revolucionária, senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária” (HOLLANDA, 2004, p. 145).

transformação do mundo, transferindo-lhe os meios de produção que estão nas mãos de uma minoria privilegiada. Além disso, a pesquisadora observa que modos de conceber o popular, muitas vezes, o faz ser caracterizado como pitoresco, exótico, velho, com jeito ultrapassado de ver o mundo e a vida. Para Hermilo, um dos aspectos do popular está na atmosfera, na técnica e na fixação de personagens em uma peça:

> O ponto-chave da questão parece-me estar na improvisação, que funde, ao mesmo tempo, a parábase grega com o espírito de “commedia dell’arte”, da qual, por exemplo, o bumba meu boi herdou tanta coisa. Nenhum de nossos atores eruditos é capaz de improvisar como um ator popular (BORBA FILHO, 2007, p. 191).

Borba Filho defendia a ideia de que a arte poderia estar nas ruas, nas praças, nas feiras e nos congressos, e não necessariamente representada em um palco burguês; mesmo que não se estivesse mais nas ruas, levando teatro ao povo, ainda assim seria possível valorizar a cultura popular. De certa forma, como dito, ele concebe tanto um teatro a partir de formas populares, com atores profissionais, como festas espetaculares do povo, nas ruas, nas feiras. Ele resistiu às estéticas teatrais que encaravam a cultura popular somente como folclore e que promoviam a demagogia com o intuito de mercantilizar os espetáculos populares, ao perceber que a arte é, essencialmente, forma e que seria somente pelo efeito de distanciamento das diversas formas dramáticas, eruditas ou populares, que se poderia dar ao teatro do Nordeste uma encenação inovadora, de vanguarda. Ou seja, em Borba Filho não irrompe o popular como algo estático, fixado, sempre igual a si mesmo, como caricatura barata ou mercadoria estereotipada. Pelo contrário, a tradição e a cultura popular funcionavam como formas complexas que permitiam a construção de uma crítica a respeito de uma ordem política, social e cultural estabelecida. A forma do teatro popular era moderna, e esse aspecto precisava ser identificado e colocado em operação. No uso de tipos, de ironia, de paródia e da estrutura da comédia, por exemplo, cria-se distanciamento que pode ser visto como uma posição no contexto do campo de forças em uma sociedade desigual, lutando a favor dos menos favorecidos. A forma do teatro popular para Borba Filho, portanto, é

histórica – e não universal, estática – e complexa, marcado por ambiguidades e/ou por uma dialética que explicita contradições da estrutura social. Sua revisitação não é apenas para tornar conhecido algo fechado, mas por tornar vivo e atuante um caminho de formação tanto estético quanto social e político, formação no sentido pleno da palavra. Essa perspectiva é central para a tese, por vermos essas questões levadas para dentro da construção dramatúrgica de Hermilo, em cada peça numa combinação diversa.

Borba Filho recusava uma arte que chamou de alistada, de agitação política, preservando o que considerava o verdadeiro compromisso do artista, ou seja, não aceitar se restringir à determinada prática ideológica, mas abranger, livremente, todas as questões locais ou universais, atuais ou históricas, que aflijam os sujeitos (REIS, 2008). Assim, para Hermilo, é necessário absorver a tradição viva, que abre caminhos para a compreensão do aqui e agora. Em outras palavras, essa concepção hermiliana não admite que a arte, simplesmente, imite padrões estéticos e/ou ideológicos normalizados e cristalizados:

> Para quem popular 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 elisabetano, a tragédia grega 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 e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva (BORBA FILHO, 1968, p. 135).

Então, o objetivo do dramaturgo, de acordo com Carvalheira (2011), era localizar historicamente seus materiais sociais, por meio do teatro, abandonando a postura indiferente de alguns artistas frente aos acontecimentos políticos e sociais, pois entendia que a arte não poderia ser isenta e apática diante das lutas e do sofrimento alheio. Desse modo, “a função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades, lutar pelos oprimidos; amenizar o sofrimento, expondo-o sem subterfúgios para que mais facilmente sejam encontrados os remédios” (BORBA FILHO, 1980, p. 61), mas sem cruzar as fronteiras que tornariam a obra panfletária politicamente.

Após o Golpe Militar, enfatiza Reis (2008), Hermilo flexibilizou o seu antigo discurso de repúdio à arte engajada pautado por interesses políticos, justamente por compreender, de modo enfático, o verdadeiro valor estético do teatro. Ele já havia dado os primeiros sinais nesse sentido quando estava à frente do TEP, em contraposição ao TAP. De acordo com Reis (2008), o comprometimento artístico passou a ser mais engajado nos anos de 1960, claro sem pender para uma arte alistada, por exemplo, com exceção da peça *A bomba da paz* (1962), talvez a única que apresentou ativamente uma posição política e, até mesmo, pessoal, na qual ataca fortemente a direita, conforme vimos. Logo, o discurso de Borba Filho se modaliza pela estética popular, pelo efeito de distanciamento, pelos espetáculos populares e por outras influências, como a aproximação das ideais de Lorca e Brecht, sendo expresso de forma menos idealizada. Nas palavras do próprio autor:

> cheguei a conclusão de que se pode tentar uma nova maneira de produzir o espetáculo nordestino, não somente pelos processos dramáticos mas por uma maneira de interpretar. Enfim, a criação de um estilo específico de interpretação nordestina [...] o ator do bumba meu boi é uma mistura de improvisação e tradicionalismo (BORBA FILHO, 1964, p. 126).

Além disso, para Borba Filho (1964), o problema era que o teatro tinha se desenvolvido como um divertimento de e para burgueses ricos ou quase ricos, perdendo o contato com o povo mais simples. Hermilo (re)criou grupos de extrema importância em Recife e escreveu peças e teorias a respeito da dramaturgia. Quando foi para São Paulo, fez uma espécie de antropofagia artística (relembramos o *Manifesto*, de Oswald de Andrade), ou seja, bebeu nas fontes do teatro grego (dentre outros) e deu ênfase aos espetáculos populares[45]. Para ele, era necessário fazer teatro valorizando a história de Maria Bonita, Lampião e Zumbi, heróis dos folhetos populares, para dar nova vida ao teatro brasileiro. Assim, as pessoas sairiam das feiras para as casas de espetáculos e, inclusive, para atribuir sentido às obras de elite (BORBA FILHO, 1968).

[45] O mamulengo, o auto dos guerreiros, os pastoris, o bumba meu boi e a literatura de cordel, dentre outras manifestações culturais populares, começaram como tradição oral, ibérica, tangenciando o mítico e o rapsódico, sendo carregados de sentidos e de simbologia.

Não bastava, no entanto, apenas constituir uma dramaturgia genuinamente brasileira, pois era preciso criar novas formas de textos e um novo modo de direção e encenação (VIEIRA, 2010). Por isso, na dramaturgia, Borba Filho defendeu a apresentação de um conteúdo que propiciasse consciência crítica nos espectadores, sem se contaminar por interesses políticos. Para isso, abriu outras frentes para valorizar o popular, ao discutir, teoricamente, os espetáculos populares do Nordeste em mesas-redondas, seminários, aulas etc., ao praticar teatro mambembe, reaproveitar o folclore, a superstição e os espetáculos populares no texto teatral e na encenação e ao valorizar autores, como José Petronilo Dutra, dentre outros. De acordo com Vieira (2010, p. 74), "o mérito de Hermilo foi perceber que a arte é essencialmente forma; que seria somente pelas diversas formas dramáticas – eruditas e populares – que se podia chegar a um método e um modo de direção inovador". O texto hermiliano apresenta essa preocupação com a forma quando insere elementos figurativos do teatro grego, a brincadeira, os espetáculos populares, os seres mistificados e a linguagem oralizada. É preciso reforçar bastante esse aspecto, porque muitas vezes a forma é vista como uma norma rígida, preestabelecida, na qual se insere um determinado conteúdo.

Para Hermilo, como para a crítica materialista de um autor como Antonio Candido, a forma é também histórica. O drama burguês, por exemplo, calcado na concepção de personagens relativamente autônomos e independentes que entram em conflito por questões subjetivas, se configura como forma no século XIX e se torna universalizado, normatizado pela teoria dos gêneros. Mas esse drama burguês não aceita conflitos que sejam coletivos, históricos, que vão além das personagens no palco, por supostamente ir contra o gênero dramático (SZONDI, 2001). Por conta da valorização do drama burguês e sua absolutização como drama, entende-se a criação de personagens psicologicamente complexas como superior ao personagem tipo, que se limita a poucas questões psicológicas ou sociais. No entanto, para falar de conflitos que afligem grupos sociais marginalizados, que não podem tomar decisões que mudem suas vidas, a personagem tipo é muito mais adequada, e o teatro que decorre daí não é menor por conta disso. Isso mostra como o teatro épico-

dialético, por exemplo, luta contra uma significação limitada ao mundo burguês do drama tradicional.

As peças populares, com seus tipos, não podem ser rebaixadas por conta disso. Essa operação de rebaixamento, quando ocorre, não é estética (julgamento estético), mas ideológica – a forma do drama burguês exige que o nível que age se concentre no sujeito, no indivíduo, e não em um coletivo. É uma visão de mundo, além de uma ideologia, que deve ser explicitada como tal, para que haja uma revalorização de outras formas teatrais. Como se vê, a forma não é apenas histórica, mas também um lugar privilegiado para a construção da significação de uma obra artística, mesmo que essa forma atue por trás de nós, não diante de nossas consciências. Quando se considera que uma obra de arte deve ser julgada apenas pelo seu conteúdo, pelo seu tema, é que não se percebeu que o lugar por excelência para a construção dos sentidos está radicado na forma, que permite que compreendamos uma dada situação.

No tocante ao popular, Hermilo Borba Filho trabalhou em três perspectivas, que podem ser assim resumidas: discursos sobre o povo, do povo e para o povo. Segundo Nóbrega (2015, p. 23), “o povo reivindica criticamente os fatos de sua experiência, determinados pela situação social, representativa de realidades vivenciadas no dia a dia”. Para a autora, Borba Filho explora crenças, superstições, mitos, espetáculos populares, romanceiro popular, folhetos de cordel, enfim, tudo que tem como motivo a cultura popular, partindo de temáticas que buscam o popular, além do próprio lugar da encenação, até chegar à estrutura literária.

Hermilo defendia a criação de um repertório nacional e, principalmente, que povoasse o imaginário popular, objetivando que o teatro não imitasse a vida e que o cenário fosse secundário, porque o valorizável seria a interpretação dos atores (VIEIRA, 2010). Em *Diálogo de um encenador* (1964), Hermilo desenvolveu seu pensamento sobre a estética teatral e utiliza o bumba meu boi para exemplificar essa ideia: o ator mistura improvisação e tradicionalismo e, depois, o espectador interage com o espetáculo. Nas próprias palavras de Borba Filho:

> os elementos do bumba aí estão para que se crie uma nova arte do espetáculo. Comecemos com o despojamento, a ausência

> total de decoração. O lugar em que se representa é o lugar da ação, em forma de arena, o público envolvendo os atores, por todos os lados e participando. E fazendo parte do jogo. Dialoga com os atores, grita piadas, aplaude, tudo isso sem que o interesse diminua. É a isto, meu caro, que eu chamo de espetáculo total. Dentro de uma arbitrariedade consciente e poética, amparado pela música e pela dança desenvolvem o seu espetáculo: improvisam como na comédia italiana, usam travestis como no teatro elisabetano, usam máscaras como no teatro grego, dançam como no teatro oriental, fazem acrobacias como no teatro chinês, cantam como nas óperas, dão pancadas como nas velhas farsas medievais (BORBA FILHO, 1964, p. 127).

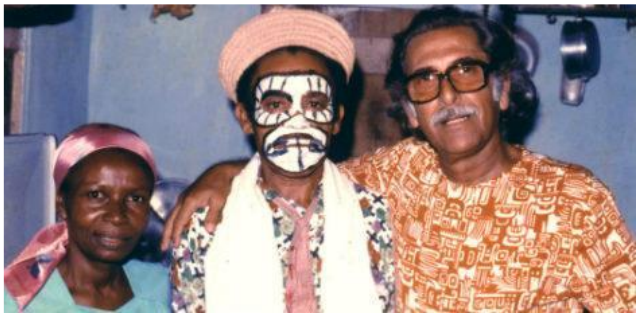
O público deveria sentir que realmente estava em um espetáculo e não como se o teatro fosse continuidade da vida, ou seja, texto e interpretação já bastariam para provocar o efeito "pedagógico", e daí adviria o efeito de distanciamento: "quando conseguimos atingir o anti-ilusionismo, aí o público se incorpora de verdade" (BORBA FILHO, 1964, p. 120). Hermilo reconhecia a força contra o ilusionismo alienante do drama burguês e demonstrava esses traços épicos nos espetáculos populares do Nordeste.

É interessante notar a valorização que Borba Filho deu aos autores populares do Boi Misterioso, da Mustardinha, do Capitão Antônio Pereira, Capitão Boca Mole que, inclusive, ensinaram os atores a utilizarem as máscaras nos espetáculos: "eu **[Leda Alves]** me lembro quando Hermilo botou a gente para usar máscaras [...] Ele lutou para conseguir olhar através da máscara, tirasse o efeito através da máscara" (ALVES, 2007, p. 55; grifos nossos)[46]. Segundo Santos (2007),

> enquanto no espetáculo popular o uso da máscara parece inteiramente normal para o público, no teatro erudito, ao contrário, ainda aparece como barreira entre o ator e o espectador, que nem sempre percebe a função que desempenha (SANTOS, 2007, p. 125).

[46] Quando não havia máscaras, os atores eram pintados, para parecerem bonecos, colocando, em segunda ordem, a beleza dos seus rostos e as suas expressões (ALVES, 2007).

Figura 1 – Legado de Hermilo para os palcos, com visão de uma arte nordestina



Fonte: Acervo Leda Alves

Hermilo Borba Filho foi um grande incentivador da ludicidade, da brincadeira inserida no texto e na cena dramatúrgica, para isso apropriando-se de elementos dos espetáculos populares: pastoril, mamulengo, presépio, bumba meu boi, cavalo-marinho, boneco e brinquedo, que são capazes de propiciar o aprendizado de assuntos, estimular a fantasia e indicar que o espetáculo não pode ser encarado apenas como diversão para a alta burguesia. Nesse sentido, além de formar pessoas novas, tanto estética quanto socialmente, Hermilo contribuiu para a valorização do teatro infantil, fugindo de clichês burgueses.

A primeira peça infantil encenada por Hermilo foi *Haja pau*, de José de Moraes Pinho, com música de Capiba, cenários, bonecos e *mise-en-scène* assinados por Aloísio Magalhães, Ariano Suassuna e o titeriteiro popular Cheiroso (FERRAZ, 2013). Ainda segundo Ferraz (2013), a estreia aconteceu no lançamento da Barraca do TEP, com a representação em dois atos. A primeira parte, o teatro de mamulengo, estava baseada em uma lenda nordestina: *O galo capeta*, de Pelópidas Soares. No segundo momento, foi apresentado o texto adulto *Cantam as harpas de Sião*, de Ariano Suassuna, dirigido por Borba Filho. Outras peças encenadas foram: *Mãe da lua*, de José de Moraes Pinho; *Auto da mula-de-padre* e *A cabra cabriola*, de Hermilo; *A caipora,* de Genivaldo Wanderley.

O teatro popular, os espetáculos populares, as brincadeiras e “o faz de conta” foram considerados por Borba Filho essenciais para a formação da cultura brasileira. De acordo com Reis (2008, p. 188), o desabafo de Hermilo, meses antes de sua morte, publicado no *Diário de Pernambuco*, em abril de 1976, destaca as dificuldades enfrentadas pelos que faziam teatro infantil no Recife.

Para Borba Filho, os responsáveis pela orientação cultural da infância e da juventude “não chegaram a meter na cabeça que o teatro é fundamental para a cultura de um povo”. De fato, o teatro articula a realidade e a imaginação e firma-se a partir da autenticidade artística.

É fundamental ressaltar essa dimensão da atuação de Borba Filho, pois ele foi uma pessoa de muitas articulações pessoais, estando aberto a receber as mais variadas influências e a influenciar os outros. Nesse sentido, ele foi um agregador, um homem de grupo, de ligações, que teve enorme importância para a modernização do teatro brasileiro. Essa atuação merece ser destacada, porque, justamente, faz com que não o vejamos como um indivíduo fechado em si mesmo, com boas ideias e intenções, e como alguém que se insinuava no debate, que fazia do pensamento algo vivo, que o transformava em práxis renovadora.

A literatura hermiliana expressa as reflexões de um homem por meio de cenários regionais que enfocam questões dos contextos político e social locais, que remetem a um quadro mais amplo, pois estamos inseridos em um contexto internacional capitalista que articula níveis cada vez maiores. Segundo Candido (1995, p. 177):

> a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudicais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.

As peças de Borba Filho representam crises sociais e políticas, sem perder de vista o caráter popular, as referências às lendas e superstições, as brincadeiras, o otimismo e a esperança. Dentre outros métodos compositivos, Hermilo recria e reinventa algumas de suas próprias obras, principalmente em prosa, como é o caso das peças: *Um paroquiano inevitável* (1952), que é aproveitada em *Agá* (1974); *O bom samaritano* (1952), que aparece na novela *Os ambulantes de Deus* (1976), último trabalho que publicou. Também há relação com peças de Brecht: *Santa Joana dos matadouros* (1930) e *Julgamento*

de Joana d'Arc (1952) com *A donzela Joana* (1966). Reis (2008, p. 121) apresenta alguns pontos de aproximação com Brecht, como

> a presença de muitas 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.

Há de se considerar que as obras são enfáticas politicamente, porque proclamam a necessidade da participação pública do homem nas atividades que exerce, de forma a (re)conhecer os caminhos da liberdade e da integração na vida social, articulando literatura e política. É esta teoria que esta tese destaca: Borba Filho foi um pensador do teatro brasileiro e utilizou o popular, os espetáculos populares do Nordeste, o artista popular e a personagem popular (elementos, muitas vezes, negados por alguns cânones) tensionando-os com o erudito, com a herança do teatro grego e do drama europeu, para construir, de fato, caminhos para a modernização do teatro brasileiro.

A seguir, discutiremos os principais espetáculos populares do Nordeste estudados por Hermilo e dos quais ele se apropriou no texto e na cena dramática, impulsionando o abrasileiramento teatral e produzindo um cenário para a modernização do teatro brasileiro. Esses espetáculos populares antecipam, em muitos séculos, o que Borba Filho chamou as formas mais autênticas da dramaticidade de teatro anti-ilusionista, que misturam a dança, a música, a improvisação, o faz de conta e a brincadeira.

2.3 ESPETÁCULOS POPULARES DO NORDESTE

Borba Filho sempre perseguiu a ideia de que era necessário levar o teatro para o povo, pelo fato de a raiz popular fazer parte da cultura, da identidade de um povo. Por exemplo, mamulengo, bumba meu boi, pastoril e fandango são representações populares que Hermilo Borba Filho destacou tanto em sua teoria

quanto na produção do texto e da cena. Ele defendia que essas “brincadeiras” eram mais que bonecos que resistiram ao tempo e às ideologias políticas e sociais.

Em *Fisionomia e espírito do mamulengo* (1966), o teatrólogo traça um estudo geral do mamulengo como sendo a forma de teatro popular nordestina mais autêntica. Em seu desenvolvimento a partir da matriz europeia, os nomes mais comuns são marionete, boneco e escultura animada, partindo de um sentimento religioso que sofreu metamorfoses, tornando-se profano ao longo dos séculos. O “teatro mamulengo é arte que nunca adentrou na corte ou nos palácios, sendo a expressão das camadas mais pobres da população rural e periferia urbana” (BELTRAME, 2003, p. 36). Borba Filho (1966) destacou, no entanto, que, desde a época das cavernas, brincar com as mãos era, além de divertimento, uma forma de arquivar a memória do homem, principalmente, porque os arqueólogos enfatizam a importância dos antigos registros, dos arquivos das pinturas rupestres.

Outro fato importante é a resistência do teatro de bonecos em algumas manifestações culturais e artísticas. Segundo Borba Filho (1966), na Idade Média, a produção das marionetes foi proibida por estar associada à magia. As que restaram deveriam servir, exclusivamente, às temáticas religiosas, de acordo com o Concílio de Trento (1545). Por exemplo, na Inglaterra, em 1538, todas as marionetes, também chamadas de *puppet*, foram quebradas e queimadas em praça pública. A história demonstra o quanto essa arte foi expressão das classes populares e esquecida nos registros históricos. No Brasil, o que temos referente às marionetes foi registrado por Edmundo Luiz, no século XVIII, que apresenta o Rio de Janeiro como polo precursor da “arte bonequeira”[47].

[47] Segue a descrição dos registros do Teatro de Bonecos do Rio de Janeiro: “Ali, à Rua do Cano, quase ao chegar à casa do Sargento Mor Albino dos Santos Pereira, comandante do quarto terço de infanteria Edmundo dos pardos libertos, está uma casa de cimalha, saliente, com o seu vetusto telhado acaçapado e feio, mostrando de um lado o indefectível óculo de cruzeta de ferro, e, de outro lado, uma porta larga, desenhada em curva, pelo arco de ressalva, e de onde uma lanterna de azeite se dependura, soltando no ar um penacho largo de fumo, consequência e vício de uma torcida gasta ou mal cortada. É uma ópera de títeres, recém-montada, sala de fantoches, teatro de bonecos [...] O cenário de papel recorda o Largo do Carmo. Vê-se o chafariz à beira-mar, o casarão do Teles, o palácio vice-real e a baía, ao fundo. Surge D. Brites, seguida do moleque Cazu. Atrás dela, D. Sancha, a mamãe, e o casquilho Vaporim. Os bonecos vestem de

Segundo Borba Filho (1986), havia, basicamente, três tipos de grupos teatrais: títeres de porta, que consistia na apresentação, no vão de uma porta, de bonecos de luva animados por um bonequeiro solista, sendo ali a formação da boca de cena, de onde aflorava o boneco, animado pelas mãos de um homem escondido; títeres de capota, espetáculo pitoresco e ambulante, em que o titeriteiro é tudo, fazendo do seu próprio corpo o palco; e títeres de sala. Nas palavras de Edmundo (2000),

> por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar dos títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbolo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédia. Vamos encontrar em ruelas afastadas do centro, frequentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro gênero (EDMUNDO, 2000, p. 389).

Em seus estudos, Borba Filho (1966) também observa que, nessa época, havia três tipos de teatro de bonecos: o de luva, o de fio e o de homem-palco (um garoto que maneja o boneco). Nesse contexto, para Hermilo, a arte popular, muitas vezes, não é valorizada pelo fato de não representar questões importantes para a elite. Um registro/documento de Luís Edmundo apresenta uma minuciosa descrição:

> como não há entremês sem pancadaria, para acabar a peça entram as bexigadas. A turba, de alma feliz e confortada, gargalha, aplaude. E o pano desce lentamente. Afasta-se a cortina vermelha e suja da porta de saída, por onde se vai escoando a massa espectadora. A todos agradou imensamente a incisan. A todos? Não. O Tesoureiro-Mor da Mesa do Juízo da Alfândega, conhecedor, a fundo, não só das óperas de bonecos como das óperas de vivos, deu por mal paga a sua pataca. Sua Mercê não gostou. As razões explica-as ele ao homem do varapau antes de sair, metendo o espadim de cerimônia sob o capote a negligé: – Mau de todo esse Pantufo Cabinda, que

pano, têm a cabeça de papelão, movendo os braços de madeira articulados por molinhas de ferro" (EDMUNDO, 2000, p. 392; 395).

> melhor fora fazer presepes a entremeses. A peça é chula. Os cenários péssimos, quando o Muzzi por aí fá-los como ninguém. Cousa fraca, vulgar [...] E logo, para abafar os gritos do castigado, entravam os tambores a rufar. E rufavam durante todo o tempo do castigo. Já a multidão cercava o pequeno patíbulo. O ruído do tambor servia de anúncio para o espetáculo gratuito. Vinha chegando gente de toda parte. O poviléu curioso acotovelava-se. Eram negros escravos, mochilas, mendigos e ciganos, a mafra ociosa e infalível, que corria das alfurjas da cidade atrás do viático, atrás das procissões, atrás dos ambulantes do teatro de bonecos [...] (EDMUNDO, 2000, p. 398; 461).

Em outras regiões do Brasil, por volta do século XIX, houve outras manifestações artísticas do teatro popular, além de muitas indicações sobre o surgimento do teatro de bonecos. Borba Filho (2007) observa que o teatro de bonecos entrou no Brasil, provavelmente, na forma de presépio animado, de origem religiosa, pois deve ter chegado com os primeiros exploradores, visto que as marionetes eram bastante populares em toda a Europa. Para alguns bonequeiros, o surgimento do teatro de bonecos popular se deu no período da escravidão, como uma reação aos maus-tratos e às injustiças praticadas e vivenciadas naquele contexto (SANTOS, 1979).

Na Bahia, o fantoche popular é denominado Mané Gostoso, e o titeriteiro arma sua tenda ao ar livre e improvisa uma empanada em casas particulares, para apresentação do *Presépio de fala*[48]. Em Minas Gerais, José Ferreira possui um teatro de bonecos articulados de tamanho natural e apresenta espetáculos de temáticas religiosas. Tanto no Sul de Minas quanto no Sul da Bahia, há titeriteiros ambulantes, canastra cheia de bonecos, repertório de pecinhas, comédias de antigamente e dramas amorosos. Borba Filho (1966) também observa a tradição artística popular de algumas personagens em regiões do Brasil como: Briguela ou João Minhoca, em Minas Gerais (este também em São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo); Mané Gostoso, na Bahia; João Redondo,

[48] O *presépio de fala* tinha lugar nas festas da Igreja, como Natal, Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa. Talvez, tenha sido sob essa forma que as primeiras manifestações do teatro de bonecos entraram no Brasil. Em Pernambuco, as duas formas de teatro popular foram os *pastoris*, atores de carne e osso, e *mamulengos* – atores de madeira (BORBA FILHO, 1966).

no Rio Grande do Norte; Babau e Benedito, na Paraíba e Rio Grande do Norte; Mamulengo[49], em Pernambuco.

Figura 2 - Mostra Pernambucana de Teatro de Bonecos

Fonte: Departamento de cultura de Pernambuco

Há algumas versões populares que explicam o aparecimento do mamulengo no Brasil. Dentre elas, destacamos a história de uma escrava negra, de uma fazenda no interior baiano, que tinha bonecos representando homens. Um deles era uma homenagem ao capitão João Redondo[50]. Outra versão, mais próxima a metade do século XX, atribui a atuação do mamulengo Januário de Oliveira, mais conhecido como Ginu, do Recife, artista popular e criador da personagem professor Tiridá. Ele construiu os bonecos para a peça *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, uma paródia do romance de Cervantes.

Brochado (2005) destaca que Borba Filho transcreveu algumas peças de Januário (*As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel de Javunda*; *Viúva alucinada*; entre outras) que foram encenadas por vários grupos de Teatro de Bonecos em Pernambuco e em outras regiões brasileiras. Segundo Brochado (2005), Ginu também participou de muitos ensaios do TPN, ensinando aos atores a manipular os bonecos o que demonstra o diálogo entre a cultura popular e a dramaturgia hermiliana.

[49] Os mamulengos são o que os franceses chamam de *marionette* ou de *polichinelle*. Em outras províncias, como no Ceará ou Piauí, dão o nome de presepe de calungas de sombra; na Bahia, presepe ou gênese. Eles podem ser considerados primitivos tanto pelo uso da madeira quanto pelo que representam (BORBA FILHO, 1966).

[50] Publicado por Altimar de Alencar Pimentel e escrita por Manuel Francisco da Silva (BORBA FILHO, 1966).

O mamulengueiro mais famoso de Pernambuco foi o doutor Babau[51]. O texto do espetáculo é improvisado e os diálogos são inventados na hora, sendo sempre cômicos. Há muita pancadaria e mortes inevitáveis, arrancando gargalhadas do público.

> O Mamulengo do Doutor Babau tinha um repertório de mais de 70 bonecos, todos feitos por ele mesmo e por sua mulher Agripina, uns mal-arranjados, outros, porém, com muita propriedade de tipos. Tanto uns como outros, porém, com um grande sentido popular firme (BROCHADO, 2005, p. 421).

Outro importante mamulengueiro descrito por Borba Filho (1966) foi Cheiroso. A partir dele, o TEP fundou um Departamento de Bonecos, a cargo do pintor Aluízio Magalhães, que construiu o palco e os cenários para a representação de uma farsa de Lorca. Cheiroso é considerado o representante dos mamulengueiros do Recife[52], sendo seu sucessor Januário de Oliveira. O mamulengo é considerado um teatro dramático, ao lado do teatro de dança e pantomina dos maracatus, do bumba meu boi e dos fandangos (BORBA FILHO, 1966), espetáculos admirados por Borba Filho e idealizados em *Diálogo de um encenador*.

José Petronilo Dutra, da região da Zona da Mata, foi outro importante mamulengueiro, possuindo influência pastoril. Todos os seus bonecos são do tipo luva e de haste, e o espetáculo é todo cantado e dançado. Muitas vezes, as músicas são de autores eruditos; outras, de ditos populares. Na fronteira com a Paraíba, Borba Filho (1966) também destacou Manuel Amendoim, que expôs seu boneco já na primeira metade do século XX. Ele denominava sua brincadeira de babau, e não de mamulengo, indicando, nessas zonas fronteiriças, as influências e as mesclas do teatro de bonecos popular do Nordeste relacionadas a Pernambuco.

---

[51] "Severino Alves Dias, conhecido como Doutor Babau, um mamulengueiro, de Recife, muito famoso que exerceu grande influência sobre os seus colegas, atuando, ao que se sabe, a partir da década de 1930. Babau também é uma figura totêmica do bumba-meu-boi, pertence ao número das assombrações representativas do espírito de bichos. A figura usa uma caveira de burro, avança para os espectadores, dando bicadas" (BORBA FILHO, 1966, p. 96).

[52] Cheiroso ficou conhecido, até mesmo, fora de Pernambuco, graças a Augusto Rodrigues, pintor e criador da Escolinha de Artes do Brasil, situada no Rio de Janeiro.

O mamulengo é uma forma popular de arte dramática, influenciando o folclore de sua região, e sendo por ele influenciado. Conforme expõe Borba Filho (1966),

> os teatros de bonecos, *marionettes*, *pupenspiel*, *guignol*, *pupazzi,* títeres, mamulengos, joão-redondo, fantoches são conhecidos como antiquíssimos ou até mesmo vulgares na Idade Média, continuam sendo divertimento popular e infantil. Na difusão do folclore tem importância similar à literatura de cordel [...] O espírito do mamulengo é o teatro de riso (BORBA FILHO, 1966, p. 237).

As pesquisas de Borba Filho (1966) destacam o teatro de bonecos como algo rotineiro, principalmente no Nordeste brasileiro, um hábito popular da região, relacionado à diversão para o povo e do povo. Para ele, ainda falta interesse dos pesquisadores pela arte do povo, visto que, muitas vezes, ela é considerada uma arte vulgar, em comparação com as artes ditas consagradas, canônicas e elitizadas.

O Brasil, segundo Beltrame (2003), é um dos poucos países ocidentais que ainda mantém vivo um teatro de bonecos feito pelo povo. Para ele, "há duas ideias estereotipadas sobre esta arte do teatro de bonecos: a primeira, como linguagem artística destinada exclusivamente ao público infantil; a outra, como teatro popular-folclórico" (BELTRAME, 2003, p. 40). Dessa forma, há de se desmistificar a presença da marionete nos palcos e nas ruas. Isso porque a marionete não é apenas um boneco ou uma personagem para o público infantil, na verdade, é um modelo de homem em movimento, um reflexo real da vida de um sujeito inconsciente.

No que se refere ao bumba meu boi, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2011) apresenta um estudo minucioso sobre as origens do culto ao boi em celebrações festivas, além da relação estreita entre homem e a família dos bovídeos[53]. Em seu livro intitulado *Apresentação do*

[53] "O estado nordestino é citado em jornais e ocorrências policiais datadas da década de 20 à década de 90 do século XIX. Em sequência cronológica, o Bumba-meu-boi tem seu primeiro registro publicado em pequena nota no jornal 'Farol Maranhense', no Maranhão, em 1829; seguido do jornal "O Carapuceiro", em Pernambuco, no ano de 1840" (IPHAN, 2011, p. 19).

Bumba-meu-boi (1966), Borba Filho também faz um resgate do folclore[54]. Dessa forma, é interessante expor essas ideias, para fazer associações desses dados com a cultura popular nordestina e demonstrar que o assunto não pode ser ignorado, uma vez que essa arte popular marca toda a trajetória do teatrólogo.

Os estudos do IPHAN (2011) explicam que, no período Paleolítico, no interior da gruta de Lascaux, na França, foram encontrados desenhos de bisontes e cavalos, entre outros animais, o que sugere a proximidade do homem com o boi. As representações simbólicas ganham destaque a partir da relação de *Bos taurus* com os egípcios, assírios, hindus, gregos e romanos. Ademais, no Egito, o *Boi ápis* é considerado animal sagrado.

O dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1998) afirma que, na China antiga, um boi de barro representava o frio e expulsava a primavera para favorecer a renovação da natureza. Por sua vez, a iconografia hindu fez para o boi a montaria e o emblema de *Yama*, divindade da morte.

Entre as populações do Vietnã, o sacrifício do boi é considerado um ato religioso, assim como na fábula em que o boi é "cultuado" e levado ao sacrifício. Em todo o norte da África, o boi é um animal sagrado, oferecido em sacrifício, ligado aos ritos do trabalho e da fecundidade da terra.

O IPHAN (2011) afirma que o culto ao boi pode ser identificado de duas formas: o culto ao animal vivo, objeto de adoração e considerado a própria divindade (ainda que por meio de incorporação); o culto ao animal, metaforicamente, simbolizando as divindades. Independente dessas duas formas, a atribuição sagrada e simbólica ocorreu devido a seu caráter utilitário (trabalho/boi; alimento/boi; fertilidade/boi reprodutor), que fez o boi ser considerado um ícone sagrado, tornando-se o boi-celebração.

Em relação ao Brasil, Rodrigues (2010) assegura que, para a sobrevivência da cultura africana, eram realizadas festas populares em que se

[54] "Bumba-meu-boi é o termo genérico pelo qual é conhecida a manifestação cultural popular brasileira que tem o boi como principal componente cênico e coreográfico. Há registros de brincadeiras de boi em todas as regiões do Brasil, com as especificidades que dão conformidade diferente a uma mesma expressão cultural cuja denominação pode variar de acordo com o lugar de ocorrência. Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Boi Surubi, Boi Calemba, Boi-de-mamão, Boi Pintadinho, Boi Maiadinho, Boizinho, Boi Barroso, Boi Canário, Boi Jaraguá, Boi de Canastra, Boi de Fita, Boi Humaitá, Boi de Reis, Reis de Boi, Boi Araçá, Boi Pitanga, Boi Espaço e Boi de Jacá são algumas das terminologias que a brincadeira do boi, com suas diferenças e similitudes, recebe nos mais diferentes estados do Brasil" (IPHAN, 2011, p. 17).

destacavam o boi, o folclore e os símbolos africanos, sendo os povos bantus e sudaneses representantes dessa prática. Nas décadas de 1930 e 1950, propagaram-se as versões de como o bumba meu boi surgiu no Brasil, considerando as origens ibérica, africana e autóctones.

Mário de Andrade (1982) apresentou uma hipótese para o surgimento do bumba meu boi no Brasil como procedente de Portugal, assim como a poesia popular e os demais autos e danças dramáticas da morte e da ressurreição do boi. Ramos (2007) esclarece que o surgimento do bumba meu boi se deu a partir do totemismo, ou seja, devido à realização de festas, principalmente o totem do boi, do folclore, do caboclo e dos vaqueiros. Para ele, o auto popular do bumba meu boi é a mais representativa sobrevivência totêmica no Brasil, mesclada com elementos indígenas. Dessa forma, "as raízes do Bumba-meu-boi estão na vida de escravos e das pessoas pobres, dos agregados, dos engenhos, das fazendas e dos trabalhadores rurais" (CASCUDO, 1984, p. 195). Esses aspectos configuram o caráter popular das danças do boi no Brasil, que apresentam repertório de espetáculos populares, com a dança e a dramatização, até o desenrolar da trama, que gira em torno da morte e da ressurreição do boi.

Hermilo Borba Filho foi um grande admirador e estudioso do espetáculo popular. Ele inseriu em suas obras elementos teatrais e/ou dramáticos, retomando personagens do folclore, ligados ao popular, e estabelecendo diálogos a partir dos ritmos/elementos que representam as tradições. Borba Filho (1997) destaca que o bumba meu boi é o mais puro dos espetáculos nordestinos, pois sua estrutura, seus assuntos, tipos e a sua música são essencialmente brasileiros. Ainda, de acordo com Borba Filho (1997), a palavra "bumba" é o sinônimo de bombo ou zabumba, tunda, bordoada e pancadaria velha. Segundo Borba Filho (1997, p. 230), nos espetáculos, primeiro, apresenta-se

> o boi, mantendo uma linha muito tênue, a do Capitão, servido em suas peripécias por Mateus, Bastião e Arlequim; os diálogos – mistura de improvisação e tradicionalismo – assemelhando-se aos da velha comédia popular italiana; e as músicas, executadas por uma orquestra composta de zabumba, ganzá e pandeiro, ou zabumba, ganzá e reco-reco, ou ainda zabumba, triângulo e rabeca, provenientes das toadas de pastoril, dos reisados, das canções populares, das louvações, das loas, da música popular religiosa. É um espetáculo praticado em arena, com o público em pé formando a roda que se vai fechando em torno dos

> intérpretes, até que a Burrinha, o Mateus e mesmo o Boi façam que ela, às custas de correrias e bexigadas, se abra o bastante para a representação poder continuar. Demora normalmente oito horas, não tanto pelo desenvolvimento das cenas, mas sobretudo pela repetição de palavras e passos. Num espetáculo dessa natureza é espantoso como os intérpretes dançam, cantam e representam sem mostra de cansaço, tomando cachaça nas várias saídas de cena. No Boi misterioso do Formigão, no Recife, comandado pelo capitão Antonio Pereira há 68 anos, a máscara é elemento importante e os atores que não a usam lançam mão de maquilagem bem carregada, feita com carvão ou farinha de trigo, assemelhando-se à própria máscara, e tem a função de utilizar menor número de intérpretes para o papel de vários personagens [..] Os personagens do auto podem ser classificados em três categorias: humanos, animais e fantásticos.

A representação dessa manifestação cultural permite que o público interaja com o espetáculo a partir dessas cenas cômicas e da brincadeira, apresentando uma sátira da sociedade dominante e expondo a indignação e o descontentamento em relação às injustiças sociais.

O fandango é outro importante espetáculo popular inserido na obra de Hermilo, inclusive na prosa. Sobre o fandango, Andrade (1989, p. 236) expõe que “o folguedo tem o sentido de reunião onde há dança, sendo englobada dentro das formas de Flamenco”. Além disso, a dança possui origem árabe, sendo popular na Europa, no século XVIII, e sobrevivendo até o século XX como uma dança folclórica em locais como Espanha, Portugal, Sul da França e América Latina.

Pelo efeito do popular, o fandango foi considerado licencioso e herege por ordenanças reais e eclesiásticas. Ainda, Araújo (1964) destaca que o espetáculo popular constitui a celebração popular da epopeia marítima portuguesa e das lutas contra as nações infiéis. Já no Nordeste, faz parte do ciclo de Natal da Marinha e tem início com um convite para ver a “nau tirana”, que vai para o alto mar, com a finalidade de lutar por Deus e libertar a Terra Santa. O que se sustenta em relação à origem do espetáculo popular é que há contribuição portuguesa e espanhola que estabelecem vínculos que originam formas culturais e passam a ser disseminados também em colônias.

A dança do fandango se espalhou pelos recôncavos do litoral brasileiro, após o processo de colonização. Havia um sentimento nacionalista de nostalgia,

diante do fato de o fandango recordar a pátria distante por meio das danças. Segundo Araújo (1964), em contato com nativos, o fandango se recompilou a partir do misto de danças espanholas e portuguesas com as danças dos nossos índios carijós, espalhando-se por todo o Brasil. Sobre a manifestação da dança, o fandango começou com o palmeado ou com castanholas, acompanhado por um violeiro. Brito (2003) observa que, no século XIX, ele se transformou em uma festa exclusivamente rural e litorânea, o que caracteriza o popular que Borba Filho valorizou em sua produção artística, pois buscava o imaginário popular, marca importante da sua escrita e do seu respeito à literatura popular.

Enfim, o pastoril tem sua origem na representação do nascimento de Jesus. A primeira aparição do presépio em Pernambuco ocorreu no século XVI, no Convento dos Franciscanos, em Olinda. Pouco a pouco, sentiu-se a necessidade de dramatizar o assunto, e a forma literária do pastoril passou a ser espetáculo. Nesse contexto, Borba Filho cita a Sociedade Natalense, de 1840, e a Sociedade Nova Pastoril, sem data definida. Outro dado interessante é que a comicidade, aos poucos, foi ganhando espaço: “a colocação das pastoras em cena, em cordões, azul de um lado e encarnado do outro, deu origem à formação e partidos que se batiam pelas cores de suas preferências e não raro terminava em pancadaria grossa” (BORBA FILHO, 2007, p. 126).

O pastoril, assim como outros espetáculos populares aqui explicitados, é conectado à linguagem popular, em um contexto no qual o espaço do mundo real também representa o mundo popular. Além disso, segundo o próprio Borba Filho (2007), o pastoril perdeu seu sentido hierático e lírico e transformou-se em um gênero popular de representação, porque o próprio espírito popular está ali e se modifica, devido às condições de produção, aos costumes de determinada região, embora seja de origem religiosa, porque “o povo é dono dos seus espetáculos” (BORBA FILHO, 2007, p. 137). Em outras palavras, os espetáculos populares recriam a essência popular com dados assimilados dos hábitos, dos costumes, das crenças, das necessidades e dos desejos do povo de determinada região. Borba Filho ressaltou a importância dos espetáculos populares que, para ele, antecipavam, em muitos séculos, “o teatro anti-ilusionista de Brecht, com origens nas mais autênticas formas dramáticas: do teatro grego, a da *Commedia dell’arte*, do teatro popular latino, a dos

elisabetanos” (BORBA FILHO, 2007, p. 11). Hermilo refletia sobre o fazer teatral, do texto ao palco, sobre os aspectos profissionais de atores, autores e críticos, com o objetivo de reestruturar a dramaturgia nacional.

A seguir, analisamos quatro peças de Borba Filho que consideramos representativas de sua produção. É importante analisar a maneira como ele escreveu textos teatrais, considerando, quando se fizer necessário, a absorção do popular, inserindo, em seu teatro, os espetáculos populares, os aspectos narrativos menos dramáticos e conflituosos, os elementos místicos, folclóricos, exóticos, assombrosos, grotescos, supersticiosos, dentre outros.

CAPÍTULO III – O UNIVERSO LENDÁRIO POPULAR EM *AUTO DA MULA-DE-PADRE* E *A BARCA DE OURO*

Borba Filho moveu, para o cotidiano popular nordestino, os problemas que angustiam o homem e fez isso por meio da recriação da linguagem teatral, da forma, que, para ele, deveria ter sentido popular. *Auto da mula-de-padre* (1948) e *A barca de ouro* (1949) foram publicadas quando Hermilo estava no TEP e manifestava interesse em destinar seu teatro às legítimas aspirações do povo, conforme palestra que ele proferiu em 1945 no Rotary Club, acendendo, assim, discussões acerca do teatro do povo para o povo, conforme vimos. Para Hermilo, esse teatro abordava assuntos exclusivamente nacionais, que se tornavam universais, sendo temas tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir, como a história de Maria Bonita, de Antonios Conselheiros, das tragédias das secas, da escravidão, do cangaceirismo, dos dramas do povo, da poesias dos cantadores do sertão e das figuras lendárias, dos mitos da caipora, do saci-pererê, do lobisomem, de Iemanjá (BORBA FILHO, 1980).

Lima (1986) ressalta que o TEP não era apenas um grupo de teatro, mas sim um movimento cultural, com interesse de levar arte ao povo, sendo, mais tarde, a cultura popular da região intensificada. Por isso, *Auto da mula-de-padre* e *A barca de ouro* podem ser consideradas obras da juventude, porque essas peças se consolidaram a partir de outros projetos de Hermilo, nesse processo inicial de pensar sobre a valorização do popular. Citamos alguns exemplos já destacados nesta tese: teatro itinerante, inspirado pelo teatro ambulante de García Lorca, *La Barraca,* concretizado em 1948; palestra intitulada *Teatro: arte do povo*; o discurso proferido na Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, *Teatro: arte do povo*. São projetos que representam, mesmo que inicialmente, a relação do autor com o popular. Nesse contexto, essas peças traduzem os mitos e as lendas populares destacadas para serem valorizadas, como os mistérios, as assombrações, as aparições, as superstições.

3.1. *AUTO DA MULA-DE-PADRE:* A NARRATIVA DRAMATÚRGICA LENDÁRIA

Auto da mula-de-padre conta a história de uma mulata que, por amar um padre, recebe o castigo de virar uma mula que, no lugar da cabeça, tem uma tocha de fogo[55]. É baseada na crença popular folclórica para a qual, se um padre mantiver relações sexuais com uma mulher, ocorreria uma transformação e a assombração perseguiria e amedrontaria as pessoas. O encantamento desaparece no terceiro cantar do galo. Nesse momento, a mulher volta à normalidade, geralmente exausta e ferida. Segundo Lima (1986), a obra destaca o espírito popular, o encantamento, o mistério, a exploração de histórias de assombração fixadas pela tradição oral. Além disso, "o assunto foi encontrado nas histórias fantásticas de assombração que, até hoje, andam de boca em boca no Nordeste" (LIMA, 1986, p. 22). A pesquisadora ainda ressalta que Hermilo desenvolveu a peça não só a partir de um assunto do gosto popular, cuja feição de moralidade é evidente, mas escolheu um gênero também popular.

A peça está dividida em quatro quadros: "Assombramento", "Mistério", "Aparição" e "Ballet das Beatas". Os núcleos de ação são dois: a tentação do Padre pela Mulata e as histórias narradas em roda pelas demais personagens, em outro espaço. Esses dois núcleos são muito diversos. O primeiro tem alta carga dramática, estando o Padre entre o dever do celibato e o desejo pela Mulata; esta se insinua para ele. O segundo núcleo é formado pela narração de histórias de assombração e terror, contadas pelos demais personagens, próxima do folclore e das histórias populares. Há, também, a importante figura do narrador, que articula as duas instâncias mencionadas e tece comentários. Mais para o final, em "Aparição" e, sobretudo, no "Ballet das beatas", os dois planos se fundem, pois a tentação da Mulata a faz tornar-se, durante a noite, uma figura assombrada, a Mula-do-Padre. A tensão sexual que se pode entrever no primeiro plano e na inclinação do Padre em se perder nos braços da Mulata, que se consuma, não é central para a peça, fazendo com que o nível de tensão dramática intersubjetivo, entre homem e mulher, aqui materializados em um

[55] Vale ressaltar que Hermilo não usa o termo "mulata" de forma pejorativa, porém num sentido de crítica histórica, já que a etimologia de "mulata" vem de "mula", enfatizando-se que o colonizador via o corpo negro animalizado, como animal de carga.

Padre e uma mulata serviçal, seja resolvido no outro plano, transcendental, do mito, da fábula, da tradição oral, dos sacis, das mulas sem cabeça, dos lobisomens e congêneres. Não é fundamental saber se o Padre e a Mulata ficarão juntos, ou brigarão, ou se haverá intrigas entre as personagens: o interesse da peça está em outro lugar, como será discutido a seguir.

As personagens envolvidas na peça são: Padre, Mulata, Narrador, Primeiro trabalhador, Segundo trabalhador, Terceiro trabalhador, Quarto trabalhador, Quinto trabalhador, Sexto trabalhador, Negro, Zé formoso, Batinga. A Mulata pode ser considerada uma heroína trágica, por desobedecer às doutrinas de existência na comunidade, que são mitos poderosos e que punem os desviantes: uma mulher não poderia ter interesse carnal pelos homens de celibato. A base da história é a lenda folclórica, como forma de controlar sexualmente as mulheres, porque o medo da maldição manteria a castidade delas, levando-as a olharem para os padres apenas como representantes de Deus na Terra, e não como homens.

A Mulata, conscientemente, desobedece a um discurso bem sedimentado na comunidade das leis religiosas e, por determinação de poderes sobrenaturais, é punida. Pavis (2009) ressalta que, a partir do final do século XIX, o herói subsiste sob os traços de seu duplo irônico ou grotesco: o anti-herói, que aparece como a alternativa para a descrição das ações humanas. Além disso, segundo o autor, a ordem moral do mundo, ameaçada pela intervenção parcial do herói trágico, somente é restabelecida quando este sucumbir. É o que acontece com a Mulata: quando o mistério é descoberto ela morre, e a “ordem” da vida do engenho se restabelece.

