

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Sara Mello Neiva

Movimentos do teatro estudantil no Brasil:

As experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário de Teatro (GUT) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).

Versão Corrigida

São Paulo
2023

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Sara Mello Neiva

Movimentos do teatro estudantil no Brasil:

As experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Do Grupo Universitário de Teatro (GUT) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Neiva, Sara Mello Neiva

Movimentos do teatro estudantil no Brasil: : As experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário de Teatro (GUT) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). / Sara Mello Neiva Neiva; orientador, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. - São Paulo, 2023.
244 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. teatro estudantil. 2. teatro amador. 3. teatro brasileiro. 4. teatro moderno. 5. teatro nacional-popular. I. de Carvalho Santos, Sérgio Ricardo. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

NEIVA, S. M. **Movimentos do teatro estudantil no Brasil**: as experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário de Teatro (GUT) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). 2023. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Aos amores,
Paulo, Antônio e Mathias

Agradecimentos

Ter um filho faltando apenas um ano para a entrega da tese é uma tarefa que demanda uma enorme organização e uma rede de apoio tremenda. Eu tive o privilégio de contar com essa rede, o que me possibilitou concluir esta pesquisa, mesmo diante dos percalços do caminho. A quantidade dos agradecimentos é tão grande que sei que vou cometer omissões. Mas, este trabalho é, sem dúvida, resultado da força coletiva que me sustentou ao longo desse período.

Agradeço aos meus filhos, Antônio e Mathias, por ser mãe deles, pela alegria de vê-los crescer. Agradeço ao Paulo, por compartilhar a vida comigo, pelo amor, pelo apoio, interesse, conversas, sugestões e pelas inúmeras revisões do meu texto. Também por ser um pai tão inteiro e possibilitar uma vida feliz e saudável aos nossos filhos. Sem ele e sem minha mãe, este doutorado não teria saído, sei disso.

Agradeço, portanto, imensamente, à minha mãe. Que esteve aqui nos bastidores, muitos dias e noites, cuidando com alegria e disposição, hora de um, hora de outro, e garantindo tantas vezes que a vida funcionasse. Meu pai também foi fortaleza, muito companheiro e presente, pai dedicado e avô amoroso. Agradeço à Silvia Bio, por todo o cuidado e carinho, pelas noites e manhãs em nossa casa, por ser essa pessoa amorosa e presente. Ao Flávio, avô e sogro querido, pelo apoio generoso de sempre, pela presença, pelos passeios e por tudo o mais. Agradeço à minha amada família, sempre tão presente, tão ponta firme e disponível. Minhas irmãs, Júlia e Tânia, meu irmão Lucas, meus cunhados e cunhada, Valério, Marcelo e Mari, meus sobrinhos lindos, Armando e João. Aos queridos Silvia, Bruno, Clara e Pedro.

Aos amigos do coração, Adri, Alpha, Ana Luiza, Carolina Serra Azul, Carol Chmielewski, Gabi, Guilherme Balza, Gustavo Assano, Julia Pucci, Karina Uzzo, Kika, Liz, Luciana Fróes, Luciano Mendes Jesus, Maria Livia, Mariana Mayor, Marina, Milena, Olivia, Paula Autran, Renan, Roberta Carbone, Samantha, Tati Doherty, Teco, Tutti. Ao meu grupo de teatro, Cia Kambas de Teatro, pela amizade e parceria. Aos amigos do

Laboratório de Artes e Sociedade (LITS). Agradeço ao querido amigo-tio Armando, pela leitura nessa reta finalíssima e pelos apontamentos tão precisos.

Agradeço ao Rogério Fróes, pela generosidade com que me recebeu em sua casa e pelo vivo papo sobre teatro, Teatro Rural do Estudante, novelas, Paschoal Carlos Magno e sobre o trabalho do ator. Agradeço ao professor e pesquisador Luís Reis pela ótima conversa sobre Hermilo Borba Filho e por apontar alguns importantes caminhos para a pesquisa. À Leda Alves, então secretária da Cultura de Recife, que me recebeu em seu gabinete para falarmos sobre sua trajetória, de Hermilo e do TPN. Agradeço aos funcionários dos arquivos de Hermilo Borba Filho e Gilberto Freyre, aos funcionários do CEDOC na Funarte, aos funcionários da biblioteca da ECA USP e aos funcionários da Universidade de Glasgow, especialmente Anna Pabisz.