Há cantos e danças que sublimam o aspecto tenebroso dos fatos, principalmente quando há tensão. Por exemplo, quando a Mulata tenta se aproximar do Padre, investindo em uma relação mais íntima: “o canto dos trabalhadores do eito começa em surdina e vai-se elevando” (BORBA FILHO, 2007a, p. 222). Ela infringe a lei celestial e, por isso, é punida pelas forças sobrenaturais: é transformada em Mula-do-Padre, fazendo referência à mula sem cabeça, segundo a lenda folclórica: “E de longe vem o ruído de um cavalo a toda carreira. Ou de uma mula” (BORBA FILHO, 2007a, p. 225). Franchini (2011) ressalta que a lenda é conhecida pelos sertões do Brasil e conta a história

da mulher que se relacionou mais intimamente com o padre e se transformou em mula sem cabeça:

> no lugar da cabeça surge o expelir irado de jatos de fogo. Além de lançar fogo pelas ventas, a mula relincha de maneira mil vezes mais audível do que uma mula normal. Suas patadas são mortíferas, e seu galope, quase impossível de ser detido, daí a razão de ninguém ainda ter conseguido extrair-lhe o freio ornado de sangue dos dentes invisíveis. O pelo, segundo o entendimento da maioria dos estudiosos, é negro. Às vezes, acrescentam-lhe, por ornato, uma cruz de cabelos brancos, para evidenciar a sua origem sacrílega. Já o rabo é uma espécie de farol traseiro, reluzindo na noite como um facho de luz (FRANCHINI, 2011, p. 130).

Na definição de Câmara Cascudo (1954, p. 597):

> Mula-sem-cabeça é a forma que toma a concubina do sacerdote. Na noite de quinta para sexta-feira, transformar-se-á num forte animal de identificação controvertida na tradição oral, e galopa, assombrando quem encontra. Lança chispas de fogo pelas narinas e pela boca.

A temática ressalta o universo folclórico lendário da mula sem cabeça e se caracteriza, em relação ao gênero, como Auto, que designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, que marca o teatro medieval (MOISÉS, 2013). Ainda segundo Moisés (2013), o Auto chegou a Portugal em 1502, quando Gil Vicente representou o *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*. No Brasil, o Pe. José de Anchieta criava Autos próprios para os trabalhos de catequese do nativo e na educação do colono. Com o tempo, o gênero mesclou-se com as culturas indígenas e africanas e acabou tornando-se manifestação popular e folclórica, em que o enredo, propriamente teatral, vem acompanhado de danças e de cantos (MOISÉS, 2013). De acordo com Pascolati (2009), o Auto é uma forma predominante no período medieval, de caráter popular, e mescla cantos e danças, além de recorrer à alegoria para tratar de temas como o bem e o mal, a punição pelos pecados, a necessidade de salvação, a representação de episódios bíblicos e da vida de santos. Esses espetáculos, além da ação dramática, apresentavam coreografia e música acompanhando os diálogos.

As festas populares medievais pautavam-se pelo canto e pela dança e, muitas vezes, associavam-se às festas religiosas. Lembramos que a missa, como outros ofícios religiosos, possui cantos alternados, as antífonas; além disso, os responsos e os acompanhamentos musicais provavelmente continham diálogo, constituindo um tipo de representação teatral. É interessante notar que tanto o assunto quanto o espaço envolvem a figura eclesiástica. Na peça de Hermilo, a personagem Padre interage com a Mulata. Ela o tenta, ele se sente atraído por ela, mas consegue se manter íntegro aos conceitos religiosos.

No início de cada quadro, há rubricas (indicações cênicas) também chamadas de didascálias ou macrorrubricas, que marcam o espaço cênico da obra e delimitam o universo interior do texto. Segundo Pavis (2008), a rubrica é um texto de apoio para os diálogos, o que media o ato pragmático da enunciação impondo situações e desenvolvimento do texto. Além disso, essas indicações têm função de intermediação entre o texto e a cena, entre a dramaturgia e o imaginário social, entre os códigos das relações humanas e as ações possíveis.

Merece destaque na peça a indicação cênica de movimentos de dança e de canto (música) que a acompanham. A música produz sentidos que permeiam o processo de composição da peça, de tal modo que a organização rítmica molda a poeticidade do espetáculo. Borba Filho valorizou a presença da música e da dança em suas peças, dinamizando as cenas, a construção de personagens, a movimentação, o deslocamento no espaço, as possibilidades gestuais, plásticas e sonoras.

Nesses textos teatrais de Borba Filho, há certa proximidade com as ideias de Antonin Artaud[56], que buscava uma linguagem teatral mítica, de tendência metafísica, sensível, alucinatória, para atingir a sensibilidade do espectador, e a sonoplastia era fundamental para esse projeto:

> com movimentos, ritmo no teatro, renunciaremos à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor. E assim reencontraremos o velho espetáculo popular traduzido e sentido diretamente pelo espírito, sem as deformações da linguagem e os escolhos do discurso e das palavras (ARTAUD, 1985, p. 145).

[56] De acordo com Reis (2010), Hermilo apreciava observar “o teor ‘artaudiano’ presente nessas manifestações dramáticas do povo nordestino: o improviso, a música e a dança” (REIS, 2010, p. 24).

Picon-Vallin (2006) observa que os efeitos sonoros utilizados por Artaud eram produzidos acusticamente pelas vozes dos atores, por objetos e, também, eletronicamente, com uso de efeitos gravados e de autofalantes em cena. Não custa lembrar que, no final dos anos 1940, não seria de se esperar uma apropriação direta da obra de Artaud, ainda pouco difundida no Brasil; mas a busca por uma expressão ritualística, com danças e ritmos, buscando um envolvimento para além da mera relação de espectador com o público, estava também na ordem do dia no contexto com o qual estamos lidando.

No primeiro quadro, intitulado “Assombramento”, a história se concretiza no período da noite, conforme rubrica: “estamos na casa do Padre. A escuridão seria completa se não houvesse, ao fundo um pequeno santuário [...]” (BORBA FILHO, 2007a, p. 219), e no engenho: “[...] estamos num terreiro de engenho, daqueles onde, à noite, os trabalhadores do eito e da bagaceira se reúnem para contar as suas histórias [...]” (BORBA FILHO, 2007a, p. 227). Após a indicação cênica do tempo, da noite, a música e a dança marcam o entrelaçamento do ritmo, do movimento com as palavras e os sons. A Mulata inicia a sua dança:

> Uma música estranha e em surdina parece aumentar o silêncio quase de nave de igreja [...] A música cresce e uma figura de negro, forte, também quase confundida com o escuro, aparece no meio do palco. Outros vultos se seguem, todos eles negros e, integrados a música, aos seus movimentos, as suas atitudes, os seus gestos, lembram um estranho ballet [...] a dança prossegue e aumenta de intensidade quando a Mulata aparece [...] a música cresce e ela **[Mulata]** inicia uma dança sensual em volta do Padre. Parece desesperada (BORBA FILHO, 2007a, p. 219-220, grifos nossos).

Logo após essa passagem, pede-se que a música e a dança retornem à intensidade do início. A música cai e os movimentos ficam lentos: “Depois a música vai caindo, os seus movimentos vão-se tornando mais lentos [...] a Mulata cai entre o santuário e o Padre, que permanece ajoelhado” (BORBA FILHO, 2007a, p. 220). Nesse momento da peça, entra o Narrador, que enuncia versos sobre a lenda folclórica, sobretudo da Mula-de-Padre, e nos instaura no contexto em que se desenvolverá a peça:

> No escuro da noite, nas noites sombrias,
> Nas noites tão negras, galopam o vento
> Figuras que passam, gemendo e cantando,
> Corridas de longe, do velho sertão.
> E doida aparece, nas largas estradas,
> Brilhando dum fogo vermelho e sangramento
> A morte montada, vestida de negro:
> É mula-de-padre. É assombração.
>
> E os negros que à tarde, cantando, voltaram
> Do eito, cansados, pras casas escuras,
> Enquanto a almanjarra, gemendo na noite,
> Se cobre do escuro ou da luz do luar,
> Conversam com medo, até manhãzinha,
> Histórias antigas que o vento da noite
> Carrega pra longe, pra zona da mata,
> Pra longe onde o vento se perde no mar (BORBA FILHO, 2007a, p. 220).

Na lenda folclórica, a mulher se transforma em mula sem cabeça na noite de quinta para sexta-feira. Nos três primeiros quadros, o Narrador usa a linguagem para a criação de imagens e a descrição de cenas. Sua função, ao final de cada ato, será contextualizar as ações e articular as passagens de um ato ao outro. Segundo Pavis (2008), no teatro, o narrador se manifesta por intermédio da "voz *off*" ou se concretiza em uma personagem situada, mais ou menos, à margem da ação. Além disso, o narrador se caracteriza como sujeito da enunciação, que organiza os enunciados textuais.

A última parte da peça se intitula *Ballet* das Beatas. Nela fica clara uma função central das rubricas na peça em questão. Isso porque a cena não tem nenhuma fala, é antes uma coreografia marcada textualmente. São gestos, ritmos, luta coreografada entre as Beatas e a Mulata. Elas podem servir como anunciadoras de uma cena futura, ou como desdobramento narrativo – não falado – de uma situação de conflito armada. É longo o suficiente para explicitar que não se trata de um procedimento de menor importância, meramente indicativo de uma atmosfera. É o núcleo da ação mesmo, em chave física, rítmica, visual, facilmente compreensível e bastante complexo em suas minúcias. Isso contribui para o caráter ritualístico da cena, que fecha a peça, o que potencializa os sentidos que mobiliza. Por exemplo:

> [...] 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 [...] De vez em quando um sopro de vida parece animar o seu corpo, porém a mão da morte dá-lhe tapa na cabeça e ela quer sucumbir de vez [...] Então é o fim. Ainda quer aprumar-se, levantar a cabeça, mas a morte pesa como chumbo e arrasta-a para o chão. Cai [...] (BORBA FILHO, 2007a, p. 237).

Essa descrição narrativa se estende ao longo de todo essa seção do texto dramático, até seu desfecho, que é o fim da peça:

> [...] o galope 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, 2007a, p. 237).

Há uma espécie de molde narrativo que toma a palavra em muitas passagens, tornando-se mecanismo central dessa ação. Esse procedimento, nesta peça, não se restringe ao Narrador, embora ele faça parte do processo de construção. Vale ressaltar que não há problema em se ter um narrador no teatro, sob a forma de uma personagem, com diversas funções, como informar os outros caracteres ou o público dos acontecimentos, comentar o que se viu, narrar o que não será mostrado diretamente em cena, por razões diversas. De fato, qualquer elemento que rompa com uma situação dramática intersubjetiva pode ser visto como uma instância narrativa. Por exemplo, se dois personagens dialogam e a luz está em um terceiro, em silêncio, essa luz narra a importância desse personagem na passagem citada. De resto, só se pode questionar figuras como a de um narrador em um drama puro, que é uma forma historicamente delimitada ao século XIX, em termos gerais.

O prólogo expõe previamente os fatos ou os antecedentes da ação e, no caso, anuncia o que nos será apresentado, como uma antecipação. Moisés (2013) denomina prólogo o texto que precede ou introduz uma obra. *A Poética* de Aristóteles trata o Prólogo como a primeira parte da ação, antes da primeira aparição do coro (PAVIS, 2008). É o que ocorre na peça, caracterizando uma espécie de prefácio. Hermilo dialoga com a estrutura clássica de teatro quando

insere o prólogo, que desapareceu, assim como o coro e o epílogo, da estrutura teatral em meados do século XVIII (SZONDI, 2001). O resgate desses elementos em Borba Filho não significa a utilização fora da época de um gênero teatral, mas um diálogo contemporâneo que pretende questionar as normas fixas introduzidas com a ascensão do drama burguês. Estamos no terreno do mistério, da lenda, da crença popular e não no contexto do drama convencional.

As rubricas acompanham a ação do movimento, da dança e da música. As formas populares valorizam a gestualidade do corpo, incorporando a poesia, a música e outras representações (PAVIS, 2008). O primeiro quadro, chamado “Assombramento”, é muito significativo para a perspectiva da peça. Ele também é todo construído por uma longa indicação cênica, que se materializa em uma encenação muda dos atores, os quais, em uma dança ritual que prefigura os acontecimentos, com uma música estranha, criam uma atmosfera propícia ao sonho, ao devaneio, às projeções inconscientes, ao sobrenatural. Entra o Padre, em clara luta íntima (saberemos que se trata da sedução da Mulata, que o afeta profundamente), depois o Negro (que provoca ciúmes ao Padre), depois outros vultos negros e, por fim, a Mulata, que, ao entrar, traz novo ritmo para a dança e a música. Todos a cercam, mas ela os repudia e vai até o Padre. Após uma dança sensual em torno dele, ela cai a seu lado.

Em seguida, o Narrador conta, por assim dizer, novamente essa história, em versos em duas estrofes: na primeira, fala da assombração da Mula-do-Padre; na segunda, dos negros que conversam e contam histórias que se perdem no vento da noite. Personagens e diálogos aparecerão apenas a partir do segundo quadro. Esse prenúncio duplo (rubrica e narrador) é importante porque, em primeiro lugar, deixa claro que não são os conflitos entre as personagens – sedução, luta íntima, ciúmes, consumação ou não do ato carnal etc. – que estão em primeiro plano; eles servem à apresentação de uma história já conhecida, daquelas que não são guiadas pela razão e que se perdem na noite, mas que não são esquecidas e são fundamentais para a formação daquela organização social.

Em segundo lugar, esse primeiro quadro introduz dois elementos fundamentais para a compreensão da peça. A princípio, um começo organizador formado por música, dança, coreografia, ritmo, movimento, iluminação tênue,

espaço cênico, itens que remetem à dimensão da encenação e não são redutíveis à palavra, embora não prescindam dela. Esse é um nível que liga a peça ao ritual, mas também é narrativo, pois nos conta a trama, embora por jogos cênicos silenciosos; a expressividade é enorme, e a falta do diálogo reforça o caráter alegórico que vai se insinuar sobre a peça, como um item fundamental para sua significação. Essa perspectiva não fica restrita a essa parte da peça, pelo contrário: ela transbordará para os outros quadros, marcando a peça. Em outras palavras, nem o texto nem a encenação podem se dar em chave realista, mas procuram outro registro, que pode variar nas partes constituintes, mas nunca realista. Não se quer um leitor ou espectador com identificação em relação às personagens, mas envolvido com a situação, com o enlevo ou, até, com a comunhão – como em um teatro ritual.

Além disso, há o narrador, outro núcleo organizador dos materiais nessa peça e voz decisiva, pois conduz a história, que não se basta a si mesma – não é autônoma, tem no narrador uma instância que a guia e, de certa forma, rompe com o envolvimento ritual que o outro princípio organizador propõe. Assim se cria uma tensão constitutiva entre os dois princípios organizadores da peça, um que se entrega e aceita, outro que comanda, comenta, explica e organiza; a tensão não é da ordem da contradição, mas da própria natureza da transmissão cultural da lenda, entre a crença e a narração que não a deixa morrer. Desse modo, de alguma forma, o princípio organizador dessa peça é a própria transmissão da tradição oral, não apenas a sua apresentação. A peça fala também sobre o contar para os outros, o estar-junto, o conviver e o aprender com a tradição, que é um criar e um difundir, além de um viver. A lenda e o contar a lenda se imiscuem e se estruturam como forma nessa peça, para além de serem seu material e assunto.

O segundo quadro se chama “Mistério” e, nele, o Padre fica tentado entre se entregar e se desvencilhar do jogo sensual e moral proposto pela Mulata. A indicação cênica pede música sacra, unindo sagrado e profano: “Ouve-se a música sacra, muito em surdina” (BORBA FILHO, 2007a, p. 222). A tensão entre o Padre e a Mulata vai crescendo e, de repente, surge, ao longe, o canto dos trabalhadores no engenho:

> o canto dos trabalhadores do eito começa em surdina e vai-se elevando, enchendo a noite, a casa, tudo. O Padre empurra a Mulata, que se ampara a mesa. Ele fica escutando o canto, os lábios batendo como quisesse decorar as palavras. O canto, agora, é claro (BORBA FILHO, 2007a, p. 222).

É tanto pelo diálogo quanto por uma marcação rígida da relação entre os corpos que o conflito entre eles ganha dinamismo. Eles não serão construídos com psicologia profunda e individualidade marcante, antes são configurados como tipos: Padre e Mulata. Embora não seja importante para a peça a caracterização psicológica, ou a justificativa psicológica para o comportamento deles, há um fio narrativo nítido: eles moram na mesma casa, em que ela é serviçal, e ela se recusa a ter com ele uma relação como a dele com as beatas. Ele, por sua vez, sente ciúmes do Negro, pois viu os dois conversando. Ela saboreia essa fraqueza confessada, pela qual o Padre expõe preconceito, racismo e violência.

Os corpos se aproximam, se afastam, se tocam de leve. Há várias insinuações físicas de intimidade que, por vezes, contradizem o discurso do Padre em pedir que ela se afaste. Ela o quer como amante e ele é sensível aos seus encantos. É evidente a luta do Padre contra seus desejos, o impulso carnal *versus* a rigidez doutrinária, conflito esse que, se estivéssemos em terreno secular, não no das lendas, poderia ser resolvido com uma relação sexual entre os dois – o que não seria, de modo algum, algo inédito. No entanto, e condizente com o plano da peça, essa relação não evolui, a não ser na punição da Mulata em se tornar Mula-do-Padre.

Segundo Pascolati (2009, p. 100), “o discurso da personagem pode revelar intenções (ou escondê-las), fornecer dados importantes para a compreensão da intriga ou da configuração da própria personagem, mas acima de tudo tem por objetivo agir sobre as demais”. Os discursos da Mulata configuram uma manipulação de luta ideológica entre ela e o Padre. Há muitas réplicas e dinamismo no segundo quadro, conforme o exemplo a seguir.

> A Mulata – a Mulher nasceu para o homem
> O Padre – Acabe com isso (Dá-lhe as costas).
> A Mulata (Avançando) – Está com medo de mim.

> O Padre – Estou. Sei quanto custa um erro numa vida como a minha. Um passo, outro e nossa alma se perde. Os caminhos de Deus são difíceis ...
> [...]
> O Padre: Saia.
> A Mulata (Ás suas costas) – Olhe pra mim...
> O Padre – Não.
> A Mulata (Colocando-se à frente dele.) – Por que não olha?
> O Padre (Suplicante) – Não me tente assim [...] (BORBA FILHO, 2007a, p. 222).

Pascolati (2009) observa que esse tipo de conflito se caracteriza pelo embate de uma personagem contra outra, pelas concepções de mundo ou de valores morais divergentes:

> A Mulata – Olhe, cale-se tudo quando um homem ama uma mulher.
> O Padre (Deixando-se levar) – E se eu tentasse ... você ...
> A Mulata – Não dizia nada. Guardava o segredo somente pra nós dois.
> O Padre – Não quero isso! (BORBA FILHO, 2007a, p. 222).

Há uma interrupção no andamento do conflito quando se inicia o canto dos trabalhadores. É um canto que faz referência à terra natal de vários negros (Loanda, em Angola), ao orixá Xangô. É um canto que apresenta, ainda, relação irônica com o poema de Gonçalves Dias, *Canção do exílio*, pois faz referência à saudade de Loanda e apresenta alguns elementos linguísticos, como os advérbios de lugar “lá” e “cá”, que remetem à pátria distante:

> Curvados, cansados
> Ao sol que nos queima
> Cavando essa terra
> Lembramos a nossa
> Que um dia deixamos
> Para vir para cá.
>
> Nossa terra de Loanda
> Ó Xangô, onde estará?
> A terra santa, Loanda...
> Quando voltaremos pra lá?
>
> Não é um país
> Igual a outras terras.
> Lá em todo o canto
> No sol, no luar

> Nas sombras da noite
> Nas sombras do dia
> A vida melhora
> Se olharmos pra lá (BORBA FILHO, 2007a, p. 223).

Caracterizamos a remissão como irônica devido à localização histórica contrastiva muito diversa nos dois casos, entre o país natal e o do exílio. O eu-lírico do poema de Gonçalves Dias canta um Brasil idealizado, sua natureza, flora e fauna exuberantes, em tom lírico. Ele diz que prefere cismar à noite em sua terra natal e desfrutar os primores do Brasil, que não estão lá. A dimensão da opressão, do trabalho, não está presente. Já Hermilo traz para primeiro plano, em sua canção, a escravidão – mesmo que os negros em questão sejam homens livres, eles são descendentes de escravizados e se sentem exilados. Há o sofrimento pelo trabalho árduo e a saudade da terra natal. A primeira estrofe não deixa dúvidas: curvados, cansados, trabalhando de sol a sol para os donos da terra. Essa afirmação simplesmente diz que teriam uma vida melhor em Loanda; nada mais, quase nenhum traço de lirismo exacerbado. Quando a canção afirma que cavam a terra (do Brasil) e, com isso, lembram a deles (Loanda), continua assim: "Que um dia deixamos / para vir para cá", o silêncio sobre todo o processo do tráfico, da escravização, da mercadorização, da exclusão social, do abuso e da opressão, por trás dos versos, deixa-nos intrigados. A exploração a que os negros são submetidos no Brasil é terrível e ganha nova dimensão se olharmos para a história dessa opressão secular, pois fomos o último país do Ocidente a abolir a escravidão e, quando isso foi feito, não houve nenhum esforço pela inserção social deles. A exploração se deu às custas das forças de trabalho do negro: "curvados, cansados / ao sol que nos queima / cavando essa terra" (BORBA FILHO, 2007a, p. 223).

Além dessa leitura, em relação as marcas intertextuais da *Canção de Exílio*, o canto dos trabalhadores faz referências as Loas[57] de Maracatu, "Loanda

[57] No sentido literário musical, a loa é um tema cantado tanto em contexto religioso como em contexto profano, ambos de caráter coletivo, que identifica manifestação pública de tradição oral. Em seus espaços de ocorrência, a loa pode ser associada ao cântico litúrgico presente em religiões de terreiro (candomblé ou xangô, umbanda, jurema) ou a estas relacionadas pela literatura específica ou pelo senso comum. Em Pernambuco, tais cânticos litúrgicos dirigidos à devoção e à homenagem a mestres e encantados são designados ou associados ao termo "ponto" - ponto cantado. Para cada loa cantada existe uma resposta em coro de vozes, a partir do que solistas batuqueiros improvisam ou tocam em uníssono um baque" (IPHA, *on-line*, p. 73-74).

aonde estou?”, enfatizando o movimento ultra marítimo dos escravizados. Segundo o IPHA, os maracatus são reconhecidos como prática cultural de negros e negras e estão relacionados às religiões de terreiros como o Candomblé e Umbanda ao fazer referências à Xangô, sendo responsáveis e constituidores de identidades culturais, não só desses grupos, mas também da identidade pernambucana. Além disso, o IPHA ressalta que o sentido de nação desses grupos é histórico e se refere à forma como os escravos se organizavam (ou eram organizadas pelas autoridades coloniais) por meio de grupos a partir do tráfico negreiro sendo identificados pela nação Cabinda ou Angola. De acordo com Franceschini e Ribeiro (2020)

> o Maracatu é uma grande esperança da voz negra contra o sistema racista dominante no Brasil. A manifestação do folguedo envolve, historicamente, tópicos como diáspora, identidade, tradição, resistência e decolonialismo – lembrando-se que tais temáticas se movem orgânicas na cultura não-oficial vivenciada no país, sobretudo em Pernambuco, berço de inúmeras manifestações africanas e indígenas (FRANCESCHINI; RIBEIRO, 2020, p. 179).

Então, o Maracatu aqui evidenciado, vai muito além de um espetáculo popular. Eles são rituais religiosos que se tornaram ao longo dos séculos, manifestações de resistência da população negra.

Para tornar tudo ainda mais evidente, após o canto, o Padre verbaliza dizeres racistas e preconceituosos em relação aos negros – “sua gente”:

> O Padre – Vá, vá para eles! É a sua gente!
> A Mulata – Quem lhe disse isso?
> O Padre (Como um possesso) – Pensa que não vi? Pensa? (A Mulata dá uns passos à frente) Não venha pra cá! Não venha! Senão eu lhe arrebento a cara! (BORBA FILHO, 2007a, p. 223).

Depois das muitas investidas da Mulata e de posições bastante contraditórias do Padre (que, muitas vezes, expressa seu ciúme, sua violência latente, faz acusações, faz carinho na Mulata; por outro lado, afasta-se dela, busca não olhar nos seus olhos etc.), ela e o Padre entram em uma sala fora do palco, e a indicação cênica revela o ruído da mula sem cabeça:

> O Padre não tira os olhos do lugar por onde ela saiu. E vagarosamente começa a caminhar na mesma direção, olhando fito para a frente, sem desviar-se em linha reta. Também desaparece [...] E de longe vem o ruído de um cavalo a toda carreira. Ou de uma mula. Vem-se aproximando [...] (BORBA FILHO, 2007a, p. 225).

Borba Filho reforça a presença de elementos mágicos, do maravilhoso, do assombroso, que povoam o cotidiano do popular, como as superstições, os mitos, o folclore. O texto prevê o aparecimento da mula: “e de longe vem o ruído de um cavalo a toda carreira. Ou de mula [...] surge o narrador” (BORBA FILHO, 2007a, p. 225). O segundo quadro termina com o canto do Narrador recitando, mais uma vez, versos da tradição oral, da mula-de-padre: “No escuro da noite, que o vento adormece / As formas humanas se ajuntam caladas [...] Porém que se passa? Um surdo galope” (BORBA FILHO, 2007a, p. 225). O Narrador anuncia o mistério da peça. A Mulata e o Padre saíram pela mesma porta; o verso: “As formas humanas se ajuntam caladas” indica a conjunção carnal entre os dois e, na sequência, ela se transforma em Mula-do-Padre e sai cavalgando.

No terceiro quadro, “Aparição”, a indicação cênica define outro espaço: terreiro de engenho, onde os trabalhadores negros se encontram para contar histórias de assombração, de lendas folclóricas; as rubricas sugerem um canto lento. De acordo com Nóbrega (2015, p. 26), Borba Filho explora crenças, superstições, mitos, que têm como motivo a cultura popular, além do próprio lugar da encenação, até chegar à estrutura literária. Segundo o próprio Hermilo: “sou parasita do folclore, quer dizer, o folclore só me interessa na medida em posso recriá-lo no meu romance, no meu teatro” (BORBA FILHO, 2007, p. 160). A primeira das lendas folclóricas a ser descrita é a Mãe-d’água:

> Primeiro Trabalhador – Penso que já é meio da noite. O frio tá chegando.
> Segundo Trabalhador – Pois eu estou com vontade de tomar um banho de rio.
> Terceiro Trabalhador – Vai que a mãe-d’água te pega (BORBA FILHO, 2007a, p. 228).

Franchini (2011) destaca que Iara é uma deturpação pseudoindigenista que se fez à figura da Cobra-Grande, um dos mitos da Amazônia, também chamada de Mãe-d’Água. Ela assumiu quase todas as características de uma

sereia, chegando a ser apresentada, muitas vezes, com o rabo escamado dessa. Cascudo (1954) observa que a Mãe-d'Água é uma sereia que canta para atrair o enamorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para as bodas no fundo das águas. Essa lenda é retomada em outra peça de Hermilo, *A barca de ouro,* com a entidade em forma de sereia.

Após as brincadeiras entre eles, o Quinto Trabalhador conta como foi quando viu a Mãe-d'Água, no porto Xexém:

> Eu fui tomar banho no porto Xexém. Era noite de lua quando 'tava tirando a roupa e vi uma mulher entra dentro d'água [...] Da cintura para cima era mulher mesmo. Eu vi até os peitos dela [...] Pra baixo era como peixe, uma cauda enorme, as escamas azuladas ... E os cabelos verdes [...] Fiz um esforço danado e saí correndo, nu, pela campina afora [...] Quando parei ainda ouvi o canto da bicha. Nunca mais tomei banho no porto de Xexém (BORBA FILHO, 2007a, p. 228).

Os colegas trabalhadores caçoam pelo fato de o Quinto Trabalhador ter ficado com medo da Mãe-d'Água e, logo em seguida, o Sexto Trabalhador comenta que também já viu uma assombração, a Caipora:

> Era uma noite assim como esta, quando eu saí de casa pra espera. Tava ameaçando chuva [....] Tive vontade de voltar, mas precisava trazer a caça [...] Fui andando. Corisco e Ventania iam na frente correndo [...] Quando eu tomei sentido de mim tava defronte daquela coisa. No primeiro instante pensei que fosse o negrinho da redondeza, mas não era. Era a Caipora, sentada em cima dos cachorros mortos, fumando num cachimbo de barro, com cara mais feia que eu já vi na minha vida (BORBA FILHO, 2007a, p. 229).

Cascudo (1954) informa que Caipora significa habitante do mato e possui a figura de pequeno indígena, escuro, ágil, nu ou usando tanga, fumando cachimbo, doido pela cachaça e pelo fumo, reinando sobre todos os animais e fazendo pactos com caçadores, matando-os quando descobrem seus segredos. Engana os caçadores que não lhe trazem fumo e cachaça, surra impiedosamente os cachorros. De acordo com Franchini (2011), Caipora (ou Caapora) deriva do Curupira (moleque franzino e de pés invertidos) e é pertencente à mesma classe dos entes protetores da floresta, da caça. Caipora toma a figura de um homem grande com o corpo coberto de pelos e montado

em um gigantesco porco-do-mato; já no Nordeste, tem o aspecto de um indiozinho perneta. Em algumas regiões, o Caipora troca de sexo e passa a ser "a" Caipora, uma mulher, também protetora da caça.

Depois da história do Sexto Trabalhador, o Negro se pronuncia dizendo que já viu o Lobisomem:

> O Negro (Depois de soltar uma baforada) – Eu já vi o lobisomem ...
> Terceiro Trabalhador – Credo-em-cruz!
> O Negro – Mas quem eu queria encontra mesmo era a mula-de-padre.
> Quarto Trabalhador – Pra quê?
> O Negro – É uma coisa cá comigo.
> Quinto Trabalhador – Mas quanto ao negócio do lobisomem.
> O Negro – Isso foi há uns três anos atrás [...] Eu era trabalhador do engenho de seu Zuza, morava numa casinha na beira da várzea [...] Toda semana, na noite de quinta pra sexta-feira os cachorros acuavam um bicho. Numa quinta-feira, de tardinha, peguei a minha espingarda e besuntei as balas com cera benta. Fiquei de espera [...] Dormi na pontaria e puxei o gatilho. O animal caiu de ladeira abaixo estrebuchando. Era o lobisomem (BORBA FILHO, 2007a, p. 230).

Após os relatos, os trabalhadores ouvem o galo cantar. O Terceiro Trabalhador anuncia que é noite de quinta para sexta-feira, remetendo à lenda folclórica da mula sem cabeça: "Mula-sem-cabeça é a forma que toma a concubina do sacerdote. Na noite de quinta para sexta-feira, transformar-se-á num forte animal" (CASCUDO, 1954, p. 597). Além disso, temos a simbologia do canto do galo, que, ao cantar pela primeira vez, anuncia o aparecimento da assombração. Depois dos Trabalhadores e do Negro conversarem sobre outras coisas, o galo canta pela segunda vez e começa o som do galope, conforme indicação cênica: "Ouve-se, de novo, o cantar do galo [...] começa-se a ouvir, de muito longe, o ruído da carreira de um cavalo [...] A noite de assombração caiu sobre eles" (BORBA FILHO, 2007a, p. 231).

Os diálogos cessam quando um dos trabalhadores afronta e desdenha da existência dessas histórias: "Falar besteira, rapaz? Se uma assombração me aparecesse eu dava na bunda dela" (BORBA FILHO, 2007a, p. 231). Eles querem se mostrar corajosos, mas, após a gargalhada geral, impõe-se um silêncio total cheio de tensão, apreensão e medo, secundado por uma

coreografia de dança. Com isso, o terceiro quadro interrompe a cena dramática; entra, no lugar, uma indicação cênica que mostra, com música, dança e movimentação, o que sucede à chegada da Mula. Eles saem do quarto e o Negro impede-os de fugir, dominando o grupo a partir do centro. O som do galope aumenta e, com isso, o desespero das personagens. Estes pedem proteção aos deuses, com gestos para o alto. Dá a impressão, não vista, de que a Mula corre em volta deles, amedrontando-os e enfeitiçando-os; apenas o Negro resiste e os incita a lutar também. De repente, gritos nos indicam que estão tentando prender a Mula, mas isso logo cede lugar à calma e os homens saem envergonhados.

> O silêncio é pesado como se viesse de dentro da cabeça dos homens, começa-se a ouvir, de muito longe, o ruído da carreira de um cavalo [...] Antes que o ruído aumente vem a música para o Ballet da Aparição. Os homens tomam atitudes várias, o Negro se centralizando. O ruído do galope aumenta cada vez mais. Então eles começam a dança, furiosamente [...] De repente, assim como veio, a música para e a carreira furiosa prossegue, enquanto gritos se sucedem lá fora [...] O Negro sai como um pé de vento e a música volta, ainda violenta. Os homens avançam e recuam, recuam e avançam e a galope cessa. A música, agora é calma, quase como uma cantiga de ninar meninos medrosos [...] Os homens vão saindo, cabisbaixos, envergonhados, sem coragem de olhar uns aos outros. O Primeiro Trabalhador é o último e depois cessa. Há uma pausa. A música ainda continua por um instante e depois cessa (BORBA FILHO, 2007a, p. 232).

Com isso, finda-se o registro do ritual, do transe, do encontro com a assombração. Muda a luz, e as personagens, Zé Formoso e Batinga, em outro registro – o da narração –, começam a contar, por meio de diálogo, que logo será acrescido de mais personagens, o que já vimos na rubrica. Contam, a partir do cerco, da luta corporal com a Mula, que ela era a Mulata do Padre, que o Negro está uma fera e não para de bater na égua; que ele quer enfiar a faca nela para quebrar o encanto e ver a Mulata nua, dentre outras coisas. O diálogo entre eles descreve e narra a chegada da assombração e as ações ligadas a ela – novamente, portanto, reforçando o caráter do contar:

> Zé Formoso – Nunca tinha visto essa mula por aqui.
> Batinga – Quando ela apareceu eu fiquei com os cabelos arrepiados, não sei por quê.

> Zé Formoso – Isso tem coisa
> Batinga – O quê?
> Zé Formoso – Sei lá!
> Batinga – Você tá pensando besteira
> Zé Formoso – A gente vê tanta coisa nesse mundo ...
> Batinga – Que a bicha é diferente é. Nunca vi uma égua preta como aquela. E tu reparou que ela tem um sinal de cabelo branco na testa?
> Zé Formoso – Reparei. Parece uma cruz
> Batinga- E os olhos brilham como fogo (BORBA FILHO, 2007a, p. 232).

Nessa altura, três trabalhadores estão já com eles, participando da contação da história, cheia de idas e vindas. Ritual e narração compõem a estrutura no início e nessa passagem.

É significativo perceber que a música inserida na peça estabelece relações de sentidos nas ações das personagens, visto que, por meio do ritmo e da movimentação coreográfica, a peça produz enunciados, denuncia situações, expressa sentimentos, que contribuem para uma significação alegórica, que tem, portanto, muitas reverberações, se abre para múltiplas articulações semânticas. Quando o ritmo do espetáculo está diretamente ligado à intensidade musical, há a articulação dos movimentos da dança à dinâmica das ações. Por exemplo, conforme o galope se intensifica, a dança também sobe em um crescente: “O ruído do galope aumenta cada vez mais. Então eles começam a dança, furiosamente” (BORBA FILHO, 2007a, p. 232). Os outros trabalhadores tomam várias atitudes, rodopiam, dançam furiosamente, agacham-se. O Negro é o único que resiste, tomando atitudes de comando para tentar acabar com o encanto sobrenatural; talvez porque quisesse realmente encontrar a Mula-de-Padre: “Mas quem eu queria encontrar era a mula-de-padre” (BORBA FILHO, 2007a, p. 229), diz o Negro, em outra passagem.

Depois de caracterizar o animal, eles têm certeza de que é a Mula-de-padre e mais: de que a assombração é a Mulata do Negro:

> Zé Formoso – Isso tem coisa, velho
> Batinga – Mas que é que tu tá pensando
> Zé Formoso- Na mula-de-padre
> Batinga – Meu Deus do céu!
> Zé Formoso – Eu desconfiei. Pelo jeito da bicha
> Batinga – Então é Mulata do negro (BORBA FILHO, 2007a, p. 232).

O mistério é revelado no clímax dramático da peça – porém é importante lembrar que não é o momento mais importante da peça, haja vista tudo que já dissemos. Ou seja, não é o conflito entre a Mulata e o Padre, entre a Mulata e o Negro, entre a Mula-do-Padre e os homens que contavam histórias, nem sua disputa final com as beatas, tudo isso faz parte de algo maior, que é a força da tradição oral, da atualização e da ressignificação do passado. Ou seja, a importância do ato de narrar e das circunstâncias da vida social em que esse contar se materializa (contar como performance) e mesmo a crise da narração, da formação, da postura crítica. Nesse momento, por meio dos diálogos dos trabalhadores, Batinga e Zé Formoso, o leitor/espectador entende a situação presente:

> Quarto Trabalhador – O Negro tá como uma fera
> Quinto Trabalhador – Não para de dar na égua
> Batinga- Por quê?
> Zé Formoso – Tá pensando que é a Mulata
> [...]
> Primeiro Trabalhador – O Negro não cansa de dar nela! Uma pisa danada. Diz que agora vai meter a faca. Tirar sangue. Não sei pra que...
> Zé Formoso – A Mulata vai aparecer nua!
> Batinga – Como?
> Zé Formoso – Vamos ver! Vamos ver!
> Quarto Trabalhador – Não entendo.
> Zé Formoso – Se for a mula-de-padre, aparece uma mulher nua. Por isso, o negro vai ferir ela. O sangue correndo a mulher aparece. Vamos ver! (BORBA FILHO, 2007a, p. 233).

Depois da luta entre a Mula-de-padre e o Negro, há a indicação cênica de que o galo canta pela terceira vez: “Continuando o grito de Zé Formoso, o galo canta pela terceira vez. De fora parte outro grito – do Negro – e várias vozes fazem o coro. Recomeça o galope. É a mula que foge, com o raiar do dia e o cantar do galo” (BORBA FILHO, 2007a, p. 233). Segundo Cascudo (1954), apenas quando o galo cantar pela terceira vez na manhã da sexta-feira, a mula sem cabeça volta a se tornar uma jovem, exausta e cheia de marcas e arranhões. O terceiro quadro termina com o Narrador contando, uma espécie de resumo da ação:

> O Narrador –
> Os negros contaram suas velhas histórias
> Na aurora que veio no canto dos galos
> E a luz das estrelas ficou mais vermelha
> Lá em cima das nuvens, tremendo e brilhando
> Porque o sangue rubro da mula-mulata
> Já corre na estrada da lua sedenta
> Enquanto a assombrada galopa da noite
> Na noite de sangue, que vai-se acabando (BORBA FILHO, 2007a, p. 234).

Nesse momento, o terceiro quadro termina: “Estamos chegando ao fim do mistério. Quando o pano se abre, vemos o mesmo cenário do Primeiro Quadro, apenas a luz fria da madrugada está se insinuando dentro do quadro” (BORBA FILHO, 2007a, p. 235).

Em resumo, no terceiro quadro não há conflito propriamente dramático: eles narram, contam histórias. Não está subordinado à relação da Mula-do-Padre com o Padre, nem com nada da trama; embora a Mula apareça, o que está em jogo é subjugá-la, para ver o corpo da Mulata, não uma luta do bem contra o mal. Aparentemente, configura-se como cena solta, sem motivo. Mas essa perspectiva muda quando lembramos que a peça não se constitui pelos seus conflitos intersubjetivos, mas pela lenda, pelo contar, pela atitude de narrar. Esse terceiro quadro é o lugar por excelência desse gestual narrativo. Não são apenas as histórias de lobisomem, do Caipora e da Mãe-d’água que nos interessam, mas o ato de contá-las. Isso envolve não apenas a postura do narrador de cada uma, mas a dos seus ouvintes, a atmosfera cênica em que isso se dá (música, iluminação, entonação). Isto é, aquilo que, aparentemente, pareceria frágil por não estar ligado ao desenvolvimento dos conflitos (contar histórias de assombração), ganha em força e relevância quando se percebe que a estrutura da peça não coloca esses conflitos intersubjetivos como princípios organizativos e sim a função social da lenda e da situação narrativa, da força da tradição oral em performance. Essa estrutura foi antecipada no primeiro quadro e, agora, é concluída pelo surgimento da Mula-do-Padre e pela cena narrada de seu embate com o Negro, até que ela retorne à casa do Padre.

No último quadro, intitulado “Ballet das Beatas”, o espaço cênico retorna para o cenário do primeiro quadro. A expectativa é saber o que aconteceu com a Mulata. Retornamos à estrutura do primeiro quadro: não há diálogos, apenas

uma longa indicação cênica, que prepara uma coreografia que nucleia a cena, em lugar do diálogo. Além da analogia com o primeiro quadro, há relação com outras passagens dos demais quadros nos quais essa estrutura assoma ao primeiro plano.

As beatas percebem alguma coisa e se dirigirem à casa do Padre, onde aparecem, primeiramente, como sombras que se movem. Depois, ganham forma, como grupo. Estão nervosas e, como apresenta a rubrica, “as mãos contam histórias”. De repente, a calma cede lugar ao movimento incessante das beatas, como moscas. O *gestus* corporal as coloca cochichando, olhando de soslaio, pela janela, à espreita: estão à espera, não sabem bem do quê. Nesse momento, surge uma fala inesperada na indicação cênica:

> a vida de uma cidadezinha do interior, no Nordeste, tem nelas as suas marcas. Marcas de café pedido por empréstimo, ao vizinho, por cima dos muros; de remédios emprestados contra dores de barriga; do conhecimento íntimo da maioria dos paroquianos: das suas noites mal dormidas, dos seus passos em falso, dos seus arrotos, dos escândalos de quartos alheios. Talvez por isso que procurem o Padre [...] Farejam um deslize na vida do pastor [...] uma coisa nunca vista. Ainda não acontecida na cidadezinha (BORBA FILHO, 2007a, p. 236).

É vida cotidiana, para além dos muros, que desnudam os ritos civis dos hábitos regionais, do povo, da vida comum dos sujeitos. O assombroso rompe com a rotina daquelas pessoas, permitindo a elas vivenciar situações extraordinárias e sobrenaturais que se instauraram na cidade.

A rubrica faz variar as luzes da motivação das beatas: elas que pressentem algo diferente e se dirigem à casa do Padre, que parecem prontas a lutar pelo bem contra o mal, de súbito são transformadas pela indicação cênica em fofoqueiras, representantes de uma cidade pequena em que as pessoas se preocupam com os escândalos, com as camas, com os arrotos dos outros, e sabem que o Padre cometeu um deslize, uma falha moral. Ou seja, do contexto da lenda e do ritual, essas personagens são jogadas na lama da matéria social, da história mesquinha, do moralismo barato.

Esse deslizamento marca o andamento da peça, que faz com que os dois planos, o da história e o da lenda, da tradição, se interpenetrem, se signifiquem,

se perspectivem. De repente, elas estão com ciúmes. Enquanto o galope se aproxima, cada uma dança para si mesma.

> A princípio o desenho da dança, com as Beatas apenas, é um presságio, os pressentimentos se delineiam somente. Como os seus movimentos, os sons são apenas perceptíveis, quase são adivinhados em vez de ouvidos. Mas com o toque de sinos e a espera da entrada do Padre, as atitudes tornam-se mais marcadas, os movimentos mais acentuados (BORBA FILHO, 2007a, p. 236).

A música não para e o mistério vai chegando ao fim: “a música não para, sem que cesse a música, aparece o ruído da carreira da mula. Ainda muito longe e distinto” (BORBA FILHO, 2007a, p. 236). As Beatas continuam ali, como se soubessem que algo de estranho havia acontecido, e apresentam inúmeros sentimentos (raiva, inveja, ciúmes, medo, horror), representando a matéria social viva e histórica, independentemente de qualquer crença: “[...] cada uma dança para si mesma, alheada do mundo exterior dando evasão a pensamentos ocultos” (BORBA FILHO, 2007a, p. 236). Logo, o som do galope é mais intenso: “O galope é cada vez mais perceptível. Mas as Beatas já não prestam atenção a ele. [...]. O ruído que se ouve agora, através da música, é o de uma parada brusca de cascos em disparada” (BORBA FILHO, 2007a, p. 236).

De súbito, a Mulata surge, irreconhecível. Está muito machucada, do embate com os homens, e dança como se soubesse que o fim está próximo. A Mulata continua com os movimentos da dança, ignorando a presença das Beatas. De repente, inicia-se uma luta entre a Mulata e as Beatas, configurando a luta alegórica entre o sagrado e o profano – muito embora, como vimos, o sagrado das beatas está marcado pelo mundo material e o profano da Mulata está perspectivado pela assombração, que é do nível do sagrado, mesmo que em negativo. Isto é, fica difícil determinar como se configuram os lados em tensão. Como em transe, a Mulata tenta duas vezes entrar no quarto do Padre, mas já não é senhora de si, ela age como marionete. As Beatas barram a entrada do quarto; não a deixam chegar ao Santuário. Após essa disputa, a Mulata cai: “a morte pesa como chumbo e arrasta-a para o chão. Cai. Como possessas, as Beatas dão um grito de alegria, amor em vitória” (BORBA FILHO, 2007a, p. 237). As beatas dançam em torno de seu cadáver de mulher e ouve-se o galope indo

embora. Após a Mulata cair, o bailar recomeça: “enquanto bailam **[as Beatas]**, o galope começa mais 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” (BORBA FILHO, 2007a, p. 237, grifos nossos). Tudo termina quando o Padre reza sobre o corpo.

A música *jazz* faz referência à cultura africana, conforme destaca Aguiar e Borges (2004, p. 123):

> Sabe-se que os elementos que influenciaram o seu nascimento foram trazidos da África pelos escravos, que intervieram de forma significativa ao nível cultural, vindo a criar um novo modo de comunicação e expressão de sentimentos. (...) Com a libertação dos escravos, a música Afro-Americana cresceu rapidamente. A disponibilidade de instrumentos musicais, incluindo refugos de bandas militares, e a liberdade recém-conquistada, permitiu o nascimento das raízes básicas do jazz: as bandas de metais, a dança e o blues.

Hermilo termina a peça fazendo referência à música e à questão dos exilados africanos, como em *Sobrados e mocambos,* que termina ao som de guitarras elétricas. As sonoridades promovem a recepção do impacto da cena pelos meios auditivos e sensoriais:

> As imagens e os movimentos empregados não existirão apenas para o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e proveitoso do espírito. Assim, o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume, mas, por assim dizer, *em seus subterrâneos.* O encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavras (ARTAUD, 1985, p. 146).

Ao pensar na articulação das ideias do teatro de Artaud, é importante reconhecer a integração entre som e gesto que se efetiva pelo ritmo musical e pelos movimentos físicos dos atores, o que ocorre nesse texto teatral de Hermilo, verificada por meio das rubricas do começo ao fim da peça. Embora Artaud tenha se aproximado dos processos inconscientes, Borba Filho não pretendia promover ilusionismo, pelo contrário; para ele, o público deveria saber

exatamente o que estava acontecendo em cena. Isso também é observado quando, no texto, há menção ao uso da máscara pela atriz que fizer a Mulata, por exemplo: “Os cabelos desgrenhados caem-lhe sobre os ombros, o rosto meio equino – lembro o uso da máscara, está cortado da chibata e os ombros nus mostram sangue ainda vivo” (BORBA FILHO, 2007a, p. 236).

Farias (2017) destaca que Wolfgang Kayser observa um aspecto importante para o teatro hermiliano: o papel da *Commedia dell’arte* e seu elemento quimérico na aproximação entre o humano e o animal, configurada nas máscaras dos atores. A máscara representa algo bizarro de expressão de astúcia, de sensualidade, de espanto, de selvagem e de diabólico. Além disso, tem algo de gato, de sátiro e dos negros, tais como os viam pintores renascentistas (BORBA FILHO, 1968).

O teatro se renova nesse sentido, trazendo para seu âmbito a ilusão da máscara, por exemplo, a música, o canto, como ocorreu em toda peça *Auto da mula-de-padre*, que são meios expressivos que compõem o discurso teatral. Borba Filho valorizou e utilizou a música em diversas formas, inclusive na expressão tocante ao popular, quando inseriu os chamados “folguedos populares” ou espetáculos dramáticos populares. O uso da música, elemento de ligação, se apresenta em um contexto popular, dramático e mítico.

Quanto à função social da lenda, devemos ver dois movimentos ocorrendo paralelamente na peça. Em primeiro lugar, sua valorização como parte de uma tradição tem grande valor coesivo e de compreensão do lugar social, que se encontram, por seu moralismo, pelo enfrentamento de desafios e de coragem, por exemplo. Por outro lado, em caráter crítico, há a necessidade de romper o círculo vicioso do eterno retorno, de um sistema de significações fechado. Embora fundamental para a vida social, essa tradição precisa ser trazida e confrontada historicamente, para uma apropriação ativa e transformadora dela. Essa segunda acepção se percebe no canto dos negros, por exemplo, a respeito da opressão, do sofrimento e da saudade de Loanda; também, pelo preconceito do Padre, ao chamar os negros de “sua gente” e ameaçar a Mulata.

Os ritmos africanos (Loanda) são justapostos à música sacra, assim como a dança pode sê-lo (no nível da encenação). A Mulata é tratada como sedutora,

amoral, sexualmente ativa – como uma serpente. A Mulata não tem as dúvidas do Padre, tem verdadeira obsessão por ele e acaba por se reverter na exposição do próprio exagero, e daí o abuso desse lugar discursivo. Lembremos que o Padre é humano, demasiado humano: ele é tentado, sente desejo, luta consigo mesmo, chega a ser vil, mas se controla e se submete aos desígnios religiosos etc. Não se trata de uma visão ideológica deturpada de Hermilo, pelo contrário: a composição diversa dos dois, em uma polarização muito explícita, faz irromper a luz crítica. Embora ela possa ser lida como possuída pelo demônio, ou por outra entidade, há, inegavelmente, o exagero em sua criação, que reflui como crítica. Mais um item: no início do terceiro quadro, a rubrica diz:

> [...] Vem baixinho, de fora com o aumento da música e do canto, os de cena também começam a cantar, sem esforço, como se aquilo fizesse parte da rotina de todas as noites. Gostaria que, não tanto as palavras, mas a música fosse uma espécie de lamento por um futuro perdido, que se sabe não há de chegar [...] (BORBA FILHO, 2007a, p. 227).

Essa passagem é central para a análise que fazemos. As personagens cantam, não como uma música para o público, mas como rotina, como parte da vida, rompendo com o asfixiante e sempre igual mundo do trabalho. Agora elas estão livres, em grupo, convivendo. A rubrica propõe que não tanto as palavras, mas a música tivesse importância. A música, o ritmo, o movimento falam, são enunciados formados, assim como esse estar-junto, à noite, ouvindo música, que é “uma espécie de lamento por um futuro perdido, que se sabe não há de chegar”. Hermilo institui a história da opressão secular como interlocutora. Ele fala com os atores, com os leitores, com os espectadores, pela música sobre uma posição crítica em relação ao mundo material, ao chão social. É um lamento por um futuro perdido. Segundo Artaud (1985, p. 140): “na palavra o sentido claro não é tudo, mas sim a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente”. Nesse sentido, a perspectiva é crítica e deve estar ambientada na música, tensionando o tom alegre das histórias a serem contadas. Mas estas não negam o futuro que não irá chegar, nem se fala da dureza da vida; essa dimensão de crítica social, que não está no assunto, perspectiva todo o resto. Borba Filho

coloca a tensão a partir da música, que irá, por assim dizer, manter-se como uma dimensão fundamental por trás de cada história, de cada narração.

Como se vê, essa visada crítica que instaura a história não é negada pela força e pela beleza da lenda em nenhum momento, e se pode ver a crise representada, pelo futuro malogrado e, até mesmo, a crise da narração, da tradição oral, de que tão bem nos deu notícia Walter Benjamin, em seu ensaio *O narrador* (2012). Nesse sentido, *Auto da mula-de-padre* aponta histórias da tradição oral que representam o cotidiano popular, como lugares mal-assombrados em que permeiam personagens fantásticos e imaginários, como lobisomens, sereias, caiporas. São histórias que se propagam pelo "boca a boca do povo", do homem contador de histórias, que são repassadas ao longo do tempo.

3.2 NAS ONDAS VERDES DO MAR: *A BARCA DE OURO*

Com a peça *A barca de ouro* (1949), Borba Filho se inscreve no "Prêmio de Teatro", em 1950, instituído pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Dentre os 31 originais que concorreram ao prêmio, a obra de Hermilo figurou entre as finalistas. Ela foi encenada na temporada hermiliana, em São Paulo, por Graça Melo; no Teatro Copacabana pelo grupo "Cortina", dirigido por Paulo Salgado; no Teatro Álvaro de Carvalho, em terras catarinenses, dirigida por Salvio de Oliveira:

> Uma peça impregnada de poesia, que é também toda uma tessitura de sutilezas psicológicas e rica de matizes verbais, sacrificando algumas vezes a ação dramática, a intervenção de um coro que, em certas passagens, peca pela monotonia e pela repetição dos temas e dos subtemas do entrecho. Coragem de produzir uma tragédia que no primeiro ato aborda de maneira indireta, mas por qualquer espectador pressentido, um assunto perigoso. O autor não o desenvolve (consciente e inconscientemente?), mas permanece colado às palavras e gestos de Corina, pesa como uma ameaça tão grande quanto àquela do destino que leva os pescadores para o fundo do mar, na sua "barca de ouro". Toda aquela humanidade que o Sr. Hermilo Borba Filho nos oferece tem um ar irreal, assim

> mergulhada em histórias fantásticas, onde não se sabe nunca onde termina a terra e começa o chão movediço das águas, com suas lendas e suas histórias de mulheres com corpo de peixe (CORREIO DA MANHÃ, 1956, p. 11).

Dentre os jornais que noticiaram a boa recepção desta peça de Hermilo, estão o Diário da noite, o Diário de Pernambuco, a Folha da manhã, o Jornal do Commercio etc, que o consagram pela atuação como escritor e diretor, em suma como homem de teatro e incentivador cultural, pois atuava em várias frentes, apoiando e estimulando a criação de um campo cultural valorizado e formador. Hermilo promoveu encontros de artistas populares, patrocinou publicações de livros de alguns de seus integrantes, estimulou a escrita de novas dramaturgias, valorizou as expressões populares, além de recorrer a elas como chave para encontrar e desenvolver modelos de expressão nacional. Na dedicatória de *A barca de ouro* figuram, dentre outros, o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, José Laurênio de Melo e Aloísio Magalhães (responsável pela pesquisa dos processos e das técnicas do divertimento popular e pelo teatro de bonecos), todos integrantes do TEP. Também há uma epígrafe extraída do Cancioneiro Popular: “Vejo uma barca de ouro / Nas ondas verdes do mar...” (BORBA FILHO, 2007b, p. 37).

Nas ondas verdes do mar é referência a um livro publicado, em 1936, por Jorge Amado, chamado *Mar Morto*, e a uma canção de Dorival Caymmi. O livro exalta o mar, o sincretismo religioso e os encantos da Bahia. Há depoimentos líricos, como a predominância do elemento sentimental sobre rixas e amores de marinheiros. A obra ganhou notoriedade quando, a partir de um trecho seu, Dorival Caymmi concebeu, em 1940, a canção *É doce morrer no mar*.

A epígrafe anuncia o tema da peça e resume o desejo dos pescadores da ilha: encontrar a barca de ouro e com ela partir. Mesmo que o pescador morra em terra, ainda assim é jogado ao mar. “Nas ondas verdes do mar” também faz referência à cor verde que está relacionada à própria deusa do mar:

> Primeiro Pescador – Dizem que lá tem palácio encantado
> Quarto Pescador – Um palácio de cristal muito verde. Todo enfeitado de pérolas
> [...]
> Primeiro Pescador **–** Assim eu quero estar quando chegar a hora verde de minha vida!

> Coro **–** No mar! No mar! No mar! (BORBA FILHO, 2007b, p. 44; 49).

O desejo e a morte caminham juntos, e o destino da maioria dos pescadores é morrer no mar, enquanto as mulheres permanecem solitárias, abandonadas pelos maridos, tanto pelas ausências da vida marítima quanto pela viuvez; eram alegres apenas as mulheres do Coro das donzelas.

A barca de ouro é uma peça que também se refere a histórias do imaginário popular, em que se destaca a sereia ou a Mãe d'Água, mas a organização do material é completamente diferente. É uma peça dividida em três atos e parte da expressão de uma lenda nordestina, da relação entre o homem e a natureza, mais especificamente, entre os pescadores e o mar. Ela é construída por meio de diálogos marcados por traços líricos, em que se envolvem tipos sociais, mais do que personagens psicologicamente determinadas. Há um núcleo, que podemos chamar de dramático, que desenvolve ações levando as personagens a entrarem em conflito uns com os outros, com a própria inexorabilidade da morte no mar, entendida como a sedução pela Mãe d'Água, que leva os homens para sua morada eterna no fundo do mar.

As personagens são Pai, Dona, Corina e Anselmo; há, também, o Tio Mudo, que não tem falas nem chega a agir, mas funciona como interlocutor dos demais, que falam com ele por saberem que é "surdo/mudo", ou seja, porque ele não pode confrontá-los nem estabelecer uma interlocução de fato, como se fosse uma válvula de escape para as personagens. Simplificando: Dona se casará com Anselmo e não aceita que ele, um dia, acompanhe a Moça Loura (Mãe d'Água). Corina, irmã de Anselmo, quer fugir com Dona, por não aceitar o destino de ser viúva de pescador, que está desenhado no horizonte dos que ali permanecem. O Pai (de Anselmo e Corina) quer ficar com Dona e, para isso, espera a morte de Anselmo, seja pela sedução marítima, seja por denunciar o filho por um assassinato. Anselmo, por sua vez, ama Dona e quer lutar contra a sedução da Moça Loura, quando essa vier buscá-lo.

Em outro plano, que não é dramático, aparecem três coros – dos Pescadores, das Donzelas e das Viúvas. O dos pescadores e o das viúvas afirmam ser impossível fugir do destino traçado para todos ali e se adaptam à

situação. Não é dramático, porque não participa dos conflitos, nem remete a eles, e sua função é tanto lírica quanto de aceitação do destino. Para esse enunciado dentro da peça, não se trata apenas de cumprir um destino prefigurado, mas também há dignidade e beleza em morrer assim. Embora o tom seja de lamento, há, também, uma positivação moral e estética na efetivação e na repetição daquela ordem das coisas. Tanto é assim que, no início da peça, estão velando o corpo do avô e lamenta-se profundamente que ele, por ter envelhecido sem ter visto a barca, tenha falecido em terra – inclusive, seu corpo será jogado ao mar para corrigir esse problema. Do modo como está posto, cria-se uma tensão entre essa perspectiva acomodatícia dos coros e a luta das personagens que enfrentam esse percurso traçado. No fim, Anselmo, que vira a barca e luta contra a tentação, com ajuda de Dona, é interpelado diretamente, em cena, pela Moça Loura, que impõe sua vontade, sem espaço para qualquer disputa. O plano sobrenatural não é mera metáfora da tradição cristalizada, mas uma força efetiva, performativa, que reflui sobre o que foi lido (ou visto) até então. Anselmo efetiva o esperado, no plano mítico. Resta a Dona, que representa o plano dramático, tomar uma atitude por ela mesma e decidir-se entre o suicídio, Corina ou o Pai, o que fica em aberto ao final, como instância de decisão individual. Assim, a disputa entre os planos não termina com a derrota de um ou de outro, mas se mantém como estrutura dual, como tensão constitutiva.

No primeiro ato, o coro dos pescadores canta a sina da morte no mar que espreita os pescadores, entendida como uma espécie de chamamento sobrenatural, com uso de “cenário simbólico: uma casa envolvida pela mata ou pelo mar, apartando seus personagens da civilização e da racionalidade” (SILVA, 2017, p. 40). No segundo ato, o coro das donzelas, formado no dia do casamento de Dona e Anselmo, é alegre e jovial. Ele será contraposto pelo coro dos pescadores, que afirma ser o casamento apenas um momento fugidio, efêmero, pois o casamento efetivo e eterno será com a Mãe d’Água, trazendo a morte para a comemoração do casamento. Haverá uma tensão entre os dois coros ao longo de todo esse ato, o das donzelas cantando o amor, a noite de núpcias, o futuro do casal, já o dos pescadores dizendo que casamento equivale à viuvez, como início do fim. No terceiro ato, o coro das viúvas já canta a morte de Anselmo, antes dele morrer; por ter visto a Barca e a Moça Loura e estar

encantado por ela – embora lute contra isso –, elas já o consideram morto, como um oráculo nefasto que contribui para a realização da previsão que fez, abalando a força de ânimo de Anselmo, contra os esforços vãos de Dona, que não deixa Anselmo se entregar ao canto fúnebre. As viúvas permanecem o tempo todo no palco. Ao final, quando a Moça Loura vem, envolta em uma luz cegante, buscar Anselmo, este vai, e o coro canta o último lamento; Dona se refugia e se tranca no quarto, de onde, após um grito, diz: “Adeus, para nunca mais!”, sendo secundada pelo coro, que grita a mesma coisa, enquanto o Pai e Corina batem desesperadamente na porta trancada. Dona pode ter se remetido a nunca mais ver Anselmo – como as viúvas – ou a estar se suicidando, desfecho que não fica explícito.

No primeiro ato, no diálogo entre o Pai e os Pescadores, desenvolve-se a epígrafe “Como é doce morrer no mar”:

> Terceiro Pescador – Pescador quando não morre cedo, se acaba em terra.
> Quarto Pescador – Quem não tem perna não vai ao mar.
> Quinto Pescador – Mas agora ele vai deitado.
> Pai – Não é a mesma coisa, mergulhar vivo é diferente de descer morto pro fundo das águas.
> Primeiro Pescador – Dizem que lá tem palácio encantado.
> Quarto Pescador – Um palácio de cristal muito verde. Todo enfeitado de pérolas.
> Segundo Pescador – É a casa dela.
> Terceiro Pescador – Um enorme palácio de água (BORBA FILHO, 2007b, p. 44).

A cor verde se vincula à figura de Iemanjá[58], que, segundo a religião africana, é a deusa do mar e possui íntima ligação com a figura do pescador. De acordo com Vallado (2011, p. 27), o mito de Iemanjá “[...] surgiu do mar pela ação de Olodumaré, o deus supremo”. Iemanjá é a mãe que ajuda o pescador e propicia a pesca abundante, controlando o movimento das águas, das ondas e das marés, mas também é “a sereia sedutora que atrai o pescador, o ama, o mata ou o deixa morrer nas profundezas do mar para onde o leva e onde o prende para amá-lo” (VALLADO, 2011, p. 36-37). A peça expõe os mistérios do

[58] Na África, Iemanjá é também orixá dos rios, sendo cultuada no rio Oxum (um dos maiores rios da Nigéria). Oxum é a orixá dos rios, por excelência, e da fertilidade, ao passo que iemanjá é da maternidade.

mar por meio dos símbolos, das histórias míticas, folclóricas ou, até mesmo, da religião africana, que são apresentados quando Hermilo teatraliza o tema.

Mario de Andrade (1943) observa que, por meio do populário luso-brasileiro, pode-se realizar pesquisas sobre o complexo marítimo. Ele comenta o sofrimento causado pela falta de mulheres entre os navegadores:

> O marinheiro parte em luta com o mar e, por todas as dificuldades que fazem o trabalho marítimo, é obrigado a abandonar a amada em terra. O ramerrão do mar, em síntese, é o mesmo da terra, luta pela vida, comer, dormir... Mas a dona está ausente, e sem dúvida este é o mais sofrido dos males a que o marujo está exposto em viagem. O mar todo-poderoso exige dos que lhe manejam o rito, viverem em castidade completa. Mas a saudade da mulher persegue o casto, o desejo dela o castiga demais. E o marujo, especialmente o lusitano que foi o maior dos navegadores, busca disfarçar o martírio nas imagens e nos símbolos da poesia. O folclore luso-brasileiro se enriqueceu, com isso, de uma série numerosa e admirável de quadrinhas e de cantigas (ANDRADE, 1943, p. 213).

Esse universo marítimo é representado nos espetáculos populares teatrais, como a Chegança, que é conhecida, também, como Fandango, Marujada, Barca, Nau Catarineta e, quando representada, é caracterizada por uma proximidade física intensa entre público e espectador (CAMAROTTI, 2006). Esses espetáculos compartilham diversos elementos com outras formas de um teatro folclórico e contam com episódios relacionados à vida no mar. Na peça de Hermilo, a Moça loura, da barca de ouro, aparece somente no fim do terceiro ato, para buscar Anselmo, o recém-casado, e levá-lo ao mar:

> vim buscá-lo ... Mornas e frias as águas nos esperam. É bom caminhar em noite de lua ... os meus pés sangram. As águas estão paradas para o nosso caminho. Sinto frio na terra. Sonhava comigo desde menino quando ficava na praia horas inteiras olhando o mar e me esperando. Cresceu pensando em mim, desejando o momento. Vamos. Meus pés continuam sangrando (BORBA FILHO, 2007b, p. 93).

Cascudo (1954) destaca que a barca parece remeter a um enredo dramático, com declamação e canto, figurado nos programas das festas reais.

Na peça, há o canto dos Coros, em todos os atos, em forma de ladainha[59], configurando, também, expressões líricas. Com isso, há uma apropriação de um aspecto da estrutura da tragédia grega clássica pela inserção do Coro, que foi, paulatinamente, retirado a partir do teatro do século XVII, embora com funções diferentes. A tragédia grega teria nascido do Coro de dançarinos mascarados e cantores e aparece como elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens (PAVIS, 2008). Em *A barca de ouro*, o lirismo das ladainhas enfatiza o tema de cada ato, sendo o coro diferente em cada um deles, havendo, inclusive, coros em tensão no segundo ato – enquanto as Donzelas cantam a alegria do casamento e da vida, os Pescadores prenunciam, no casamento, o primeiro passo para a morte e o casamento definitivo com as águas.

No primeiro ato, há o Coro dos Pescadores; no segundo, o Coro das Donzelas e o Coro dos Pescadores; no terceiro, o Coro das Viúvas. Eles aparecem nessa sequência e todos possuem lirismo, repetições, musicalidade. Ao se intercalar aos diálogos com as personagens dramáticas, o Coro lamenta, no primeiro ato, a morte do avô em terra, longe do mar:

> Primeiro Pescador – Longe dos braços do mar ...
> Coro – Pescador morreu.
> Primeiro Pescador – Não pode mais navegar ...
> Coro – Pescador morreu.
> Primeiro Pescador – Sem repouso na areia ...
> Coro – Pescador morreu.
> Primeiro Pescador – Não viu a estrela do mar ...
> Coro – Pescador morreu (BORBA FILHO, 2007b, p. 40).

Romilly (1998) destaca que a tragédia articula, em uma única obra, o coro[60] e as personagens, integrando-os. Apesar de o coro não agir propriamente, ele influencia o andamento da ação corrente, não sendo um elemento estranho à ação. O coro é pura expressão lírica e desempenha funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno (CANDIDO *et al.*, 1968) e

[59] Marcuschi (2002) define que ladainha é um gênero exclusivamente do domínio religioso e vem do grego “súplica”.
[60] Segundo Pavis (2008), o coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados.

também tem uma função narrativa épica. Nesse sentido, cabia ao coro analisar, criticar as personagens, comentar a ação, ampliar e dar ressonância moral e religiosa a incidentes que, por si, não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. Com isso, vê-se que a apropriação, na peça em questão, não desempenha as funções que se esperaria na tragédia clássica. Nessa peça, os coros não analisam, nem comentam, nem criticam as personagens, mas dão ressonância moral e religiosa (sincretismo religioso) que tensiona o núcleo da ação dramática. Na peça, o discurso do coro é lírico, repetitivo e enfático e a favor da morte prefigurada pela lenda:

> Primeiro Pescador – Ó livrai-nos da morte longe das ondas do mar!
> Coro – Livrai-nos dessa morte!
> Primeiro Pescador – Morte fria, sem consolo...
> Coro – Livrai-nos dela!
> Primeiro Pescador – Morte dura, dura morte...
> Coro – Livrai-nos dela!
> Primeiro Pescador – Sem o céu, cheio de estrelas...
> Coro – Livrai-nos dela!
> Primeiro Pescador – Sem a estrela da manhã...
> Coro – Livrai-nos dela! (BORBA FILHO, 2007b, p. 42).

Além disso, há uma figura de construção por repetição ou excesso, chamada de palilogia (Livrai-nos dela!), que, segundo Tavares (2002), consiste na repetição integral de uma frase ou de um verso. É uma figura interativa ou de tautologia comum em certos poemas de forma fixa e, também, muito encontrada nos romances ou xácaras[61]. Essa forma reaparece em outros atos, conferindo ênfase e ritmo ao Coro dos Pescadores, das Donzelas e das Viúvas. Outro ponto a se destacar é a figura de Construção por omissão, aposiopese, conhecida como reticências: “Primeiro Pescador – Sem a estrela da manhã...” (BORBA FILHO, 2007b, p. 42). Segundo Tavares (2002, p. 337), aposiopese é a interrupção da frase por um silêncio brusco, feito para traduzir uma inesperada hesitação ou emoção da pessoa que fala. É uma figura que é observada em toda a peça, não apenas no coro, mas nos diálogos entre as personagens.

[61] Segundo Moisés (2013), as xácaras eram narrativas do século XV feitas em versos de caráter popular e de autoria anônima.

O primeiro ato apresenta a noite do velório do Avô. Conforme indicação cênica, “ele está sozinho, estirado em cima da mesa da sala de refeições [...] a porta do quarto, fechada e na sala da frente vários homens estão sentados em volta da mesa, bebendo cachaça, no ritual do velório” (BORBA FILHO, 2007b, p. 39). De acordo com Reis (1991), em algumas comunidades, no ritual do velório, são oferecidas aos presentes comidas e bebidas, inclusive alcóolicas, para evitar que maus espíritos se aproximem do defunto, e para garantir que as pessoas permaneçam no velório até o momento do enterro. Ainda segundo o autor, nos velórios, as rezas e a cachaça fazem parte do ritual de passagem para outra vida, porque, sem as rezas cantadas, a alma do morto não subiria para o céu – e o álcool contribui para molhar a garganta e melhorar o canto.

Logo após a indicação cênica dos Pescadores bebendo cachaça, há a apresentação das personagens Dona, Corina, Tio Mudo, Anselmo, Pai e Coro dos Pescadores: “Ao fundo, duas mulheres: uma de cada lado. São Dona e Corina, tendo ao meio o Tio Mudo. Anselmo e Pai estão sentados à mesa, com o Coro dos Pescadores” (BORBA FILHO, 2007b, p. 39). Depois de indicar a presença das personagens, ocorre a entrada do Coro:

> Primeiro Pescador – Pescador morreu em terra ...
> Segundo Pescador – Longe das ondas do mar....
> Terceiro Pescador – Sem o balanço das ondas...
> Quarto Pescador – Sem sargaços nos cabelos...
> Quinto Pescador – Sem estrelas a brilhar...
> Primeiro Pescador – Longe dos braços do mar...
> Coro – Pescador morreu.
> Primeiro Pescador – Não pode mais navegar...
> Coro – Pescador morreu.
> Primeiro Pescador – Sem repouso na areia...
> Coro – Pescador morreu.
> Primeiro Pescador – Não viu a estrela-do-mar...
> Coro – Pescador morreu [...] (BORBA FILHO, 2007b, p. 40).

Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças actantes, não individualizadas e, frequentemente, abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores, além de exprimirem ideias e sentimentos gerais, de forma épica ou lírica (PAVIS, 2008). O coro enfatiza os diálogos das personagens, como se estivesse, ao mesmo tempo, evidenciando o acontecido e prevendo o que vai ocorrer na peça.

O primeiro ato se baseia em diálogos tensos entre Anselmo e o Pai; o Pai e Corina; Corina e Dona. O primeiro elemento do conflito está ligado ao destino de todos os homens de morrer no mar, que é não apenas aceito, mas desejado pelos homens:

> Anselmo – Todos os homens daqui de casa têm morrido no mar
> Pai – Depois de verem a barca de ouro
> Anselmo – É o sinal
> Pai – Que um dia haverá de chegar para a gente também
> Anselmo – Haverá
> Pai – Deve ser horrível morrer em terra
> Anselmo – Que esse castigo nunca chegue em mim (BORBA FILHO, 2007b, p. 40).

Morrer em terra é algo que todo pescador, morador da ilha, teme. Ao se lançar ao mar, o pescador não teme morrer, mas, ao contrário, vê em si um desejo de vivenciar essa passagem da vida terrena (ou terrestre) para a vida no mar. O Pai de Anselmo conhece o destino de todos os homens da ilha e sabe que não será diferente para o filho; no caso, o Pai está ansioso para que Anselmo se case e seja levado pela barca de ouro, para que ele possa ficar com a nora. O Pai antagoniza com o filho Anselmo em função de seu desejo por Dona, que também desperta a atração da futura cunhada Corina. Anselmo está confuso, pois, ao mesmo tempo que teme morrer no mar, teme morrer em terra e não partir com a barca de ouro, conforme confessa ao Tio Mudo:

> Noite triste, a da morte em terra. E você morreu gritando: “Não vi a barca de ouro! Não vi a barca de ouro!” Foi o único homem da família a morrer assim, sem vê-la! Lembra-se dos outros? Dos meus irmãos mais velhos? Que chegaram em casa gritando que tinham visto a barca, naquela noite de lua? Todos os dois foram de uma só vez. Embarcaram e não voltaram mais. Lembra-se? [...] Lembra-se, tio? Como os olhos brilharam naquela noite! Pareciam de fogo. Ardendo como tochas. E era uma vez dois homens fortes, do mar, que no mar se perderam. Para sempre. Corpo estendido em cima de uma mesa, assim, é feio. Como será o corpo no mar? Um dia chegará a minha vez. Dona que se perca nos caminhos estreitos e eu partirei para a minha viagem. Pra todo o sempre (BORBA FILHO, 2007b, p. 43).

No terceiro ato, Anselmo reforça isso, ao dizer que queria ver novamente a barca: “Daria tudo na vida para vê-la de novo!” (BORBA FILHO, 2007b, p. 79).

A personagem Tio Mudo é um confidente das personagens Anselmo, Corina, Dona e Pai. Ele não interage pela impossibilidade de diálogo, porque é surdo. Na prática, então, há um monólogo que auxilia a personagem na revelação do que se agita em seu interior. Peter Szondi (2001) cita o exemplo da peça *Três Irmãs* e destaca a expressividade do "diálogo de surdos" quando as demais personagens conversam com Ferapont, que é surdo, destacando que só por isso conversam com ele. De fato, isso nos mostra a crise do diálogo como centro irradiador dos conflitos dramáticos, pois a crise se tornou interna ao sujeito, não é facilmente traduzível em diálogo efetivo; a perda de força formal do diálogo do centro da forma dramática conduz para a forma épica. Tio Mudo faz, de certo modo, esse papel: ele está em todas as cenas, em todos os atos da peça, e passa a ser um confidente; segundo Candido (1968), a característica desse personagem pode ser a de um empregado ou um amigo perfeito, perante o qual deixamos cair as defesas, confessando, inclusive, o inconfessável.

Outra personagem que se dirige ao Tio Mudo é o Pai. Depois que Anselmo conversa com Dona, o Pai faz a sua confissão ao Tio Mudo, em forma de monólogo em presença:

> Você não entende nada do que a gente diz, não é, velho? É o mesmo que estar pensando em voz alta. Eu só queria saber se os outros falam assim com você. Cada cabeça é um mundo. E a minha tem tanta coisa pra pensar! Tanta coisa! Não posso mais aguentar isto! Essa mulher me persegue em sonhos, no mar, em toda a parte. Vai ser mulher do meu filho, mas eu não me importo. Eu quero ela pra mim. Fui eu que conheci ela primeiro, que trouxe ela pra aqui. E ela se liga a Anselmo, me deixa assim sofrendo. Ah, não sei quantas noites fico mordendo a areia da praia, com vontade de gritar, de correr, de me perder no mundo! [...] Não vou mais pescar, assim ele poderá ver a barca de ouro antes de mim [...] Eu podia contar à polícia que foi Anselmo quem matou Zé Pinga lá na caieira, não podia? E a mulher ficava pra mim [...] Eu preciso dessa mulher [...] (BORBA FILHO, 2007b, p. 46).

Como técnica, esse monólogo em presença permite ao público conhecer o que se passa no interior do personagem, sem que ele fale consigo mesmo. Mas, como visto, não se trata apenas de um artifício: está em jogo a inconfessabilidade das motivações últimas, a exposição da fraqueza humana, a dúvida existencial e material, que contribuem para o questionamento da forma

dramática normativa, que pediria o diálogo efetivo como princípio organizador. A disputa trágica entre a agência dos homens e o destino transcendental que está presente nas formas populares mobilizadas já nos afastaria do drama tradicional, também conhecido como drama burguês. Mas não se trata apenas de uma revisitação de formas antigas e consagradas, pelo contrário, estas são mobilizadas, atualizadas e têm a força tanto da valorização da tradição popular quanto da crítica ao vazio contemporâneo, por um sujeito que tem mais dúvidas do que certezas e que sabe ser impossível a autonomia e a liberdade para efetivar seus desígnios. Há forças sobrenaturais, por um lado, e sociais e históricas, por outro, que impedem aos mais pobres que sequer acreditem nesse sujeito consciente de si e de suas possibilidades.

A intenção do Pai é entregar Anselmo à polícia ou incentivá-lo a ir com a barca de ouro, para ficar com Dona. Nesse instante, Corina aparece, conforme indicação cênica:

> (*Enquanto o Pai está falando, Corina surge na porta da frente):* [...]).
> Pai – Que você está olhando?
> Corina – Nada. Estou somente ouvindo.
> Pai – Você não ouviu nada.
> Corina – Eu não sou o tio mudo.
> Pai – É melhor que você cuide da sua vida.
> Corina – Eu julguei que só quem pensava em voz alta com ele, era eu.
> Pai – Dou-lhe já uma surra.
> Corina – É só o que você sabe fazer. Dê logo. Dê, pra ver uma coisa. Eu conto tudo a Anselmo
> [...]
> Pai – Você não tem nada com a minha vida!
> Corina – É o que o senhor pensa. Não vou deixar que estrague tudo (BORBA FILHO, 2007b, p. 46).

Corina ouviu a confissão, a pretensão do pai, enquanto ele estava "pensando em voz alta" na presença do Tio Mudo. Corina, então, adianta ao pai que o plano dele não dará certo: "Dona não vai querer um velho junto dela" (BORBA FILHO, 2007, p. 47). Corina é uma personagem inconformada com seu destino e com o das mulheres da ilha. Ela tenta alertar Dona de que todos os homens da ilha acabam morrendo, ao serem levados pela barca de ouro após o casamento. A irmã de Anselmo recusa-se a se casar com qualquer homem da

ilha para não sofrer o mesmo destino das outras mulheres, de permanecer sozinha à espera do marido ou condenada à viuvez.

Corina também confessa, no primeiro ato, seus sentimentos ao Tio Mudo: “Estão cantando, tio, mas você não ouve. Você não escuta nada: nem o barulho do mar, nem o vento, nem mesmo eu dizendo em voz alta o meu pensamento [...] Eu sou uma mulher desgraçada, tio” (BORBA FILHO, 2007b, p. 50). Segundo Szondi (2001, p. 50), “não são monólogos no sentido tradicional do termo, porque não constituem monólogos isolados, embutidos em uma obra dialógica”. O monólogo em presença do Tio Mudo, tido como confidente de Corina, acontece novamente no segundo ato:

> [...] Eu sou moça, o sangue corre com violência e dá vontade de gritar, de bater com a cabeça nas pedras, de dizer nome feio. De dia ainda passa, mas de noite eu fico sozinha na cama, ouvindo o vento gemer nas telhas, nas palmas dos coqueiros, parece um chamado (BORBA FILHO, 2007b, p. 67).

Anselmo, Pai, Corina e Dona utilizam a forma do monólogo em presença para expurgar e organizar suas emoções. Corina expõe suas angústias ao Tio Mudo e, depois, tenta convencer Dona a não se casar. Ela argumenta que o casamento com o irmão não terá futuro, porque o destino de todos os homens é morrer:

> Corina – Você já pensou no que acontece com todos os homens dessa ilha?
> Dona – Não quero pensar nisso.
> Corina – Mas tem que pensar. Todos eles terminam daquela maneira (aponta o corpo do Avô). Esse aí foi um dos poucos que escaparam. Não podia mais andar e ficou em terra. Se não ...
> Dona – Não quero falar nessas coisas (BORBA FILHO, 2007b, p. 52).

Corina revela, por meio dos diálogos, aos poucos, o amor que sente por Dona e, para os leitores/espectadores, a relação platônica homoafetiva:

> Corina – Tenho sofrido. Ninguém se incomoda com o meu sofrimento. Mas é uma coisa de cortar o coração, é coisa assim como de cachorro em noite de lua, ganindo.
> Dona – Você está doente...

> Corina – É uma doença feia. Faz vergonha a gente dizer o nome dela. Mas a você eu digo, pra ver se desabafando a agonia diminui. (*Recuando*). Não. Talvez aumente. Se eu lhe disser, aí é que não tem mais jeito mesmo.
> Dona – Se aquiete, Corina.
> Corina – É fácil dizer essas coisas. (*Pausa*). Imagine que você gostasse de Anselmo e ele nem olhasse para você. Imagine só.
> [...]
> Corina – Você sonhava que umas mãos passeavam no seu corpo, se entrançavam nos seus cabelos, tornavam mais quente a sua pele. Mas você não se enganou. As mãos não eram as deles! (BORBA FILHO, 2007b, p. 53).

Corina, ainda que de modo indireto, revela o que sente pela futura cunhada. A personagem expõe seu estado de espírito, suas reflexões íntimas e sentimentos, mas sem o caráter direto da confissão, que poderia gerar um rompimento em uma sociedade machista como essa. O leitor/espectador percebe o amor homoafetivo na sequência dos atos, a partir dos monólogos, com a presença do Tio Mudo, e também pela relação de Corina com a ilha e seus costumes, um ambiente que, para ela, é tradicional e lhe causa repulsa: “Corina - Pra que se juntar a um homem? Pra chorar depois? Pra morrer todo dia um bocadinho, quando ele voltasse do mar? Pra ter a boca amargando e as pernas tremendo, de manhã, de tarde, de noite? Não, Dona! Tenho horror aos homens!” (BORBA FILHO, 2007b, p. 59). Vale a pena atentar para o fato de que esse amor homoafetivo está ancorado em uma crítica à sociedade patriarcal, contra a submissão das mulheres a uma ordem que lhes é hostil, que as deixa em posição absolutamente subalterna, dependente de seus maridos e filhos. Desse modo, sem perder o caráter subjetivo de seu amor homoafetivo, Corina também desenvolve uma motivação social e subversiva, fazendo com que o debate não seja apenas moral mas também social. Não se trata apenas de uma inclinação subjetiva, mas da luta contra uma situação objetiva e opressiva, dinâmica essa posta em primeiro plano por Corina.

No segundo ato, a ação gira em torno do casamento de Anselmo. A indicação cênica é que o espaço continue sendo a casa de pescador e o tempo seja vespertino, e a descrição indica aspectos de densidade psicológica:

> o cenário é o mesmo e apesar de uma certa alegria forçada sente-se, ainda, o ambiente carregado. Na sala onde descansava o avô morto, está o Coro dos Pescadores, sempre

> em atitude concentrada, bebendo pensativamente e falando com pessimismo (BORBA FILHO, 2007b, p. 57).

A rubrica expõe a complexidade da situação, pois esses homens parecem pouco à vontade em ambiente de festa: “São homens sérios e não estão acostumados com festas dessa natureza, mas que poderão fazer?” (BORBA FILHO, 2007b, p. 57). Há indagações, reflexões feitas na própria indicação cênica. Segundo Cândido (1968, p. 80), no texto, “o próprio impulso que os levou a escrever a peça, leva-os também a expor e a defender os seus pontos de vista”.

O Coro das Donzelas exalta o casamento, o desejo carnal, o sexo mediante recursos poéticos, como as metáforas: “O sol está correndo pelo meu corpo”; sinestesia: “Os lençóis são alvos e cheira à canela...”; repetições, que dão ênfase ao tema do segundo ato, “no dia do casamento”:

> Primeira Donzela – O sol está correndo pelo meu corpo!
> Segunda Donzela – Pelas pernas, pelos braços...
> Terceira Donzela – Pelas coxas sobre o sol!
> Quarta Donzela – Vento morno nos cabelos!
> Quinta Donzela – Garganta só sabe rir!
> Primeira Donzela – Os lençóis são alvos e cheira à canela...
> Coro – No dia do casamento!
> Primeira Donzela – Cor-de-rosa são as nuvens...
> Coro – No dia do casamento!
> Primeira Donzela – Passarinhos cantam, cantam...
> Coro – No dia do casamento!
> Primeira Donzela – Redes descansam-na areia...
> Coro – No dia do casamento! (BORBA FILHO, 2007b, p. 58).

Na ladainha do Coro, há uma figura de linguagem conhecida por anadiplose, que consiste na repetição da última palavra no começo de um verso ou frase anterior, para dar ênfase ao assunto e despertar emoção (TAVARES, 2002). No início do segundo ato, as donzelas cantam e dançam anunciando o que vai acontecer:

> Primeira Donzela – E os panos se lavaram...
> Coro – No dia do casamento!
> Primeira Donzela – Sangue alegre vem cantando...
> Coro – Cantando
> Primeira Donzela – Donzela foi-se sorrindo
> Coro – Sorrindo
> Primeira Donzela – Mulher os olhos fechando

> Coro – Fechando
> Primeira Donzela – Lembrou o tempo passado
> Coro – Passado
> Primeira Donzela – O ventre anuncia auroras!
> Coro – É a aurora
> Primeira Donzela – E quando os braços cansados...
> Coro – Cansados!
> Primeira Donzela – Disseram adeus ao amor...
> Coro – Amor!
> Primeira Donzela – A mulher sente o chamado...
> Coro – Chamado!
> Primeira Donzela – De menino no futuro!
> Coro – Na noite do casamento! (BORBA FILHO, 2007b, p. 58).

Em meio ao Coro, há o diálogo tenso entre Corina e Dona. Corina tenta convencê-la a desistir do casamento, mas Dona deixa claro para a futura cunhada que vai se casar mesmo sabendo do destino dos homens da ilha:

> Corina – Tanta fazenda perdida pra um só dia. E tudo de branco. Por que usar branco? Por que não vestir vermelho logo?
> Dona – Não sei o que está dizendo?
> Corina – Vermelho no dia do casamento. E daqui uns meses - Ou mesmo poucos dias ninguém sabe - Um vestido preto (BORBA FILHO, 2007b, p. 59).

Nesse momento, Corina revela: “Tenho horror a homens! [...] Não quero compromissos com homens” (BORBA FILHO, 2007b, p. 60) e observa que, quando era pequena, um homem falou sobre a história das mulheres-peixe:

> Quando eu era menina passou um velho por aqui. Um dia eu estava na praia sozinha, deitada na areia, a noite já vinha chegando, quando ele se sentou juntou de mim. E me contou uma história que nunca mais saiu de dentro de minha cabeça. Ele disse que no fundo do mar tem mulheres-peixe. Não são como aquela maldita, a rainha, que leva todos os homens pro fundo do mar. As mulheres-peixe protegem as outras, assim como eu, que não encontram paz nos homens, quando eu não agüentar mais essa tortura ... (BORBA FILHO, 2007b, p. 60).

Nessa passagem, Corina joga uma lenda contra outra. Segundo ela, um velho desconhecido contou que não há apenas uma entidade marinha que atua sobre os seres humanos. Haveria, além da Moça Loura (sereia, Mãe d’Água), mulheres-peixe, que se insurgiriam contra aquela. Enquanto a moça da barca seria uma rainha, essas mulheres-peixe seriam figuras simples, sem a grandeza

e a imponência da figura mais conhecida. No entanto, não se fala nessa lenda a não ser nessa passagem e parece ser mais um recurso retórico de Corina do que uma efetiva crença em um poder também sobrenatural e contrário à força da Moça Loura. Logo após Corina revelar a história da mulher-peixe, o Coro dos Pescadores recomeça a ladainha, anunciando a mulher do mar, que é adversa às mulheres-peixe:

> [...] Primeiro Pescador – Surgiu a mulher salgada...
> Coro dos Pescadores – Vem o medo, vem!
> Primeiro Pescador – Acenando na lembrança...
> Coro dos Pescadores – Vem o medo, vem!
> Primeiro Pescador – Marido, olhos abertos...
> Coro dos Pescadores – Vem o medo, vem!
> Primeiro Pescador – Só esperando o chamado...
> Coro dos Pescadores – Vem o medo, vem! (BORBA FILHO, 2007b, p. 62).

Após o conflito entre Corina e Dona, a indicação cênica é que ocorra a dança: “Batem na porta do quarto e não esperam resposta. São incapazes de permanecer paradas. Dançam” (BORBA FILHO, 2007b, p. 62). O conflito se dá entre o Pai e Anselmo. O Pai tenta convencer que o destino está traçado: ou o filho sai da ilha por medo da polícia, porque ele assassinou Zé Pinga, ou vai acabar sendo levado pela barca, pela Moça Loura:

> Pai – Quem tinha motivo pra matar Zé Pinga senão você que tomou a noiva dele?
> Anselmo – Ninguém vai achar o corpo!
> Pai – O mar, talvez. Com as águas subindo e baixando
> [...]
> Pai – Porque não vai embora? A sua vida vale mais do que um corpo de mulher. Mulher só tem mesmo corpo (BORBA FILHO, 2007b, p. 64).

Após tentar convencer Anselmo de que não é interessante se casar, o Pai e Dona dialogam. Ele tenta persuadir Dona a não se casar, pois a Moça Loura irá levar o filho para o mar logo após o casamento: “Não havia necessidade de chamar o medo, de se ligar a um homem marcado, com a morte na terra e no mar” (BORBA FILHO, 2007b, p. 66). Segundo Lima (1986), a vida na ilha acha-se condicionada pelo sentido erótico das ações das personagens, convergindo para ressaltar as relações afetivo-amorosas da peça. Por exemplo, o Pai está

fascinado por Dona, desprezando as convenções e padrões familiares e sociais, pois ainda quer investir na futura mulher do filho enquanto os homens da ilha ficam fascinados pela beleza sedutora da moça da barca**.**

O Pai tenta procurar o filho, pois teme que Corina conte a Anselmo sobre o amor que ele sente por Dona. Nesse momento, o Coro das Donzelas recomeça a ladainha, conforme a rubrica: “O Pai começa a chorar e os pescadores recomeçam a cantar somente com a garganta, de boca fechada. Contrastando com o desespero do Pai e o canto sem palavras dos pescadores, ouve-se o alarido que fazem as donzelas ao se aproximarem” (BORBA FILHO, 2007b, p. 70). A tensão se forma entre os dois coros, das Donzelas e dos Pescadores, marcando a estrutura do segundo ato. Embora o Coro das Donzelas não tenha a mesma força performativa dos outros dois, que cantam a infalibilidade do destino trágico dos pescadores e de suas esposas, ele está do lado de quem luta pela vida e pelos prazeres efêmeros contra a sedução da morte. Esse conflito é glosado também por Dona e Anselmo, no plano dramático, e tem respaldo na relação de Corina com Dona.

É a vez de Dona se dirigir ao Tio Mudo. Assim como Anselmo, Corina e o Pai, Dona também tem o Tio Mudo como confidente. Ela explicita o conflito entre os coros, que é também sua luta:

> Ouve como cantam, tio? Não, você não ouve. As donzelas acreditam no amor e cantam alegres. Os pescadores vivem esperando a morte, estão tristes. E Pai está lá no meio deles. Agourando. Ainda não desistiu de mim, não tira os olhos de cima de mim, me despindo toda. Não quero dizer nada a Anselmo, pelo menos hoje, no dia do casamento da gente, mas se ele continuar assim eu não tenho outro jeito. Digo e pronto. Não posso passar a vida toda com aqueles olhos cravados no meu corpo. Basta o que vou esperar de hoje em diante. E se um dia ele não voltar? Homem perdido e eu aqui no meio desses! Não aguento (BORBA FILHO, 2007b, p. 72).

Após Dona desabafar com o Tio Mudo, Anselmo aparece e conversa com Dona, sabendo-se fadado à tentação da Moça Loura, mas também muito ligado à Dona. Ela pede que ele largue o mar, e ele diz para ela não temer. Já se encaminhando para o final do segundo ato, diz Anselmo: “E prometo mais o seguinte: se a barca de ouro aparecer, eu deixo o mar” (BORBA FILHO, 2007b,

p. 74). Após isso, os dois entram no quarto, momento no qual os dois coros presentes cantam, cada um a sua cantilena, as Donzelas celebrando o amor entre homem e mulher, os Pescadores a sina dos casados. Esse é o final do segundo ato. A tensão está em seu pico, pois todos estão presos à disputa por Anselmo e Dona.

O terceiro ato começa novamente à noite, não se sabe quanto tempo depois – o tempo preciso não é marcado. Não há luz que ilumine o quadro, e os ruídos do vento e do mar são tão fortes que as pessoas quase gritam para falar. O coro agora é o das viúvas, e dá o tom trágico da cena, que se inicia estática. Elas estão "hirtas, impassíveis, apenas os lábios transmitindo as palavras das lamentações pelo homem que já viu a barca de ouro e vai partir" (BORBA FILHO, 2007b, p. 77). Como nos outros atos, o Coro é feito de versos repetitivos, chamados de epizeuxe (ou paliologia) por Hênio Tavares (2002), para dar ênfase ao destino de Anselmo e Dona:

> Primeira viúva – As ondas são de sangue!
> Coro – Triste sorte!
> Primeira viúva – Dentro da noite de morte...
> Coro – Triste Sorte!
> Primeira viúva – Homem viu barca vogando...
> Coro – Triste Sorte!
> Primeira viúva – Não tem mastro, não tem vela...
> Coro – Triste Sorte!
> Primeira viúva – Carregando dores, prantos...
> Coro – Triste Sorte!
> Primeira viúva – Vai ao mar homem moreno...
> Coro – Triste Sorte!
> Primeira viúva – Chamado de voz distante...
> Coro – Triste Sorte! (BORBA FILHO, 2007b, p. 77).

Anselmo e Dona, embora de mãos dadas e muito unidos, sabem que a tentação é enorme: Anselmo viu a barca de ouro e a atração é incontestável e terrível. A iluminação, os ruídos, as lamentações das viúvas (prefigurando Anselmo morto), tudo se insurge contra a determinação de Dona, que quer ajudar Anselmo a ficar com ela. Ele descreve extasiado a aparição, de forma erótica e onírica:

> [...] Queria que você visse a barca, Dona. Antes da Lua nascer, a noite de ontem era escura, mas do que a de hoje, mas quando

> a barca apareceu o mar ficou claro como o dia [...] era a barca, brilhando de doer na vista e na proa uma mulher tão linda que eu chorei sem querer. Vinha sentada, os pés mais alvos do que o sol tocando as ondas, e cantando como se todos os pássaros estivessem na sua garganta [...] Lá adiante, a proa voltou-se para mim e ela me fez outro gesto, em chamando com braços abertos. Estava nua, Dona. E dos bicos dos peitos saíam dois fachos de luz que me cegavam (BORBA FILHO, 2007b, p. 79).

De acordo com Nóbrega (2015), a sensualidade fica sob o domínio dos sentidos, em uma linha intermediária entre a sexualidade e o erotismo. Além disso, segundo a autora, Borba Filho manipula dados semióticos do prazer, produzindo uma arte de ruptura, atuando quase sempre como crítica social, política, religiosa e estética. Rodolfo Franconi (1997, p. 16) explica que "o étimo da palavra erotismo aponta para Eros, palavra de origem grega que significa amor, mas o erotismo prende-se muito mais ao sentido sexual da ligação amorosa que ao afetivo". O desejo de Anselmo é ver a sereia novamente. Dona observa que ele está enfeitiçado, encantado. Ela revela que está grávida: "Tome juízo, desgraçado! Acorde desse sonho! Sabe que eu tenho para você? Um filho, Anselmo! Um filho" (BORBA FILHO, 2007b, p. 79). Ele apenas diz: "Ninguém pode fugir [...] você precisa me salvar daquela visão, Dona ..." (BORBA FILHO, 2007b, p. 79), como se estivesse, por um lado, realmente seduzido, mas, por outro, consciente o suficiente para querer lutar.

Depois de muita discussão, o Pai aparece. A indicação cênica é a de que ele se poste como "ave agourenta", perguntando que horas são: "Os dois **[Anselmo e Dona]** não notam a sua presença e ele fica diante do casal como uma ave agourenta. Por fim fala: Que horas são?" (BORBA FILHO, 2007b, p. 81, grifos nossos). Isso reaparece no diálogo entre Dona e Anselmo. Dona chora e Anselmo diz para não chorar, que é agouro: "Não chore por mim, é agouro" (BORBA FILHO, 2007b, p. 92). O agouro é uma crendice popular que pode ser definida como superstição dos que abusam ou usam mal de várias coisas, por sua natureza desproporcionada para o fim que intentam (CASCUDO, 1954). No uso popular, a palavra agouro pode apresentar a acepção de "previsão ruim".

O Pai destaca que nunca alguém resistiu tanto tempo assim, depois de ver a barca, após o casamento: "Com a saída da Lua ele viu a barca, ontem. Até agora ninguém resistiu tanto tempo. Vinte e quatro horas. Não vai poder fugir"

(BORBA FILHO, 2007b, p. 81). A tensão é grande. Ao mesmo tempo que Anselmo está decidido a ir com a barca, ele quer ficar com Dona. Parece realmente um feitiço que foi lançado quando ele viu a barca: “Estou ouvindo o búzio” (BORBA FILHO, 2007b, p. 92). Ouvir o búzio é o oráculo na cultura *Iorubá*, à *Ifá* (praticado pelos *Iorubás* e *Benin Edu*, da Nigéria, pelos *Fon*, do *Daomé*, e pelos *Ewe,* do Togo) “um oráculo que contém o *Odù-Corpus*, apresentado através de dezesseis sinais que combinados entre si formam duzentos e cinquenta e seis sinais secundários, estes contem versos, histórias, que em *Iorubá,* são chamados de *Itan*” (MOTA, 2017, p. 117). Além disso, possuem em sua narrativa situações vivenciadas pelos animais, plantas, pessoas e divindades e visam ensinamentos de autodesenvolvimento e autoconhecimento. Todo o sistema de mensagens encontra-se em versos, antes transmitidos verbalmente e memorizados incluindo mitos, contos, louvações, encantamentos e canções (MOTA, 2017). Em outras palavras, na peça, há tanto a tensão pela realização dos presságios da lenda, dos búzios, como pela perseguição dos homens. Como Édipo, banido pelo oráculo de Apolo e por si mesmo enquanto Rei, pela ordem do mito e pela lei dos homens, também Anselmo está duplamente condenado. Restaria, unicamente, a tentativa de fuga. De repente, sem que haja necessidade interna no plano da organização formal, a força inescapável da lenda se faz presente e visível não apenas para Anselmo, mas para todos os presentes. Dona sugere que fujam, pois o Pai chamou a polícia para levar o filho embora pelo homicídio. Ou ele irá com a barca ou a polícia irá levá-lo: “Temos que sair, Anselmo. Não podemos ficar aqui todo o tempo, esperando o quê? Há perigo no mar e na terra” (BORBA FILHO, 2007b, p. 92).

Depois do presságio de Dona, a indicação cênica é a de uma luz que explode, com uma luz violenta e branca, cegando Anselmo e Dona, que tapam os olhos com as mãos, deslumbrados (BORBA FILHO, 2007b, p. 93). Anselmo continua alucinado e a luz fica mais forte. Anselmo grita “[...] A lua está dentro de casa!...” (BORBA FILHO, 2007b, p. 93). Ao longo do texto, vemos surgir a representação de elementos que abrem espaço para o onírico, o devaneio e, até mesmo, para o sobrenatural, por meio das imagens criadas, da sonoridade e dos movimentos que estão presentes no texto. Em meio a essa situação, a Moça Loura aparece, majestosa e terrível:

> Vim buscá-lo... Mornas e frias as águas nos esperam. É bom caminhar em noite de lua...os meus pés sangram. As águas estão paradas para o nosso caminho. Sinto frio na terra. Sonhava comigo desde menino quando ficava na praia horas inteiras olhando o mar e me esperando. Cresceu pensando em mim, desejando o momento. Vamos. Meus pés continuam sangrando (BORBA FILHO, 2007b, p. 93).

Anselmo é levado pela Moça Loura. A rubrica apresenta algumas imagens dotadas de lirismo para descrever o espaço poético-dramático: “A claridade se extingue bruscamente e os dois saem de porta afora. O mar lança um bramido e o vento agita os cabelos de Dona, que está de olhos fitos na porta. Ela dá um grito desesperado e sai correndo” (BORBA FILHO, 2007b, p. 93). Sem a proteção do marido, assediada tanto pela cunhada quanto pelo sogro, Dona se tranca no quarto e apenas diz: “Adeus, para nunca mais!”. Isso pode significar sua despedida de Anselmo (que é a acepção do Coro das viúvas, que repete essa frase) ou ser a cifra para seu suicídio – mas isso não está determinado no texto, que fica aberto para o arbítrio de Dona. O fim trágico de Anselmo e Dona demonstra que não houve como escapar do destino pela ligação do sobrenatural, da lenda, da superstição: uma belíssima mulher, viajando em uma barca de ouro, seduz os pescadores, conduzindo-os à morte. O mar é a grande força de atração dos homens e principal rival das mulheres da ilha, porque não haveria sentido na vida dos pescadores se eles não morressem no mar. Essas motivações incidem dramaticamente nas relações afetivas, inclusive no núcleo familiar. A atmosfera marítima de uma ilha de pescadores sugere, mais uma vez, a relação entre a natureza e o homem.

Segundo Reis (2009, p. 357), as peças de Hermilo “quase sempre pendem para o expressionismo, mesmo quando, na estrutura formal, parecem se aproximar de uma estética realista”. São nítidas a ruptura psicológica e a crise da subjetividade que marcam o expressionismo, bem como a variação entre o plano onírico, das sombras e da distorção psicológica; nesse sentido, o expressionismo é uma influência decisiva. Forças inconscientes e instintos sexuais desafiam as convenções familiares. Traição e morte surgem como resultados inevitáveis. Essa tendência expressionista também é encontrada no teatro de O’Neill, que se apropriava de: técnicas, recursos e posturas

experimentados sob o fluxo de consciência, uso de máscaras, longos monólogos, alegorias, exotismo, misticismo, extenso emprego de símbolos, linguagem poética, digressões filosóficas, além de tematizar senso trágico (RABELO, 2010), elementos também encontrados no teatro hermiliano. De acordo com Betti (2007), O'Neill reformulou o teatro profissional a partir do projeto "Homens ao Mar", por meio de quatro peças em um ato escritas na fase inicial, entre 1914 e 1917: *Luar sobre o Caribe*, *Rumo a Cardiff*, *Zona de Guerra* e *A Longa Viagem de Volta.* Além disso,

> as peças do chamado ciclo do mar baseiam-se em experiências reais vivenciadas pelo autor ainda muito jovem, no período em que se alistou na marinha mercante e percorreu a América Central e do Sul e o Sul da África em situações de trabalho e de convivência muito próximas às que viria a retratar em suas peças (BETTI, 2007, p. 160).

Segundo Reis (2008), Hermilo relatou, no jornal *O Praieiro*, o contexto em que escreveu *A barca de ouro*, e o nome de O'Neill é mencionado[62]:

> 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"[63] (sic). (...) 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

[62] 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* (REIS, 2008, p. 343).

[63] Em 1921, O'Neill escreve *Anna Christie*, sobre a história de uma prostituta, onde nem mesmo a vida redimida pelo casamento é capaz de cancelar a experiência de prostituta (RABELO, 2010).

FILHO, 1950 *apud* REIS, 2008, p. 343).

A proximidade de O'Neill com Hermilo pode ser vista pelo encaminhamento voluntário na direção contrária à do drama burguês, ou seja, de um drama baseado na história individual de personagens agentes em conflito. Por exemplo, nas peças do ciclo do mar, de O'Neill, há a representação de proletários, marujos e estivadores, desprovidos de qualquer outro bem que não sua própria força de trabalho (BETTI, 2007). No material dramatúrgico das peças do ciclo do mar de O'Neill, inexiste um conflito no sentido tradicional, que antagonize individualidades e desejos. A natureza do material ali representado aponta claramente na direção de um teatro épico, por um lado, e do expressionismo cênico, por outro.

Na declaração publicada em o Praieiro, em 24 de fevereiro de 1950, Hermilo mencionou que devia a Manuel de Lulu, morador da Ilha de Itamaracá, a concepção do texto *A barca de ouro* (AMARAL, 2013) e defendeu, ao longo de sua vida, o teatro voltado para as fontes populares, dos causos, da contação de histórias e dos dizeres do povo, e procurou desde o início da sua caminhada uma coerência com esses princípios.

Vale a pena fazer uma retomada de algumas questões importantes a respeito das duas peças estudadas neste capítulo. Em *Auto da mula-de-padre*, a tensão está entre o plano da assombração, do mito, por um lado, e das injunções terrenas, materiais, dos interesses mundanos, da ação dramática tradicional, por outro. Em *A barca de ouro*, após Anselmo ver a barca, fica dividido entre o encantamento e o amor por Dona. Porém, a luz totalizadora e ofuscante da Moça Loura toma conta da casa e vence, completamente, a disputa por Anselmo. Não há o que fazer, nem como lutar contra isso: não se trata de uma metáfora, de uma alegoria, mas da própria materialização do mito, da lenda, da assombração, conforme vimos nessas duas peças.

O Pai, Corina e Dona são personagens que vivem completamente fora dos desígnios (e do destino trágico) da figura mitológica (Moça Loura), que é tanto negativa quanto positiva: ela enfeitiça, mas, ao mesmo tempo, atemoriza e seduz pelo caráter atemporal do amor na morte. Anselmo fica entre os dois mundos, entre o amor de Dona e a aspiração pela visão do barco e sua

influência. Dona cogita a única forma de assumir as rédeas do próprio destino: o suicídio. Isso importa porque, afinal de contas, não se trata apenas do destino de Anselmo, mas também Dona figura como protagonista, e, em torno dela, as decisões não passam por nenhum sobrenatural: ou se suicida, ou fica sozinha, ou com o Pai ou com Corina.

Afora essas personagens, as demais não conseguem, nem tentam fugir do destino implacável – os homens de morrer pela Moça Loura, as esposas de sofrer sozinhas após a morte dos homens. Corina revoltou-se, já quando criança, com esse mundo sempre igual a si mesmo, um mundo fixado, cristalizado, dado. Um destino implacável para que se mantenha a ordem social quase medieval e, aparentemente, imutável, da ilha.

Além de cruel e trágico, esse mundo reserva um espaço subalterno e aniquilador para as mulheres; por isso, Corina não aceita se submeter a ele. Dona, portanto, está entre três amores em disputa: Anselmo, o Pai e Corina. A situação é tão prefixada que, no casamento de Dona, já temos Coro de Pescadores lamentando o fim trágico pela morte no mar de Anselmo e, no ato final, o Coro de Viúvas canta a morte que ainda não ocorreu, de tal modo que chega a ser irônica a força dessa inexorabilidade. O leitor fica à espera do desfecho: a Moça Loura vai vencer ou Dona? O pai vai denunciar o filho Anselmo para ficar com Dona? Corina vai conseguir que Dona fuja com ela para o interior, para escapar dessa situação imobilizada da vila de pescadores?

Nas duas peças, o embate entre um nível, digamos, dramático (intersubjetivo, material) cede espaço à disputa trágica com um plano transcendente que, ao final, derrota o outro, ao realizar o previsto e já sabido – mas sem deixar de ser modificado por essa dimensão material, sem deixar de ser perspectivado historicamente por ela. Isto é, a realização do transcendente não se dá pela aniquilação das instâncias subjetivas, das decisões individuais, da força do mundo material, que se insinua pelas frestas, pois essa dimensão está sempre presente e entra em tensão não resolvida com o mundo da lenda.

O popular não está alheio à agência individual, da razão, dos conflitos intersubjetivos, embora a força da tradição seja enorme e determinante. Até quando? A força coletiva parece estar do lado da manutenção do *status quo*, do lado da tradição, sem qualquer traço de questionamento. Os que questionam

(Mulata, Dona, Corina) são massacrados. Há que se notar a força terrível da tradição, que é positiva, por um lado, pois dá segurança e sentido à organização social, em um mundo no qual tudo muda tão rapidamente e não há lastro em que se apoiar, no qual o modo de vida popular é superado e subjugado por uma modernidade avassaladora, que não valoriza nem compreende a importância da tradição. Por outro lado, há um traço reacionário inegável, na inexorabilidade das decisões e ações da instância sobrenatural. Claro, as ações do Padre, da Mulata, do Negro, do Pai, de Corina, de Dona e de Anselmo são fundamentais como expressão do enfrentamento das instâncias dadas do poder, e pode estar nessa luta a força revolucionária da razão humana. São peças muito instigantes e interessantes por essas questões que propõem.

Hermilo teatralizou as histórias de assombração, dos contadores de causos**,** dos homens do mar, dos homens da zona rural: o padre que não pode ter relações sexuais, amorosas, a mula sem cabeça, o lobisomem, a sereia que viaja em uma barca de ouro e aparece aos pescadores, seduzindo-os e conduzindo-os à morte. São histórias que demarcam crendices, antiguidade, superstição, tradições contadas pelo povo. Essas narrativas são concebidas como mitos, contos, lendas e causos, muitas vezes, embebidos no folclore, sempre contados em meio às conversas do dia a dia, valorizando a cultura popular – mas não apenas para reproduzi-las, como se fossem universais, como se construíssem um sentido cristalizado e eterno. Pelo contrário, a apropriação, como tentamos mostrar nos dois casos, é complexa e instaura uma dialética própria tanto no âmbito dos conteúdos como das formas. Desse modo, Hermilo utilizou tais fontes populares como ponto de partida de sua dramaturgia, mesmo nas peças consideradas da “juventude”, mas a postura crítica que revisita atualizando e perspectivando os motivos populares já está presente. Isso se intensifica após o retorno de São Paulo, quando inaugura o Arena de Recife e o TPN, especialmente quando da reinauguração do TPN, já após o Golpe Militar de 1964, período em que escreve *A donzela Joana* e *Sobrados e mocambos*, peças que serão discutidas na sequência.

CAPÍTULO IV – MATURIDADE DRAMATÚRGICA: *A DONZELA JOANA* E *SOBRADOS E MOCAMBOS*

As peças *A donzela Joana* (1966) e *Sobrados e mocambos* (1972) representam a maturidade da escrita dramatúrgica de Hermilo Borba Filho. A temática abordada percorre a história da formação social brasileira, em que a ação se desenvolve a partir da interação das personagens e de episódios históricos que se relacionam com o universo historiográfico, erudito, mítico e popular. Essas duas obras são fundamentais para conhecer a história do país (REIS, 2017), depois de Hermilo ter pisado em vários palcos estreitamente alinhados com os enredos populares dos teatros de bonecos. São peças escritas quando Borba Filho já havia passado pelo TAP, pelo TEP, tinha retornado de São Paulo, dirigia o TPN, que já estava em sua segunda fase, com um repertório e acúmulo de conhecimentos dramatúrgicos e sociais, em meio à resistência contra a ditadura.

Borba Filho possuía vasto conhecimento dos espetáculos populares nordestinos e das técnicas e discussões do teatro moderno, conhecimentos esses que ele precisaria mobilizar tendo em vista o projeto de uma arte que articulasse essas linhas de força. O que acabamos de chamar “técnicas do teatro moderno” não são apenas instrumentos da moda teatral, mas o resultado de uma busca incessante por novas formas para discutir novos temas, dialogando com novos públicos. Nesse sentido, Hermilo soube entender esse nível da discussão e não exclusivamente se utilizar de um dado teatro documentário ou de técnicas vazias de distanciamento. Sua apropriação do teatro popular nordestino, do teatro que viu e praticou no Sudeste do Brasil e do teatro europeu se dá em função de necessidades expressivas específicas, que tinham relação com o material com o qual trabalhava e com a perspectiva que o colocava em movimento.

Além disso, a publicação dessas duas obras se deu em um contexto político conturbado, conforme vimos nesta tese: Ditadura Militar, ameaças de grupos paramilitares de extrema-direita, violações de direitos humanos, mecanismos de controle e repressão de um projeto autoritário implantado no

Brasil. Contudo, o cenário teatral se organizava como resistência cultural, em uma multiplicidade de vozes de protesto que trouxe, para o texto teatral, a reação contra a censura, a exploração. Naquela época, Hermilo pretendia renovar o nosso espetáculo, utilizando, também, as formas populares, embebidas em formas históricas envolvendo a discussão dos mandos e dos desmandos desta sociedade autoritária.

4.1 *A DONZELA JOANA*: DO MITO AO ESPÍRITO POPULAR

A donzela Joana aborda o tema da guerra entre holandeses e pernambucanos no século XVII. Ela tem como protagonista Joana, moça humilde do interior de Pernambuco que tem a missão de expulsar os holandeses, libertar Olinda e coroar João Fernandes Vieira[64]. É uma peça que parte da personagem histórica e mítica Joana d'Arc, trazendo-a para Pernambuco, no tempo em que holandeses ocupavam parte do Brasil. A peça, contudo, não transporta o mito apenas de forma intertextual, pois as manifestações populares dialogam com as imagens e os símbolos de Joana, o que resulta na integração com o espírito de um teatro popular. De acordo com Reis (2008), *A donzela Joana* apresenta algumas personagens pertencentes ao bumba meu boi, como o Jaraguá, o Morto-carregando-o-vivo, o Babau e a Caipora, além de personagens de outras manifestações dramáticas populares do povo nordestino, como o mamulengo, o caboclinho e o pastoril: Cabo 70, Benedito, Balula, João Redondo, os caboclinhos, as pastoras etc. Nas palavras de Hermilo: *A donzela Joana* "é épica [...] anti-ilusionista pelos processos empregados e absolutamente nordestina pelo seu espírito. É uma primeira tentativa de, partindo das sugestões dos nossos folguedos" (BORBA FILHO, 1964, p. 127).

Hermilo, que não chegou a ver esse espetáculo encenado, desejou realizá-lo com camponeses da zona da mata de Pernambuco. Queria personagens humanas contracenando com bonecos de mamulengo, figuras do

[64] João Fernandes Vieira foi um senhor de engenho português militar, do século XVII, um dos principais líderes nas lutas pela expulsão dos holandeses de Pernambuco.

bumba meu boi, pastoras do pastoril no palco. Segundo Carvalheira (1986), *A donzela Joana* foi montada em João Pessoa-PB, em agosto de 1978, pela Divisão de Teatro Universitário da Universidade Federal da Paraíba. A peça, dirigida por Fernando Teixeira, foi apresentada em várias cidades paraibanas e chegou a atuar no Rio de Janeiro e em São Paulo, dentro do projeto Mambembão[65].

Figura 3 – *Donzela Joana*, de Bruno Steinbach

Fonte: Bruno Steinbach (*on-line*).

A temática em torno de Joana d'Arc ganhou expressão artística em vários gêneros e formatos ao longo do tempo. Segundo Lyra (2005) há romances, poemas, textos históricos e esotéricos, peças de teatro, músicas, filmes, pinturas, desenhos, esculturas, *sites* na internet, de 1429 a 2004, com autores como: Shakespeare, Voltaire, Walter Scott, Mark Twain, Anatole France, Alexandre Dumas, Paul Claudel, Anatole France, Jean Anouill, Charles Péguy, Victoria Sackville, Carl T. Dreyer, Victor Flemming, Otto Preminger, Robert Bresson, Jean Luc Bresson, dentre outros, além da Várias montagens do mito de Joana Dárc. Destacamos também a peça *O Canto da cotovia*, de Jean

[65] Naquele momento, surge o segundo número da revista Maria, lançado em julho de 1978, que tem como tema a resistência e os conflitos políticos. No primeiro quadrinho, há referência à "A donzela Joana " (que estava sendo montada pela Divisão de Teatro Universitário da UFPB, em que o autor dos quadrinhos atuava) e à protagonista Branca Dias, de *O Santo Inquérito*. A revista, que teve patrocínio da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFPB, apenas se inspirava no tema da peça, uma alegoria sobre a resistência do povo à opressão, protagonizada pela "Donzela Joana", inspirada em Joana d'Arc. Nos quadrinhos, a história da peça é trazida para a atualidade (Memorial da História em Quadrinhos da Paraíba). Disponível em: http://www.memorialhqpb.org/publicacoes/revistas/maria/maria-primeiraserie/maria2/maria2.pdf. Acesso em 8 de fev. 2021.

Anouilh que foi encenada em São Paulo no Teatro Maria Della Costa em 1954, obra que também retoma a história de Joana d'Arc.

Destaco os textos teatrais de Bernard Shaw (*Santa Joana* – 1924) e Bertolt Brecht (*Santa Joana dos Matadouros* – 1928*)* que fizeram apropriações a partir da história de Joana d'Arc. *Santa Joana*, de Shaw, dramatiza em torno do que se sabe da vida de Joana, com base nos registros substanciais de seu julgamento. Há uma epígrafe do texto de Bernanrd Shaw na peça de Hermilo: "Oh, Deus que fizeste esta bela terra, quando estará ela pronta a receber os teus santos? Em quanto tempo Senhor, em quanto tempo?" (BORBA FILHO, 2007c, p. 27).

A peça de Shaw, em seis cenas e um epílogo, foi escrita entre a década de 1910 e 1920, no âmbito da Primeira Guerra Mundial, da qual a França, que fazia parte da Tríplice Entente, sai vitoriosa. Nesse contexto, o Vaticano anuncia a canonização de Joana d'Arc (ZANIRATO, 2011). O enredo usa de comicidade e ironia para apresentar a trajetória da donzela, considerada herege quando se constata seu "protestantismo" e seu "nacionalismo", segundo Zanirato (2011). No fim da peça, há um epílogo que quebra o realismo dramático. Nele, Joana e outras personagens, já mortas, estão na casa de Carlos VII e recebem a visita de um homem do século XX que lhes informa acerca da canonização da mártir. Contudo, mesmo diante dessa informação, as personagens que a condenaram revelam que nada mudariam, visto que, à época da condenação, seguiram os dogmas da igreja, sendo, portanto, um julgamento justo e legal. Nesse momento, fica evidente a decepção de Joana, que desejaria que: "os homens se tornem melhores com minha lembrança" (SHAW, 1924, p. 206). Quando todos saem e abandonam a donzela, os raios de luz estão sobre sua cabeça, e o sino toca. Só então, em tom de súplica a Deus, ela se pergunta quando os homens estarão preparados para receber os santos. Joana é considerada santa por abdicar de sua vida para lutar contra os poderosos, por morrer queimada e o coração ainda sangrar, conforme as últimas passagens da peça: "[...] eu queimei uma Santa" (BORBA FILHO, 2007c, p. 141).

Santa Joana dos Matadouros, de Brecht, por seu turno, tem como temas a crise econômica de 1929, a perda de empregos, a miséria e as incertezas quanto ao futuro. Seu princípio organizador, no entanto, está calcado no uso da

religião como pacificadora das tensões no contexto da luta de classes (com efeito reacionário) e na necessidade da criação de falsos mártires para o processo de naturalização da opressão. A Joana de Brecht se torna santa depois de ter consciência de sua manipulação; seu intuito então era lutar contra essa estrutura que constrói o discurso que mantém as coisas como são. Porém, as forças dominantes percebem esse objetivo e matam-na para transformá-la em santa, exatamente pelo processo contra o qual ela luta. Nesse sentido, a donzela atinge o *status* de santa quando percebe que deveria lutar contra essa manipulação. Ela se torna santa pelos seus inimigos; após a sua morte, sua vida ganha ressignificação para justificar, universalizar e institucionalizar a barbárie. O título *Santa Joana dos matadouros* para a ser, com isso, irônico em relação à peça, pois a voz que o enuncia é a das forças dominantes contra as quais Joana intencionava lutar, e fala de uma manipulação abjeta.

A donzela Joana, de Hermilo, migra o mito para Pernambuco e sua apropriação insere personagens dos espetáculos populares, de seus elementos teatrais e/ou dramáticos, negaças e volteios, todos voltados para o canto e a dança popular. A Joana de Borba Filho recebe poderes divinos, aceita-os e os efetiva, com grande sucesso na luta contra os holandeses:

> Joana –
> eu sou uma moça humilde,
> nasci no vale do una.
> e ouço falar de há muito
> dessas guerras tão estranhas,
> do invasor estrangeiro
> que atravessou o mar
> para nos fazer escravos.
> eu recebi a visita
> do arcanjo são miguel
> e mais santa catarina
> e eles dois me ordenaram
> que viesse para cá
> por meu braço à suas ordens
> para expulsar o inimigo,
> tendo antes levá-lo
> a sagrada coroação (BORBA FILHO, 2007c, p. 66).

O pano de fundo que toma conta da peça mostra os interesses dos políticos da corte portuguesa em controlar, manipular e abater a força de Joana na medida de suas necessidades, de tal modo que a peça, aos poucos,

abandona o lugar do mito e vai cedendo espaço à história, como na peça de Shaw. Isso não se faz com harmonia ou transição suave, pelo contrário: o nível material do poder político usa tanto o poder na guerra quanto a adoração que causa nas pessoas simples, de tal modo que o poder instituído faz esse jogo até perceber que deve inverter a equação e se insurgir contra ela. Também, no tocante à estrutura formal, há proximidade entre a peça brechtiana e a de Hermilo. De acordo com Reis (2008, p. 121), há:

> 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.

São muitas as personagens na peça de Hermilo: Quitéria, Joana, São Miguel, Santa Catarina, João Redondo, Balula, O Padre, O Cozinheiro, Vieirinha, Mestre Barbeiro, Mestre Macêbaro, Cassimicôco, Benedito, Caboclo do Arco, Cabo 70, Dona Secundina, Dom Barrão, O Pescador, Criado, Vão Chope, A Cantadeira, O Jaguará, A Cobra, O Babau, O Escrivão, O Inquisidor-mor, O Promotor, O Carrasco, O Camarão Dom Barrão, O Morto-Carregando-o-Vivo, Manuel Pequenino, A Caipora, O Pregador, O Boi, Homens, Mulheres, Pastores, Pastoras, Cortesãos, Os Doutores, Sentinelas, Soldados, Holandeses, Os Guardas, Padres, Inquisidores, Os Camarões, Os Médicos, Outro Cortesão, Canção do Fogo, Outro Holandês, Um Inquisidor, Outro Inquisidor, Primeiro Médico, Segundo Médico, Terceiro Médico e Os Inquisidores. Esse quesito, por sinal, a aproxima de *Sobrados e mocambos.*

Isso mostra o caráter épico da proposta de Hermilo, pois se buscou a representatividade de muitos grupos, de pessoas das mais diversas classes sociais. Muitas personagens não têm nome próprio – apenas a designação de seu lugar social, de sua profissão. Saímos de um enquadramento calcado no indivíduo com psicologia complexa para personagens-tipo, o que remete, nesse caso, à representação coletiva de conflitos históricos de longo alcance, que tem grande potência alegórica – ou seja, fala de um lugar, tempo e conjuntura que

podem e devem ser mobilizados para dar sentido a outros contextos, o que ajuda a conferir atualidade à peça.

A peça é feita em apenas um ato, e o espaço é descrito como sendo o campo. A primeira rubrica da peça de Hermilo discorre sobre a forma de encenação:

> Esta peça, à maneira dos espetáculos populares do Nordeste, deve ser representada num só tempo. A critério do encenador, no entanto, poderá ser interrompida, onde quiser. A orquestra – bombo, ganzá, pandeiro, viola e Cantadeira – está colocada num estrado, no fundo do palco (BORBA FILHO, 2007c, p. 28).

O canto e a dança são elementos fundamentais nesse texto teatral, pois quebram com o andamento e a ilusão dramatúrgicas ao estabelecer interrupções no enredo. O uso desses elementos, porém, não se restringe a um efeito de ruptura épica; ele funciona, sobretudo, como uma remissão às formas populares nordestinas, que dão vida à representação e a localizam no Nordeste brasileiro, valorizando-a. O canto e a dança não fazem parte dos conflitos, das guerras, dos interesses subentendidos; formam, por assim dizer, um painel vivo da tradição e de sua importância, da cultura viva, sendo esses costumes e festas passados em revista. Isso não significa que sejam sem importância na peça, como mera ambientação; pelo contrário, fazem a voz dos que não têm voz irromper na peça, deslocando o centro das equações dramáticas tradicionais.

Em relação à forma, esta abre espaço para a elaboração lírica e para a valorização histórica, o que cria uma nova estrutura. Dentre outras passagens: “As vozes juvenis numa jornada de pastoril. Uma árvore, a quem chamam de Árvore das Fadas. Os pastores e as pastoras cantam e dançam [...]” (BORBA FILHO, 2007c, p. 29). Em meio aos versos, nota-se o uso da parlenda, também considerada um gênero popular:

> O menino é mui galante
> sabe fazer folguedinhos
> tira a boca do seu peito
> para chupar o dedinho (BORBA FILHO, 2007c, p. 29).

As parlendas são versinhos, com rima fácil, sendo, na maioria das vezes, recitados em brincadeiras de crianças. São usadas por adultos também, para embalar, entreter e distrair. Segundo Romero (1897), as parlendas são formas literárias tradicionais orais, de origem popular e apresentam ritmo fácil rimados, sendo, portanto, uma das características dos textos de Hermilo a presença e a valorização da tradição oral, da literatura popular.

Há referência ao simbolismo de cores que se estende à cor do vestido de Joana, vermelho, cor da carne. Sabemos que as referências ao simbolismo se constroem de acordo com os contextos históricos, sociais e culturais. Por exemplo, o vermelho foi associado ao comunismo, considerado inimigo da fé, fazendo-se símbolo comunista a foice (instrumento agrícola que sugere prosperidade) e o martelo (instrumento utilizado pela classe operária para romper os grilhões) (TAVARES, 2009). Essas indicações permitem compreender o contexto da peça, uma vez que, no processo de construção da personagem, Joana é uma jovem que, ancorada nos desígnios divinos, passa a ser guerreira, lutando contra vários poderosos para libertar Olinda. Essa luta é humana e a favor do povo. Dessa forma, o intertexto com Joana d'Arc precisa ser explorado mais a fundo.

A Joana histórica era uma camponesa francesa, nascida por volta de 1412, que dizia ter visões divinas do arcanjo Miguel e de Santa Catarina, nas quais os santos a teriam indicado lutar com a França de Carlos VII contra o domínio da Inglaterra, na Guerra dos Cem Anos (1337-1445): "Joana tinha cerca de 17 anos, quando, para obedecer a Deus, partiu ao encontro do delfim, na cidade de Chinon, e o convenceu a entregar-lhe o comando de um exército" (TWAIN, 1919, p. 3-4). Ela lutou bravamente e conseguiu vitórias, como no cerco de Orleães, e sua reputação cresceu enormemente no período. Mais tarde, sua popularidade com a nobreza francesa caiu, por derrotas na guerra e, também, por ser considerada perigosa para essa nobreza. Ela será presa, julgada e sentenciada à morte na fogueira pelos ingleses – ou seja, pelos inimigos (como a Joana de Hermilo); foi morta em 1431. Com sua morte, é elevada a mártir da França e, em 1456, ela se torna Mártir da Igreja Católica. Em 1803, Joana d'Arc foi declarada símbolo nacional da França, por Napoleão Bonaparte, que, na época, era imperador.

Não podemos nos esquecer de que estávamos em um período em que as mulheres não deveriam lutar ou procurar ter voz ativa, pois poderiam, inclusive, ser consideradas feiticeiras e condenadas à fogueira. Hermilo conhecia bem a história de Joana. Algumas representações imagéticas de Joana d'Arc chamam a atenção, como a de Vigiles de Martiald' Auvergne (1484), em que Joana aparece de vestido vermelho, assim como na indicação cênica da peça de Hermilo.

Figura 4 – Morte de Joana d'Arc - Vigiles de Martial d' Auvergne (1484)

Fonte: Beaune (2006, p. 224).

Joana é amarrada ao poste da fogueira por um soldado inglês identificado pela cruz vermelha de São Jorge. Ela usa um vestido vermelho, representando o sangue vertido pela guerra (BEAUNE, 2006). Na imagem, há dois confessores, o comandante do bailio de Rouen, leigos, clérigos e curiosos (BEAUNE, 2006). Na imagem a seguir, A brava Joana, de Antoine Dufour, Joana é representada como a donzela que vai à guerra: "Joana entra vitoriosamente em uma cidade submetida. Cavalo branco, armamento luxuoso, ela representa aqui o cavaleiro modelo ou a décima brava" (BEAUNE, 2006, p. 224).

Figura 5 – A brava Joana

Fonte: Beaune (2006, p. 224).

A donzela-guerreira corta o cabelo, se veste com roupas masculinas e assume o compromisso de não se casar e permanecer virgem. Esses requisitos são indispensáveis para que mantenha resguardado seu grande segredo: ser do sexo feminino (SILVA, 2010). Na peça de Hermilo, Joana troca de roupa e corta os cabelos para não ser revelada como mulher. Isso porque a mulher não deveria ir à guerra e pegar em armas, ainda que tenhamos, em alguns momentos da antiguidade, a autorização da presença feminina em guerras, pelo fato de terem poderes mágicos, como ocorre: na lenda das amazonas, com personagens femininas e a rainha Pentessiléia, em *Ilíada*; com Camila, em *Eneida;* e com Hipólita, em *Hércules*. Há, também, outras personagens femininas históricas, como Anita Garibaldi, conhecida por lutar na Guerra dos Farrapos, ou Revolução Farroupilha, no século XIX, e literárias, como a personagem Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, que se passou por homem, no sertão, a fim de vingar a morte de seu pai, Joca Ramiro, dentre outras personagens da literatura. Em *A donzela Joana*, João Redondo ordena que Joana se vista como homem:

> João Redondo –
> Com esse vestido, não!
> logo da cor encarnada!
> […]
> Então vestida de homem,
> com uma espada na mão,
> montada no seu cavalo
> e a cruz no coração,

> vai partir essa donzela,
> flor da sua geração (BORBA FILHO, 2007c, p. 45).

A temática da mulher que se disfarça de homem para ir à guerra é usual em uma cultura patriarcal, que impõe autoridade e exige subordinação. De acordo com Silva (2017, p. 223):

> A mulher ilustrada no mito da donzela-guerreira tradicional segue os paradigmas patriarcais, se comporta e se traja conforme homem; além de abdicar dos atributos femininos, assumindo estereótipo masculino, suas leis e propósitos serão não os femininos, mas os masculinos, pois assume o lugar do pai na guerra, a guerra a qual não lhe pertence.

Joana se traveste do poderio patriarcal enquanto ato de insubordinação feminina e tenta ocultar seu sexo para que possa cumprir a exigência dos santos São Miguel e Santa Catarina. Miguel afirma que Joana é a escolhida pelo Rei dos Céus para ajudar os brasileiros a vencer a batalha. A moça humilde do interior de Pernambuco enfrenta peripécias e passa por testes de resistência física e moral. Portanto, sua entrega ao espaço de guerra deverá ser completa, incondicional. Depois de se travestir em homem, Joana demanda um símbolo de poder, um estandarte. Assim o descreve:

> Que se faça um estandarte,
> distintivo de comando
> deve ser de linho branco
> com muitas franjas de seda
> e pintado deve ser
> nosso senhor o seu trono,
> com a mão direita erguida
> e o mundo na sua esquerda
> Um anjo na esquerda d'Ele
> E outro anjo à direita (BORBA FILHO, 2007c, p. 77).

Os estandartes estão associados a determinadas lideranças. Logo, representam um símbolo de soberania e de patriotismo, assumindo a função de instrumento auxiliar nas batalhas. É possível verificar a descrição do estandarte exigido por Joana a partir da imagem a seguir.

Figura 6 – Jeanne à l'étendard (coll. Spetz, Archives nationales)

Fonte: Michelet (2013, p. 29).

Joana é representada com olhar sério, traja uma armadura e empunha uma espada e um estandarte branco, sendo possível visualizar, neste, uma inscrição e três figuras celestiais, que, na peça, ela descreve como sendo o Senhor e dois anjos. De fato, Joana tem consciência de que precisa possuir elementos simbólicos de um guerreiro.

Agora que compreendemos a representação imagética e intertextual da donzela-guerreira, retorno a outros momentos da ação da peça. Após a cantoria das pastoras, há o anúncio da chegada dos capitães-do-mato e a chegada da guerra: "São os capitães-do-mato/ Vêm nos buscar para a guerra!" (BORBA FILHO, 2007, p. 30). O capitão-do-mato foi uma figura que atuou durante o período colonial no Brasil, sendo encarregado de caçar, capturar e castigar escravos fugidos, devolvendo-os a seus donos em troca de recompensa, e contribuíam também em lutas como para a destruição do Quilombo dos Palmares, em 1694. Os capitães-do-mato, juntamente com os senhores de engenho e as autoridades portuguesas, impediam as fugas das fazendas e, também, impunham o medo nos escravos. A principal função dos capitães-do-mato era a manutenção da ordem escravocrata no Brasil.

Quitéria se mostra preocupada com os capitães do mato que anunciam a invasão holandesa em Pernambuco, e Joana é enfática ao afirmar: "Mas não vão ficar aqui" (BORBA FILHO, 2007c, p. 31). Para compreender a história, retornamos para o século XVI. De acordo com Casquilho (2012), após o

desaparecimento de D. Sebastião, em 1578, na batalha de Alcácer-Quibir, o trono de Portugal foi ocupado pelo Cardeal D. Henrique, que morreu em 1580 sem deixar descendência. Com a sua morte, encerrava-se a Dinastia de Avis e formava-se uma grave crise sucessória na coroa lusitana. Felipe de Espanha, que tinha parentesco com a nobreza portuguesa, conquistou o trono, dando início a um período de aliança entre as duas coroas, conhecido como a União Ibérica (1580-1640) (CASQUILHO, 2012). À mesma época, pela guerra dos 80 anos ou Revolta Holandesa (1468-1548) os países baixos lutaram contra o domínio espanhol por sua independência. Como Portugal estava sob domínio da corte espanhola dos Habsburgos, as colônias portuguesas foram envolvidas no enfrentamento. A guerra Luso-Holandesa (1595-1663) ocorreu em colônias de além-mar, como o Brasil, que foram invadidas por companhias ligadas à coroa holandesa. Mesmo com o fim da guerra entre espanhóis e holandeses e o fim da União Ibérica, essa guerra perdurou, até mesmo porque ela tinha objetivos próprios, com o interesse da Holanda de possuir territórios ultramarinos. Como se vê, essa era uma guerra que envolvia duas potências mundiais por colônias, e não a favor dos pobres, dos escravizados, dos índios brasileiros.

A invasão ao Nordeste brasileiro começou em 1624, quando ocorreu o primeiro ataque dos holandeses em Salvador. Depois que foram expulsos, os holandeses se instalaram em Pernambuco, que prosperava com a produção açucareira (BOXER, 1961). Ainda segundo o autor, em 1630, uma expedição holandesa atacou Olinda. Em 1654, a esquadra portuguesa cercou Recife e retomou a região após 24 anos de domínio holandês. A mobilização contra os holandeses teve a participação de donos de engenhos, negros e indígenas.

O discurso de Joana revela a indignação em relação à exploração do pobre, uma constante no período de produção açucareira, e traz essa dimensão para a luta de Joana, que não é apenas por Portugal, mas pelos explorados:

> [...] A pobreza no Brasil
> terá muito o que sofrer,
> porque se vai numa venda
> o dono custa a vender
> o sujeito mete os pés:
> - “carne velha é dez réis”!
> e ninguém pode comer.
> o pobre é quem paga o pato,

> apertado que é um horror.
> o rico milionário
> nada faz a seu favor!
> e o pobre somente teme
> porque, quando o rico geme
> o pobre é quem sente dor (BORBA FILHO, 2007c, p. 32).

Os cinco versos finais da citação acima mostram a necessidade da luta de classes, ou pelo menos da consciência de classe. Não se trata de uma luta de Portugal contra Holanda, ou do cristianismo contra o protestantismo, mas de uma luta pela situação dos pobres. Isso porque, se os ricos estão gemendo, é o pobre que sente a dor. Noutras palavras, se a situação de guerra é ruim para os donos dos negócios, ela é terrível para os mais pobres, os invisíveis que ninguém vê, e que a história mal identifica – pois se fixam nos nomes, nas ações e no destino dos poderosos. Quem há de olhar para os de baixo? De que modo se há de expressar essa dor, evidenciar o abuso de seu sofrimento e do silenciamento desses, que saem perdendo qualquer que seja o vencedor? Para Hermilo, o teatro popular deveria ser pensado e organizado com o objetivo de refletir a respeito de muitas questões, dentre elas, os abusos da elite, o meio em que vivemos, e para isso seria necessário recorrer aos espetáculos populares, sua forma, que não segue o roteiro do teatro dramático, mas sim mira na crise social. Ou seja, não se trata apenas de lidar com novos temas, mas de conseguir ver a força significativa de novas formas. Além da brincadeira provocada pelos brincantes, pelos mamulengueiros, uma vez que a peça apresenta muitas personagens bonecos que contracenam com os humanos, também era interessante haver um teatro que conscientizasse os espectadores para aquilo que aflige o povo, no seu aspecto político e social.

Após ser convocada, Miguel sugere a Joana: “Sai daqui e vai a casa / do Capitão João Redondo” (BORBA FILHO, 2007c, p. 34). O teatro do Capitão João Redondo é um teatro de bonecos popular do Nordeste, conhecido, na Paraíba, por Babau. Trata-se de uma linguagem cênica rica em crítica, improviso e criatividade. Segundo Borba Filho (1966), esse teatro teria chegado ao Brasil por meio dos europeus, durante o processo de catequese dos indígenas, mas foi no Nordeste que ele mais se desenvolveu, adaptando-se perfeitamente ao universo rural da sociedade imperial. As brincadeiras ao ar livre eram, muitas vezes, o

único meio de diversão permitido aos mais pobres, sob a luz da lua ou de um lampião. O Capitão João Redondo simboliza o poder do fazendeiro rico, dono de todo o Nordeste. Nas palavras de Borba Filho (1966, p. 94):

> Até onde a memória alcança, o mamulengueiro mais famoso de Pernambuco foi o Doutor Babau. Que significa a palavra babau? Pereira da Costa assim se refere ao vocábulo: Acabou-se, Adeusinho, Está tudo perdido, Não há mais remédios. Tais são as expressões desta dicção interjetiva na ocorrência de um fato consumado, de uma pretensão frustrada, de um negócio que fracassou.

João Redondo, segundo Pimentel (1988), tem caráter preconceituoso, machista e desrespeitoso, principalmente no trato com os mais pobres, para os quais é símbolo de dominador. No enredo do teatro de bonecos, a filha Quitéria mantém um romance com Benedito, negro, escravo e, também, empregado do Capitão. Benedito representa alguém que, embora escravizado e submetido, consegue ludibriar o Capitão e namorar sua filha. Nele se materializa tanto a representação de reivindicações dos menos favorecidos como, também, uma centelha de esperança de que, com resistência, é possível vencer o dominador.

Como dito, depois de Miguel profetizar que Joana irá libertar Olinda, ele pede que procure o Capitão João Redondo para ajudá-la. Nesse momento, aparece o Balula, um empregado de João Redondo que o chama de Capitão. Eles estão organizando suas finanças e o custo das armas, pois estão em guerra. João Redondo é incisivo ao exigir que Balula esfole ainda mais o povo para conseguir os meios de manter a guerra, e não dá espaço para questionamentos de Balula:

> Balula –
> Não me conformo com as contas
> João Redondo –
> Pois a encomenda é esta:
> nosso exército precisa
> de quatrocentas espadas
> e devem todas brilhar
> assim como brilha o sol
> [...]
> Então não há falha aqui
> [...]
> Balula –
> E onde vamos arranjar?

João Redondo –
Batemos a região.
pela a capa, esfola e mata
que a luta continua.
sou ou não sou capitão?
Balula –
Mas ninguém aguenta mais
João Redondo –
Comigo tem que aguentar
[...]
Balula –
Capitão, é de esfolar! (BORBA FILHO, 2007c, p. 36).

O universo no qual se situa essa personagem constrói um tipo: João é capitão rígido, que maltratava os escravos e os que estão sob seu controle. Hermilo se apropria dessa ideia de pertencimento da identidade da personagem mamulengo para construir o universo intertextual marcado pelo comportamento e pelo posicionamento social das personagens. Quando Joana chega à casa de João Redondo, ele é mal-educado e se apropria de sua condição de capitão para humilhar e debochar da donzela, mesmo ela dizendo que recebeu um chamado do reino dos céus. O diálogo tenso se encaminha para uma disputa marcada por ritmos e rimas da poesia oral, cantada pelo povo a partir de adaptações de narrativas populares em contos e folhetos:

João Redondo –
E ainda mais esta!
o que tu queres aqui?
mas quem foi que mandou?
as ordenanças, que bestas!
eu aqui, aperreado,
resolvendo os meus problemas,
vai entrando uma mocinha
mas quem foi que mandou?
[...]
Toma cuidado, menina
toma cuidado, menina
que o capitão mete esporra
[...]
Toma cuidado, menina
eu boto você pra fora
Joana –
Eu vim aqui pra te ver
só saio na minha hora
João Redondo –
Toma cuidado, menina
A pulso você namora

> Joana –
> Eu vim aqui pra te ver
> e não vou sair agora
> João Redondo –
> Toma cuidado, menina
> cuidado com a minha tora
> Joana –
> Eu vim aqui pra te ver
> e quero falar agora (BORBA FILHO, 2007c, p. 38).

João Redondo a ameaça com sexo forçado (a pulso você namora), alude ao seu órgão genital (cuidado com a minha tora), e não mede esforços em fazê-la ir-se embora. Mas ela, resoluta e seguindo Miguel, exige ser ouvida. Os versos, compostos em redondilha maior, não escondem sua raiz popular, que vem do fim da Idade Média. “O florescimento da redondilha, na métrica e no teatro, iniciou-se depois do século XV, mas Gil Vicente já fizera uso dela” (MOISÉS, 2013, p. 391).

Pimentel (2003) observa que o teatro de raízes populares expressa aspectos fundamentais de nossa realidade, nordestina e brasileira, a partir de estruturas cênicas específicos. Ainda segundo o autor, o teatro nordestino pode ser considerado gênero híbrido, devido às influências de rituais dionisíacos, do teatro greco-romano, dos autos sacramentais, das farsas, das entremezes, da *Commedia dell’arte*, do teatro vicentino e do século de ouro espanhol, dos pelotiqueiros de feira, dos pastoris, dos espetáculos populares. Vemos essa articulação na peça com características do auto sacramental (Joana com a missão dos santos, por exemplo), da comédia vicentina, do entremez em tom de farsa, dos espetáculos populares, além de elementos da tragédia que remontam ao teatro greco-romano. A obra de Hermilo, conscientemente, se apoia em uma estrutura muito complexa e rica, que não se perde em si mesma, ou seja, que não é autorreferente: deseja mostrar a complexidade das formas populares e o caráter material, não dogmático, da tradição do teatro moderno. Para isso, atualiza a história mítica e religiosa de Joana d’Arc, localizando-a em um capítulo muito importante para a história de Pernambuco, que ajuda a trazer tanto o elemento religioso quanto o histórico para primeiro plano.

O diálogo entre Joana e João Redondo compõe um debate, ou mesmo um duelo, em ritmo cantado, melódico, rimado.

> Balula –
> Tendes cabelos mui grandes,
> logo te conhecerão
> Joana –
> Mande cá uma tesoura
> que os deitarei no chão.
> João Redondo –
> Tendes os olhos garridos
> moça. Te conhecerão.
> Joana –
> Quando eu passar pelos homens
> eles se abaixarão
> João Redondo –
> Tendes as mãos mui mimosas
> moca. Te conhecerão
> Joana –
> Com o exercício das armas
> elas engrossarão
> João Redondo –
> Tendes seios estufados
> moça. Te conhecerão (BORBA FILHO, 2007c, p. 44).

Durante o processo de leitura, o leitor tenta interpretar os significados das palavras, utilizando, para tanto, seu conhecimento de mundo. Nesse embate, ou mesmo peleja, entre Joana e João Redondo, há intertextualidade com o conto popular *Chapeuzinho Vermelho*. A sequência dos versos: “Tendes cabelos mui grandes”, “Tendes os olhos garridos”, “Tendes as mãos mui mimosas” e “Tendes seios estufados” evidencia, no processo intertextual com o conto infantil, a inquietação de João Redondo com o perigo do disfarce de homem ser facilmente descoberto. A intertextualidade, então, consiste na presença de determinados aspectos ou características de uma dada obra em outra, porque, como bem afirma Kristeva (2005, p. 68), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. O efeito dessa intertextualidade com *Chapeuzinho Vermelho* ganha tom cômico e marca a desconfiança de João Redondo em relação ao projeto de Joana. Além disso, Joana, assim como o Lobo Mau do conto infanto-juvenil, será considerada mais adiante como uma ameaça à corte portuguesa e, consequentemente, será caçada e morta por simbolizar a possibilidade de libertação do povo brasileiro.

Outro ponto da indagação de João Redondo está ligado à temática da donzela que vai à guerra. Não é interessante que Joana vá à guerra, pois os homens poderão reconhecê-la pelo fato de ser mulher: cabelos, delicadeza das

mãos, olhos grandes e seios. O corte dos cabelos se torna uma atitude expressiva e empreendida pelas donzelas guerreiras e aponta certa consciência entre a condição biológica e o compromisso assumido. Para cumprir a demanda, Joana oculta sua identidade, para que possa se parecer com um guerreiro; isso marca uma ruptura com o seu passado de moça humilde, tornando-se líder de guerra. Joana contesta cada um dos senões ditos por João Redondo e, ainda, demonstra força ao castigá-lo por blasfemar os nomes dos santos que deram a missão a ela, Miguel e Catarina. Joana retoma o discurso de que foi enviada para libertar Olinda, finalizando o embate e, finalmente, se travestindo de guerreiro (com gibão, espada, armas e estandarte):

> Joana –
> Dê-me um cavalo veloz,
> Uma espada feiticeira,
> Dê-me armas e comeres
> que eu parto para encontrar
> o joão fernandes vieira.
> vou combater os flamengos,
> livrar olinda do jugo,
> tudo isso é ordenado
> através de são miguel,
> por nosso senhor dos céus
> [...]
> Vou libertar Pernambuco,
> redimir os camponeses
> castigar os invasores
> [...]
> É a vontade de Deus
> que o nosso vieirinha
> seja coroado rei
> vai ser preciso deter
> os malvados holandeses (BORBA FILHO, 2007c, p. 40).

Joana, como visto, menciona “Vieirinha”, que faz referência a João Fernandes Vieira, que foi governador da capitania de Angola, no período de 1658 a 1661, e, também, “um dos líderes do movimento de libertação, que teve prestígio perante a Coroa pelas ações militares na expulsão dos holandeses” (SOUZA, 2017, p. 147), juntando ao seu prestígio econômico a nobreza rural pernambucana. João Redondo continua a duvidar da profecia e ainda sugere que possa ser uma farsa:

> João Redondo –
> E por falar em demônio,
> quem me garante sem mais
> que você, donzela joana,
> não seja uma artimanha
> do Dom Futusco infernal? (BORBA FILHO, 2007c, p.46).

Esse discurso de desconfiança, seguido de medo da força da donzela, germinará e dará lugar, mais tarde, ao julgamento liderado pelos inquisidores, uma vez que Joana deixa de ser interessante para a nação e, em um processo de manipulação dos poderosos, é presa e morta, mas depois lembrada como mártir – processo que, de alguma maneira, lembra a operação da Santa Joana de Brecht. João Redondo menciona Dom Futusco que, segundo Pimentel (1969), remete ao diabo. Ainda de acordo com o autor, a presença do diabo na narrativa popular é

> resultante do espírito mítico de nosso povo impregnado de crendices medievais, herança dos colonizadores, que encontram a propagação ainda frequente nos sermões apocalípticos dos frades italianos, organizadores de santas missões, que – como frei Damião – cruzam o Nordeste (PIMENTEL, 1969, p. 97).

Outra referência importante, ligada ao teatro de bonecos, é a personagem Cassimicôco, derivação de “Cachimbinho de cocô”. Segundo Borba Filho (1966), o mamulengo nasceu da fusão entre o medieval teatro de marionetes, os totens indígenas e as máscaras ritualísticas africanas. Suas diversas formas de manifestação são registradas em todo país: João Redondo, no Rio Grande do Norte, Babau, na Paraíba, João Minhoca, na Bahia, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, Briguela, em São Paulo, Cassimiro-côco, no Piauí.

Cabo 70 e Benedito, também personagens do teatro de bonecos, fazem parte da peça: “entram: Benedito e o Cabo 70 vestidos de guerreiros, o Caboclo de Arco com as vestes de caboclinho, Dona Secundina e cortesãos. Cantam e Dançam” (BORBA FILHO, 2007c, p. 60).

Depois da participação das personagens do teatro de bonecos, que discutem sobre a guerra, Joana é indagada por Dom Barrão, mais uma vez, por suas vestes e aparência, como o cabelo curto. Ela reafirma sua missão enquanto aquela que irá libertar Olinda: “São de chamar a atenção/Estas vestes

masculinas [...]" (BORBA FILHO, 2007c, p. 69). Mais tarde, Joana será testada por alguns doutores em relação à sua inteligência em várias áreas, pois duvidam que uma donzela poderia conduzir os homens na guerra e libertar Olinda. O questionamento da capacidade mental da mulher não é nada novo. No decorrer da história, a mulher foi sujeitada a reproduzir os discursos que apontavam o seu lugar no mundo com base no patriarcalismo e "fundamentado" na biologia; ou seja, o "lugar" da mulher seria apenas o de gerar e o de amamentar a prole.

Os doutores Penico Branco, Doutor Queixada Mole, Bedegueba, Doutor Cara de Rato, Doutor Canção de Fogo são convocados por Dom Barrão para interrogar Joana: Vão todos examiná-la (BORBA FILHO, 2007c, p. 69). Essas personagens também fazem parte da tradição popular. Por exemplo, no *Auto bumba meu boi*, o Pajé cura o boi e, com o tempo, é transformado em médico, conhecido, pejorativamente, como Doutor Penico Branco (MAIA, 1996). Bedegueba é uma personagem do pastoril profano, palhaço bufão que canta, dança, faz mesuras e deboche com músicas de duplo sentido, apoiando-se em sua bengala em formato de uma cobra colorida (MELLO; PEREIRA, 1990). Doutor Canção de Fogo é uma personagem pícara da Literatura de Cordel. Segundo Rafael Oliveira (2011), Canção de Fogo é um anti-herói, chamado de quengos ou quengos lixados, e usa as malandragens e as astúcias para combater a classe dominante. Ainda de acordo com Oliveira (2011, p. 48), Canção de Fogo foi transformado em uma personagem da Literatura de Cordel, tornando-se símbolo popular. Hermilo utiliza a brincadeira "o que é o que é", entre Penico Branco e Joana, para dar início ao desafio, à contenda conhecida entre os cantadores do Nordeste:

Penico Branco –
Vou fazer-lhe outra pergunta,
tome nota do recado:
quero que você me diga
o que é mal-empregado.
Joana –
Doutor, eu vou lhe dizer
o que é ' mal-empregado'
é uma moça bonita
casar com rapaz safado
é um vaqueiro ruim
num cavalo bom de gado
paletó de pano fino

> num corpo mal-amanhado
> é um cabra preguiçoso
> abrir um grande roçado:
> abre, planta e não o limpa,
> perde o legume plantado.
> Disso tudo é que se diz:
> Ó, meu Deus, mal-empregado! (BORBA FILHO, 2007c, p. 73).

O texto retoma a canção dos cantadores Maria Tebana e Manuel do Riachão da canção popular:

> É a moça bonita
> Casá c'um rapaz safado;
> É um vaqueiro ruim
> Num cavalo bom de gado;
> Palitó de pano fino
> Num corpo mal-amanhado;
> É um cabra preguiçoso
> Abri um grande roçado:
> Abre, planta e não alimpa,
> Perde o legume plantado...
> Disso tudo é que se diz,
> Ô meu Deus! Mal-empregado!!! (MOTA, 2002, p. 137-9).

Maria Tebana é cantadora norte-rio-grandense do século passado e estaria relacionada a um tipo de modelo feminino do período colonial distante da imagem e da visão de uma mulher pura e virtuosa (MOTA, 2002). Joana é indagada por Penico Branco a respeito de o ideal feminino ser o mesmo imposto pela sociedade patriarcal, porque as ações da donzela, como se travestir de homem e guerrear, provocam uma inversão da idealização da mulher na sociedade da época. As atitudes de Joana são vistas como insubordinação e denotam uma forma de resistir às discriminações e aos preconceitos. Ela responde imediatamente a todos os questionamentos, com sagacidade e pertinência. Após as perguntas dos doutores, Vieirinha comunica que a donzela passou no teste. Esse é o momento no qual Joana é aceita e passa a comandar as tropas para ajudar na luta contra os holandeses. Ela, que nem sabe escrever, pede que os padres façam um estandarte para sua caminhada.

Nas páginas seguintes, que não são muitas, narra-se o modo como ela consegue vencer suas batalhas, ajudada pela natureza, pelos santos e pelos guerreiros que nela confiam – apesar da desconfiança inicial de Balula e de

Benedito. Ela vence a batalha de Olinda. Importa aqui destacar como isso se dá em chave épica, narrativa: não se acompanha a batalha, mas a preparação e os efeitos desta, narrados pelas personagens. Portanto, na peça não está em primeiro plano a ação dramática propriamente dita, que é a luta entre portugueses e holandeses, que é narrada em poucas linhas. O princípio organizador está na exposição dos modos de agir, dos cálculos políticos, das estruturas de poder que são mobilizadas, e que acompanhamos passo a passo. Joana representa a força dos santos, que a escolhem e a fortalecem, mas ela, camponesa, personagem construída como tipo que representa os demais de sua condição, não tem ideia dos jogos de poder nos quais está envolvida. Mesmo os testes para verificação de seu chamado são realizados por grupos que detêm poder, e havia vantagens em conseguir manipulá-la segundo seus interesses.

Dá-se mais atenção a isso do que à luta propriamente dita e a qual lado é o melhor da guerra. Enquanto para Joana se trata de uma questão religiosa e para a melhoria da vida do povo, para os dominantes tudo faz parte de cálculos políticos precisos; entre essas duas formas de ser e agir, e de se ter consciência política, e duas formas teatrais é que se move a história. Vamos falar um pouco sobre essas formas que estão em tensão na peça.

Por um lado, há a remissão às formas populares, à produtividade e à importância delas, que têm a ver com a exposição do modo de vida e de cultura das pessoas mais simples, dos camponeses, e com alguns traços de um auto medieval. Por outro lado, a dinâmica política está mais afeita ao teatro dramático, dos conflitos entre os indivíduos em cena – que são os poderosos, seja a Igreja, sejam os comerciantes etc. Esse último é o nível em que estão e se movem Dom Barrão, Vão Chope e os demais. A peça faz com que o nível do registro cênico de Joana, próxima dos ritmos e espetáculos populares, perspective o nível dramático, evidenciando esses jogos de poder. Vemos que os poderosos manipulam os mais fracos, exploram, abusam, fazem com que lutem suas lutas. O resultado final deste embate entre formas é o teatro épico, que pretende, dentre outras coisas, mostrar o abuso e o processo de institucionalização e naturalização da situação atual. Ao fazer isso, Hermilo consegue que as potências em luta estejam, de fato, do mesmo lado, na disputa política e econômica que vai decidir quem vai explorar o Brasil e seus habitantes. O

sofrimento destes, sua vida íntima, suas dificuldades estão fora das preocupações dos donos do poder. A sensibilidade e a luta de Joana estão com os mais pobres, de onde veio e nunca cogitou sair, e não com os de cima, embora nem tenha consciência disso, dado que segue seu destino com confiança cega nos santos. Nesse sentido, o sucesso de Joana na guerra contraria os planos de Dom Barrão. Após as vitórias iniciais, ele deseja celebrar um acordo de paz com a Holanda, com o qual poderia lucrar mais. Dadas as novas condições após a intervenção de Joana, os portugueses estão em condições de negociar melhor, tendo a vitória por companhia. Para isso, contudo, precisam afastar Joana:

> Dom Barrão –
> Meu mundo se transformou
> de uma hora pra outra:
> todos os sonhos de glória,
> minha carreira veloz,
> minha ascensão garantida
> [...]
> Parece cair por terra
> pois a teimosa donzela
> não quer a paz, quer a guerra.
> Frei Recombelo –
> Há de haver uma maneira
> para a donzela se afastar
> Dom Barrão –
> Vaca, bruxa, camponesa
> ignorante, atrevida
> [...]
> Frei Recombelo –
> Ela agora está com tudo:
> venceu todas as batalhas
> agora, mais do que nunca,
> o seu prestígio cresceu,
> agora que o vierinha
> pôs na cabeça a coroa (BORBA FILHO, 2007c, p. 85).

Como se vê, os termos que Barrão atribui a Joana são muito agressivos. Frei Recombelo explica que a luta por demonizar Joana será complicada pelo capital simbólico que ela conquistou. Ela se configura como um entrave aos interesses tanto da Igreja quanto da coroa, e se foi útil a essas instituições, agora é o momento de confrontá-la e diminui-la ante a opinião pública. Eles tramam contra ela. Dom Barrão inicia o processo discursivo de desmerecer as vitórias e

as conquistas de Joana. Nesse momento, chega Vão Chope e começam a negociar o fim da guerra e, também, o necessário declínio de Joana. Esse fim é, sobretudo, discursivo: precisam justificar sua queda para, depois, matá-la. Vão Chope questiona o exame de inteligência a Dom Barrão, atribuindo o resultado positivo ao fato dela ser uma feiticeira. Com isso, desenvolvem a hipótese de levá-la ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, e condená-la à fogueira:

> Vão Chope –
> Ela é uma feiticeira!
> pois não percebeu, então?
> e vossa excelência pode
> conduzi-la à inquisição!
> [...]
> Então deve ser queimada.
> Dom Barrão –
> Saberei o que fazer
> o nosso Inquisitor-mor
> e formado o tribunal
> pela santa inquisição
> provaremos que o diabo
> estava do lado dela.
> feiticeira! feiticeira! (BORBA FILHO, 2007c, p. 88-89).

Na sequência, Balula canta na presença de Benedito, Cabo 70, Caboclo de Arco e Joana ri das brincadeiras. Ela tem consciência da sua predestinação: servir e lutar. Nesse momento, São Miguel aparece e profetiza que Joana cumprirá sua missão e será prisioneira. “Chegou a hora, menina [...] Caíras prisioneira” (BORBA FILHO, 2007c, p. 96). Joana não faz parte das armações que estão sendo tramadas contra ela, pelo contrário: é apenas informada de seu infortúnio pelo santo. Seu percurso é completamente diverso daquele das personagens há pouco mencionadas. Ela está no tempo do mito, dos santos, da festa popular (dança dos caboclinhos, cavalos-marinhos e bumba meu boi), em meio ao conflito de homens armados, lutas e guerra:

> São Miguel sai. Joana continua ainda um instante ajoelhada. O dia nasce de vez. Ela se levanta e sai. Quase ao mesmo tempo ouve-se o grito de guerra dos caboclinhos que invadem o campo dos dois, um bando representando os brasileiros e o outro os holandeses. **A dança dos caboclinhos** é batalha. No fim da dança o grupo que representa os brasileiros vai fazendo com que o outro grupo recue e desaparecem. A cena é invadida pelos guerreiros brasileiros, à frente Joana, armados, montados em

> **cavalos-marinhos** em vermelho e preto. Lutam, ora em grupo, ora isolados, ao som de uma música de **bumba-meu-boi**, cada vez mais frenética. Os brasileiros vão, pouco a pouco, cedendo terreno, mas Joana continua na luta (BORBA FILHO, 2007c, p. 96, grifos nossos).

O caboclinho é considerado por Fonte Filho (1999) como sendo o bailado mais antigo do Brasil, pelo fato de ter sido registrado pela primeira vez em 1584, pelo Padre Fernão Cardim. Caboclinho é um bailado de origem indígena, sendo observado nas missões organizadas pelos catequistas, quando os curumins (crianças) apresentavam danças indígenas, e, segundo Fonte Filho (1999), um folguedo, representando a música e a dança e simbolizando batalhas, caçadas e colheitas. A referência à música do espetáculo popular bumba meu boi também aparece e, conforme Suassuna *et al.* (1997), origina-se do estribilho cantado, quando o boi, figura principal do auto, dança.

Outra referência ao espetáculo dramático popular é a do cavalo-marinho, que é uma variante autônoma do bumba meu boi e, "apesar de utilizar alguns personagens, músicas e coreografias comuns [...], tem características próprias" (BORBA FILHO, 1999, p. 160). Além disso, de acordo com Borba Filho (1999, p. 164), "o enredo versa sobre situações do cotidiano, necessita de ensaios, mas admite a participação do público, que, reunido em forma de círculo participa do desenrolar do espetáculo". Ainda de acordo com o autor, as personagens que compõem o Banco, que seria a orquestra composta por rabeca, pandeiro, canzá e ganzá, vão guiando as sequências, sendo personagens humanos, animais e fantásticos.

O cavalo-marinho é uma brincadeira que faz parte dos reisados do ciclo natalino, festa em que as pessoas se reúnem para dançar e cantar. A palavra *reisado*, segundo Mário de Andrade (1982), deriva de reis e foi uma masculinização brasileira da palavra portuguesa reisada, que significa rapaziada, coisas próprias de rapazes. O cavalo-marinho é uma espécie de espetáculo de rua e teria surgido no Brasil como parte do processo de adaptação e da resistência dos escravos submetidos à violenta realidade imposta pelo sistema colonial escravista (MOURA, 2016). Essa brincadeira, então, mantém o canto e a dança representando as relações de solidariedade entre os negros, vindos de diferentes partes da África, com línguas e costumes diversos (MOURA,

2016). Outro ponto interessante é que o cavalo-marinho seria um tipo de versão brasileira da *Commedia dell'arte,* uma forma de teatro popular improvisado que começou no século XV, na Itália, e se desenvolveu, posteriormente, na França, mantendo-se popular até o século XVIII. As personagens usavam máscaras e as apresentações ocorriam nas ruas e nas praças públicas (PAVIS, 2008).

Portanto, há, na peça, um jogo entre polarização e articulação entre os dois espaços: de um lado, a guerra que envolve os interesses políticos dos poderosos e, de outro, a dança, a música e os espetáculos populares, que falam a partir dos de baixo e, de algum modo, instauram a resistência às formas dramáticas. Nesse último lugar encontra-se Joana, a moça que também representa o popular e que está nesse universo das cantigas, das formas populares, do respeito pela religião, que luta e se preocupa com a vida dos camponeses, do povo. Após os bailados populares, caboclinhos, bumba meu boi e cavalos-marinhos, Joana é capturada pelos holandeses e, logo em seguida, levada para o Tribunal de Inquisição "Já está nas nossas mãos/ A bruxa dos brasileiros! (BORBA FILHO, 2007c, p. 97).

A rubrica remete ao espaço (sala de julgamento), à forma como os doutores estão vestidos e à referência ao símbolo do Cristianismo, a cruz:

> Entram doutores, togados, o escrivão, padres, Dom Barrão, guardas. Logo depois ouve-se um canto, à boca fechada e imediatamente aparecem inquisidores, vestidos de dominó preto e capuz onde só aparecem os olhos, conduzindo uma grande cruz, à frente o Inquisodor-Mor e em seguida o Promotor logo que entram entoam (BORBA FILHO, 2007c, p. 100).

A cruz é o símbolo do Cristianismo, sendo marco de Jesus, devido à crucificação ser um dos fatos mais atestados no Novo Testamento (PEREIRA, 2015). Depois da indicação cênica, há um longo diálogo entre o Promotor, o Escrivão, Joana, Um Inquisidor e Dom Barrão; é o Tribunal da Inquisição em que Joana será examinada, indagada, humilhada, insultada e condenada. Segundo Pinto (2010), foi em 1095, com o Papa Urbano II, que surgiu a Inquisição Medieval, considerada um movimento político-religioso em que a Igreja Cristã organizou uma reação contra a difusão, no ocidente, de movimentos considerados heréticos. Pinto (2010, p. 191) explica que a palavra *heresia*

significa escolha e “tornou-se um termo genérico e com conotação depreciativa a partir do qual incluíam aleatoriamente quaisquer condutas que fossem consideradas contrárias, novas ou simplesmente diferentes”. Joana é capturada, e, em meio ao ambiente conflituoso, a música e a dança são alusões constantes, criando um ambiente tenso:

> As canções são cada vez mais rápidas. Aparece o Jaraguá, fantasma representando a alma dos cavalos: caveira do animal, com olho de vidro, o corpo envolvido num pano. O Jaraguá dança ao som da música, às vezes investindo contra Joana que está estatelada contra a parede. A música passa para a da Cobra (BORBA FILHO, 2007c, p. 98).

Jaraguá é um personagem fantástico que faz parte do imaginário da cultura popular, sendo criado a partir de uma colcha de retalhos, das “memórias dos ex-integrantes e integrantes do grupo do(a) Jaraguá, boatos de pescadores e especulações de historiadores capixabas” (PRESTES, 2012, p. 282). Segundo Buriti, Martins e Ribeiro (2009), o nome *Jaraguá* vem da língua tupi e significa senhor do vale. Jaraguá é também uma planta nativa das regiões tropicais africanas, usada no Brasil como alimento para o gado; é um bicho mítico ou fantástico.

> Nos períodos de maior isolamento o vaqueiro estava mais próximo das forças da natureza que ele não conseguia explicar, nem domar, causavam medo e para essas manifestações ele atribuía nomes como Caipora, Jaraguá, cão ou diabo, Babau e alma penada que são personagens presentes no bumba-meu-boi (BURITI; MARTINS; RIBEIRO, 2009, p. 24).

O canto e a dança populares, juntamente com a presença do Jaraguá, mete medo em Joana, que está encurralada e será levada prisioneira. Ela tem consciência disso, visto que Miguel já havia feito a anunciação: “chegou a hora menina” (BORBA FILHO, 2007c, p. 96). Nesse momento tenso, duas personagens-bicho dançam com a música de Babau. Borba Filho estrutura um jogo de tensão a partir da ação dramática que se desenrola entre elementos que povoam o popular e a tensão provocada pela prisão, pela tortura que, consequentemente, Joana sofrerá adiante.

O Tribunal de Inquisição, composto por Um Inquisidor, Outro Inquisidor, o Inquisidor-Mor, Dom Barrão e o Promotor, faz questionamentos a Joana, que se defende dizendo que foi enviada por Miguel e Santa Catarina para salvar Pernambuco. Esse é apenas o começo da sequência do ritual inquisitório. A indicação cênica é a de que “Joana está no catre, dormindo um sono agitado. Em cima da mesa, restos do jantar. A música de bumba vai crescendo pouco a pouco, enquanto ela se contorce de dores. Na luz amarelada, surgem os Camarões” (BORBA FILHO, 2007c, p. 111). Joana, como prisioneira, passa pela tortura que também faz parte do Tribunal. De acordo com Pinto (2010, p. 203), há “três relevantes pilares do processo inquisitório: a busca da verdade real como objetivo do processo, o sistema das provas legais e a tortura como método de apuração”. Nesse quadro de tortura, composto por música e dança de camarões, temos, mais uma vez, a indicação do Boi Bumbá. Mario de Andrade (1982), ao estudar as danças dramáticas do Brasil, ressaltou a do bumba meu boi, para ele, seria o mais nebuloso dos bailados do Nordeste, conforme vimos, uma dança complexa e estranha pela sobrevivência do mito de morte e ressurreição. Aqui, há uma forte relação com o bumba meu boi, sua morte e ressureição, pois, ao fim da peça, Joana será condenada à fogueira; ela ressurgirá, mais tarde, com Miguel e Catarina.

Nesse jogo dramático, tendo a música, o canto e a dança das formas populares, um dos camarões assume a figura de O Camarão Dom Barrão que avança condenando-a:

> O Camarão Dom Barrão –
> comestes os nossos irmãos!
> os camarões
> rão, prão, prão, prão
> comeu todo o camarão!
> [...]
> Joana –
> cabra danado
> é dom barrão
> comeu no mato
> sem ter gibão,
> açoita os outros
> sem precisão.
> tá bebo, diabo?
> tá bebo, cão? (BORBA FILHO, 2007c, p. 113).

A referência à Camarão Dom Barrão pode estar ligada ao “índio que foi batizado como Antônio Felipe Camarão ou simplesmente Poti (camarão), na língua tupi” (FAGUNDES, 2016, p. 29), que desempenhou um papel importante nas guerras pernambucanas da América Portuguesa no século XVII, tendo lutado ao lado dos portugueses contra os holandeses. Segundo Fagundes (2016, p. 9), pertenceu ao “grupo dos potiguares, o índio viveu em uma missão jesuíta, onde foi doutrinado de acordo com a fé católica”. Joana, em seu enfrentamento discursivo com Dom Camarão, utiliza rimas alternadas, o que confere musicalidade, além do tom cômico observado no diálogo entre as duas personagens. A donzela insulta “tá bebo, diabo, tá bebo cão”; esse insulto pode estar ligado ao episódio descrito por Fagundes (2016, p. 37) ao relatar a atuação decepcionante de Felipe Camarão, em 1637, na batalha de Porto Calvo: “Felipe Camarão ficou bêbado por conta da aguardente que lhe deram, logo nem ele e nem o exército dele conseguiram guerrear contra os flamengos”. Hermilo, em toda a peça, realiza uma apropriação e dá uma expressão estética do contexto histórico ligado à guerra entre Brasil e Holanda, numa perspectiva de cruzamento entre a performance e os elementos da cultura popular.

Joana passa mal e desmaia. A quantidade de camarões que Joana ingeriu tem estreita ligação com a tortura imposta por Dom Barrão. Pinto (2010, p. 201) ressalta que “o interrogatório é a perquirição da verdade por meio de tormentos, ou seja, da tortura; e à tortura se pode chamar interrogatório”. Depois de, forçosamente, ingerir os camarões e ainda ser acusada de ter matado os irmãos de Dom Camarão, Joana passará por um intenso interrogatório, para que o Tribunal da Inquisição formalize a obtenção da prova que, para eles, corresponde à verdade real. Joana responde com precisão às primeiras perguntas feitas a ela. Porém os inquisidores buscam alguma resposta que a condene, inclusive nas vestimentas:

> O Promotor –
> Teve licença de Deus
> para vir a Pernambuco?
> foi deus que te aconselhou
> a vestir roupa de homem? (BORBA FILHO, 2007c, p. 122).

As vestes de Joana também se caracterizam como motivo para o Tribunal de Inquisição chamá-la de pecadora. As mulheres da Idade Média eram vistas como ameaça ao poder, pois eram as curadoras populares, as cultivadoras ancestrais das ervas que devolviam a saúde. Some-se a isso a força simbólica que Joana conquistou junto aos soldados e ao povo, e que os poderosos precisam desconstruir, para que retomem as rédeas da situação. Os inquisidores passam a acusá-la, processá-la e julgá-la, condenando-a à fogueira. A justificação dessa morte é mais importante do que sua efetivação, porque disso depende a reconfiguração da estrutura de poder vigente. O escrivão lê artigos relacionados aos depoimentos de Joana e dos participantes do Tribunal de Inquisição:

O Escrivão –
Eis o artigo primeiro:
afirmou Joana
teve estranhas revelações
[...]
São ficções mentirosas,
sedutoras perigosas
[...]
Eis o segundo artigo:
ela afirmou no processo
que o santo Arcanjo Miguel
[...]
É mentirosa presunçosa,
mentira perniciosa
[...].
Eis o artigo terceiro:
os anjos e São Miguel
lhe davam todos os conselhos
[...]
Eis o artigo quarto:
profetizou certas coisas,
soube de coisas ocultas
e reconheceu pessoas
[...]
Eis aí a superstição
[...] Vejamos o artigo quinto:
vestiu as roupas de homem
e cortou seus cabelos
[...]
Suspeita de idolatria,
adoração de si mesma
[...] Eis aqui o artigo sexto:
nas cartas ela usava
os nomes “Jesus-Maria”

ameaçando de morte
quem lhe desobedecesse
[...]
promovendo a tirania
[...]
O item sete diz assim:
abandonou os seus pais,
procurou João Redondo,
foi encontrar Vieirinha
[...]
Foi também escandalosa,
blasfemadora de Deus
[...]
Vamos ao artigo oitavo:
quando estava na prisão,
saltou da janela alta,
altura de cinco metros,
com o intuito de fugir
[...]
Um provável suicídio
[...]
O artigo nono diz:
declarou que um dos santos
lhe daria um paraíso
[...]
É asserção presunçosa,
mentira perniciosa
[...]
o décimo artigo diz
que ela sempre afirmara
ser muito amada por Deus
[...]
é blasfêmia contra os santos
[...]
Eis aqui o artigo onze:
fez diversas reverências,
outras genuflexões
[...]
Já caiu na idolatria,
invocou Satanás
e jurou erroneamente
[...]
Chegamos então ao fim
Com o décimo segundo.
Disse ela que se a Igreja
lhe mandasse que fizesse
o contrário dessas ordens,
não nos obedeceria
[...]
Provocadora de cisma,
eis aqui a conclusão,
quebrando a santa unidade,
solapando a autoridade
desta Igreja de Jesus (BORBA FILHO, 2007c, p. 128-132).

A longa citação se faz importante para percebermos o quanto é necessário justificar, por todos os motivos possíveis, a condenação e a morte de Joana na fogueira. Ela, que conseguiu uma enorme vitória para a coroa portuguesa e para a Igreja, agora vê tudo aquilo que fez com que a aceitassem como enviada dos santos seja revertido discursivamente em prova de sua culpabilidade. Ela não aceitaria a unidade e a autoridade da Igreja, teria blasfemado contra os santos, teria praticado idolatria, teria invocado Satanás, teria mentido, abandonado os pais, tentado cometer suicídio, numa longa lista. A saga dos cristãos-novos e as perseguições impetradas pelo Santo Ofício/Tribunal de Inquisição também são temas da peça *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes (1966), em que Branca Dias e sua família são perseguidas pela Inquisição, na Paraíba do século XVIII. Assim como Branca Dias, Joana é condenada pelo tribunal, mas, antes, precisa confessar o crime. De acordo com Pinto (2010, p. 199), "a confissão foi elevada à condição de prova cabal, plena, considerada a rainha das provas (*regina probarum*)":

> O Inquisidor- Mor –
> Deve então abjurar
> de todas as heresias
> pra não morrer na fogueira
> [...]
> Ordeno, pois ao escrivão
> que passe a ler, neste instante,
> a sua condenação (BORBA FILHO, 2007c, p. 134).

Joana se entrega à igreja em atitude de perdão, para não ser condenada à fogueira, porque percebe que é necessário aceitar o acordo sem questionamentos profundos, para voltar a ser camponesa. Contudo, ela deixa de ser interessante, uma vez que Olinda já conquistou sua independência. Agora, a igreja e o estado estão se sentindo ameaçados, justamente porque Joana defende os direitos do povo; portanto, ela é um perigo para o estado e para a igreja corrupta.

O Tribunal do Santo Ofício era o braço do poder real, sobretudo nos séculos XVI e XVII, sendo o principal instrumento apto a preservar o poder dos soberanos (PINTO, 2010). O Escrivão ainda ressalta essa condição ao dizer:

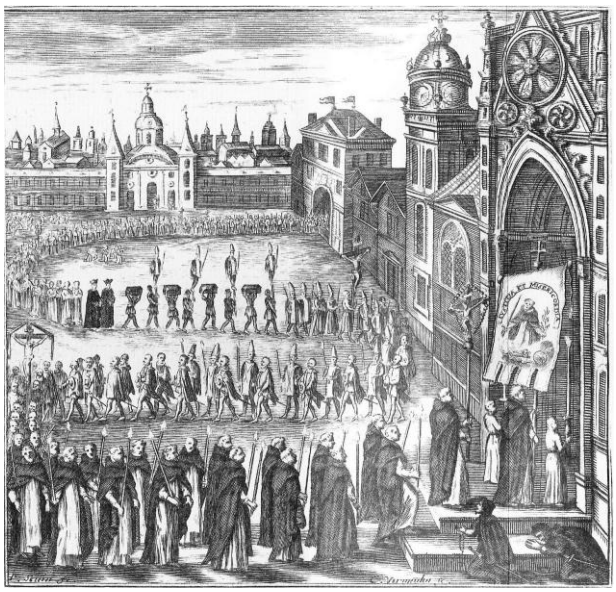
“[...] Neste ano dos seiscentos, nós mandamos e ordenamos [...]” (BORBA FILHO, 2007c, p. 134). A sentença de Joana passa a ser a prisão perpétua. Joana, ao ouvir a sentença, não aceita a condenação: “Traidores, traidores! / Empregados do Diabo” (BORBA FILHO, 2007c, p. 136). A atitude da donzela faz com que os inquisidores refaçam a sentença e a condenem à fogueira. Funcionando também como controle político, o Tribunal de inquisição revestia-se de múltiplas finalidades intencionais para condenar Joana à morte e, também, à ridicularização. Por exemplo, erguem um cartaz que dizia “Joana, a que se fez chamar a Donzela, mentirosa, perniciosa, aproveitadora do povo, adivinha, supersticiosa, blasfema, presunçosa, descrente da fé, vaidosa, cruel, dissoluta, invocadora do diabo, apóstata, cismática e herética (BORBA FILHO, 2007c, p. 138). Joana não aceita submeter-se ao militarismo da igreja, mas reconhece a vontade de Deus, quando, respeitosamente, assume o compromisso exigido pelo anjo e pela santa. Essa atitude, bem como outras, como popularidade e autoconfiança, é uma afronta aos inquisidores, que levam Joana à fogueira:

> Ouvem-se um canto, ao longe. Vem se aproximando e surge com a procissão: à frente, os Inquisidores, com bandeira da Inquisição, tendo de um lado retrato de São Domingos e, do outro, a frase: lustitia et Misericórdia; o Inquisidor monta um cavalo-marinho; logo em seguida, Joana, trazendo pintadas na roupa chamas de ponta para cima rodeada de soldados holandeses; várias figuras grotescas: Babau, Jaraguá, o Morto-Carregando-o-Vivo, Manuel Pequenino, a Caipora, o Pregador, padres, o povo, o Carrasco (BORBA FILHO, 2007c, p. 139).

A indicação cênica remete à ilustração de Pierre Paul Sevin (1688), citada por Matos (2013), em que faz referência a São Domingos de Gusmão:

> No cume da haste punham-se as armas de São Domingos de Gusmão, célebre fundador do Tribunal; de um lado, entre as armas da Igreja romana e da Coroa portuguesa, fulgurava a efígie de São Pedro de Verona – mártir da ordem dos pregadores; e, de outro lado, apareciam as armas do Santo Ofício – no meio, a cruz; a direita, um ramo de oliveira; e a esquerda, uma espada, acima da qual vinha inscrito em alto relevo de ouro seu famoso lema: misericórdia e justiça (MATOS, 2013, p. 164).

Figura 7 – Auto da Fé em Goa



Fonte: Matos (2013, p. 213).

Outra referência é a efígie de São Pedro de Verona que, segundo Matos (2013, p. 165), foi outra celebração bastante usada como propaganda do Tribunal, nas festas de São Pedro Mártir: “Fundada em 1615, a Confraria produziu diversos festejos que representavam seu patrono, São Pedro de Verona, a Inquisição e a própria ordem de São Domingos”. O momento agora é Joana sendo levada, de fato, à fogueira. Segue a rubrica: “O Carrasco leva Joana para a fogueira e amarra-a ao poste. Com um archote toca fogo à lenha. A fumaça sobe. Todos cantam o funeral: a mesma canção de quando vieram em procissão. Sobem as primeiras chamas [...]” (BORBA FILHO, 2007c, p. 140). Joana pede uma cruz, símbolo do cristianismo, mas não é atendida pelo Inquisidor, que, ainda, a julga:

> Joana –
> A cruz! Uma cruz pra mim!
> O Inquisidor- Mor –
> Feiticeira não tem cruz
> Joana –
> Jesus! Uma cruz! Jesus!
> [...]
> Jesus! Jesus! Vou contigo! (BORBA FILHO, 2007c, p. 141).

Quando Joana morre, aparece uma pomba: “o canto se eleva e uma pomba branca sai voando das chamas” (BORBA FILHO, 2007c, p. 141). A ave está ligada à espiritualidade, à cristianização. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998), a pomba evoca a ideia de espiritualidade e representa aquilo que o homem tem em si mesmo de imortal. A pomba também representa, na visão cristã, o espírito de Jesus e a Trindade e também representa a mensagem do fim do Dilúvio para Noé.

A morte de Joana é descrita pelo Carrasco, que se mostra arrependido, considerando-a santa:

O Padre –
Como sofreu a menina!
O Carrasco –
Eu agora estou danado!
O Padre –
Que está dizendo, meu filho?
foi apenas instrumento
para cumprir a sentença
O Carrasco –
Mas eu queimei uma Santa
[...]
Quando a fogueira apagou
e do seu corpo restou
apenas cinza, mais nada
eu descobri no monturo
O seu coração sangrando.
Fui atirá-lo depressa
no rio capibaribe
para que as águas fortes
o levasse para o mar
[...]
Fui beber uma cachaça
pra esquecer o coração,
quando virei cinco copos
Apareceu a visão:
eu vi na parede branca
aqueles que condenaram
à morte A donzela Joana
Morreram com aflição.
O Promotor, devorado
pelos índios canibais;
a cara do inquisidor
eu vi toda corroída
por uma bouba-torresmo;
enquanto que dom barrão
morria comido vivo
por um enorme varrão.
Eu, a partir deste dia,

> Não levarei mais ninguém
> A morrer por minhas mãos (BORBA FILHO, 2007c, p. 142).

Será pelo Carrasco, figura menor entre as que têm parte no julgamento e punição de Joana, que saberemos do futuro sombrio que espera a todos os envolvidos. O coração de Joana, ainda sangrando improvável em meio aos restos de cinza, é a imagem narrada mais forte desse final, pois materializa o milagre celestial e dá credibilidade as visões do Carrasco. Mais do que isso: apenas ele que, como o próprio padre lembra, foi apenas instrumento da punição, é que tem acesso a essa verdade dos céus. Essa personagem não é do nível dos poderosos e deriva da situação uma aprendizagem: nunca mais levará ninguém à morte. O Carrasco atira o coração de Joana no rio Capibaribe, que fez um longo percurso desde sua nascente no interior pernambucano a desaguar no mar recifense, símbolo de lutas, revoluções, fugas de escravizados, ligado à identidade histórica da região.

Após deixar de ser útil aos interessantes dos ricos, Joana foi presa, morta e, depois, reverenciada como mártir da vitória. Ela, camponesa, lutou em respeito aos desprestigiados pela sociedade, aos explorados, aos manipulados e aos injustiçados pelo sistema. Nesse sentido, a dimensão do conflito dramático tradicional é posta em contraste com formas populares, que não se pautam por conflitos dramáticos marcados subjetivamente, e sim coletivamente. Na peça há os dois registros, provocando um choque formal dos mais significativos.

A peça termina com uma rubrica em que Joana está junto com Santa Catarina e São Miguel, em um carro de bois, em uma festa chamada carnaval litúrgico:

> Vem o carro puxado por um boi (carro-de-bois). No carro, Santa Catarina em toda a sua glória, ladeada por São Miguel e Joana, resplandecentes, montados em cavalos-marinhos. Passam. O frevo. O Carrasco e o Padre começam a dançar lentamente, pouco a pouco entrando no ritmo. Todos os personagens vão surgindo no passo e o pano fecha sobre este carnaval litúrgico (BORBA FILHO, 2007c, p. 143).

O surgimento do carro de bois faz referência a uma técnica do teatro grego, o *deus ex-machina*, que é a aparição de um deus por intermediário de um mecanismo, que, segundo Moisés (2013, p. 121), designava uma “técnica artificial de precipitar o desenlace das tragédias com o aparecimento súbito de

uma divindade em cena, por meio de um mecanismo, que fazia descer do teto, a elevava do solo ou lhe permitia executar movimentos no ar, como se voasse". De acordo com Pavis (2008), o *deus ex-machina* é uma noção dramatúrgica que motiva o fim de uma peça pelo aparecimento ou pela volta de uma personagem. Joana ressurge depois de o Carrasco confessar ao Padre todo o sofrimento da donzela, causando emoção ao leitor. A sua volta, seguida da dança, do frevo, alivia a tensão provocada pela tragédia, revivifica os gêneros considerados nobres, como a tragédia cheia de ênfase, a comédia demasiado psicológica, o drama sério demais, isto é, revela as formas mais antigas e, ao mesmo tempo, catalisa uma nova maneira de se fazer teatro: "todos os personagens vão surgindo no passo e o pano fecha sobre este carnaval litúrgico" (BORBA FILHO, 2007c, p. 143).

A donzela Joana apresenta configuração cênica calcada nos espetáculos populares do Nordeste, na dança e na música, inclusive em danças e composições populares e, também, na matéria regional e histórica. É permeada de dialogismo, intertextualidade, para além do diálogo das personagens, quando se apropria de intertextos, em uma ligação dramática entre os acontecimentos históricos, o imaginário nordestino e as formas dramáticas populares.

No que se refere ao universo histórico, Joana representa a figura de uma heroína, por sua trajetória. É vítima da política dos poderosos e apresenta resistência pela restauração dos direitos da cidadania, mas é punida. De acordo com Foucault (2003, p. 231): "na sociedade há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo". Essas relações de poder ocorrem como um jogo, gerando um conflito, ou seja, a repressão que Joana sofre "funciona como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação da inexistência e, consequentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber" (FOUCAULT, 1999, p. 05). Então, a heroína é eliminada e apagada por demandar força e coragem para romper as convenções há muito impregnadas pelo patriarcado. A repressão faz com que ocorra uma separação de classes: de um lado, os poderosos, representados pela Inquisição, e, de outro, Joana, àquela vista como ameaça à ordem da nação.

A interação entre as personagens humanas contracenando com bonecos recria a dramaturgia brasileira pela articulação do universo popular à tradição e à modernidade teatral, atuando para a elaboração de uma nova forma de espetáculo que traduza a cultura popular da região do Nordeste: “Eu tenho a pretensão de querer renovar o nosso espetáculo, partindo dos espetáculos populares. Tudo isto ficará provado ou não se um dia *A donzela Joana* for apresentada ao público” (BORBA FILHO, 1964, p. 128). Hermilo fala assim porque tem consciência de que essa peça não pode abrir mão da dimensão cênica, do encontro, do âmbito da literatura oral, para sua efetividade enquanto criadora de significados: “a peça terá de nascer espetáculo e não obra literária apenas” (BORBA FILHO, 1964, p. 125). O texto dramático apresenta fragmentação na estrutura, pela multiplicidade de discursos, pelos intertextos históricos, pelos diálogos performáticos e pelos gêneros populares para a reteatralização da cena. Esse processo (de reteatralização) dilui o texto para a cena, para o espetáculo, para a estrutura cênica, inserindo o canto, a dança, a máscara, o boneco, o bicho. Dessa forma, Hermilo transfigurou o mito da donzela de Orleans para as próprias raízes e manifestações populares, possibilitando ao público uma compreensão maior de sua própria história.

Assim, *A donzela Joana*, em seu intertexto com Joana d’Arc, ligado à manipulação da fé pelos dominantes, critica o cálculo político destes, em contraste com a boa-fé popular e uma relação com a religião autêntica, respeitosa, íntegra. Joana sabe dos sofrimentos que se abaterão sobre ela, e os aceita com altivez, tendo caído apenas uma vez, quando receia pela morte e aceita as condições dadas para se manter viva, apenas para perceber que não a deixarão livre – talvez, por temerem sua força entre os mais simples; ela cai em si e volta ao destino. Esse destino, portanto, embora de fato orquestrado pelo além, motivo que comparece com toda a potência na peça, é também resultado histórico de alianças, de receios e de estratégias dos poderosos, que usam Joana, quando a percebem uma líder invencível, mas a querem tirar do tabuleiro político e social após a vitória contra os inimigos, pois sabem que ela é defensora dos mais fracos e sem voz, não de um patriotismo abstrato qualquer. Ou seja, nessa peça, apesar de parecer comparecer unicamente os desígnios divinos agindo sobre a vontade humana – no modo como ela consegue, depois de

tocada pela esfera celeste, realizar seus objetivos, um a um –, a parte final coloca essa potência universal em perspectiva.

A reorganização harmoniosa da vida terrena pela divina não se sustenta, atravessada que é pelos interesses e jogos de poder usuais e que abusam da fé do povo, de tal modo que é necessário se fazer uma campanha contra Joana, para que perdesse mesmo sua força simbólica, além de ser presa e morta. Isto é, sem perder a força da fé, da crença popular e de sua sabedoria – tema tratado com respeito e dignidade, além de ser motor do simples enredo –, a peça também envereda pelo aparelhamento ideológico dessa potência, recaindo no materialismo histórico e na exploração do homem pelo homem, não mais entre identidades nacionais, mas no interior de uma nação que usa instrumentos de perpetuação do poder.

4.2 *SOBRADOS E MOCAMBOS*: EXPRESSÃO ESTÉTICA POR MOSAICOS DA VIDA SOCIAL E FAMILIAR DO BRASIL COLÔNIA

Sobrados e mocambos não é, simplesmente, uma releitura dramática da obra de Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos* (1936)[66]. O próprio subtítulo atesta a distância, por dizer “sugestões nem sempre seguidas pelo autor”, que já aponta para os discursos destoantes ou mesmo para o tom sarcástico a respeito de uma miscigenação brasileira sem arestas, com enormes contradições. No entanto, dada a intertextualidade com a obra freyreana, cravada no título mesmo da obra de Hermilo, é necessário tecer comentários, mesmo que breves, sobre *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre[67]. A tese,

[66] Freyre utiliza a palavra grafada com “u”, mucambo, de origem banto. Mucambo refere-se a um antigo engenho e é um topônimo comum na região do Recôncavo. Borba Filho utiliza a palavra grafada com “o”, mocambo, em sua forma dicionarizada (BODNAR, 2017, p. 253).

[67] Gilberto de Mello Freyre foi um dos grandes responsáveis pelo projeto Regionalista de 1926 no Brasil. Ele foi um grande crítico das ideias cientificistas do século XIX. No Recife, concentraram-se esses ideais que se espalharam em todo o país, com a Escola do Recife, liderada por Tobias Barreto. Gilberto Freyre foi contra as teses cientificistas, ao conhecer o culturalismo do antropólogo de origem germânica Franz Boas (1858-1942), seu professor quando estudava nos Estados Unidos. Em 28 de abril de 1924, foi fundado, em Recife, o Centro Regionalista do Nordeste. Liderado por Gilberto Freyre, tinha a participação de Odilon Nestor, Amaury de Medeiros, Alfredo Freyre, Carlos Lyra Filho e Pedro Paranhos. O grupo enxergava o Brasil por meio das suas regionalidades. Em 1925, a publicação do *Livro do nordeste*, organizado por Freyre, fez um balanço dos 400 anos da história do nordeste e apontou os caminhos para o futuro da região. Em 1926, ocorreu o Congresso Regionalista do Nordeste, realizado na

que versa sobre teatro e literatura, não tem a pretensão de aprofundar ou desenvolver uma crítica sobre o texto de Freyre, mas apenas de situá-lo, para permitir o estudo da peça de Hermilo.

A primeira edição foi publicada em 1936 e discute questões sociológicas, históricas e antropológicas que, segundo Rezende (2001), deram substância à paisagem social brasileira. A obra freyreana é

> um estudo da organização econômica, da cultura, dos caracteres e dos tipos sociais; na observação exata e fina dos meios da sociedade e das paisagens que a enquadram; na representação quanto possível fiel dos fatos e na expressão dos sentimentos que distinguem as figuras, grandes ou humildes, em evidência ou obscuras (REZENDE, 2001, p. 191).

Igualdade política e econômica jamais foram princípios fundamentais para a sociologia de Gilberto Freyre. Esta apresenta especificidades e singularidades da formação social do Brasil arranjadas em uma ideologia nacionalista e luso-imperialista, que operava para expor "formas de integração harmônica de contrários, interdependência e comunicação recíproca entre diferentes, sejam essas diferenças entre culturas, grupos, gêneros ou classes" (SOUZA, 2000, p. 3). É no encontro entre o português e o negro que Freyre cria o drama social do Brasil colônia. Segundo Rezende (1996), a raiz desse caráter miscigenado estava em Portugal e tornava-se o núcleo de nossa identidade nacional, uma democracia social como forma de uma organização social harmoniosa. Nesse sentido, o equilíbrio aparece como ponto fundamental no processo de transição da monarquia para a república, sendo o mulato e o bacharel as grandes personagens que teriam possibilitado a integração e o equilíbrio.

A democracia racial em *Sobrados e Mucambos* assenta-se na recriação detalhada de modos de comunicação entre as classes e as raças, que fundam um estilo de vida pacificador e harmonioso da miscigenação brasileira. Esse processo produz consequências políticas e sociais questionáveis.

Faculdade de Direito do Recife, que espalhou o pensamento regionalista a partir da tríade: "tradição", "região" e "modernidade" (GERMANO, 2010).

> A conseqüência política e social dessas tiranias privadas, quando se transmitem da esfera da família e da atividade sexual para a esfera pública das relações políticas e sociais, se torna evidente na dialética de mandonismo e autoritarismo de um lado, no lado das elites mais precisamente, e no populismo e messianismo das massas por outro (SOUZA, 2000, p. 15).

Além disso, "o ponto problemático é a afirmação simultânea de desigualdade despótica, que a relação escravo/senhor propicia, com intimidade e até, em alguns casos, afetividade e comunicação entre as raças e culturas" (SOUZA, 2000, p. 07). Nesse sentido, igualdade é um valor básico, fonte de dignidade e reconhecimento individual, e não apenas um direito que pudesse ser compensado por valores e práticas benignas de assimilação e integração. Schwarcz (1993) explica que ideias evolucionistas do final do século XIX geraram e desenvolveram um modelo teórico de naturalização das desigualdades, baseado nos princípios do determinismo e das diferenças entre as raças.

Essas críticas contundentes são decisivas para o debate em torno da obra de Freyre. Ele construiu obras de grande complexidade, sendo influenciado pelo evolucionismo, pelo marxismo, pelo culturalismo de Franz Boas e de seus seguidores, buscando equilíbrio de antagonismos na análise da sociedade brasileira (VELHO, 2008).

Não há como negar a importância do pioneirismo da obra freyreana em entender as relações sociais no período colonial no Brasil e como essas relações contribuíram para a formação do povo brasileiro ao longo do século XX. A contribuição intelectual e militante em torno da importância do regionalismo e do seu lugar na construção da nação deve ser destacada na obra freyreana. Contudo, há críticas em relação à forma como são construídos os discursos de Freyre em torno da formação social brasileira, conforme vimos. Velho (2008, p. 16) é contundente ao destacar que "são conhecidas e ainda atuais as críticas e denúncias de uma postura considerada excessivamente tolerante e mesmo encobridora do racismo no Brasil".

Freyre redigiu o prefácio da peça de Hermilo e ele mesmo evidencia, apesar do intertexto explícito, as diferenças profundas das duas perspectivas (além da diferença óbvia: uma obra de sociologia *versus* uma peça teatral): "Não

são exatamente afins nossas interpretações da fase do passado mais íntimo da gente brasileira agora dramatizada pelo teatrólogo [...] E várias dessas idéias e dessas atitudes são diferentes e até antagônicas às minhas [...]" (FREYRE, 2007d, p. 203). Nesse momento, ele aproxima Hermilo de Swift, enquanto ele seria da família dos Defoe, escritores ingleses do século XVIII. E continua: "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" (FREYRE, 2007d, p. 203).

Como Freyre anota, são diferenças no campo das ideias (positivo *versus* negativo), das atitudes (a expressão satírica, cômica, de Hermilo, é contrária ao estilo freyreano) e dos gêneros literários – por mais que Freyre se saiba também um escritor. Os aspectos negativos a que se refere, aos quais Hermilo daria primazia, seriam a opressão escravocrata, a obscenidade (sexual, inclusive) do exercício do poder, a busca da harmonia entre as raças como falsidade ideológica, calcada em uma formação social específica que não tem nada de apaziguadora ou harmônica. Freyre, por seu lado, quer valorizar e falar sobre aspectos positivos dessa construção social, tendo em vista uma democracia racial.

Como se vê – e o próprio Freyre indica, ao dizer que há ideias mesmo antagônicas entre os dois –, trata-se mais de uma elaboração estética crítica do que de uma apresentação adocicada da obra do sociólogo. Além disso, e para conseguir construir essa tensão e expor a contradição entre a suposta harmonia social e a efetiva materialização da violência e da opressão, Hermilo não pode abrir mão de uma "expressão satírica, cômica, humorística" (FREYRE, 2007d, p. 204), em outras palavras enfáticas: "o vigor sarcástico, irônico – cruelmente irônico até brilhantemente caricaturesco, por vezes, com que ele trata psicológica e sociologicamente o seu e, até certo ponto, meu material [...]" (FREYRE, 2007d, p. 203).

São muitos adjetivos decisivos para se tentar apreender a contradição aqui em jogo, pois a violência da situação colonial expressa na peça se dá em meio ao convívio privado e até íntimo entre senhores e escravos, por exemplo, processo complexo que exige distância para ser exposto como elaboração

artística. Hermilo, como Swift das *Viagens de Gulliver*, prefere a sátira desabrida, talvez porque o material e seu ponto de vista crítico exijam isso: a exposição clara, preferindo tender ao caricato (que é afeito à expressão do tipo social, de matriz coletiva), em vez de usar o realismo individualista do drama burguês. Aqui se vê que o uso de uma forma ou de outra não diz respeito a inclinações subjetivas do autor, mas a necessidades do material e da perspectiva crítica adotada. Não estamos diante apenas do estilo do autor, portanto, mas do conhecimento do enunciado das formas e sua consequente elaboração nessa obra de Hermilo.

Como visto, Freyre até mesmo se diz filiado à corrente dos Defoe, e isso talvez complete o quadro: Defoe procura, em obras como *Robinson Crusoe*[68]*,* mostrar a civilização e o império ingleses sendo desenvolvidos na ilha isolada, como se fosse uma característica inata e universal dos ingleses, e não o resultado de uma civilização baseada na exploração colonial, em uma postura formal e temática bem conservadora, ao contrário da crítica demolidora de Swift – associado a Hermilo. Até que ponto Freyre tem em mente esse quadro formal-ideológico a respeito da literatura inglesa do século XVIII é impossível de mensurar, porque, aparentemente, ele tem em vista mais o estilo dos autores citados, mas esses estilos estão calcados em formas específicas, que são enunciados completos, são discursos prontos – e esse salto cabe a nós perceber, identificar e expor.

Sobrados e mocambos, de Hermilo Borba Filho, publicada em 1972, apresenta cenas e relatos perversos de relações sexuais para questionar tanto a ordem social quanto os processos que levaram à sua naturalização. A ação dramática atravessa o campo da perversidade, do incesto, da escravidão, da exploração direta, de crimes, do preconceito que está na base da formação da sociedade brasileira. A peça estreou em janeiro de 1977 (após a morte de Hermilo no ano anterior), com a direção de Guilherme Coelho, mas houve cortes da censura federal, que coibia manifestações públicas que representassem

[68] "Watt vê *Robinson Crusoe* como uma alegoria do individualismo econômico e da liberdade, presentes na sociedade moderna, cuja constituição foi profundamente afetada pelo advento do capitalismo industrial e pela difusão do protestantismo. Com o capitalismo, houve um aumento da especialização econômica e, como decorrência, da liberdade de escolha individual, tendo Defoe colocado sua literatura para aprovar os heróis do individualismo" (VILLALTA, 2004, p. 12).

matéria ofensiva às instituições nacionais, à moral, aos bons costumes e às crenças religiosas. A peça é novamente montada em 1998 por Antônio Cadengue. Em entrevista a Cristiano Ramos, Cadengue observou que trabalhou a peça pelo lado do erotismo exarcebado, além do diálogo que Hermilo estabeleceu com Gilberto Freyre (CADENGUE, 2007). Em 2020, foi lançado um curta-metragem sobre a peça de Hermilo, dirigido por Hilton Lacerda, com depoimentos de atores como Leda Alves e Germano Haiut, e pesquisadores como Roberto Leite.

Para iniciar a análise desta peça tão complexa, é importante apresentar alguns aspectos sobre sua estrutura. A peça divide-se em oito quadros[69], assim intitulados, em ordem: "Pai e filho"[70], "Interlúdio joco-sério", "A mulher e o homem", "Interlúdio da negritude", "Raça, classe e região", "Interlúdio com fantasmas e guerreiros", "Interlúdio final dos mandos e desmandos" e "O fim".

Nota-se que, em quatro quadros, aparece o termo *interlúdio,* que compreende uma representação dramática marcada pela brevidade, sendo apresentada nos intervalos de peças maiores ou óperas, que pode ser relacionado com o entremez. Moisés (2013) classifica como entremez as encenações de jograis e peças curtas de um ato. Vale a pena notar que, no contexto dessa matriz do entremez, mas indo além dela, há, no Brasil, uma longa e rica tradição que se inicia com as peças de Martins Pena, ainda na primeira metade do século XIX. Por exemplo, a peça *O juiz de paz da roça*, de 1838, foi escrita como um entremez, para ser encenada no intervalo de uma tragédia neoclássica francesa. Martins Pena, porém, fazia muito mais do que apenas colocar uma diversão atraente no intervalo de uma peça, pelo contrário: ele busca dar expressão profunda ao Brasil de então, em perspectiva crítica, como desenvolve Viotti (2019). Do mesmo modo, aqui em Hermilo, os intermezzos não são exercícios cênicos laterais, de menor importância, e sim decisivos para a

[69] "Unidade da peça do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época. A cada quadro corresponde, na maior parte do tempo, um cenário particular [...] quadro é uma superfície muito mais vasta e de contornos imprecisos que recobre um universo épico de personagens cujas relações bastante estáveis dão a ilusão de formar um afresco, um corpo de baile ou um quadro vivo" (PAVIS, 2008, p. 313).

[70] Não há o título escrito "Pai e Filho", como nos outros quadros. Contudo há uma rubrica, o negro coloca o cartaz Pai e filho: "Entra um negrinho vestido de pajem e coloca a um canto da cena um cartaz, com pedestal, nele estando escrito: Pai e Filho (BORBA FILHO, 2007d, p. 209).

estrutura da peça. Não devemos nos enganar com uma denominação que pode fazer pensar em algo menor, sem importância.

A peça se constitui como uma grande colcha de retalhos, construída por fragmentos que passam por várias histórias. Há grande independência em cada uma das oito partes, sendo que algumas delas terminam com os atores recebendo aplausos, como se fosse o final da peça. Ou seja, não se trata de atos de um fio narrativo em torno um enredo que apresente conflitos individuais, ou mesmo em torno de uma família específica. Estamos diante de um espaço social e econômico construído como tipo representativo da formação social brasileira colonial, e os conflitos são de ordem histórica e coletiva, sem solução no contexto dramático.

Há, portanto, a necessidade de um grande número de personagens para dar conta de apresentar a situação, além de evidenciar as contradições que marcam a peça. Essa independência das partes não significa que não estejam relacionadas intimamente, pelo contrário: remetem à mesma ordem das coisas e olham aspectos diversos desse quadro complexo.

Há, como nas peças já estudadas, mais de uma forma teatral sendo utilizada pelas necessidades relativas à abordagem dos materiais na perspectiva crítica intencionada. Pode-se dizer que é clara a influência de Brecht nessa peça do início dos anos 1970, como a presença do narrador, dos cartazes e, inclusive, da projeção de *slides*. Porém, como esperamos estar claro, em cada uma das peças estudadas, a conformação desse teatro epicizado muda, não seguindo moldes nem europeus nem do sul-sudeste do Brasil, mas procurando formas próprias. Como nos demais casos, formas eruditas e teatro moderno europeu estão em diálogo fecundo com formas populares do Brasil, sobretudo do Nordeste, o que mostra a riqueza da apropriação e a potência das formas populares, quando vistas não como meros representantes regionalistas – apesar de, em *Sobrados e mocambos,* haver menor participação das formas populares em comparação com as demais peças estudadas.

As personagens da peça são: Narrador; Senhorzinho; Senhora; Capanga; Inglês; Luíza; A Boceteira; Padre Lopes Gama; Médico; Cigano; O Bôbo; O Caboclo; O Índio; Pária de Macambo; Janota; Josefina Minha-Fé; São Jorge; Pedroso; O advogado; A Mula; O Boi; O cavalo da Sela; O Cavalo de Carga; O

Imperador Maximiliano; Kidder, O Viajante Inglês; O Palanquim; Carruagem Europeia; O Visitador; O Notário; Simão; Bastião; O Mancebo; Heitor Furtado de Mendonça; O Papagaio; Arruda Câmara; Antônio Carlos; Melo Morais; José da Natividade Sandanha; Lobisomem; Ogum; Juiz; Negros; Mestiços; Sinhazinhas; Soldados; Iaiás; Homens Brancos; Estrangeiros; Militares; Inquisidores; Bacharéis; Carpideira; Moleques; Beatas.

> Que ninguém se espante com o número de personagens. Aqueles que estão acostumados a encenar certos autores estrangeiros não estranharão isto. Os poucos recomendamos o uso de máscaras e lembramo-lhes que os personagens podem ser facilmente dobrados, pois todos são os mesmos que aparecem tanto na distribuição individual como na coletiva. Com poucos atores – relativamente, claro – se pode fazer este espetáculo, cuja virtude principal é ser essencialmente brasileiro (BORBA FILHO, 2007d, p. 205).

Devemos notar que, apesar da enorme quantidade de personagens, não são tantos em cada uma das partes, e os atores podem desempenhar vários papéis. Isso facilita a encenação e também reitera o caráter de tipo das personagens, os quais são feitos por poucos atores. O uso de máscara, indicado por Hermilo, contribui para facilitar a encenação, pois diminui o número de atores necessários a encenar assuntos épicos, com muitos personagens; há, também, outro aspecto fundamental: diminui a identificação dramática entre as personagens e o público, o que contribui para a perspectiva épica da peça. Além disso, a máscara dilui o discurso freyreano ao popular, com a exposição de elementos cênicos a exaltar a caracterização visual.

Borba Filho não tinha interesse em especificar um determinado senhor, ou lugar, mas intencionava trabalhar com lugares sociais. Isso tem uma implicação muito profunda em teatro, que é uma arte de presença: não se quer identificar os conflitos com as personagens que vemos em cena, subjetivando as questões colocadas. Se fizesse isso, bastaria mudar essas personagens e resolver os problemas de opressão, racismo e abuso. Mas não é o caso, pois as questões são sociais, de nossa modernização conservadora, daí serem objetivas, não subjetivas.

A máscara, a variação dos atores, a mudança de cenário feita pelas próprias personagens, os cartazes e *slides* que, por vezes, quebram a

expectativa dramática, os comentários do narrador contribuem para questionar a criação de cenas dramáticas que se bastem a si mesmas, que remetam às posições subjetivas das personagens que, muitas vezes, nem nome têm, apenas há a função – senhor, senhorzinho, capanga, mulata[71] etc. Mesmo a menção e o uso de figuras históricas impedem a subjetivação, pois não se trata de resolver os conflitos, pelo contrário: intenta-se mostrar o lugar social, o papel no quadro mais amplo das contradições pelas quais passa a formação de nossa sociedade. Esses tipos são definidos não só pelas ações, mas também, pela linguagem peculiar de cada personagem, evocando flagrantes de corrupção, de poder, de repressão, de exploração etc. Hermilo reteatralizou, por meio dos fragmentos da ação dramática, a história da formação do Brasil, e essa mediação artística precisa ser compreendida em todas as suas potencialidades.

Sobrados e mocambos apresenta a história da formação do Brasil usando de uma mistura de elementos medievais, tradicionais, modernos, populares, místicos, mágicos, profanos, religiosos, dentre outros, tanto em seu conteúdo quanto na forma de se trabalhar os materiais. Bodnar (2017, p. 254) observa:

> *Sobrados e mocambos*, de Hermilo Borba Filho, não possui indicação de gênero. Contudo, pela leitura, percebe-se tratar-se de um texto cômico. Faz uso de estruturas formais de gêneros híbridos, decorrentes da carnavalização pois recria e reinterpreta carnavalizadamente o modelo europeu e o mundo às avessas, através da paródia popular. Pode-se pensar em vestígios medievais, ao referir a vida material e corporal (comida, bebida, vida sexual e necessidades fisiológicas).

[71] O ícone da "democracia racial" (embora esse não seja necessariamente um termo freyreano) é a figura da mulata, sobretudo a idealizada por Freyre no *Casa grande e Senzala* (1933). O colonizador optou pela substituição das mulheres brancas – em número escasso durante a colonização – por mulheres indígenas e negras – em maior número e abusadas. Eram tanto estupradas quanto abusadas, trocando relações sexuais com o dominador branco. Não podemos negar que em *Casa Grande e Senzala* a mulata é aquela que "inicia" os homens nos caminhos sexuais. Tudo muito romantizado, mas o que houve foi o estupro, o abuso. Elas eram abusadas em razão de sua condição de subalternas. Seus filhos eram tirados de seus colos e já pertenciam ao pai (esse é o caso do poeta Gonçalves Crespo, brasileiro, filho de mãe multa e pai português que, além de pular a cerca, retirou a criança da mãe. O poeta brasileiro Gonçalves Crespo foi um dos maiores poetas parnasianos de Portugal – sofrendo muito preconceito por ser considerado mulato. Diante da impossibilidade de que os homens brancos assumissem uma relação com uma mulher negra – carregada de categorias negativas por conta da escravidão, foi necessário "criar" uma figura que estivesse livre da discriminação racial, com características destacadamente sensuais, sexuais e, por esses motivos, é que hoje os movimentos organizados pelas mulheres negras não aceitam o termo "mulata".

Essa citação de Bodnar (2017) é importante pela sensibilidade aguçada, que vê traços medievais e carnavalizantes na apropriação crítica que Hermilo faz das formas europeias – por exemplo, ao falar sobre a referência à vida material e corporal, mais ou menos na linha aberta por Bakhtin (1987). No entanto não resolve nossa questão identificar uma peça tão complexa como comédia. A perspectiva cômica certamente está presente na peça, sendo fundamental para sua operação básica de distanciamento dos materiais abordados. Borba Filho coloca algumas questões para, em seguida, distanciar-se delas, em um jogo que deixa à vista a construção de um discurso formativo positivado, exposição essa que critica todo o processo. Mas isso não faz com que a peça se constitua como uma comédia. É mais proveitoso compreender essa notação no contexto de um teatro dialético potente, que, na época, já tinha grande difusão e apropriação no Brasil, e Hermilo o utiliza em uma formatação própria. Nesse sentido, interessa pouco identificar a matriz medieval e sim na crise do drama burguês que se nota a partir do final do século XIX (SZONDI, 2001), que procura fugir das idealizações da essência humana e mostrar o abuso material, processo que nos faz ver a objetificação (e mercadorização, como do escravizado) do homem e a naturalização dessa opressão.

A peça, então, apresenta um emaranhado de questões a serem discutidas como a presença de um narrador/personagem que se dirige ao público quebrando a ilusão; *slides* para representar temas ilustrados; elementos da cultura popular; cruzamento do sagrado e do profano; erotismo; intertextualidade e variação temática, embora o grande assunto seja a ascensão e a decadência do patriarcalismo, a vida nos sobrados e nos mocambos do Nordeste. Não há personagens nem conflitos que sejam acompanhados durante toda a peça, feita de fragmentos, de farrapos, de trechos analisados em minúcia, com argúcia para os meios-tons psicológicos e sociais envolvidos. Não há conflitos solucionáveis no palco, mas sim históricos, que remetem para fora da peça, fazendo-a acabar sem terminar. O narrador é uma das personagens principais da peça, com a função primeira de contar, mostrar, e aparece no início de todos os quadros, dialogando com o público, antecipando cenas, por vezes, comentando-as. Nesse sentido, a figura do narrador evidencia que contar, narrar, mostrar se constitui princípio construtivo da peça, um dos eixos formais norteadores.

Além do narrador, há um “negrinho vestido de pajem” (BORBA FILHO, 2007d, p. 209) que coloca um cartaz no pedestal no princípio de cada cena ou interlúdio, como se lê na rubrica[72]. À moda de Brecht, são títulos que resumem um núcleo central em torno do qual os materiais serão desenvolvidos. É um elemento épico de antecipação, aqui acrescido em significação, porque é um negro como pajem, que remete ao trabalho de um escravo doméstico, escravo trazido para dentro da intimidade da casa-grande e do sobrado, que faz isso. Um serviçal que é “quase da família”, podemos dizer assim, nos dias de hoje, é ainda fácil de entender, em uma relação de sujeição escamoteada de afeição.

Ao longo de toda a peça, são apresentados *slides* que também têm a função precípua de mostrar o resumo de cada cena e quadro. Eles são mostrados em cada cena, ou em meio a elas, e são muito numerosos. Geralmente, funcionam como uma maneira de se ter à vista, no início de um desenvolvimento, alguns dos vários materiais que serão elaborados esteticamente naquela sessão. Piscator (1968), em suas montagens, serviu-se genialmente do filme e do *slide* para fortalecer a ilusão de representações cênicas coletivas, com planos de projeção e aparelhos cinematográficos sofisticados, em uma apropriação de outros meios bastante efetiva. De acordo com Piscator (1968), é um meio simples e eficaz para a construção de cenários modernos, sendo um recurso que propicia um efeito de distanciamento e, consequentemente, a quebra da ilusão. Também é possível construir com luz, com imagens abstratas ou objetivas, as imagens paradas ou as de movimento, criando outra ilusão cênica (PISCATOR, 1968). Ainda segundo o autor, em lugar de tela de projeção usada até pouco tempo no cinema, surge a projeção no espaço teatral, ou o uso dos *slides*. Na peça, sequências de *slides* aparecem dezesseis vezes; em algumas delas, são comentadas pelo narrador, sendo decisivas para a peça.

No campo das instâncias narrativas, a música modifica a composição cênica, como a presença da guitarra elétrica, por exemplo. Há, também, muita referência à cultura popular, à lenda da mula do padre e outros momentos em

[72] Negro de pajem é um dos personagens do Maracatu Nação. “Rei e rainha estão sempre protegidos pelo pálio, símbolo da realeza, e circundados por pajens, porta-leque, porta-abajur e a guarda real, que pode ser constituída pelos soldados romanos ou por lanceiros com fantasias diferenciadas” (IPHA, *on-line,* p.18).

que as formas populares assomam ao primeiro plano, mesmo que não haja referência direta a isso, como na cena em que temos o boi encarnado e o boi azul em cena, em disputa. De certo modo, a forma do desafio também está presente na estrutura profunda da explicitação das contradições de nossa organização social, pois, em vários momentos, temos embates entre versões, apresentadas como enfrentamento direto ou indireto – por justaposição distensionada, cuja tensão deve surgir na instância da recepção, dos leitores, assim como na encenação, pelos atores e pela direção e pelos espectadores, muito embora essa dimensão da cena não esteja presente nesta análise.

Há também a remissão a vários documentos históricos, de figuras de destaque na vida social, que conferem âncora material ao que vem sendo apresentado; por exemplo, trechos de cartas, de discursos, de personagens da história, seja para uma revolução visando à independência do Brasil, seja contra ela, ou um relato de viajante dizendo que não se viam carroças ou caleças puxadas a cavalo na cidade, mas escravos a carregar em redes e palanquins seus donos.

Dito isso tudo, que, de modo geral, se constitui como uma apresentação geral da peça, tanto por sua mediação entre arte e processo social como por seus conteúdos e formalização estética, é importante identificar os materiais e a sequência em que aparecem. Vale a pena acompanhar as oito partes da obra, para verificar como se dá a elaboração formal da peça, os momentos de ironia formal do narrador, o uso e a função dos *slides*, a ação das personagens, a referência à cultura popular, dentre outros aspectos.

O primeiro quadro é “Pai e filho” e nos mostra o comportamento em um Sobrado que representa a sociedade recifense do século XIX. Ele começa com o narrador apresentando algumas questões decisivas para a formação do Brasil, como a miscigenação, os engenhos de açúcar, o patriarcado, a subordinação das classes mais baixas, a diversidade religiosa e cultural, dentre muitos outros assuntos:

> Narrador –
> Aqui procuramos mostrar, / minhas senhoras e meus senhores, / processos vários do nosso Brasil / das matas e dos engenhos: / subordinação, acomodação, / em termos de classe, / em termos de raça, / de várias religiões, / de cultura e de tradições. / Verão

> com os olhos da cara / a estranha formação / do rural patriarcado, / também seu declínio, / e o seu prolongamento / nos velhos sobrados urbanos, / semi-urbanos das cidades. Houve um procurador / o Manuel Guedes Aranha, / que no século XVII, / se mostrava arianista [...] mas outros também falaram / em sentido bem contrário: / acomodação das raças. / Um exemplo, querem ver? / O padre Antônio Vieira / que era neto de preta. / Nesta peça, então, aqui, / tentaremos lhe mostrar / flagrantes de nossa gente / das eras coloniais / até quase as atuais. / Estrangeiros brasileiros, / brancos com pretas, mulatas, / incestos, morte, comédias, / zona canavieira. / A urbana, com sobrados, / suburbana com mocambos. / Viva a miscigenação, / viva nós, viva vocês, / que a vida – todos sabem – / no grande palco do mundo / é só representação (BORBA FILHO, 2007d, p. 207).

O narrador dialoga com o texto de Freyre, interrompendo a ação dramática e se dirigindo diretamente ao público para mostrar os conflitos político-sociais de uma sociedade que passava de rural à urbana. Ele trata da história do patriarcalismo e da representação das classes sociais. Ele cita Manuel Guedes Aranha que, segundo Freyre, era Procurador do Estado do Maranhão em 1654, uma pessoa incisiva “na expressão de suas ideias de subordinação dos índios ou dos pretos aos brancos, como qualquer arianista ou ocidentalista moderno” (FREYRE, 2013, p. 17). Manuel Guedes Aranha foi Capitão-Mór da Fortaleza de Gurupá, Cavaleiro do Professor da Ordem de Santiago e da Cidade de Belém, da Capitania-Mor do Grão Pará. Também é citado Padre Antônio Vieira, conhecido por seus sermões, que criticavam o despotismo dos colonos portugueses e o Tribunal de Inquisição, defendendo índios e judeus que foram condenados pelo Santo Ofício. Adiantando um ponto, nessa entrada inicial, o narrador já coloca frente a frente duas leituras e perspectivas diversas, visões em choque. O embate de versões, concepções, valores será muito importante para a construção da peça. Com isso, Hermilo critica as relações travadas pela esfera política e social marcadas pela exploração integrada de um país colônia.

O narrador termina, em tom irônico, sua representação com um “viva a miscigenação”. Parece um elogio à miscigenação, sem contradições, porém estas virão, logo mais, e, com isso, o projeto da peça de mostrar processos complexos, que valorizam a miscigenação, por um lado, mas, por outro, expõem as contradições do processo opressivo de sua constituição e das dificuldades,

senão impossibilidades, de um resultado harmônico, positivo, que tivesse resolvido as questões.

De modo geral, essa abertura é decisiva também para que saibamos que a peça pisa no chão da história social, de processos coletivos, e se posiciona ante eles – o que fica a cargo das instâncias narrativas já mencionadas, que, muitas vezes, comentam a peça, outras apenas justapõem perspectivas antagônicas que levam à identificação de contradições, por vezes, escamoteadas na suposta paz das relações sociais no Brasil. O processo de subordinação e acomodação mencionado pelo narrador não deve ser visto como harmônico, por mais que o termo “acomodação” sirva a isso, por remeter a ajustes e acertos para fazer funcionar sem crise aparente uma dada formação social. Mas isso não impede que vejamos, por trás desse véu da acomodação, muita violência, desprezo, crueldade, falta de empatia, abuso e opressão – que, mesmo se não são vistos, atuam em nossa formação social.

Há esperança na peça de Hermilo, como se vê nos vivas à miscigenação, que é genuíno, mas sem idealização simplificadora, que considere que já estejamos em um cenário sem racismo, sem violência de classe, sem discriminação, sem a falta do mínimo necessário para a efetivação de uma cidadania responsável, sem populismo etc. A esperança autêntica não impede que se vejam as enormes contradições escamoteadas, mas não resolvidas, de nossa formação social. Mostrar tudo isso, como um processo de afirmar e negar, de se envolver e se distanciar, é parte não apenas do conteúdo da peça, mas de sua articulação formal, de seu princípio construtivo.

Depois do narrador, entra um negrinho com o cartaz “Pai e filho”, para mostrar como os materiais se articulam, se relacionam e se sobrepõem. Em seguida, é projetada a primeira sequência de *slides*:

> Slides
> Fachada de um sobrado
> Um quarto;
> Um galo acasalando com uma galinha
> Um pássaro, em pleno voo, perseguindo outro;
> Uma cidade brasileira do século XIX
> (BORBA FILHO, 2007d p. 209).

Na cena que segue, a Sinhazinha e o Senhorzinho, que são noivos, mantém relação sexual anal, o que é presenciado, com horror, pela Senhora, mãe da Sinhazinha: “pois ela estava de costas, / ele de frente nas costas / que quando vil, infernal” (BORBA FILHO, 2007, p. 210)[73]. O Senhor, ao saber, ri da situação, pois os primos irão casar-se: “Que meninos apressados! / Apenas uns poucos meses / para eles se casarem, / mas o sangue ferve, mana, / nada, pois, mais natural” (BORBA FILHO, 2007d, p. 210). O Senhor pede que a Senhora puna, sem rigor exagerado, a filha, e claramente não considera o ocorrido importante. Finda a cena. Percebemos que os *slides* já anunciavam, desviando o tema metaforicamente para o mundo dos pássaros, um galo acasalando uma galinha – mas era o casal que estava no quarto do sobrado. Também é repleto de significados o pássaro que persegue outro: para que o persegue? Por brincadeira, para ameaçar ou se trata de uma luta de morte? Ou é uma tentativa de acasalar? Essa ambiguidade é própria das artes visuais, sem texto, e fica mais complexa porque a relação, no caso, é metafórica e exige saltos interpretativos. A cena seguinte começa com novo slide, com a projeção de uma receita de bolo, “Argolinhas do amor”[74].

Aparentemente sem qualquer ligação e sentido com o contexto que acompanhamos até aqui na peça, essa cena se trata de um trabalho reservado às mulheres dos senhores, que vão se queixar, bem mais adiante, de restar a elas cozinhar e testar novas receitas – nenhuma outra função era dada a elas, nenhuma participação na estrutura de poder vigente no patriarcado. A receita também remete à cópula, ao amor, sobretudo anal (argolas do amor), mas o que veremos a seguir não tem nenhuma idealização do amor e do sexo como sua consumação etérea. A questão do sexo e sua importância decisiva para a peça, no entanto, só pode ser trazida à tona ao final, porque vai passar por muitas estações ainda.

Após a receita, o narrador nos coloca diante de um processo de alegorização que contribui para a configuração formal da peça. Ele nos conta

[73] No texto de Hermilo, talvez, haja um erro de digitação. Faria mais sentido ser: “que quadro vil, infernal” em vez de “que quando vil, infernal”.
[74] “Argolinhas de amor” e “Beijos de Cabocla” são receitas que estão na obra de Gilberto Freyre intitulada *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil* (1997).

que as pessoas da cena vista há pouco morreram, mas o que importa não é a matéria de sua existência, suas vivências individuais, e sim o fato de serem símbolos de uma dada circunstância e modo de vida e pensamento, símbolos que vivem, porque ainda são atuantes em nossa sociedade. Vale a pena acompanhar o modo como isso é expresso:

> Narrador –
> Porém negar não se pode
> a influência dos mortos
> sobre nós que estamos vivos
> ainda dentro dos ares
> da família tutelar.
> O homem morto ainda é,
> claro que de um certo modo,
> Pois assim, homem social.
> [...]
> onde a simbologia
> continua, aperfeiçoa,
> aquela das casas-grandes,
> dos sobrados que estão mortos
> (BORBA FILHO, 2007d, p. 211).

Como diz, o homem morto ainda é homem social que representa algo maior do que ele mesmo. Os sobrados podem ter acabado, mas o que dizem de nossa formação histórica, o que se passou dentro deles e ainda opera na vida social, ainda está vivo. Essa dimensão é decisiva e precisa ser ativada, revisitada, questionada, para que possamos superar as contradições que estão em sua base.

Embora Hermilo fale em símbolo, é importante anotar o caráter histórico desse processo de significação. Se usarmos a acepção de Walter Benjamin, estaríamos no campo da alegoria (BENJAMIN, 1984). A alegoria, para Benjamin, se realiza a partir de significantes, aos quais podem ser atribuídos variados significados, pois não há um único possível. O símbolo, ainda para o autor, é o lugar de uma construção de significado atemporal e universal, sempre igual a si mesmo, do nível da transcendência. Já a alegoria benjaminiana está na base de uma revisitação de materiais históricos que precisam ser retirados do peso do discurso dominante que impregna a história de seu significado. Há, entretanto, variados caminhos para se conceituar símbolo e alegoria. Aqui, interessa-nos identificar o processo alegórico (na acepção de Benjamin) pelo qual Hermilo

opera, porque ele é útil para se compreender a amplitude do projeto do autor pernambucano.

Nessa peça, como já dito, há o interesse em trabalhar materiais históricos que precisam de uma revisitação teórica e prática. Para isso, Borba Filho faz uso dessa capacidade de questionamento e reelaboração semântica que está na base da construção alegórica. Um dos elementos formais dessa abordagem de Hermilo, na peça, é ir até a história, não atrás de situações dadas e resolvidas, com significados bem estabelecidos e unívocos, mas de uma história viva, que contribuiu para criar a estrutura de sensibilidade de um lugar, de um contexto e de uma época.

Benjamin (2005, p. 65) também fala a respeito das teses sobre o conceito de história, “o dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. Essa é a concepção de história que anima um projeto como esse de Hermilo, sendo a arte (teatro) um lugar privilegiado para uma forma que trabalha nessa perspectiva. Esse é o trabalho da representação, que remete ao final da primeira entrada do narrador, citado há pouco e retomado pela necessidade do argumento: “que a vida – todos sabem – / no grande palco do mundo / é só representação” (BORBA FILHO, 2007d, p. 208).

Na sequência, na peça, está “A cantiga do patriarca”. Nela, afirma-se que o patriarca pode até ser mestiço, mas tem sangue fidalgo e aristocrático. Ele defende a ordem burguesa, o mundo patriarcal, isso é o que importa, e não sua origem. A voz lírica da cantiga (que é cantada pelo Senhor) enumera seus inimigos, com quem se bateu: enfrentou capoeiras, também enfrentou o ódio do preto escravo e do mulato que é livre, que lutam contra os ricos (representados por ele). A ordem burguesa e patriarcal não está isenta de enfrentamentos e contradições, e a cantiga expõe quais os lados em disputa. É preciso, até mesmo, lutar pelos da terra (leia-se: os ricos da terra) contra os que vêm da Europa. Saindo do âmbito dos tipos sociais apresentados e indo para a luta de classes, mais diretamente, o Senhor defende, do seu sobrado, a invasão dos mocambos. Nesse sentido, não estamos mais no idílico conectivo de

coordenação **e,** de *Sobrados **e** Mucambos* (de Freyre), mas em uma espécie de Sobrados **contra** Mocambos (grifos nossos). Nesse sentido, podemos ler *Sobrados e mocambos* (de Hermilo) também a partir do questionamento dessa conjunção coordenativa e que ganha ambiguidade por remeter à ideia de oposição direta, combate. Logo se vê que não se trata de um processo de miscigenação harmonioso, mas de luta, um processo de subordinação e opressão entre desiguais.

Na cantiga, mais adiante, o patriarca faz um balanço do que mudou e do que permaneceu – o que é sempre muito instrutivo saber em um contexto de mudança social. Ele diz que saiu da casa-grande para o sobrado, da zona canavieira onde plantava para se tornar comerciante na cidade. Isso é diferente. Mas ele conservou os bons costumes:

> mesa farta, bons licores,
> as negras lá na cozinha,
> de vez em quando uma delas
> eu pego para meu prazer (BORBA FILHO, 2007d, p. 213).

O que chama de bons costumes inclui o uso sexual da escrava quando lhe apraz, o que é dito na mesma frase em que menciona a mesa farta. Isso significa que não percebe, ou não quer ver, a opressão desabrida, tornada natural. Como vimos, essa passagem da casa-grande para o sobrado está situada numa cidade do século XIX, já em um contexto no qual, para um liberal europeu (um francês de Paris ou um inglês ávido por consumidores), ter um escravo já seria um absurdo e um anacronismo. Um escravo doméstico que servisse também para a satisfação de necessidades sexuais dos seus donos seria quase uma perversidade, em um momento em que se falava em liberdades individuais, autonomia do sujeito, consciência individual; mas não no Brasil, de modo algum. A peça, aliás, deixará claro, mais adiante, que, enquanto na Europa e nos EUA se usava tração animal ou máquina a vapor, no Brasil se usavam escravos – para transporte de mercadorias e de pessoas –, o que a peça dirá ter, inclusive, um componente de crueldade. A obra não se limita a narrar isso, pela boca do patriarca, pois isso será materializado em cena logo adiante. A cantiga apenas antecipa o que veremos: trata-se de uma disputa pela mercadoria escrava sexual entre pai e filho – daí o título desse primeiro quadro.

Gonzales (1988) entende tais efeitos dessa estrutura de poder ao definir o lugar social dos sujeitos, sobretudo as mulheres negras, “as mais oprimidas e exploradas de uma região patriarcal-racista dependente” (GONZALES, 1988, p. 137), reverberando-se a violência/subalternidade desse corpo.

Essa antecipação fica clara quando continuamos com o patriarca dizendo que tem filho que já goza com a prima, que é a cena que acabamos de acompanhar. Isso não significa que a peça fala de um sobrado e de uma família em específico, o que já seria ruim, mas menos ruim porque poderíamos colocar os abusos na conta de uma subjetividade pervertida e abjeta; mas não, são personagens mortos, que representam lugares sociais disseminados. Por fim, diz que tem mulheres para emprenhar e, com isso, vai povoando o Brasil. “Os nascidos do casal / terão altas posições / enquanto que os do amor / trabalharão com afinco / pra aumentar meu capital” (BORBA FILHO, 2007d, p. 213). O patriarca nunca perde nada, explora todos.

Se a cantiga já mencionava uma disputa entre o patriarca e os grupos subjugados, na sequência, essa luta é encenada. A rubrica diz, inclusive, que o Mestiço e o Negro invadem a cena para se contrapor ao Senhor. Este se defende, pois tem carta branca do Rei. O Mestiço luta contra a exploração dos homens por um só homem, e o Negro luta pela sua liberdade. O Senhor pergunta se querem matá-lo, mas o Mestiço leva o conflito para o plano épico e diz que quer desmontar a ordem estabelecida, que só faz injustiçar. O tema aqui é o da justiça como institucionalização e justificação da ordem estabelecida, que foi criada e é mantida com base na injustiça. Há diferença entre os mestiços e os negros. Os primeiros são bacharéis e médicos, enquanto os segundos são escravizados. Sendo assim, ao final:

> Mestiço –
> Viva a minha educação!
> Negro –
> Viva o pão, a liberdade, Viva a minha abolição!
> Senhor –
> Vosmicê estão dum lado,
> do outro lado eu estou,
> olhem bem, vejam quem sou,
> sou um senhor de sobrado! (BORBA FILHO, 2007d, p. 216).

Há a luta de morte entre esses grupos, não uma harmonia forjada. O Senhor luta contra o Mestiço, que se defende com a capoeira; enquanto o Negro bate no atabaque. O tema da família, na cena do sexo entre os primos que irão se casar, cedeu espaço a uma abertura para relações sociais mais amplas, com o Patriarca (e o que isso significa), o Mestiço e o Negro. Em certa medida, a tensão entre esses grupos ganha contornos históricos, ao se deslocar da casa-grande rural para o sobrado na cidade, mas interessa perceber na peça, sobretudo, o que permanece igual. Nas palavras de Schwarz (2000, p. 25), a respeito da escravidão no Brasil e das permanências estruturais da formação social brasileira subjacentes às mudanças políticas:

> consolidada por seu grande papel no mercado internacional, e mais tarde na política interna, a combinação de latifúndio e trabalho compulsório atravessou impávida a Colônia, Reinados e Regências, Abolição, a Primeira República, e hoje mesmo é matéria de controvérsia e tiros.

Na sequência das cenas nesse primeiro quadro, novos *slides* são mostrados:

> Negro enforcado,
> Mocambo,
> Um torturado pela inquisição
> uma mulher tomando banho de asseio
> uma mulata (BORBA FILHO, 2007d, p. 216).

O Narrador retorna, diferente do que acompanhamos até agora, e vai comentar e explicar a função desses *slides*, o que nos dá uma chave de leitura fundamental e que, inclusive, já utilizamos para atribuir sentido aos *slides* vistos. O Narrador conta que “o autor poderia fazer com que o senhor do sobrado falasse externando tudo o que lhe vai na cabeça” (BORBA FILHO, 2007d, p. 216), mas prefere usar os *slides*, pois estão em uma época audiovisual, comentando os recursos cênicos. Percebe-se o uso do metateatro nessa passagem singular, em que o narrador comenta a própria estrutura da peça, os interesses e a técnica do autor. Como já vimos, é mais uma instância narrativa a criar distanciamento do que estamos acompanhando. Faz-se referência à necessidade de ser moderno, o que é ironia, pois, ao negar que o próprio Senhor

monologue expondo sua subjetividade e nos impede que tenhamos simpatia ou empatia por esse personagem. Afinal de contas, o lugar que ele ocupa já lhe garante poder e visibilidade, e o autor quer, justamente, perspectivar o que vai na cabeça do Senhor – ou seja, permitir que acompanhemos seus pensamentos com distância crítica.

O Narrador passa a indicar os *slides* e expor os pensamentos do Senhor, comentando-os quando julga oportuno. Este pensa com raiva nos escravos enforcados, do qual o primeiro *slide* é símbolo. O Narrador se apressa a dizer que não se trata de um homem mau, mas filho de seu lugar e tempo; nem todos os pensamentos são cor-de-rosa. Por associação de ideias chega-se ao Mocambo, segundo *slide*; ele sorri com desprezo, pois pensa ser impossível que homens que vivem em condições assim o derrubem. “Será imortal. É humano que assim pense [...]” (BORBA FILHO, 2007d, p. 217). Essa imortalidade não é do sujeito empírico, desse senhor que vemos em cena, mas das relações sociais, de sua classe. Nesse sentido, lembra-se a tranquilidade com que Abelardo I, de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, aceita sua própria morte; ele sabe que seu lugar será ocupado por Abelardo II, sempre com Abelardo, seus bens nunca sairão do seio da classe burguesa.

A próxima imagem de *slide* é a do torturado, que gera tanto prazer quanto sofrimento ao senhor, porque, talvez, tenha denunciado alguém à Inquisição, e o delator nunca se esquece de quem denunciou – segundo o Narrador, que é quem nos traz todas essas discussões. Na sequência, vem uma imagem erótica, que conta sobre um detalhe da vida cotidiana dos sobrados, que é o banho de asseio, o banho de leco-leco. O Narrador diz que não há, para ele, erotismo algum nessa prática de asseio das partes íntimas com um balde d’água. Mas não julgará o Senhor, que desta imagem vai à da sua mulata favorita, que é a última dessa sequência. Ele a prepara para fazê-la sua amante. “Ainda não a possuiu porque, à maneira de engorda dos porcos, ele a está cevando” (BORBA FILHO, 2007d, p. 217).

Ato contínuo, o narrador sai do centro da cena, a mulata aparece e ocorre uma cena com o Senhor. A cena quase não tem falas: são as rubricas que nos mostram essa dança do acasalamento, que é, na verdade, a subjugação de uma mulata escravizada, cuja voz e pensamento são anulados pela relação contratual

e pelos usos e costumes da casa. Ela faz cafuné nele, que tenta agarrá-la; ela se assusta e derruba suco nele. Desesperada, tenta limpá-lo com a ponta da saia, e o senhor usa isso para retomar o ataque sexual. Eles se distanciam um pouco. A luz se apaga: “o senhor e a mulata preparam-se para a cópula” (BORBA FILHO, 2007d, p. 218). Quando a luz da cena volta, já é o filho do Senhor, o Senhorzinho, quem estava transando com a mulata: “Já agora, com a luz, vê-se que não é o senhor, mas o Senhorzinho” (BORBA FILHO, 2007d, p. 218). Depois do sexo, que começa com o pai e termina com o filho, eles se vestem em silêncio. Logo em seguida, o Narrador retorna ao centro, fala da distância social e diz que, nesse sistema, o Senhor é dono de tudo. Ele não tem limites nem mesmo quanto à vida do próprio filho: “E a dominação do pai, / desenvolvendo o sadismo / que começara nas surras, / nos castigos sem igual, / ia ao limite maior: / ao direito de matar” (BORBA FILHO, 2007d, p. 219).

O tempo passou, a Mulata Sempre-Viva não objeta a ter relações sexuais com o Senhor nem com o filho, Senhorzinho. Não se diz se ela gostou ou não, se ela faz jogo de sedução ou não, nada disso tem sequer lugar na peça. Ela, como objeto, aceita tudo passivamente. Mesmo que a cena fale dos dois em gozo, não significa que ela queira ou goste. O Senhor e o Senhorzinho não são identificados psicologicamente como indivíduos isolados e únicos, mas como símbolo, na acepção de Hermilo, ou alegoria, na acepção de Walter Benjamin, como visto. Então, não podermos dizer nada a respeito da posição da Mulata. Para esse silêncio contribui muito o fato de várias cenas não possuírem diálogo; ou são rubricas que indicam ações, sem falas, ou é o narrador quem conta algo para o público, do seu modo, com comentários críticos expressos pelo fio da ironia.

Foucault (1999) atribuiu à sexualidade a condição de ser administrada, pelo fato de apresentar um mecanismo de poder sobre a vida. Quantos filhos foram gerados pela união de senhores e escravas, chamados de bastardos? É uma época que retrata a formação e a dominação do patriarcalismo. A mulher representada como escrava sexual “servia” aos senhores e eram vítimas da violência sexual e da dominação do sistema patriarcal.

No início dessa passagem, a Mulata trouxe o suco e fez cafuné no Senhor, algo ainda ingênuo; ele se espicha e, não se contendo, tenta agarrá-la. Ela se

assusta e tenta limpar a roupa do Senhor, enquanto ele a ataca sexualmente, porque teme ser repreendida por ter derrubado suco. Usa o vestido e, para limpar com este, ela o levanta, e o Senhor volta à carga. Ela aceita o jogo agora (como não?). E ela diz, ambiguamente, quando se vê prestes a copular: “Ai, meu Deus / ai, meu senhor ...” (BORBA FILHO, 2007d, p. 218). Receio? Dor? Aflição? Prazer? Lascívia? Não se diz, não há como saber.

A prostituição domiciliar animava os senhores brancos, em uma relação não só de prazer, mas de poder. Os escravos satisfaziam os caprichos sexuais e a prática levava à procriação de filhos chamados bastardos. A diversidade étnica do povo brasileiro é resultado da colonização, da dominação, da miscigenação e da exploração desde o Brasil colônia. Borba Filho escancara o que está escondido nos sobrados e traduz o ponto de vista do burguês, do capitalista, da classe dominante, inclusive quando nega voz e vez à mulata – mas deixa rastros para que não deixemos de perceber o quanto essa visada do patriarca é arbitrária e abusiva.

Aqui entra novo tema, e muito importante. O Capanga Damião viu a prática sexual entre o filho do Senhor e a Mulata Sempre-Viva e conta para o Senhor, apesar do receio que tem deste:

> Senhor –
> Com quem Sempre-Viva estava?
> Capanga –
> Com vosso filho, Senhor (BORBA FILHO, 2007d, p. 220).

O Senhor manda o Capanga matar o filho, porque é dono não só dos escravos, mas dos que gerou – aliás, é pai da Mulata também: “crime maior não se viu / uma irmã com o irmão” (BORBA FILHO, 2007d, p. 221). O Senhor não admite que o filho mantenha relações sexuais com sua escrava predileta e, por isso, manda matá-lo: “direitos eu tenho, posso [...] é minha propriedade (BORBA FILHO, 2007d, p. 221). O Capanga tem receio do que vai acontecer com ele por matar tão importante pessoa, mas o senhor garante que não será denunciado, pelo contrário, ganhará um lugar para viver com tranquilidade. Quando o Capanga Damião sai para matar o Senhorzinho, há um novo *slide*, também de receita, agora “Beijos de cabocla”.

As receitas “Argolinhas de amor” e “Beijos de Cabocla” estão na obra de Gilberto Freyre intitulada *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. Segundo Freyre (1997, p. 79), “nota-se que, no Nordeste do Brasil, os beijos, bolinhos de doce em que predomina o coco e que, dentro da liturgia social do açúcar, aparecem nas festas de casamento, aniversário, batizado sendo levados pelos convidados como lembrança”. No segundo quadro, adiantando aqui, temos as Iaiás orbitando o vazio do sobrado e reclamando que servem somente para a invenção das comidas. No contexto irônico, que marca esses *slides*, no entanto, os beijos de cabocla lembram, por associação de ideias (lembremo-nos do narrador falando sobre os *slides*), os beijos de Mulata que estão no centro das intrigas de amor e morte que acompanhamos neste quadro. A cabocla é o resultado de branco com índio, assim como mulata é o resultado de branco com negro, ambos orbitando no mesmo espaço subalterno no âmbito da casa-grande e do sobrado. Desse modo, temos a remissão a Freyre nesses *slides* de doces, distanciada pela leitura contextual, que mobiliza amor, poder, exploração, infidelidade, disputa de pai *versus* filho, patriarca contra negros e mestiços etc. Além disso, a receita do doce interrompe o momento dramático mais intenso até agora: o Capanga conseguirá matar o Senhorzinho? Ou este matará o Capanga e se vingará do pai? Ele será punido pela morte? O Senhor realmente o apoiará, ou o acusará de matar o filho para não ser acusado ele mesmo? Qual será a reação dos demais?

As perguntas são apenas retóricas e servem para mostrar o quão distante estamos do registro dramático. Qualquer desdobramento que não fosse a morte do filho pelo Capanga e nenhuma investigação (dado que o Senhor não precisa fingir nada, poderia até dizer que mandou matar) seria um desvio subjetivo que a peça já deixou claro não estar em primeiro plano. São conflitos históricos, coletivos, e os desdobramentos não serão remetidos a decisões pessoais intempestivas: eles respondem à ordem social, ao nível épico dos acontecimentos. Qualquer outra coisa seria compensação simbólica, o que, de fato, é comum em obras de arte, mas não em obras de matriz épica como a que estamos acompanhando. Assim, após o Capanga matar o filho, todos no sobrado recebem a notícia da morte do Senhorzinho por meio da tia:

> Senhores, assinado
> com um punhal traiçoeiro,
> aqui em nosso sobrado,
> aquele que em vida foi
> moço ilustre, destacado [...] (BORBA FILHO, 2007d, p. 224).

Não há questionamentos sobre a morte do filho do Senhor, por que foi morto e quem o matou. Simplesmente, a tia dá a notícia da morte do ilustre Senhorzinho, enquanto o Senhor está balançando na rede. A tia senta-se no marquesão. Nessa disposição cênica, o Narrador vai até o proscênio e finaliza o quadro, agradecendo a todos e pedindo palmas aos atores, que merecem ser ovacionados "por mostrarem, com talento, / o princípio desta peça, / tratando dos tempos idos / - reparem: dos tempos idos - / dos mocambos e sobrados" (BORBA FILHO, 2007d, p. 224).

São várias questões que merecem destaque nesse final do primeiro quadro (de um total de oito). Primeiro, pede-se palmas aos atores ao seu final, o que mostra o caráter fechado dos quadros, de sua grande independência em relação aos demais. Cada quadro é importante por si só, e a relação entre eles potencializa cada um, sem perder de vista sua relativa autonomia. Em todos eles, haverá um modo de se perceber a estrutura da peça, mas no primeiro quadro, que decidimos analisar minuciosamente por conta de sua importância como forma, conteúdo e, também, porque atua como comentador, por vezes, do seu princípio construtivo, o Narrador diz que os atores mostraram o princípio da peça, ou seja, sua forma, sua estrutura, sua organização interna, sua formalização estética que acompanhamos e discutimos ao longo dela.

O Narrador reforça, enfático, dizendo duas vezes que se trata dos tempos idos. Como figura de retórica, a duplicação acaba revertendo em seu contrário: ao reforçar que são coisas passadas, o texto faz pensar sobre a pertinência dessa assertiva. Em que medida são, de fato, tempos idos? Há ironia tanto na construção textual como, é evidente, em sua prosódia, porque o texto pressupõe a segunda fala com um tom diferente da primeira. Se a primeira é algo coloquial, construída com um verbo (tratando dos tempos idos), a segunda toma apenas o recorte do sintagma nominal, e o verbo que o antecede pede apenas que a atenção seja redobrada para os tempos idos ("– reparem: dos tempos idos –"), ainda destacado pelo sinal do traço. Essa ênfase é importante por dois motivos.

Além de dizer que não se trata somente dos tempos idos, mas da atualidade das questões, o faz por meio de uma construção irônica que nega o que quer dizer, e que diz negando. Nós, leitores, devemos negar o que ele nega. A análise detalhada desse primeiro quadro foi importante para que pudéssemos acompanhar a estrutura formal e temática da peça, que agora continuamos, mas focando questões pontuais de cada quadro.

Na sequência, temos o *Interlúdio Joco-Sério,* que mostra a exploração das riquezas do Brasil pelo imperialismo inglês, que controla nosso comércio internacional. Aborda, também, a revolta da negra mestiça chamada Luiza, acusada de incitar a revolta entre os outros mestiços e, por isso, será expulsa para a África, mas é impedida de levar o filho mestiço. Por fim, as Sinhazinhas entre si reclamam do espaço social limitado, reservado à cozinha e aos mexericos e fofocas, e a cena termina em beijos lascivos entre duas delas.

Como no anterior, o quadro se inicia com o Narrador adiantando, em resumo, esses temas apresentados:

> Narrador –
> Para ilustrar nossa estória
> dar-lhe mesmo colorido,
> em moldura colocá-lo
> teremos, daqui a pouco,
> cenas curtas mais vivazes.
> Uma estrangeiros espertos.
> Outra: a revolta dura
> do mestiço nativista;
> e ainda, em sua graça,
> Boceteiras nos sobrados
> Terminando o festival.
> Fiquem atentos, vocês todos (BORBA FILHO, 2007d, p. 225).

Os *slides*, em seguida, mostram: Um inglês; Galos brigando; Uma negra em atitude de revolta; Galos brigando; Sinhazinhas e Iaiás; Galos brigando. São os preparativos para a cena. Esse interlúdio se organiza como musical, diferente do quadro anterior e, de certa maneira, remete ao teatro musical do final do século XIX – notadamente, à Revista de Ano, que também era marcada pela mudança rápida de assuntos sobre a vida cotidiana, com traços de crítica social e política.

Na primeira cena, cantando e dançando, aparece o inglês caricatural, que compra mercadorias de brasileiros a preços baixos, apropriando-se do trabalho escravo dos negros, que estão carregando sacos de açúcar: “para a frente, para a frente / marchem em direção ao mar” (BORBA FILHO, 2007d, p. 226). Os negros replicam com a expressão “Yes, sir”, sim, senhor. A relação demarca o domínio, a exploração tanto do negro, quanto das riquezas locais. Entra o Senhor e se desenrola um conflito com o Inglês – ainda com canto e dança. O Senhor se coloca contra o imperialismo inglês, mas se vê que não há nacionalismo algum em jogo, e sim interesses dos ricos brasileiros e dos ingleses. Esse processo de produção e de comercialização do açúcar foi lucrativo, e os engenhos usavam a forma mais agressiva de exploração humana: a escravidão. O inglês é a representação do colonizador que chega ao Brasil para se beneficiar das riquezas do país.

A próxima cena se inicia com soldados arrastando a negra Luiza, e eles estão cantando outra música, diversa da do inglês: “Anda, negra dos diabos / que o navio vai sair!” (BORBA FILHO, 2007d, p. 229). Ela é acusada de conspiração e, por isso, será devolvida à África, mas sem levar o filho nascido no Brasil, fruto da relação com um jovem branco: “Um filho de negra é bicho / Vai-se criar por aí” (BORBA FILHO, 2007d, p. 229). Luíza canta para os soldados que ela fugiu da Bahia após à Sabinada:

> Luíza –
> Foi depois da Sabinada
> que da Bahia fugi
> num saveiro todo branco
> para escapar das torturas
> do Governo Imperial (BORBA FILHO, 2007d, p. 230).

Entre 1837 a 1838, aconteceu a Sabinada, uma revolta feita por militares na Bahia, tendo por integrantes membros da classe média, sobretudo profissionais liberais e comerciantes. Tinha esse nome porque seu líder era o médico Francisco Sabino Álvares da Rocha Vieira. A principal causa da revolta foi a insatisfação com as autoridades nomeadas para o comando do governo da Bahia, consideradas repressoras e centralizadoras. Mas o estopim da revolta foi a indignação contra o recrutamento militar imposto pelo governo para combater a Guerra dos Farrapos. A Sabinada não tinha a pretensão de acabar com a

escravidão, pois desejava o apoio das elites escravocratas. Luíza resiste ao ataque dos soldados, que investem e agarram-na, e ela vai repetindo o refrão musical “não me mate” (BORBA FILHO, 2007d, p. 232).

A cena é invadida pelas Iaiás e Sinhazinhas, que entram alvoroçadas dando várias risadinhas. A rubrica pede que seja criada uma sensação de sensualidade. Elas esperam a chegada da boceteira que adentrava nos sobrados para vender às iaiás, levando também mexericos e fofocas da vida cotidiana, como recados de pretendentes, por exemplo; também, trocam cafunés entre si, sentam no colo umas das outras, cena que culmina em trocas sensuais, beijos na boca.

> As mulheres, voluptosas, começam a despir-se, dançando. A boceteira distribui adornos. Do grupo, que continua numa dança lenta, com rendas e mais rendas, fitas e mais fitas, destacam-se a Primeira e a Segunda sinhazinhas. Quase despidas, a Primeira senta-se, a Segunda começa a dar-lhe cafunés. Somente elas estão iluminadas. Elas e a Boceteira que mais parece um ente sobrenatural. Os Dedos da Segunda passam, da cabeça da Primeira, para os seus braços, o Colo, os seios, esmagando-os. Curva-se e beija-a na boca, uma mão sai do seio e se dirige para o centro do corpo da Companheira. O grupo, na penumbra, se assemelha a Bacantes, acasaladas, quase estáticas. Com o final da Música tudo entra na escuridão e termina o interlúdio (BORBA FILHO, 2007d, p. 237).

A citação é longa para mostrar a riqueza de detalhes com que as rubricas nos mostram a relação sensual e sexual entre as mulheres. Entre mulheres, elas podiam se sentir entre iguais, sem a autoridade da dominação masculina. Como elas iniciam a cena reclamando da pouca atenção dada a elas, é também como um sopro de resistência que se entregam aos prazeres sem a necessidade de outros, é algo que escapa a essa economia doméstica controlada e de extrema subordinação. Como vimos, o patriarca quer os filhos legítimos para os altos postos, os ilegítimos para trabalhar para seu capital; as mães desses filhos são apenas parideiras e/ou escravas sexuais para quando os homens as quisessem. Aqui, nesse interlúdio, a cena final termina numa espécie de apoteose da liberdade feminina – apoteose formalmente esperada nas Revistas de Ano do século XIX, por sinal. Desse modo, não é apenas um estilo de licenciosidade sexual de Hermilo, como Freyre disse no prefácio, mas uma necessidade de

expressão de relações sociais opressivas e da resistência contra isso. O prazer genuíno das mulheres nesse final remete, por contraste, às relações entre homens e mulheres. De acordo com Freyre (2013), a prostituição doméstica dividia-se entre mulheres de primeira classe, em boas condições, que eram viúvas, casadas, divorciadas, solteiras, e mulheres em baixas condições: as livres, libertas, escravas.

O terceiro quadro é “A mulher e o homem”, e começa com a projeção de *slides* que, mais uma vez, adiantam o assunto: a vida familiar dos sobrados, em que impera o patriarcalismo, o que é seguido pelo comentário do narrador:

> Slides
> Um rapaz
> Uma moça
> O casal
> Uma matrona
> Retrato de família (BORBA FILHO, 2007d, p. 239)
>
> Narrador –
> O homem faz da mulher
> com seu patriarcalismo,
> criatura diferente
> o mais possível da dele:
> se intitula de mais forte
> nobreza que tem é ele
> [...]
> Ao homem todos os gozos
> se recatando a mulher
> para a cama do marido,
> aberta pra dar o seu,
> abafando até gemido.
> Sua função é parir
> e depois criar menino (BORBA FILHO, 2007d, p. 240).

Como se vê, esse quadro se inicia com uma relação clara com as rubricas que acabamos de ler: a cena das mulheres em contraste com a posição submissa da mulher na ordem patriarcal. O narrador apresenta o papel social da mulher e do homem numa sociedade patriarcal em que as instituições sociais estão cristalizadas. Na vida dos sobrados e dos mocambos, o Senhor é a autoridade maior, devendo a mulher, os filhos e os escravos serem subordinados a ele. Resta à mulher várias fugas contra os recalques: descarrega nos meninos, nas mucamas, usa chicote, bebe ou fuma; diz o Narrador que, na peça, uma só vai representar tudo isso.

Sendo assim, abre-se a cena com o “Hino da Mulher-Macho”, em que uma mulher acaba masculinizada: fuma charuto, usa botas, manuseia o chicote e administra os negócios. A Mulher tenta romper com os papéis sustentados pelo patriarcalismo, tornando-se, ela mesma, um simulacro de patriarca. O ridículo da situação é rompido quando ela castiga violentamente a negra Luíza. A indicação cênica diz que ela surra a escrava “com volúpia”. Ela sustenta o modo patriarcal, até com requintes de crueldade: “surro tudo que puder [...] essas figuras lascivas” (BORBA FILHO, 2007d, p. 241). Luíza é trazida de volta, deixada nua e é espancada pela Senhora. Além dessa reprodução do patriarcalismo, a mulher investe contra as escravas, porque as sinhás viam nelas prováveis concorrentes domésticas, o que as inflamava de ciúmes, levando-as a cometer toda espécie de torturas físicas (BODNAR, 2017).

Logo após o ato violento, a mulher muda e “é outra recatada, de mantilha preta. Anda pela rua a passo miúdo, a caminho do confessionário” (BORBA FILHO, 2007d, p. 241). É o momento de confissão entre a Mulher e o Padre Lopes Gama. Ela confessa que seus pecados são querer uma vida mais livre, poder brincar, dançar, não ficar enfurnada em uma camarinha e não poder mais ter filhos, pois está deformada por servir ao homem. O Padre, então, ordena que não durma para não sonhar, que não coma pra se findar e que deve flagelar o corpo. Temos, assim, a repressão da igreja sobre pecados comuns, além da condenação da Mulher por querer controlar seu próprio corpo, mas não se fala ou não se reprime atitudes violentas como espancar escravos. Vê-se que, quando o autor resolveu usar uma só mulher para toda a cena, ele não o fez para simplificar, mas também para mostrar que a mesma mulher que espanca pode se apresentar como a mais pura das tementes a Deus. Não são pessoas diferentes nem uma mulher individualmente marcada, mas uma contradição social que não é sequer enfrentada e, portanto, não tem como ser superada.

A cena derradeira do quadro nos mostra outra mulher, adúltera (que dava vivas ao prazer de sua vala, nas suas palavras). Ao cair da noite, a Mulher e o Senhor estão na cama, este deitado de costas para ela. Ela imagina ser Dom Bernaldo, seu amante, e recrimina esse afastamento, lembrando que o marido está na Guerra Civil, que não há o que temer. O marido anuncia sua identidade e ela pede para que a mate: “matai-me, marido, matai-me” (BORBA FILHO,

2007d, p. 251). Assim ele faz: “Senhor apunhala a Mulher” (BORBA FILHO, 2007d, p. 251). O Narrador torna-se personagem e assume o papel do amante, Dom Bernaldo. É a primeira vez em que o narrador assume, como um coringa, o lugar de um personagem na peça.

> Mulher (*somente a voz*) –
> Pára, pára, Dom Bernaldo
> por tua causa já morri
> Narrador –
> Mas eu quero ser frade
> da capela de são gil,
> as missas que eu disser
> todas serão para ti (BORBA FILHO, 2007d, p. 252).

É o final melodramático desse quadro, com a voz da morta pedindo que seja lembrada no nome das filhas do seu amante, e este cogitando tornar-se frade. É importante anotar que, mesmo em uma situação dramática como essa, em que há um dos clichês mais batidos, como o triângulo amoroso marido – esposa – amante, que conta com traição, ciúmes, assassinato, juras de amor eterno etc., a peça não admite o conflito dramático como princípio organizador. Não se mostra a intriga desde seu início, com o interesse mútuo, a sedução, a traição. A esposa e seu amante já têm relação estabelecida. Também não vemos a chegada do marido, a tensão do engano na cama, ou a explosão em fúria do traído, ou de desespero da esposa. Imediatamente ao saber que foi traído, a esposa pede para ser morta e assim o marido faz, usando punhal de ouro para tirar a vida da esposa. Não se acompanha sua morte. O narrador diz que o túmulo era de ouro e marfim, e que havia cento e onze mil tochas. Nenhum arroubo dramático, nenhuma entrega subjetiva. A situação da traição e o resultado trágico da mulher, que confundira o marido com o amante no escuro do quarto, é objetiva, enfocada como uma equação social clara. Não se vive a cena, mas ela é mostrada para nós, narrada pelas próprias personagens – mais do que vivida por eles. A forma épica da peça é que estrutura suas partes, mesmo quando haveria uma tentação pelo dramático. Para isso, contribui tanto o modo como as personagens atuam como o papel do narrador e, até mesmo, o final, que idealiza o amor eterno. Não é sem motivo, portanto, que os atores (que

antes narravam a si mesmos e incorporavam as personagens) se recompõem e agradecem ao público, ao final da cena, remetendo à dimensão metateatral.

O quarto quadro, “Interlúdio da Negritude”, destaca os mercados de negros, indústria assassina, transformando seres humanos em mercadoria. Estamos em um mercado de escravos. Aparece o Cigano vendedor, o Senhor e a Iaiá procurando um escravo para comprar. Novamente, tudo aparece como normalizado: não há conflito nessa compra macabra, apenas se mostra, objetivamente, como funciona o mercado dos negros. A falta do dramático, aqui, expõe o processo de naturalização da barbárie. O narrador anuncia o quadro:

> Narrador –
> Eis a indústria assassina:
> A conta da gente viva
> Não se conta por pessoas
> [...]
> Os negros eram medidos
> pela soma das alturas,
> pois assim qualquer idade
> ia para a avaliação
> evitando prejuízo
> tanto para o comprador
> como para o vendedor.
> só quem pode vende carne,
> só quem pode vende gente,
> só que pode não permite
> o pensamento voar
> (BORBA FILHO, 2007d, p. 253).

Na indicação cênica, os negros e as negras estão sentados ou deitados enquanto o Cigano está com chicote em punho, dando estalos no ar. Quando o Senhor, a Iaiá e o Bôbo entram, dá-se a cena “Pantomina da Compra e da Venda”, baseada na representação da avaliação do produto. Por meio de gestos e movimentos, o Cigano vai de escravo a escravo, expondo o estado dos dentes, a cor da língua, os olhos, a musculatura; manda um deles abrir a boca, arregalar os olhos, tossir, dançar, rir e mostrar as tatuagens. O mercado de negros era realizado em casas comercias que traficavam africanos e os exibiam nas portas de casas ou armazéns: “os negociantes colocavam anúncios nos jornais informando ao público que um novo ‘carregamento’ estava disponível. No dia marcado, os feitores organizavam suas mercadorias humanas para expor aos compradores” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 54). Enquanto a compra é realizada,

o Bôbo fala com os espectadores e improvisa. A personagem Bôbo é considerada cômica e muito comum nas festas populares da Idade Média, em que atuava na corte. Nesse quadro, ele não tem fala, apenas aparece na cena, como um intruso, sem função na relação de compra e venda. Ele remete à dimensão cênica, à perspectivação crítica do que está acontecendo, porque ele não faz parte dela. No entanto, diferente da mediação do Narrador, o Bôbo costuma ser caricato e, muitas vezes, tem a liberdade de desmascarar um discurso falsamente edificante. Na peça, porém, não se diz como atua. A única indicação é que parece saído de um romance de Michel Zevaco, autor anarquista e crítico da burguesia, a favor de causas sociais.

No quinto quadro, “Raça, classe e região”, o *slide* e o narrador anunciam a mistura de raças e a miscelânea de culturas, em um novelo democratizante. Contudo frisa que não deixava de ser uma organização de predomínio feudal e capitalista, fazendo o contraponto crítico do processo de miscigenação. Diz que, enfim, começava o declínio da era patriarcal.

Na primeira cena, o narrador dialoga com as personagens Caboclo e Cabocla, em forma de parlenda. Mais tarde, eles assumem a identidade de Manuel João e Maria Capitulina, já com penteados europeus: “veja como me penteio como dama portuguesa” (BORBA FILHO, 2007d, p. 259). O Narrador questiona o porquê de o Caboclo entrar no palco sem a sua ordem:

> Narrador –
> Boa noite, cavaleiro
> Caboclo –
> Boa noite, Narrador
> Narrador –
> Entrou sem a minha ordem?
> Caboclo –
> Eu me tornei cavaleiro,
> Como igual muitos não há
> Na arte de cavalgar (BORBA FILHO, 2007d, p. 258).

Esse diálogo nos faz pensar: quem é o caboclo no Brasil colônia? Da mistura do índio com portugueses, conhecido como mameluco, nasce o caboclo. Aquele que não tem permissão para falar. De acordo com Cascudo (1954), caboclo significa “o mestiço e mesmo o popular, um caboclo da terra [...] indígena ou africano”. Além disso, observa caboclo, no folclore brasileiro, pode se referir

a “tipo imbecil, crédulo, perdendo todas as apostas e sendo incapaz de uma resposta feliz ou de um ato louvável” (CASCUDO, 1954, p. 210). Na peça, o Caboclo tende a mostrar a sua competência, desmistificar a representação de sua inferioridade, que foi posta durante os anos da colonização, e reivindicar seu reconhecimento e sua superioridade.

Na cena “Perguntas e Repostas”, ocorre, mais uma vez, os diálogos permeados de parlenda. Os Atores questionam o índio com “que vem fazer aqui?” (BORBA FILHO, 2007d, p. 260), e a resposta, repetida à exaustão, é irônica: “Em fumo e cachaça / eu sou professor” (BORBA FILHO, 2007d, p. 260). Ele vai nos apresentando o declínio e a destruição dos índios: seu nome agora é de europeu, mora na cidade, sem paletó, calça e botina, até o pajé perdeu o nome – e agora é só mané. O índio diz que nunca viu o Papa (o bispo de Roma, referência e símbolo da Igreja): “só vejo quem capa” (BORBA FILHO, 2007d, p. 263), ou seja, quem o torna impotente, esvaziado, marginalizado. Aos poucos, o registro que parece alegre vai nos narrando um processo de aniquilação, de genocídio, que nada de cômico tem. Ao final, Os atores (que fazem as perguntas ao Índio) questionam:

> Os Atores –
> Meu pobre Índio,
> cadê sua fé?,
> Índio –
> Só creio na fome,
> no suor, no pé
> que anda ferido
> em terra batida,
> abrindo ferida,
> não mais Iô, mas Iê (BORBA FILHO, 2007d, p. 264).

O jogo de vozes, que parecia pueril e ameno, termina com a degradação completa do índio, corpo e alma, presente destruído e história desvirtuada. Quando Atores e Índios saem, entram dois grupos em cena, um pela esquerda e outro pela direita. O da direita tem roupas e máscaras absolutamente iguais, o outro usa vestimentas simples e cada um com uma máscara diferente. A cena é intitulada “Dialética de classes”. Esses grupos são dois cordões, como no pastoril: encarnado e azul. Eles representam classes diferentes:

> Cordão Encarnado –
> Fomos os mecânicos
> que da Europa vindo
> aqui no juntamos
> aos vários mestiços:
> hábeis em ofícios,
> peritos em escritas,
> em variadas artes.
> [...]
> Cordão Azul –
> Deles nós nos distinguimos
> muito mais por nossa classe
> do que mesmo pela cor.
> Cordão Encarnado –
> Queremos subir de posto,
> Queremos ser homens bons
> Cordão Azul –
> Muito fácil: as distinções
> bem podem ser comprovadas
> pelos Santos astutos
> que regem as irmandades (BORBA FILHO, 2007d, p. 265).

A origem do Pastoril era a representação do drama hierárquico do Nascimento de Jesus Cristo, com bailados e cantos próprios (BORBA FILHO, 2007). Ainda, segundo o autor, em relação às cores, azul e encarnado, estas dão origem a partidos. Na peça, Cordão Azul e Encarnado discutem sobre a mistura de raças e sua aceitação social a partir da atuação das irmandades; para cada tipo de atuação, uma irmandade pode trazer distinção. O Cordão Azul é formado por aristocratas e pela elite já estabelecida. O cordão Encarnado quer subir pelos ofícios, pelo trabalho. Quando os Encarnados propõem que os negros e os pardos cativos que sabem uma profissão poderiam também ser admitidos, porque suas mãos agora brancas e ricas não querem mais fazer aquelas tarefas, os Azuis dizem que para tudo há um limite e não aceitam. Diz, então, o Cordão Encarnado:

> Já tudo se modifica
> Vai tudo se misturando
> Não falemos do passado
> que já é coisa passada.
> Acordem, vocês de lá,
> saiam da Antiguidade,
> vejam a nossa formação,
> as etapas percorridas (BORBA FILHO, 2007d, p. 266).

Parece que iremos superar, na peça, as distinções sociais, porque “cruza aqui cruza acolá / passa de rico pra pobre, / passa de pobre pra rico [...]” (BORBA FILHO, 2007d, p. 267), mas eis que surge, entre Brancos, Caboclos, Estrangeiros, Senhor, um Pária do Mocambo, que repete três vezes, como que a não deixar esquecer: “Pária do Mocambo: Mocambo contra sobrado! / Prestai atenção, ouvi” (BORBA FILHO, 2007d, p. 267-268). É uma espécie de questionamento a respeito da possibilidade de harmonia pela miscigenação, pela falsidade da liberdade de ascensão social que nos assola até os dias de hoje, e que remete, até mesmo, à abolição da escravidão instituída sem qualquer mecanismo que permitisse a inserção econômica e social dos antigos escravizados. Não se trata de *Sobrados e mocambos*, mas do mocambo contra o sobrado, como já foi visto nesta análise.

Essa voz parece romper com a notação idílica da miscigenação libertadora, como se fosse uma remissão amarga à história de opressão continuada contra os mais frágeis no Brasil, que ecoa forte no início dos anos 1970, no auge da violência na ditadura, na sequência do AI-5, e com planos econômicos em torno do “milagre econômico”, que previa crescimento a partir do arrocho salarial dos que já ganham pouco, e a impossibilidade de se lutar contra isso.

A cena seguinte, “Dança do Cruzamento Impudico”, aborda a mistura de raças em tom irônico e crítico, seguindo o andamento dialético da cena anterior. Os grupos se reúnem em uma representação da mestiçagem, com danças e cópula do Militar com a Sinhazinha; da Sinhazinha com o Padre; da Sinhazinha com o Estrangeiro; do Índio com a Cabocla; do Português com a Mulata; do Índio com a Negra; do Negro com a Mulata; dos Brancos com as Negras:

> Narrador –
> Exemplo de comunhão
> está cena pode ser
> quando as cores começaram
> a se misturar no quadro
> da nossa sociedade
> [...] (BORBA FILHO, 2007d, p. 270).

O quadro termina com o Senhor aceitando o casamento da Sinhazinha com o Mulato, para tirar raça, enquanto os irmãos dela se organizavam para

matar o casal. Um grito de louvor é dado. Mas os irmãos da Sinhazinha não foram convencidos, apenas se dobraram ao mando do mais forte, gerando tensão dialética. Essa construção de uma ideia de ausência de racismo no Brasil, a partir da posição do Senhor em aceitar o casamento, vincula-se à propagação de discursos de que a intensa miscigenação do branco português com mulheres negras e indígenas foi realizada em harmonia, marcada pela ausência de conflitos.

O “Interlúdio com Fantasmas e Guerreiros” trata de assombrações (mundo dos mitos) e de lutas (vida material). De fato, o quadro mostra que um e outro são mais próximos do que se imagina.

> Slides
> Assombração: Lobisomem
> Batalha dos Guararapes
> Negros e capoeiras em fúria
> São Jorge matando o Dragão
> Um mulato
>
> Narrador –
> O pai do meu pai contava
> estórias de assombrações
> do meu avô o pai contava
> as batalhas dos guerreiros (BORBA FILHO, 2007d, p. 273).

Esses *slides* e o narrador indicam a tensão entre o mundo da assombração, das lendas e das lutas históricas e sociais, articuladas à contação de histórias, que passa de geração em geração, que o narrador canta logo na abertura. São os pares Lobisomem *versus* Batalha de Guararapes, Estórias de assombração *versus* as Batalhas dos guerreiros.

A tradição dos contos e das histórias populares, muitos deles de assombrações, não significa fuga do mundo terreno, da lida do dia a dia. Pelo contrário, as formas populares são mesmo formas de resistência contra a opressão de uma arte supostamente pura e afeita à expressão idealizada do mundo burguês. Já vimos isso nesta tese, seja na apresentação do percurso histórico, seja na análise do *Auto da mula-de-padre*. Agora, resta destacar que, mais uma vez, estamos no âmbito da apropriação de formas populares e de sua mediação com o épico moderno, que acaba por mostrar novos caminhos dramatúrgicos, cênicos e sociais.

O registro inicial do quadro é bem diverso do que estamos acompanhando até aqui na peça. Começa com uma dança sensual da mulata Josefina Minha-Fé para alguém que, então, a ataca como Lobisomem; ela chama São Jorge/Ogum para salvá-la. Este aparece e vence o Lobisomem, que se vai. Isso se aproxima do auto medieval, pela representação do sagrado e do profano, dos cantos e das danças. Segundo Cascudo (1954), o lobisomem é um mito universal que apresenta traços da imaginação do povo que o retratou como uma criatura infeliz, que nasce em uma terça ou quinta-feira, fruto do incesto ou do sétimo filho de um casal. O sincretismo religioso São Jorge/Ogum é estimulado pela cultura popular bem vista em sua produção artístico-folclórica, mantendo aproximação entre as culturas religiosas. Isso, segundo a Umbanda, religião totalmente brasileira, que mistura elementos indígenas, cristãos e africanos, ao passo que o Candomblé (*bantu* e *Ioruba*) não traz essas associações ocidentais de santos, etc.

Após a fuga do homem/lobisomem, surgem as Beatas, primeiro em sombras, depois em pessoas, dançando como um balé. Nesse momento, o autor usa partes do *Auto da mula-de-padre*, que trata da Mula sem cabeça, e as transpõe para esse outro universo ficcional, de Josefina Meu-amor. Algumas passagens são idênticas, mas a nova configuração em que o texto está inserido faz com que não seja, de modo algum, uma cópia. São outros os diálogos, outro o contexto e outras as mediações, novo o sentido.

Josefina Meu-Amor já não é mais mula e abre-se nova cena, “Funeral de Josefina-me-perdoe”, em que o padre pede que todos dancem, cantem, rezem. É o diálogo com Todos, e o Padre pede para que ela se levante, porque deu meia-noite: “levante, Fina” (BORBA FILHO, 2007d, p. 279). Depois de acabar o mistério, ocorre o “Balé do Sangue Quente”, com o retorno de São Jorge, juntamente com um branco, um negro e um índio. Surgem os holandeses e a batalha se desenvolve rapidamente, dando lugar ao “Balé de Ogum a Cavalo”, uma gira em que as filhas de santo são possuídas por Ogum. De acordo com Cascudo (1954), Ogum é um orixá do ferro e da guerra, das lutas, dos embates, sendo o seu dia quinta-feira (CASCUDO, 1954). Ogum agora travou uma batalha contra os holandeses, que já vimos também expressa em *A donzela Joana.* É o mesmo Ogum que atua nas duas frentes.

Logo após isso, o narrador diz que contará a história de Pedroso, em palavras, atos e fatos. Ele foi líder da insurreição de pardos e negros na cidade do Recife: “sua situação de pardo claro, com prestígio militar, permite-lhe pender para qualquer dos extremos: para a classe branca e dominadora e a classe parda e preta, que domina, estava tão sôfrega para se impor” (BORBA FILHO, 2007d, p. 281). Essa lembrança tem dois motivos: primeiro, ele escolheu ficar do lado dos mais frágeis; segundo, a peça busca figuras históricas de relevo, mas que foram silenciadas pela história, muitas vezes, por estarem do lado dos dominados, e merece revisitação.

A próxima cena “Escravo, animal e máquina”, tematiza o animal e o escravo, que eram usados como tração. Também aparece o patriarca e a máquina, símbolo da modernidade, e o anúncio de que o escravo não mais serviria como tração se a energia e a máquina chegassem. No entanto, como veremos mais adiante, já era possível ter tração animal ou de máquina, mas, no Brasil, a organização social preferia manter a tração humana. É uma nova exposição de uma dialética nefasta e cruel que não vê no abuso do escravo qualquer problema, nem mesmo em meio a um mundo que não deixa de se estranhar com isso. Acompanhemos, na sequência, o processo de construção desse discurso e sua desmontagem.

Em “Canção da máquina”, o coro (com o narrador à frente) nos conta que a “máquina” dos senhores do sobrado são o escravo, o animal e a máquina. Quando os homens cantam, dizem que a nova sociedade irá se basear no carvão e no cavalo a vapor: “Acabou uma escravidão, / veio outra escravidão” (BORBA FILHO, 2007d, p. 285). Eles se referem ao ritmo das fábricas e à escravidão do trabalhador no capitalismo. O ritmo batido do coro, marcado na indicação cênica, representa o ritmo incessante e sempre igual da máquina. Ao final, porém, mostra-se que, apesar das mudanças que a criação e a disseminação do uso das máquinas trazem, no Brasil, os escravizados mantêm sua sina, e continuam oprimidos – a permanência no contexto de mudança:

> Homens –
> o cavalo de força
> está relinchando;
> o cavalo de ferro
> já está galopando;

> a rubra fornalha
> queimando, queimando;
> o corpo dos negros
> tição vai ficando;
> a libra subindo,
> o mil-réis minguando;
> meu Deus, até quando?
> meu Deus, até quando? (BORBA FILHO, 2007d, p. 286).

Os negros trabalham nas fornalhas e nas máquinas a vapor, de tal forma que seus corpos vão se queimando, como na fornalha. Quem ganha com isso são os ingleses, e sua moeda, a libra. Depois, em “Trio sofredor”, a Mula, o Boi e o Negro cantam, cada um a seu tempo, seus afazeres e seus infortúnios. O Negro, último a falar, se equaliza com os animais, pois faz as mesmas tarefas que eles. Mas, ao fim do dia, tem, ainda, que levar ao patrão o que conseguiu (no caso do escravo de ganho). O Negro argumenta que um homem carregador de fardos vive sete anos. Como súmula, o narrador nos diz:

> Na época em que na Europa Ocidental e nos Estados Unidos já começava o declínio do cavalo, do burro e do boi como animais de tração e sua substituição pela tração a vapor, no Brasil a tração humana não só ainda não fora superada pelo animal como continuava quase a única (BORBA FILHO, 2007d, p. 291).

Nessa cena, o Senhor justifica a tração humana (escrava), porque a máquina é cara, difícil e complicada, e o negro é fácil, simples e barato. Mais adiante, o narrador enumera motivos da preferência pela exploração escrava como tração, enquanto ocorre uma dança das carruagens, das bestas e dos negros, como aponta a indicação cênica:

> Por inércia [...] por dificuldade de ordem física como as oferecidas à tração animal pelas ladeiras de Salvador, em Olinda, no Rio de Janeiro, tão desfavoráveis aos cavalos e às carruagens; por falta de estradas no interior. Mas, também, por ausência, ou quase ausência de sentimentos de piedade pelos abusos do homem senhoril na exploração do homem servil e do animal manso. O senhor patriarcal limitava-se a dispensar bons sentimentos àqueles escravos ou servos que considerava uma espécie de pessoas de casa: mães-pretas, mucamas, malungos. [...] Pelos outros, sua indiferença era tal que confundia-se às vezes com crueldade (BORBA FILHO, 2007d, p. 296).

A argumentação se inicia com uma afirmativa lógica: dificuldades do terreno favoreciam que os escravos carregassem pessoas e mercadorias pelas cidades e pelo campo. Contudo, logo se vê que não se procurava superar essas dificuldades, porque não se sentia pena dos escravos; de fato, pode-se falar mesmo em crueldade, e aqui já estamos em um lugar importante do processo excludente de formação social. Os senhores e as senhoras eram levados por tração animal ou carregados pelos escravos. Mais para o final dessa cena, a voz é dada a Kidder, o viajante inglês: "*No omnibus or cab, or even sege.* Tudo se transporta às cabeças ou aos ombros dos escravos" (BORBA FILHO, 2007d, p. 296). A paisagem era estranha aos olhos do viajante, e esse estranhamento é decisivo para romper com a naturalização da opressão e do seu esquecimento.

O penúltimo quadro, "Interlúdio Final dos Mandos e Desmandos", volta ao século XVI e se centra em várias vidas (e interpretações) da atuação do visitador Heitor Furtado de Mendonça[75]. Assim se inicia a primeira cena:

> Notário –
> Ano do nascimento do nosso Senhor Jesus Cristo de 1594, aos 6 dias do mês de dezembro entrou o Senhor Visitador do Santo Ofício destas partes do Brasil, Heitor Furtado de Mendonça, com seus oficiais, nesta Vila da Conceição, Ilha de Capitania de Tamaracá, tendo mandado primeiro a Carta de Sua Majestade à Câmara dela, para que para ela trazia, donde o Capitão com os da justiça e da governança e principais saíram fora a recebê-lo e nela foi bem recebido de todos [...] (BORBA FILHO, 2007d, p. 307).

O Visitador do Santo Ofício ouve e julga os pecados cometidos contra a Igreja. São voluntárias pessoas comuns com os nomes de Simão Pires Tavares, Bastião de Morais, Branca Ramires e Mancebo Solteiro. O Visitador indagou os quatro, em sequência rápida. Os crimes são "dizer merda pra Jesus"; "fazendo por detrás com o escravo Domingos", "mandar jogar fora a água dos potes da Cantareira" e "meter o membro duro no vaso interior". As sentenças são, respectivamente: cortar a língua, copular com a esposa pela frente, beber a água

[75] Heitor Furtado de Mendonça, Deputado do Santo Ofício da Inquisição, desembarcou no Brasil em 1591. Ele foi designado para visitar as partes brasílicas, e seu pequeno séquito, formado pelos auxiliares na visitação, o notário Manoel Francisco e o meirinho Francisco de Gouveia, ajudante de ordens do visitador (ASSIS, 2005).

do maior pote, e nem diz a última sentença, cansado que estava com tantos enrabados: “que vão todos pro inferno” (BORBA FILHO, 2007d, p. 312). Nessa cena, fica evidente que a Igreja promovia a interiorização da culpa, fazendo com que as pessoas ficassem convencidas de que deveriam possuir uma vida virtuosa e piedosa, livrando-se de pecados como blasfêmia, relações sexuais impuras, dentre outros. O sexo anal, que já vimos no primeiro quadro com Senhorzinho e Senhorinha, para manter a virgindade dessa, agora também é atividade homossexual e, de preferência, entre casados.

A “Canção dos Enrabados”, logo após as confissões, explora a sociedade desajustada pelos mandos e desmandos das casas-grandes e dos sobrados, pela luta de classes, e problematiza os limites da (i)moralidade, situando a transgressão moral a partir do universo sexual. Ou seja, é “melhor ser na bunda” do que servir o governo: “Senhor visitante [...] / melhor no furico / que morrer de fome / nas mãos de um rico” (BORBA FILHO, 2007d, p. 313). O governo passa a ser ridicularizado por meio da expressão “dar a bunda”, expressando insatisfação em relação à sociedade sem oportunidades. São inúmeras as expressões sinonímicas para o sexo anal, sempre em oposição à fome, à dependência, a ir pra guerra, a morrer na cadeia. Dentre outras expressões, lemos: “ser enrabado”, “ser na bunda”, “no furico”, “no boga”, “me deito na terra”, “tomar dentro”. Como se vê, não se trata de lascívia ou da busca do prazer interdito, mas da luta pela liberdade. “Levar na bunda” literalmente é melhor do que “levar na bunda” metaforicamente. Termina a canção assim: “Ó, não, visitante, / há muitas maneiras / de ser enrabado” (BORBA FILHO, 2007d, p. 314). O sexo é poder, é submissão, mas também pode ser um brado pela liberdade. Então, a peça desdenha ironicamente do fracasso e da falta de caráter dos poderosos, da elite, porque tem conhecimento sobre quem são exatamente os que (re)produzem a exploração.

A cena “Morte e Vida do Visitador Heitor Furtado de Mendonça” inicia a narrativa sobre as vidas dele – que são mais de uma. Ele é Santo em sua primeira vida, ave de rapina (governante) na segunda, papagaio (militar) na terceira. Em cada uma das três passagens, Heitor troca de máscara, sempre usando de *gestus* social para dar expressão ao personagem. Nessa primeira cena, as canções e as pantomimas são pontos fortes. Heitor, santo quando

morto, é idealizado, sacralizado, eternizado pela voz do Notário: “Há pouco mais de um mês, e quase a estas mesmas horas, uma grande alma debatia-se na agonia da vida [...] Nessa hora solene, o clero acabava de perder um dos seus primeiros ornamentos” (BORBA FILHO, 2007d, p. 314). Quem dá a notícia de suas vidas é o Narrador. O vocabulário e a gramática do elogio e da adoração são usados pelo Notário: “uma grande alma que quebra os liames da existência humana [...] e ia repousar no seio misericordioso de Deus” (BORBA FILHO, 2007d, p. 214).

Quando o narrador interrompe essa idealização e reconstrução da história, surge outra faceta, que mostra o que está escondido. O narrador diz: “A segunda vida do Visitador Heitor Furtado de Mendonça!” (BORBA FILHO, 2007d, p. 317). Nessa segunda vida, Heitor julga as pessoas de acordo com o ouro e a prata que recebe dos peticionários. A rubrica diz: “Heitor substitui a máscara: agora é a de uma ave de rapina governante dos tempos coloniais” (BORBA FILHO, 2007d, p. 317). Na sequência, o visitador tira a máscara eclesiástica, iniciando e prosseguindo a pantomina da Inquisição, e a substitui por uma de ave de rapina. Ele surge como corrupto, agindo em troca de dinheiro, de vantagens. Quem paga se salva, quem não tem meios é punido exemplarmente. Logo em seguida, ocorre a terceira substituição de máscaras. Agora, é um papagaio agressivo, passeando com cadência militar. Heitor grasna e diz “garantiremos a paz e a ordem da família colonial” (BORBA FILHO, 2007d, p. 318). Ouve-se um tiro e Heitor é ferido de morte. Surgem os padres carregando cartazes. O Coro se transforma em soldados e Heitor está com uma espada em punho para lutar contra os padres. Estes fogem ou caem mortos, sobrevivendo apenas um. Os fuzis são disparados e o padre cai erguendo a mão enquanto uma pomba branca pousa em seus braços. Conforme já vimos, Borba Filho sempre valorizou o uso das máscaras para representar algo, bizarro, espantoso, selvagem etc. Nos tempos do TPN, ele teve muitas experiências com o uso delas, amparadas nos espetáculos do bumba meu boi. Aqui, a função é mostrar interpretações divergentes de um personagem histórico.

No último quadro, “O Fim”, acompanhamos parte do processo da história cultural do Brasil, da mistura de raças que deu origem à formação do povo

brasileiro e da suposta queda do sistema patriarcal por um novo poder aristocrático.

> Os bacharéis e doutores
> iam chegando de Coimbra,
> de Paris, da Alemanha,
> (...)
> aqui vindo acentuar
> nos seus pais, nos seus avós
> dos sobrados, dos engenhos,
> não somente o desprestígio
> da idade patriarcal
> como a inferioridade
> de matutões atrasados! (BORBA FILHO, 2007d, p. 322).

Desde os tempos do Brasil colônia, o país passa por mandos e desmandos acompanhados de exploração, de corrupção. O narrador fala do choque de interesses no contexto da independência, pois, dentre seus partidários, havia os que pendiam para os interesses do açúcar, de mineradores, de partidários da independência por motivos mais ideológicos etc. Após o discurso do narrador, o Papagaio, do seu poleiro, argumenta:

> O Papagaio (*Do seu poleiro*) –
> Quousque tandem, abutere, Catilina, patientia
> Nostra?
> Allons, enfants, de la patrie!
> La lune est, trésjolie...
> Le lion est le roi des animaux, etc (BORBA FILHO, 2007d, p. 323).

A personagem Papagaio profere o discurso de Cícero, um advogado romano que denunciou a conspiração liderada por Lúcio Sérgio Catilina, que pretendia derrubar a República. O Papagaio é um denunciador da exploração e da corrupção que ameaça qualquer nação. A intertextualidade está relacionada ao discurso de Marcus Tullius Cícero, que proferiu, no ano 63 a. C., as Catilinárias no Senado: “Afinal, Catilina, até quando abusarás de nossa paciência?” (CÍCERO, *on-line*), quando conspiradores agiam contra a República Romana. Refere-se a essas pessoas como sendo animais, destacando características condenáveis à moral. Cícero convocou o Senado e denunciou a possível conspiração de Catilina (ex-militar), no entanto ele foi desacreditado

(BARBOSA, 2019). O Papagaio do seu poleiro faz a denúncia e, logo depois, abre-se para a cena canção dos Bacharéis:

> Canção dos Bacharéis –
> vemos nos homens pardos,
> pretos, tintos e tostados
> nos negros, Índios, mestiços
> - fortes braços no trabalho –
> os que constroem o Brasil:
> mudam as correntes dos rios
> e lá vão rasgando as serras,
> sempre armados de pesada
> alavanca e duro malho
> Nossa voz é a primeira
> que exalta esse trabalho
> e essa ação criadora
> do proletário mestiço
> na formação nacional (BORBA FILHO, 2007d, p. 323).

O discurso entre o Coro e Outro Bacharel exalta a revolução dos bacharéis. Os senhores de engenho-bacharéis eram homens que se instalavam em casas-grandes depois de conhecerem a Corte, Olinda, São Paulo, Bahia, Europa, e colonizavam, europeizavam casas, livros, exploravam mulatas, cafezais, bois, canaviais (FREYRE, 2013). O narrador fala de Arruda Câmara, a quem o afrancesamento não deixou que perdesse o sentido social, que morreu em 1817 pelos seus ideais.

O estudo referente à miscigenação e ao sistema patriarcal brasileiro apresentava as categorias de raças e sub-raças às de classes e subclasses. De acordo com Freyre (2013), havia, transcrito na peça, um guia do comércio da América com uma tabuada na qual se achavam mais especificadas as gradações das misturas entre mestiços, mulatos e índios. Essa tabuada faz alusão à composição étnica da população brasileira, evidenciando não somente a mistura, mas também o crescimento populacional de raças que transformaram o cenário brasileiro, não somente pela consciência da miscigenação, mas pela forma como construímos nosso pensamento em relação a essas questões que, de alguma forma, entende a miscigenação como algo positivo e harmonioso.

A última cena da peça é “Celebração final”, que está, novamente, no campo da exposição clara e precisa de contradições de nossa sociabilização, que acabam aceitas como se não estivessem acontecendo, por submissão ao

mando. Há o Senhor, à beira da morte. Além dele, há carpideiras, pessoas da família, um padre e servidores – representantes de vários grupos sociais abordados na peça. De início, ouve-se as carpideiras chorarem para virgem Maria, pela alma desse homem moribundo, temente a Deus. Ele as interrompe e grita pela mulata Tonheta. Ela entra, em meio ao silêncio geral. Ela se aproxima, e o Senhor, vagarosamente, ergue a saia da mulata e procura seu sexo com a mão. As carpideiras retomam seu trabalho, e todos se comportam como se nada estivesse acontecendo. Ele faz carícias no sexo dela, enquanto as carpideiras retomam seu canto, à boca fechada. Segue assim a rubrica:

> *(O Senhor já descobriu o sexo de Tonheta. Para todos, é como se nada estivesse acontencendo. O Senhor, com toda delicadeza de sua mão trêmula começa a acariciar o sexo da mulata. Um longo momento assim: de carícia e canto à boca fechada. Repentinamente, o Senhor se ergue um pouco, sua mão se imobiliza no sexo de Tonheta e ele se despede num lamento)*
>
> Senhor –
> Adeus, boceta gostosa! ...
> *(Cai na cama, sem vida. As vozes crescem na excelência)*
>
> Carpideiras –
> Salve, ó, mãe de Deus,
> Rainha Suprema
> sobre os anjos sois,
> sois Mãe de Concórdia,
> de misericórdia,
> sois vida, doçura,
> esperança sois.
>
> *(Ninguém se mexe. De muito longe, irrompe, num ritmo alucinante de guitarras elétricas, uma música tropical do século XX.)*
>
> FIM
>
> (BORBA FILHO, 2007d, p. 330).

As carpideiras invocam a mãe de Deus enquanto o Senhor busca, à vista de todos, o sexo da mulata. As representações do que se configura enquanto sagrado e profano estão em constante conflito, assim como as muitas referências à exploração e à discriminação social brasileira. Ninguém comenta, julga ou critica o que se passou, pelo contrário: todos se silenciam como se nem

ali estivessem. Parece, pois, haver concórdia e harmonia, mas o que temos é o medo e a impotência diante do mando colonial. A peça termina com todos presentes no quadro, sem se mexer, ao som de guitarras elétricas, música tropical do século XX. A personagem Senhor representa a ascensão e a decadência do senhor de mocambo. Ele morre e dá lugar ao som de guitarras elétricas, instrumento moderno, que nos faz observar que essas relações de poder continuam vivas, inclusive após a morte do senhor. Ou seja, estamos muito distantes do fim das ideias e dos discursos patriarcais.

Borba Filho recriou a casa grande, os sobrados, os mocambos, a senzala pelo costume, pelo hábito, pela cultura: “Hermilo incorporou ao discurso das personagens textos de fontes heterogêneas, que vão do popular à História do Brasil, passando pelo reaproveitamento do próprio discurso hermiliano anteriormente elaborado” (LIMA, 1986, p. 30). O homem brasileiro é posto no palco com o sofrimento, a derrota, a exploração, o abuso do poder. Ele propõe um teatro de grande intensidade crítica, um teatro vivo, aberto, permitindo que os níveis político e social sejam trazidos como parte do tema e da forma usados.

A ação também é fortemente centrada no corpo, porque ele transgride as regras e os interditos com relação ao sexo. Dessa forma, trava conflitos de hierarquia e poder. O corpo é vislumbrado como social, com dores e cicatrizes próprias de seu tempo. Podemos retomar uma questão importante e central dessa tese, em torno da representação do sexo. Freyre, em seu prefácio, argumenta: “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 o sexo [...]” (FREYRE, 2007d, p. 204). De fato, o sexo é tratado de modo aberto, sem meias-palavras, sem um enganoso respeito pedido pela moral burguesa, em sua hipocrisia. Mas a fala de Freyre faz parecer, assim, que se trata de um estilo pessoal, uma perspectiva subjetiva. Mas isso não chega nem perto de tocar na abordagem e no papel do sexo na peça, e, de fato, tira de foco o principal, ou seja, os mandos e os desmandos de um país que nega a exploração, a escravidão, o racismo.

Na peça, o sexo ganha um traço amargo ao se perceber que ele está inscrito na dinâmica da violência, do abuso sexual, da exploração, que marca a

sociedade. Ou seja, a intimidade, que pode nos levar a pensar em uma sociabilização menos traumática, menos segregacionista, como na visão freyreana, é perspectivada e exposta como violência e abuso, os quais são naturalizados e internalizados pela maneira como o sexo é tratado – o que, inclusive, dificulta a abordagem crítica, pois parece que está tudo em ordem, em harmonia, aparência que se constitui como nova violência, simbólica e sistêmica, que passa até para a linguagem. Só por esse item se percebe como uma questão formal fundamental para a análise da peça, em chave tanto estética como ideológica, pode ser desvirtuada e passar a ser questionada por uma visão cínica da moral vigente.

A peça também usa alguns recursos anti-ilusionistas. Por exemplo, utiliza *slides* que projetam imagens sugestivas entre as cenas: “a representação está organizada em cenas e interlúdios que funcionam como quadros exemplares da história dos sobrados e dos mocambos de Pernambuco” (LIMA, 1986, p. 30). O texto enveredou por uma montagem anti-ilusionista na qual recria contextos, cenas de ordem política e social dos sobrados e dos mocambos espalhados pelo Nordeste:

> O anti-ilusionismo de Hermilo não se dá na relação de distanciamento do ator com o seu personagem (como em Brecht, quando o ator sai da personagem e se dirige ao público, por exemplo), mas se dá como um elemento que se inscreve na própria constituição da forma dramática; ele é parte da própria metodologia que organiza a encenação, de modo que o anti-ilusionismo hermiliano urde todos os aspectos da encenação: a arquitetura cênica, a iluminação, a direção de atores, a interpretação, o figurino, a sonoplastia (VIEIRA, 2010, p. 69).

A luta de classes escancara os feitos dos dois tipos de cultura emanados de classes diferentes e os comportamentos estabelecidos de ordem política, social e sexual e que se fundem “numa mistura do rock e da música tropical” (BORBA FILHO, 2007d, p.330). Borba Filho recria e dramatiza, de forma irônica, a história da formação do Brasil, passando pela sociedade patriarcal, pela escravidão e pela exploração de negros, índios, mestiços, utilizando a sexualidade como relação de poder em tom crítico.

O Narrador, tão importante na peça, tem a função de contar e explicar que a obra é uma alegoria da formação social brasileira, que vai da casa-grande e

da senzala até os sobrados e os mocambos, contextualizando o que será encenado, adiantando e comentando, além de agir com ironia, muitas vezes. Ele deixa claro que não se trata de uma história edulcorada, uma ode ou a beleza da miscigenação e da independência, pela história oficial, mas expõe as contradições desse processo, as relações de exploração e de opressão. São lutas pela construção de uma identidade brasileira, que aqui não é vista na chave do pitoresco, de uma acomodação sem preconceitos e racismos, pelo contrário. Embora alguns negros e mulatos possam até ser tratados, na casa-grande e nos sobrados, com proximidade no âmbito privado, há uma diferença de classes que nunca é eliminada; sempre há o dono do escravo, do dinheiro, do poder. Ao Senhor, ao longo da peça, tudo é permitido: sexo com qualquer escrava (inclusive com suas filhas), assassinato do próprio filho, passar a mão nas partes íntimas da escrava favorita em seu leito de morte, diante das carpideiras que choram e oram pela pureza do Senhor. Há o abuso, trazido em chave irônica, na comparação entre cavalo, mula e negro, e o uso dos palanquins e não das carruagens, porque era mais barato e fácil usar mão de obra escrava para locomoção do que cavalos. Todos se tornam mercadorias. Estamos longe dos princípios organizadores da vida burguesa, em torno de conceitos como autonomia, liberdade, consciência da subjetividade, indivíduo, sucesso etc.

Há, na peça, a exposição clara da opressão, que evidencia a brutalidade das relações sociais que, aparentemente, são boas para todos, são humanizadoras. Ocorre um jogo de explicitação das contradições: primeiro, são mostradas como naturalizadas e aceitas por todos, sem contestação (quase sem tensão); em seguida, tornam-se a opressão que materializam, em nível profundo, e que se traduz por dependência, obediência plena, anulação da subjetividade dos socialmente mais frágeis (escravos, mulatos, escravas, mulatas, mulheres dos senhores, caboclos etc.). Essa dinâmica dialética não aceita qualquer conceito de fusão e/ou articulação e criação de um tipo brasileiro, mulato, sem que se argumente sobre os processos de formação desses valores e comportamentos dessa ideologia, e da contradição que está em sua base.

Como vimos, a peça *Auto da mula-de-padre* tem como uma de suas categorias principais o “mostrar”. Aqui, também esse caráter narrativo está em primeiro plano, como forma. Essa peça não é meramente a representação de

algo, de um processo histórico. Ela, como princípio formal, mostra e conta uma história, a criação e a operação de algo, que é a formação social. Daí o seu caráter mediado; afinal de contas, a representação pede, sobretudo, a cena dramática, mesmo que se fale de tipos sociais. Mas *Sobrados e mocambos* não tem a representação de dramas em primeiro plano, e sim o princípio épico de mostrar os processos históricos de longo alcance, cuja base é a contradição. O Narrador marca sua presença pela maneira como organiza os acontecimentos, articulando a disposição das cenas, propondo a mudança de tempo e fazendo referência a lugares e nomes históricos. Além disso, retoma a memória histórica para dialogar com a sociedade e apresentar histórias vistas por diversos focos. Isso também ocorre quando o narrador justifica o uso dos *slides* na peça, que, inclusive, é um recurso que demarca a quebra da ilusão, da quarta parede.

Como o Narrador nos conta, há muitas contradições decisivas. Por exemplo, em torno dos sobrados, há muitos escravos, escravas, mulatas e mulatos, agregados dependentes, que transitam sem obstáculo por dentro da intimidade e da privacidade dos donos da vida e do poder que estão nas salas, nos salões, nas camas dos sobrados. A intimidade aproxima e, em aparência, humaniza, mas também reduz a objeto, à mercadoria. Além disso, expõe a manipulação, o capricho, o abuso, a falta de respeito à dignidade humana, em um cenário de fundo em que a ideologia burguesa defende, em seus discursos, a liberdade individual, a autonomia do sujeito, os direitos do cidadão.

A peça também relaciona esse quadro formativo em meio ao momento mais agudo da ditadura brasileira, após o AI-5 de 1968, quando o autor escreve a peça[76], quando novamente o abuso, a opressão e o desprezo pela dignidade humana estão presentes no cotidiano. Isso ainda reverbera nos tempos que correm, na atualidade, com a negação, por parte de instâncias oficiais, do racismo no Brasil, além de a luta por igualdade individual e social ser atacada, bem como outros muitos processos regressivos que acompanhamos pela ascensão da extrema-direita ao poder. São questões que, infelizmente, não caducam, e, hoje, é tarefa inescapável revisitar esses lugares, como o lugar estético, histórico, social e político que essa peça de Hermilo propõe.

[76] A peça foi encenada pela primeira vez em 1977, no Rio de Janeiro, sob cortes, devido à Censura. Depois, em 1998, Cadengue retoma a encenação em Recife, conforme vimos.

Em *Sobrados e mocambos*, a relação intertextual com a obra sociológica de Gilberto Freyre é explícita no título, bem como o afastamento da posição expressa pela obra do sociólogo; ou seja, a dinâmica dialética parte de uma tese (de Freyre, posta pela peça já no título) e de uma antítese (uma perspectiva crítica da formação social brasileira relativa à compreensão da escravidão). A síntese deve vir da recepção da obra. Nesse sentido, a peça considera que a sociologia de Freyre é um avanço e lhe confere um lugar de destaque. Contudo, no mesmo movimento, propõe uma superação dela, por meio artístico, negando uma suposta harmonização, mesmo que seletiva, na relação entre as classes opressora e oprimida. Essa discussão é feita pela peça de Hermilo construída por quadros que vão expondo momentos representativos das relações sociais no Brasil, em chave histórica e em perspectiva crítica, com muitos atores, atrizes, festas e situações de violência colocadas no centro das atenções.

É interessante, sobretudo, as situações expostas sem subterfúgios amenizadores ou compensações simbólicas que estão localizados historicamente, sem idealização ou nostalgia, mas com distância e que evidenciam o caráter construído dessas relações, ou seja, que não são eternas ou imutáveis. O texto acadêmico de Freyre já é uma mediação construída da história de uma sociabilização, sendo assim, a peça já se inicia como metateatro, pois é remetida para fora dela e põe em debate a discussão sobre a identidade brasileira e nordestina. Embora não se furte de ir à matéria social, diretamente, Hermilo privilegiou tratar desse enunciado formado por Freyre, amplamente conhecido e disseminado, até mesmo incorporado a uma visão de um Brasil em que não haveria racismo, por se formar pela miscigenação não problemática entre várias raças. Com essa construção histórico-sociológica a desmontar, uma das questões da peça passa a ser justamente explicitar o processo de construção de verdades históricas e estéticas.

Na peça, há poucos momentos de apelo dramático e muitas instâncias narrativas, pela presença do cartaz, do narrador, das rubricas, que, inclusive, está presente na peça *Auto da mula-de-padre*. Elas oportunizam a movimentação cênica, o *gestus* para que se denunciem situações sem que elas sejam ditas pelo diálogo entre duas personagens, mas podemos compreender a troca desses discursos que denunciam, por exemplo, o convencimento de uma

harmonia racial para impedir que se lute contra o racismo, o abuso. Dessa forma, o princípio organizador é totalmente épico e vemos menos formas populares, quando comparamos com as outras peças analisadas. Contudo há o elemento narrativo, assim como nas três obras, que é marcadamente popular, que são questões que apresentam situações coletivas e sociais, conferindo um caráter conscientizador, formador e didático à peça.

O caráter violento desse processo de formação nacional pela exclusão é explicitado, o que causa, inclusive, um certo desconforto no prefaciador, Gilberto Freyre. Hermilo não é responsável pela violência, pelo abuso e pela opressão que marcam nosso processo de formação, do qual a peça é expressão verdadeira. Até mesmo seu aspecto de mosaico contribui para isso. A peça não é formada por um fio narrativo claro e coeso, mas por uma colcha de fragmentos articulados, que faz aparecer registros cênicos diversos, muitas vezes, em choque.

É um projeto no qual os demais figuram e despontam, uma espécie de ponto de fuga de uma obra rica e variada, que passa pelas contradições da vida social brasileira, pelo exagero da desigualdade social, pela construção de idealizações grosseiras, pela valorização do popular e das formas populares e, também, do erudito e das formas modernas, tudo isso confluindo para essa peça monumental.

Vale a pena discutir algumas questões referente às duas peças discutidas neste capítulo. *A donzela Joana* luta contra o autoritarismo, em posição de enfrentamento, o que nos permite dizer que trata de momentos muito importantes da história do Brasil. Há a tomada de Pernambuco pelos holandeses e a disputa com os portugueses, e o povo fica entre essa guerra, de certa forma entre os interesses do capital, entre os interesses geopolíticos dominantes, mas nunca entram em pauta discussões sobre melhorias de vida, por exemplo. Pelo contrário, há perda de direitos. O povo é repreendido, perseguido, expulso. Nesse sentido, a peça alude metaforicamente ä luta contra a ditadura, nesse sentido tomando uma postura engajada.

A peça não pode ser entendida somente como uma peça que trata especificamente da situação brasileira do século XVII, até porque, naquela época, nós éramos parte de Portugal. É uma peça que nos remete à necessidade

da luta, da importância de se ouvir a voz do povo, e conhecê-lo. Daí a representação dessas formas populares, dos espetáculos populares do Nordeste, muito bem inseridos na obra. Borba Filho dá voz a essas personagens a partir da tensão entre a forma dramática (na peça como representação dos poderosos) e a forma épica (na peça, cedendo vez e voz ao popular).

Em *Sobrados e mocambos*, há a chave narrativa que expõe contradições da nossa formação social, revelando as estruturas, muitas vezes camufladas, dessas relações. É a relação com o mundo social que apresenta a miscigenação como algo positivo, inclusive eufórico, e que não observa (ou não permite observar) a contradição dessas relações. Então, o processo de construção dessa suposta harmonia é de muito abuso, como a peça nos mostra, nos conta.

A peça apresenta a formação social desigual, inclusive cruel, que, evidentemente, leva a uma situação contemporânea de racismo estrutural ainda presente, de desigualdade social, de uma elite burguesa que prioriza seus interesses. Apesar de a obra ser publicada nos anos 70, ainda presenciamos essa criação de uma suposta harmonia racial e social, que é cheia de contradições, de problemas não solucionados que deveriam ser vistos e ditos. Ainda presenciamos um país que nega o racismo e a violência contra as mulheres, em que o abuso de poder é regra, em que muitos idolatram a ditadura, e que mantém o mesmo grupo político no poder, de geração após geração, mesmo com a independência, a proclamação da república, as revoluções e os protestos, dentre outros acontecimentos históricos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a grandeza da dramaturgia hermiliana, esta tese procurou evidenciar e explorar o papel de Borba Filho no processo de modernização do teatro brasileiro, a partir de uma apropriação muito própria da cultura popular, especificamente dos espetáculos populares dramáticos do Nordeste, das manifestações populares, da contação de histórias, do campo denunciador, do universo lendário, narrativo e supersticioso. Para isso, foi fundamental entender as relações que tornaram possível a articulação entre a estética teatral e a vivência política e social do escritor. Elas oportunizaram um caminho para o teatro popular nordestino, com uma estética épica e anti-ilusionista, expressionista, baseada nos espetáculos populares do Nordeste, sem perder o caráter de denúncia política e social.

Nesse contexto, foi apresentado um percurso histórico de alguns grupos teatrais de Pernambuco para acompanhar o amadurecimento de Hermilo Borba Filho como homem de teatro – em especial para sua dramaturgia. O caminho passa pelo Grupo Nossa Gente e pelo TAP, grupos que foram em parte responsáveis pela modernização cênica e dramatúrgica do teatro pernambucano até o final dos anos cinquenta. No TAP, predominava o teatro burguês, elitizado pelo predomínio de textos estrangeiros, distanciando-se da dramaturgia local. Essa postura fez Hermilo se distanciar do grupo; sua contribuição, ainda assim, foi positiva, pois dialogava com autores regionais, sendo crítico teatral, proporcionando reflexões e discussões em relação ao teatro pernambucano. Mas foi no TEP que Borba Filho levou o teatro à gente do povo, ao pernambucano mais simples, ao homem da rua, que era bem representado pela dramaturgia popular, porque seu apelo era o de levar o teatro para quem não o frequentava, pelo fato de ele ser inacessível ao bolso da maioria das pessoas.

Já nos anos 1960, Hermilo estava entre os fundadores do Teatro de Arena do Recife, que objetivava valorizar o profissionalismo do teatro a partir da contratação de novos atores, diretores e outros profissionais da arte teatral, abrindo caminhos para a formação de artistas. Borba Filho buscava o apelo popular. Foi, então, no TPN que Borba Filho fortaleceu as experiências artísticas e culturais catalisadas ao longo de sua trajetória pela valorização do teatro

popular, dos espetáculos populares do Nordeste, sem deixar de lado uma apropriação do teatro ocidental, buscando articular essas experiências em seu teatro.

Vimos que a primeira fase do TPN tinha ligação estreita com as propostas do TEP, quando o grupo levou o teatro para lugares distantes do centro de Recife. A segunda fase, por sua vez, já depois do Golpe Militar de 1964, foi marcada por um amadurecimento em busca de parcerias e de convênios para que o teatro pudesse alcançar todos os públicos, principalmente os trabalhadores que não dispunham de recursos financeiros para pagar um espetáculo. Além disso, com a experiência do Teatro de Arena do Recife, Hermilo olhava para a profissionalização, para o diálogo com os artistas populares nordestinos, buscando a valorização da cultura popular e a evocação da realidade brasileira como componente cênico. Lutava por um teatro que se identificasse com o povo.

Assim, era necessário um projeto que envolvesse tanto o teatro popular quanto obras centrais do teatro ocidental. Para isso, a intenção de Borba Filho foi instaurar um diálogo criativo entre as perspectivas, ressaltando a importância de ambos e destacando a profundidade estética e a força social de cada um. Borba Filho tentou reposicionar, modernizar, incluir e discutir questões de estética teatral, com o intuito de que servissem para a formação humana, crítica e social. Sua dramaturgia aproxima o leitor da possibilidade do contato com um processo inventivo, em termos de inovação na escrita, destacando a oralidade, os espetáculos populares e o próprio gênero dramático.

Hermilo era a favor da consolidação artística e profissional, motivo pelo qual questionava o descaso em relação ao trato com os estudos teatrais, sobretudo no ensino superior. Para ele, no Brasil, faltava interesse da própria academia, principalmente da Universidade do Recife, em instituir um curso teatral. Além disso, Borba Filho ansiava pela modernização dramatúrgica brasileira, para que fosse possível pensar em um teatro comprometido com uma linguagem que transmitisse as “verdades” do povo (ao contrário de demagogia ou da arte gratuita para fazer propaganda) e dialogasse com o popular.

Para a compreensão da expressão do pensamento teatral de Borba Filho, apresentamos aspectos dos espetáculos populares do Nordeste que antecipam

a busca por um teatro anti-ilusionista: mamulengo, bumba meu boi, fandango e pastoril, que são espetáculos realizados na rua, ao ar livre, com muita espontaneidade. O fato de estarem longe dos grandes palcos da elite burguesa, e serem desenvolvidos por e para camadas populares, não é motivo de demérito estético, pelo contrário – conhecer a força e performatividade estética que propiciam é tarefa complexa, pois seus parâmetros são outros, apresentados em suma na tese.

Dessa forma, evidenciamos que o conceito de cultura popular pregado por Hermilo Borba Filho a entende como arte em movimento, livre de amarras de cenário e texto rígidos; não é um teatro estático, mas dinâmico, o que pode ser visto, inclusive, pela atuação de vários grupos, na diversidade de pensamentos e na maneira de levar o teatro às ruas, à periferia, às praças e, até mesmo, ao Teatro Santa Isabel. Hermilo trabalhou para que o povo pudesse estar no teatro como espectador e protagonista do texto e da cena, a partir da interação.

Para Borba Filho, a arte tinha caráter formador e fruidor ao mesmo tempo, sem que um nível impedisse o desenvolvimento do outro. Essa é uma questão teórica (o que é o teatro, como avaliá-lo e qual a sua função social, por exemplo), que é vista, diretamente, em obras específicas, em contextos também próprios; por isso, articula-se com a história do teatro e com a crítica. Esse movimento é representativo da postura de Hermilo em todas as suas atividades, em constante movimento.

Borba Filho escreveu textos de grande importância para a literatura moderna brasileira, formatou e disseminou a cultura popular nordestina, recriando a linguagem teatral e a própria estrutura do texto. Isso se materializa na medida em que analisamos o texto teatral hermiliano. Por exemplo, em *Auto da mula-de-padre* Borba Filho se apropria do universo folclórico, da lenda popular da “mula sem cabeça”, das histórias de assombração que são repassadas de boca em boca ao longo do tempo. *A barca de ouro* também se refere a histórias do imaginário popular, às histórias das sereias, da Mãe d’Água, que povoam a vida praieira.

O contar histórias cria imagens e materializa o verbo dos mitos, das lendas. Por meio da cultura oral se constitui a formação da tradição, passada de

geração em geração. Nessas peças, o lendário fragmenta a rotina das personagens e produz uma articulação entre o plano real, do cotidiano, e o plano do sobrenatural. Nesse movimento há confronto, pois há aceitação (ou não) da tradição, das histórias lendárias e fantásticas, que são repassadas e, no mesmo passo, questionadas, como pela Mulata, Dona, Corina. Essas personagens são vistas como sujeitos que resistem e, por isso, são julgadas, afinal, questionam e enfrentam o que está enraizado na sociedade e nas instâncias de poder.

Além disso, nessas duas peças, há a disputa trágica do plano transcendente que, ao final, derrota o outro, plano dramático, ao realizar o previsto e já sabido – mas sem deixar de ser modificado por essa dimensão material, sem deixar de ser perspectivado historicamente por ela. Isto é, a realização do transcendente não se dá pela aniquilação das instâncias subjetivas, das decisões individuais, da força do mundo material, que se insinua pelas frestas, pois essa dimensão está sempre presente e entra em tensão não resolvida com o mundo da lenda.

Essas peças se apropriam de formas populares, embebidas na tradição, e podem ser fundamentais para um discurso que também pretende denunciar os abusos dos poderosos, visto que a arte não precisa estar em um espaço do teatro burguês para que haja conscientização, embora, na maioria das vezes, o teatro tenha sido dirigido à elite burguesa. Além disso, elas permitiram a criação do poder transformador da arte em prol da popularização da arte dramática e da exaltação da cultura popular nordestina, aspectos que ocupam toda a obra de Hermilo Borba Filho.

A donzela Joana é épica, anti-ilusionista, e as manifestações populares dialogam com as imagens e os símbolos em torno de Joana d'Arc, personagem histórica, e resulta em sua integração com o espírito dramático nordestino. *Sobrados e mocambos* revisita e localiza histórica e dialeticamente, aspectos da formação social brasileira: a escravidão, a marginalização do negro, do mulato, do índio, da mulher, a presença do capital estrangeiro, a religiosidade e as superstições, os engenhos, do poder da Igreja. Borba Filho (re)cria, a partir da ação teatral, uma história da formação do Brasil, especificamente do Nordeste. Ele denuncia os mandos e desmandos desde o Brasil Colônia e apresenta uma visão crítica da colonização e da miscigenação.

Essas duas peças falam não apenas da instância narrativa e de sua importância, mas da crise histórica, que é análoga a um mundo no qual não se valoriza a experiência, em que conselhos não são dados, em que os velhos são abandonados para morrer em hospitais longe de suas famílias, como destacou Benjamin (2012). Nessas duas obras, há repressão e poder nas relações políticas, religiosas e familiares.

Novamente, a relação entre as formas consagradas do teatro moderno ocidental e as formas populares não é de simples justaposição, ou de assimilação, ou mesmo aditiva. É uma relação dialética, como já dito, complexa, em que as formas populares são vistas como lugar de resistência e de luta por se manter traços culturais que o discurso hegemônico gostaria de silenciar, anular. Para essa anulação, aliás, contribui uma leitura que vê essa cultura como ingrediente não-problemático para a construção de uma cultura brasileira inclusiva, que apaga as contradições. Hermilo não coaduna com isso, e faz com que as formas populares sejam vistas tanto em sua dimensão estética como política. É óbvio e explícito o caráter épico de *Sobrados e mocambos*, por sua necessária remissão à história do Brasil, vista em perspectiva crítica, de tal modo que o caráter dramático que vimos em *A donzela Joana* se dilui em um ponto de vista que não esconde o que está em jogo, que não tenta esconder a opressão social, pois esta resulta naturalizada e incorporada por alguns, e é combatida por outros – ao menos com as estratégias possíveis.

As relações de opressão se materializam em cenas que mostram a objetificação dos explorados, dos silenciados, dos escravizados, e numa ordem baseada no mando patriarcalista, com seus coronéis, senhores, casas-grande, sobrados. Como vimos nas peças estudadas, em cada uma a seu modo, há uma operação de valorização da tradição, das lendas, dos folclores, dos cantos, das festas, mas também há uma crítica social profunda ao desmando dos poderosos, uma crítica materialista à manutenção das estruturas de poder, calcadas em abuso, exploração, reorganização semântica dos materiais etc.

Borba Filho pensou teatro para o povo, em meio aos declínios propiciados, muitas vezes, pela falta de recursos, de incentivo governamental e, pior, pela força da repressão política. Hermilo faz o teatro a partir de um discurso, ao mesmo tempo, popular, local e universal, cômico e trágico, além de sociológico,

historiográfico e político. Ao fazê-lo, o dramaturgo questiona as fronteiras entre esses polos: o popular também tem erudição, inteligência social e estética e formas complexas que o diferem das formas dramáticas tradicionais.

A partir dessas análises, percebemos que há uma expressão estética fidedigna aos valores que Borba Filho defendeu, os quais estão presentes na arte popular nordestina; para ele, a arte é para o povo e do povo, sendo uma fonte para manter uma tradição artística regional e contrária à europeização burguesa. Além disso, não custa repetir que Hermilo impulsionou o abrasileiramento da cena, a partir de elementos populares, cotidianos, lendários, supersticiosos da contação de histórias, vindos do "boca a boca" do povo, o que produziu um cenário de busca pela modernização do teatro brasileiro. Assim, fica claro, pelo caminho percorrido nesta pesquisa, que Borba Filho valorizou a tradição dos espetáculos populares nordestinos, renovando o texto e a cena, criando um teatro genuinamente brasileiro.

Borba Filho também utilizava um sentido contestatório, dando ênfase ao despojamento, à quebra da ilusão, à improvisação e aos figurinos, fazendo sobressair, portanto, as marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, pensamento crítico e postura didática. Ele concretizou uma estética do espetáculo, uma identidade antropofágica, na qual articulou várias interfaces, como o teatro, o canto, o mito, as superstições, a lenda, a dança, a máscara, o boneco, a brincadeira, o bicho, o contar (mostrar) histórias, recriando uma atmosfera da cultura popular nordestina, dos espetáculos populares do Nordeste. Essas são questões que Borba Filho discute e que têm relação com uma recomposição do campo da cultura, inclusive de suas capacidades de produção de sentido (não apenas de reprodução). Nesse sentido, o fazer teatral do escritor se realiza mediante os planos sociocultural, político-ideológico, estético-literário, simbólico-semiótico e linguístico-estilístico.

Destarte, a literatura de Hermilo, o teatro que conta histórias, media acontecimentos da vida, dos costumes do povo, da arte, dos processos históricos, o que nos permite compreender a representação social, as formas generalizadas de abuso de poder que permeiam a sociedade, nas mais diversas dimensões, e que estão, inclusive, presentes na atualidade. A engrenagem do

sistema colonial no Brasil, da exploração do homem para seu funcionamento e reprodução, ainda está enraizada na nossa república.

Longe de querer esgotar as discussões sobre um ou outro aspecto, esperamos que a tese contribua para a análise e a crítica da dramaturgia hermiliana e desperte leitores e estudiosos para novas questões.

REFERÊNCIAS

A BARCA de ouro, pelo teatro catarinense de comédia. **Correio da Manhã**, p. 11, 1º Caderno, 02 novembro 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=88068&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 8 fev.2021.

A PRÁTICA da anarquia: uma leitura de sobrados e mocambos, de Hermilo Borba Filho. **Curta**, 2020. Disponível em: https://canalcurta.tv.br/filme/?name=a_pratica_da_anarquia_uma_leitura_de. Acesso em: 8 fev.2021.

AGUIAR, Maria Cristina; BORGES, Cláudia Cristina M. V. s. 2004. **As Raízes do Jazz e a Original Dixieland Jazz Band**. *In*: Millenium On-line. Revista do ISPV – Instituto Superior Politécnico de Viseu. Nº. 29, p. 123 a 135, 2004. Disponível em: http://www.ipv.pt/millenium/Millenium29/19.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R**. Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/uma-historia-do-negro-no-brasil.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

ALVES, Leda. Lembranças de 2002. *In*: MACHADO, Lúcia. **Hermilo**: lembrança viva de um mestre. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

AMADO, Jorge. **Mar Morto**. Disponível em: https://ola.coop.br/articles/oceb/0042/9884/mar-morto-jorge-amado.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **Na linha do cordão**: do folheto à dramaturgia (1957 a 2007). Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/27379/1/Tese%20-%20Lindolfo.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

ANDRADE, Mario de. A Dona Ausente. *In*: FERRO, A.; REIS, A. C. **Atlântico** – Revista luso-brasileira. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1943. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23626/25662. Acesso em 20 de maio. 2020. Acesso em: 8 fev.2021.

ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982- 84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília-DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE. Mario de. As danças dramáticas do Brasil. *In:* ALVARENGA, Oneida (Org.). ANDRADE. Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Itatiaia/ Instituto Nacional do Livro/ Fundação Pró-Memória, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Fandango. *In:* ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**. São Paulo: Melhoramentos, 1964. v. 7.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

AYALA, Maria Ignez Novais. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. *In:* MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX. João Pessoa; Campina Grande: Ideia; Bagagem, 2005.

BACCARELLI, Milton. **O teatro em Pernambuco**: trocando a máscara. Prefácio José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe, 1994.

BARBOSA, Lúcia Falcão. **O castelo de Alecrim**: intelectuais no Recife, em 21 de abril de 1960. 2005. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7538. Acesso em 8 fev.2021.

BARBOSA, Lydia Marina Fonseca Dias. **As Catilinárias de Cícero**: tradução e estudo retórico. São Paulo: Scatolin, 2019. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26062019-133122/publico/2019_LydiaMarinaFonsecaDiasBarbosa_VCorr.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

BARBOSA, Virgínia. **Grupo Gente Nossa**. Fundação Joaquim Nabuco: Recife, 2009. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar. Acesso em: 8 fev.2021.

BASTOS, Márcio. **Apaixonado pelo teatro, Hermilo Borba Filho marcou a arte do Nordeste**. 2017. Acervo Leda Alves. UOL. Disponível em: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2017/07/08/apaixonado-pelo-teatro-hermilo-borba-filho-marcou-a-arte-do-nordeste-294277.php. Acesso em: 10 fev. 2021.

BEAUNE, Colette. **Joana d'Arc**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. São Paulo: Globo, 2006. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=SyTk-7CpsAcC&printsec=frontcover&dq=Joana+D+%CC%81Arc+Por+Colette+Beaune&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwir35G1997pAhWkHrkGHXMgBMsQ6AEIKzAA#v=onepage&q=Joana%20D%20%CC%81Arc%20Por%20Colette%20Beaune&f=false. Acesso em: 8 fev.2021.

BELTRAME, Valmor. O trabalho com o ator-bonequeiro. **Revista Nuperart**, v. 2, 2003. Disponível em:

http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/viewFile/2641/1947.Acesso em: 8 fev.2021..

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. *In*: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 181-258.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

BETTI, Maria Sílvia. Processos cênicos em duas peças do ciclo do mar, de Eugene O'Neill: Rumo a Cardiff e Zona de guerra. *In*: REICHMANN, Brunilda T. **Scripta Uniandrade**. Curitiba: UNIANDRADE, 2007. Disponível em: https://silo.tips/queue/scripta-uniandrade-n-05?&queue_id=-1&v=1590018821&u=MjgwNDoyOWI4OjUwMjM6MmJhZToxMWUwOmFlN2E6NjlhNTo5NTUz. Acesso em: 8 fev.2021.

BODNAR, Roseli. **Entremez**: jogos de espelho em um labirinto sem fim – a dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. 2017. 367 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7486/2/TES_ROSELI_BODNAR_COMPLETO.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

BORBA FILHO, Hermilo. **Depoimento no livro de ouro do Teatro de Amadores de Pernambuco**. São Paulo, 1955. *In*: TEATRO de Amadores. Recife: Departamento Autônomo do Grupo Gente Nossa [livro de ouro], [1941-1955]. (Acervo TAP).

BORBA FILHO, Hermilo. **Diálogo do Encenador**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

BORBA FILHO, Hermilo. Por uma arte popular total. **Revista Civilização Teatro e Realidade Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Caderno Especial n. 2, 1968, p. 131-140.

BORBA FILHO, Hermilo. A barca de ouro. *In*: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (Org.). **Hermilo Borba Filho**: Teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007b.

BORBA FILHO, Hermilo. A donzela Joana. *In*: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (Org.). **Hermilo Borba Filho**: Teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007c.

BORBA FILHO, Hermilo. Auto da mula-de-padre. *In*: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (Org.). **Hermilo Borba Filho**: Teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007a.

BORBA FILHO, Hermilo. Sobrados e Mocambos. *In*: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (Org.). **Hermilo Borba Filho**: Teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007d.

BORBA FILHO, Hermilo. ENTREVISTA a Sebastião Uchoa Leite. Conversa com um dramaturgo. In **A palavra de Hermilo.** Organização Juareiz Correya e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. ENTREVISTA O GLOBO. *In*: **A palavra de Hermilo.** Organização Juareiz Correya e Leda Alves. Prefácio de Ricardo Noblat. Recife: Cepe, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Campanha Editora Nacional. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1966.

BORBA FILHO, Hermilo. **História do espetáculo**. Rio de Janeiro, Guanabara: Edições O Cruzeiro,1968.

BORBA FILHO, Hermilo. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste, escrito por Hermilo Borba Filho [e Ariano Suassuna]. In: CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan (Orgs.). **Hermilo Vivo** – vida e obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Communicare, 1981.

BORBA FILHO, Hermilo. **Teatro popular em Pernambuco**. Revista Dionysos, a. XIV, n. 17. Rio de Janeiro: SNT/ MEC, 1969.

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro: arte do povo [1946]. **Arte em Revista** – Questão: o popular, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kairós, São Paulo, a. 2, n. 3, p. 60-63, mar. 1980.

BOXER, Charles Ralph. **Os holandeses no Brasil**: 1624-1654. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1961 (Coleção Brasiliana, vol. 312).Disponível em: https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/360/1/312%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

BRITO, Maria de Lourdes Silva e RANDO, J. A. Gemba, Mutirão ou pexirão: relatos do fandango paranaense. In: BRITO, Maria de Lourdes Silva e RANDO, J. A (orgs.). **Fandango de mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

BROCHADO, Isabela. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: história e histórias. Móin-Móin **Revista de Estudos de Teatro de Formas Animadas**, v v. 1, n. 13 (2005). Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/105965259503470113 2015028/7798. Acesso em: 8 fev.2021.

BRUNO Steinbach. “Donzela Joana”. Xilogravura/papel, 56×78 cm, 1977. Cartaz da peça teatral “Donzela Joana”, de Hermilo Borba Filho, com direção de Fernando Teixeira. João Pessoa-Pb. Coleção: Fernando Teixeira, João Pessoa-Pb. Catálogo 3. **Bruno Steinbach Silva**. Disponível em: https://brunosteinbach.wordpress.com/a-obra/catalogo-da-obra/donzela-joana-2/. Acesso em: 8 fev.2021.

BURITI, Iranilson; MARTINS, José Clerton de Oliveira; RIBEIRO, Rosânia Mara de Sales. **Bumba-meu-boi do Pirambu:** Tradição Afro-Cabocla e potencial atrativo para o Turismo em Fortaleza. Revista Eletrônica de Turismo Cultural-Volume 03 – No. 01, 2009. http://www.eca.usp.br/turismocultural/05_Bumba_meu_boi.pdf. Disponível em: 8 fev.2021.

CADENGUE, Antonio Edson. **TAP – sua cena & sua sombra**: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). v. 1. Recife: CEPE; SESC-PE, 2011.

CADENGUE, Antonio Edson. **TAP – sua cena & sua sombra**: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). v. 2. Recife: CEPE; SESC-PE, 2011.

CAMAROTTI, Marco. Espetáculos populares do Nordeste: uma abordagem contemporânea. In: MACHADO, Lúcia (org.). **O diálogo como método**: cinco reflexões sobre Hermilo Borba Filho. Recife: Fundação de Cidade do Recife, 2006.

CANDIDO, Antônio *et al*. **A Personagem de Ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos.** 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 1995.Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327587/mod_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20%C3%A0%20Literatura.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro, São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Editora da USP, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CASQUILHO, José Pinto. **Sebastião de Portugal**: 20 de janeiro de 1554. Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências. Nova série, n. 23-24, 2012. Disponível em: http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_23/jose_casquilho/index.html. Acesso em: 8 fev.2021.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular entre a tradição e a transformação.** Perspectiva vol.15 no.2 São Paulo Apr./June 200. São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005. Acesso em: 8 fev.2021.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. Impertinência em cena: a fragmentação do teatro pernambucano nas décadas de 1960 e 1970. **Vozes, Pretérito & Devir**, a. 3, v. 6, n. 1, p. 250-260, dez. 2016. Disponível em: http://revistavozes.uespi.br/ojs/index.php/revistavozes/article/view/137. Acesso em: 8 fev.2021.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. **Inventário de uma memória consagrada**: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano. 2017. 313 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/22504/1/2017_tese_igcavalcantejunior.pdf . Acesso em: 8 fev.2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** 12. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

CÍCERO. **As Catilinárias**. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1VcAc-a_1gM3e6MBIpEbHhoDloauj7mzM/view. Acesso em: 8 fev.2021.

COELHO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997.

COMPANHIA Teatro de Seraphim & nós. *In:* COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. **Sobrados e Mocambos**. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, programa, 1998.

CORREIO DA MANHÃ. 02 de nov. 1956. 1º Caderno - p. 11. **A barca de ouro,**

pelo teatro catarinense de comédia. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=88068&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 8 fev.2021.

PERNAMBUCANA, Cultura (org.). **Inscrições abertas para a VI Mostra Pernambucana de Teatro de Bonecos**. 2017. Governo do Estado de Pernambuco. Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/canal/culturapopular/inscricoes-abertas-para-a-vi-mostra-pernambucana-de-teatro-de-bonecos/. Acesso em: 10 fev. 2021.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis** – 1763-1808. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. Disponível: http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1049/586699.pdf?sequence=4. Acesso em: 8 fev.2021.

FAGUNDES, Igor. **A história do índio Antônio Felipe (Poti) Camarão**. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/4517/1/A%20hist%C3%B3ria%20do%20%C3%ADndio%20Ant%C3%B4nio%20Felipe%20%28Poti%29%20Camar%C3%A3o.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afrolatinomericano**. Revista Isis Internacional, Santiago, v. 9. p. 133-141, 1988.

FARIAS, Luiz Roberto Leite. **O grotesco e as imagens do corpo no romance Agá de Hermilo Borba Filho**. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/24973/1/DISSERTA%c3%87AO%20Luiz%20Roberto%20Leite%20Farias.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

FERRAZ, Leidson. **O teatro no Recife da década de 1930**: outros significados à sua história. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/32007/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Leidson%20Malan%20Monteiro%20de%20Castro%20Ferraz.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (Orgs.). **Memórias da cena pernambucana 02**. Recife: Editora dos Autores, 2013.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **Teatro, Cultura e Estado**: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,

Rio de Janeiro, 2009, Disponível: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11594?show=full. Acesso em: 8 fev.2021.

FONTE FILHO, Carlos da. **Espetáculos populares de Pernambuco**. Recife: Bagaço, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos:** estratégia, poder-saber. Tradução Vera Lucia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FRANCESCHINI, Marcele Aires; RIBEIRO, Raul. “Nosso Batuque será sua Herança”: Identidade e Luta Decolonial no Maracatu de Baque-Virado Pernambucano. In: FRANCESCHINI, Marcele Aires; CAMPOS, Jefferson e CAMARGO, Hertz Wendell de. **Literatura, artes e questões étnico-raciais na mídia**. Londrina: Syntagma Editores, 2020.

FRANCHINI, A**. As 100 melhores lendas do folclore brasileiro**. 2º. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e Poder na ficção Brasileira Contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Açúcar**: uma sociologia do doce com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil. São Paulo: Campanhia das Letras, 1997. Disponível em: https://archive.org/details/acarumasocio00frey. Acesso em: 8 fev.2021.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal / Gilberto Freyre; apresentação de Fernando Henrique Cardoso – 481. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. *In*: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (Org.). **Hermilo Borba Filho**: Teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007d.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. 1. ed. São Paulo, 2013. Disponível em: https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/livro-completo-sobrados-e-mucambos-gilberto-freyre-1.pdf . Acesso em: 8 fev.2021.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira**: um estudo de gênero. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GENÚ, Luiz Felipe Batista. **O Teatro de cultura popular em três atos**: articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964). 2016.

Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/19421/1/O%20Teatro%20de%20Cultura%20Popular%20em%20tr%C3%AAs%20atos.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

GERMANO, Ricardo. **Movimento Regionalista de 1926**: Teatro Popular do Nordeste e Movimento Armorial sob o prisma do particularismo, do individualismo e da cultura popular. Florianópolis: Mafuá, 2010. Disponível em: https://mafua.ufsc.br/2010/movimento-regionalista-de-1926-teatro-popular-do-nordeste-e-movimento-armorial-sob-o-prisma-do-particularismo-do-individualismo-e-da-cultura-popular/. Acesso em: 8 fev.2021.

HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde. São Paulo, Brasiliense, 2004. Disponível em: http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/IMPRESSOESDEVIAGEMHeloisabuarque.pdf/view. Acesso em: 8 fev.2021.

IPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil. São Luís: IPHAN/MA, 2011. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

IPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Inventário de Referências Culturais do Maracatu Nação.** Dossiê. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em 10 de fev. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. **Hermilo Borba Filho**: fisionomia e espírito de uma literatura. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

LUCIO, Sonia Valeria Marinho. Hermilo Borba Filho: no palco ou no livro, a linguagem das máscaras. 1989. 123f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, [SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269367. Acesso em 8 fev. 2021.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Mito Rasgado** – Performance e Cavalo Marinho na cena *In* processo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, São Paulo, 2005. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284726/1/Lyra_LucianadeFatimaRochaPereirade_M.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Iguassú, 1984.

MAIA, Clarisse Nunes. **Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas**: o controle social sobre os escravos em Pernambuco no século XIX (1850-1888). CLIO Revista de Pesquisa Histórica. Série História do Nordeste n. 16, Pernambuco, 1996. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24883/20153. Acesso em 8 fev. 2021.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: DIONÍSIO, A.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros Textuais & Ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

MATOS, Yllan de. A inquisição contestada: críticos e críticas ao Santo Ofício português. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História- Universidade Federal Fluminense, 2013. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/td/1501.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

MELLO, Luiz Gonzaga de; PEREIRA, Alba Regina Mendonça. **O pastoril profa no de Pernambuco**. Recife: FUNDAJ/ Editora Massangana, 1990.

MELLO, Karina Bühler de. **Boal em Três Tempos no Arena**: texto, cena, crítica e teoria. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

MENDONÇA, Luiz. Teatro é festa para o povo. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial, a. 4, n. 2, p. 153, jul. 1968. Disponível em: http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/depluiz.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

MENESES, João Paulo Dias de. Há denúncia na obra de Hermilo Borba Filho: literatura e memória. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v. 8, n. 2, p. 201-216, maio/ago. 2017. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/2735. Acesso em: 8 fev.2021.

MICHELET, Jules. Jeanne Darc La Pucelle d'Orléans. **Une édition Herodote.net**, maio 2013. Disponível em: https://www.herodote.net/Textes/Jeanne_Darc_459.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

MODELLI, Fernando. **O conceito de povo no Brasil:** populus e plebs na constituinte de 1823. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília. Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32243/1/2018_FernandoDosSantosModelli.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOTA, Leonardo (2002a). Cantadores poesia e linguagem do sertão cearense. 7. ed. Rio/São Paulo/Fortaleza: ABC Editora. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6514. Acesso em: 8 fev.2021.

MOTA, Patricia Silva. **Memória em versos:** saberes silenciados no culto Iorubá à Ifá. Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, ano 4, volume 4, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/download/230063/25814. Acesso em 10 de fev. 2021.

MOURA. Luciana Rabelo. **A brincadeira do cavalo marinho e seus símbolos**. Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. Disponível em: https://www.ufjf.br/bach/files/2016/10/LUCIANA-RABELO-DE-MOURA-sda.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

NETO, Antonio Lopes. **Viva o azul, viva o encarnado**: o Pastoril de Marechal Deodoro AL. Repertório, Salvador, nº 16, p.46-69, 2011. Disponível: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/5394/3891. Acesso em: 8 fev.2021.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **Hermilo Borba Filho**: memórias de resistência e resistência da história. Campina Grande: Eduepb, 2015.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. **Um carnaval na barraca**: algumas considerações sobre a formação e os personagens do teatro de mamulengos. **Boitatá** – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, n. 12, p. 155-180, jul./dez. 2011. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31199/21912. Acesso em: 8 fev.2021.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. **O lugar de Dias Gomes no teatro brasileiro**: contribuições para uma modernização crítica. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Programa De Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018. Disponível em: http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/msoliveira_do.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de. **Viagem etnográfica ao Nordeste do Brasil**: a crítica cultural de Mário de Andrade (UFC) Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 4, jul./dez. 2011. Disponível: https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/1412/1084. Acesso em: 8 fev.2021.

OLIVEIRA, Rafael Augusto Costa de. **Literatura de cordel e identidade cultural**: o olhar de alunos do Ensino Médio integrado ao curso de Agropecuária do IFPE Campus Vitória de Santo Antão. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Educação Agrícola, Universidade Federal Rural

do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://cursos.ufrrj.br/posgraduacao/ppgea/files/2015/08/Rafael-Augusto-Costa-de-Oliveira.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo Submerso** (Memórias). 3. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

OLIVO, Débora da Silva. **A Literatura e a Bíblia**: relações paratextuais em Os ambulantes de Deus. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/6082/2/469853%20Texto%20Completo.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular**: românticos e folcloristas. São Paulo: PUC, 1985.

PASCOLATI, Sonia Aparecido Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *In*: BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Eduem, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

PEREIRA NETO, Antonio Gomes. **Teatro Folia**: descrição de um processo artístico-educacional. 2016. 126 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Ensino de Artes, Natal, 2016. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2926/dissertacao___antonio_gomes_pereira_neto_15033221805545_2926.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

PEREIRA, Leandro Carlos. **A teologia da cruz na cristologia latino americana**. 2015. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/18354/1/Leandro%20Carlos%20Pereira.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Arte do Teatro**: entre tradição e vanguarda. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006. Disponível em http://www.lizen.com.br/wp-content/uploads/2016/03/PICON-VALLINBeatrice_EncenacaoVisaoImagens.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Teatro de raízes populares**. João Pessoa: Gráfica Mundial e Editora, 2003.

PIMENTEL, Altimar. **O mundo mágico de João Redondo**. 2. ed. Rio de Janeiro: MINC/Inacen, 1988.

PIMENTEL, Altimar. **O diabo e outras entidades míticas do conto popular**. Brasília: editora de Brasília, 1969.

PINTO, Felipe Martins. **A inquisição e o sistema inquisitório**. Rev. Fac. Direito UFMG, Belo Horizonte, n. 56, p. 189-206, jan./jun. 2010. Disponível: https://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/download/116/108. Acesso em: 8 fev.2021.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

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

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Martins, 1964.

PRESTES, Gabriela Alvarenga. **Cultura popular e gestão municipal:** o caso do(a) Jaraguá-cabeça-de-cavalo em Anchieta, Espírito Santo. PROA – Revista de Antropologia e Arte, 2012. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2629. Acesso em: 8 fev.2021.

RABELO, Adriano de Paula. **Eugene O'Neill e a tragédia moderna**. Estudos avançados 24 (70), 2010. Disponível em file:///C:/Users/Beatriz/Downloads/Eugene_ONeill_e_a_tragedia_moderna.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

RAMALHO, Fabíola Martins. **Ariano Suassuna**: um pensador no teatro brasileiro – análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça *Farsa da boa preguiça*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11660/1/2012_FabiulaMartinsRamalho.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**: etnografia religiosa e psicanálise. Revista Latino americana de Psicopatologia Fundamental. Vol.10 no.4 São Paulo Dez. 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142007000400015. Acesso em:8 fev.2021.

REIS, João José. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. 5. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

REIS, Luís Augusto da Veigas. A herança Regionalista-Tradicionalista-Modernista no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. **Revista Investigações** - Linguística e Teoria

Literária, Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1419/1098. Acesso em: 8 fev.2021.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Arte e política no Recife pré-1964**: o Teatro Popular do Nordeste de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna. Revista Investigações, Recife, v. 30, n. 1, p. 1-21, jan./jun. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/viewFile/230103/25991.Acesso em: 8 fev.2021.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Entre a Europa e o Recife, a contribuição Argentina para o teatro do Nordeste. **Revista Rurdimento**, n. 20, set. 2013. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14145731012020 13079/2769. Acesso em: 8 fev.2021.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. 2008. 457 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7268/1/arquivo3571_1.pdf.. Acesso em: 8 fev.2021.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Hermilo Borba Filho: O gênio e suas obras. **Revista algomais**, 2017. Disponível em: http://revista.algomais.com/noticias/hermilo-borba-filho-o-genio-e-suas-obras. Acesso em: 8 fev.2021.

REIS, Luís Augusto. Hermilo Borba Filho e a dramaturgia moderna em Pernambucano. In: VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Hermilo Borba Filho e a dramaturgia**: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

REZENDE, Maria José de. A democracia em Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda. **Plural**, v. 3, p. 14-48, 1996. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcso.1996.68027. Acesso em 10 de dez.2020. Acesso em: 8 fev.2021.

REZENDE, Maria José de. A obra Sobrados e Mocambos e a mudança social. **Revista USP**, São Paulo, n. 51, p. 190-207, set./nov. 2001. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35112. Acesso em: 8 fev.2021.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** A formação e o sentido do Brasil. 2. Ed. Curitiba: Companhia da Letras, 1995.

RODRIGUES, RN. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas

Sociais, 2010 Disponível em: https://static.scielo.org/scielobooks/mmtct/pdf/rodrigues-9788579820106.pdf. Acesso em 8 fev.2021.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro:** cantos populares do Brasil. Rio de Janeiro: Classica de Alves & Comp., 1897. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6938. Acesso em 8 fev.2021.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega.** Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Frevendo no Recife**: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Instituto de Artes. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284647/1/Saldanha_LeonardoVilaca_D.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

SANTA Joana. **Acervo Teatral**. Disponível em: http://blogacervoteatral.blogspot.com/2014/12/santa-joana.html. Acesso em: 8 fev.2021.

SANTOS, Benjamin. **Conversa de camarim**: o teatro no Recife na década de 1960. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

SANTOS, Fernando Augusto. **Mamulengo**: um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Disponível em: https://www.academia.edu/39631172/O_Espetaculo_das_Racas_Cienti_Lilia_Moritz_Schwarcz_PDF. Acesso em: 8 fev.2021.

SHAW, Bernard. **Santa Joana**. Tradução Dinah Silveira de Queiroz. 1924.

SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. **O Grupo Gente Nossa e o Movimento teatral no Recife (1931-1939).** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História. Recife, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/6987. Acesso em 8 fev.2021.

SILVA, Anabela Maria Malta P. da. **A Donzela Guerreira** - Confluências Literárias Dissertação (Mestrado). Porto Faculdade de Letras do Porto, 2010. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55535/2/TESEMESANABELASILVA000125637.pdf. Acesso em 8 fev.2021.

SILVA, Igor de Almeida. Hermilo Borba Filho e o expressionismo. **Revista Investigações**, Recife, v. 30, n. 1, p. 22-47, jan./jun. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/download/230104/25992. Acesso em: 8 fev.2021.

SILVA, José Rudimar Constâncio da. **Teatro de cultura popular**: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964). 2015. 193 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade da Madeira, Funchal, 2015. Disponível em: https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/1095/1/MestradoRudimarSilva%20.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

SILVA, Josimere Maria da. **Hermilo Borba Filho:** escrita do corpo, performance da escrita e resistência em um cavalheiro da segunda decadência. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba. Centro de Educação, 2020. Disponível em: http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/3641/2/TESE%20-%20JOSIMERE%20MARIA%20DA%20SILVA.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

SILVA, Marcio Carvalho da. **O mito da donzela- guerreira na narrativa de Alina Paim**. Revista Fórum Identidades. Itabaiana-SE. Universidade Federal de Sergipe, v. 24, p. 219-234, mai.-ago. de 2017. Disponível em https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/7129/5747. Acesso em: 8 fev.2021.

SILVA, Vírginia Celeste Carvalho Da. **Memória e ficcionalidade em Deus no Pasto de Hermilo Borba Filho**. 2009. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7627. Acesso em 8 fev.2021.

SOUZA, Fábio Silva de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1954-1964)**. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08012015-105321/publico/2014_FabioSilvaDeSouza_VCorr.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

SOUZA, Jessé. Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira. **Tempo soc.**, v. 12, n. 1, São Paulo, maio 2000. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702000000100005%20o%20Social. Acesso em: 8 fev.2021.

SOUZA, Leandro Nascimento de. **Conflitos e interesses atlânticos na capitania de angola:** o governo de João Fernandes Vieira, 1658 a 1661. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana - Sankofa. Ano X, NºXIX, agosto/2017. Disponível em:

http://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/137200/132986. Acesso em: 8 fev.2021.

STEINBACH, Bruno. **Donzela Joana.** Xilogravura/papel, 56×78 cm, 1977. Cartaz da peça teatral “Donzela Joana”, de Hermilo Borba Filho, com direção de Fernando Teixeira. João Pessoa-Pb. Coleção: Fernando Teixeira, João Pessoa-Pb. Catálogo 3.

SUASSUNA, A., Cavalcanti, P., Campos, R., Formiga, E., Borba Filho, H., & Diniz, J. (1997). **O Nordeste e sua música**. Estudos Avançados, 11(29), 219-240.1997.Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8981. Acesso em: 8 fev.2021.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAVARES, Hênio. **Último da Cunha. Teoria Literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. A foice e o martelo: história e significado do símbolo comunista. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009. Londrina. **Anais Eletrônicos** [...]. Londrina, 2009. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Tavares_Rodrigo%20Rodrigues.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Caminhos da renovação cultural no Recife (1940-50). ANPUH – Simpósio Nacional de História, 22., 2003, João Pessoa, **Anais Eletrônicos**. João Pessoa: ANPUH, 2003. Disponível em: http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.242.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

TWAIN, Mark. **Saint Joan of Arc**. New York, NY: Harper & Brothers Publishers, 1919. The Library of Congress, EUA. Disponível em https://archive.org/details/saintjoanofarc01twai. Acesso em: 8 fev.2021.

VALLADO, Armando. **Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

VELHO, Gilberto. **Gilberto Freyre**: Trajetória e singularidade. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 58, 2008, p. 11-21. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/pdf/spp/n58/58a02.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Hermilo Borba Filho e a dramaturgia**: diálogos pernambucanos. Recife: Fundação da Cultura Cidade do Recife, 2010.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997.

VILLALTA, Luiz Carlos. Robinson Crusoe, de Daniel Defoe: da sua circulação no mundo luso brasileiro ao seu diálogo com o devir histórico. *In*: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004. **Anais Eletrônicos** [...]. 2004. Disponível em: http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/crusoe.pdf. Acesso em: 8 fev.2021.

ZANIRATO, Andrieli. Saint Joan Joana d'Arc em George Bernard Shaw. **Revista do Corpo Discente do PPG- História da UFRGS** – Aedos, n. 7, v. 3, fev. 2011. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/aedos/article/download/15995/11350. Acesso em: 8 fev.2021.