À professora Maria Silvia Betti, que acompanha meus estudos desde a fase de qualificação do mestrado. Sua leituras precisas e generosas, suas sugestões significativas, indicações de textos relevantes e perspectivas inovadoras têm sido inestimáveis. Além disso, expressei meu apreço pelas disciplinas que tive a oportunidade de cursar durante o mestrado e o doutorado, as quais desempenharam um papel fundamental na orientação do trabalho. É com imensa satisfação que vejo a possibilidade de contar novamente com seu olhar ao concluir este ciclo.

Ao professor Marcelo Ridenti, uma referência intelectual fundamental não apenas nesse trabalho, como em muitos outros. Também esteve presente desde a qualificação do mestrado, sempre demonstrando disponibilidade e abertura na análise, oferecendo apontamentos finos que, inclusive, originaram novas perspectivas de pesquisa. Conectando campos de conhecimento diversos, forneceu combustível inestimável para meus estudos.

Agradeço também ao Professor Marcos Napolitano e a Professora Mayumi Ilari pela disponibilidade generosa de aceitarem participar da banca de defesa desta tese.

Ao meu orientador de doutorado sanduíche, Anselm Heinrich, da School of Culture and Creative Arts, da Universidade de Glasgow. Devido ao agravamento da pandemia e ao fechamento das fronteiras, a orientação ocorreu de forma remota. Mas Anselm não só

forneceu orientação virtual, mas também se dedicou a ler minuciosamente meu trabalho e ofereceu devolutivas que estabeleciam interações entre o contexto inglês e brasileiro, na década de 1940. Além disso, ele investiu tempo na seleção, xerox e envio de uma série de livros e textos para a pesquisa, por correio. Sinto-me incrivelmente sortuda por tê-lo encontrado e contar com sua valiosa orientação.

Ao meu orientador Sérgio de Carvalho, pela orientação e a amizade. A convivência com o Sérgio foi um divisor de águas pra mim, seja na assistência que tive a honra de fazer à Companhia do Latão, ou como aluna, nos encontros do Laboratório de Investigação Teatro e Sociedade LITS, na orientação de mestrado e agora na de doutorado. Precisarei inventar outras formas de estar junto, agora que esta jornada se encerra. O olhar atento, inquieto e inventivo do artista, intelectual e professor, me ensina e instiga a ver melhor.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de pesquisa durante todo doutorado.

RESUMO

NEIVA, S. M. **Movimentos do teatro estudantil no Brasil**: as experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário de Teatro (GUT) e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). 2023. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O presente trabalho busca estudar o trabalho de três grupos de teatro estudantil no Brasil: o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), o Grupo Universitário de Teatro (GUT) e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). O objetivo é compreender diferentes aspectos artísticos e identificar um arco histórico do teatro estudantil no Brasil. A hipótese levantada é que os Teatros Estudantis surgiram como resultado de um aumento da agitação social nas áreas urbanas e do surgimento de um movimento estudantil organizado desde o início do Estado Novo, em 1937, sendo a fundação da União Nacional dos Estudantes (UNE) um marco importante nesse contexto. Essas companhias de teatro estudantil mantinham características em comum, como uma cena pautada em um tipo de classicismo popular, o interesse em refletir sobre as conexões entre arte e sociedade, além da busca, em alguns casos, de uma inversão radical das condições produtivas, resultando em modos de trabalho coletivos. O Teatro do Estudante do Brasil (TEB), criado quase simultaneamente à UNE, desempenhou papel fundamental como centro irradiador de muitos outros grupos estudantis que se multiplicaram por várias regiões do Brasil, desafiando a exclusividade cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo e mantendo uma rede articulada em âmbito nacional. Esta pesquisa também se concentrou em outros dois casos emblemáticos do teatro estudantil brasileiro nas décadas de 1940 e 1950: o Grupo Universitário de Teatro (GUT), criado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado em 1943, em São Paulo, na esteira da fundação da Faculdade de Filosofia da USP, e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), fundado em 1940, mas que ganhou destaque quando Hermilo Borba Filho assumiu sua direção em 1945. Os resultados indicam que o teatro estudantil não se limitou aos anos 1940 e 1950. Pelo contrário, a hipótese nesta pesquisa levantada sugere que houve um longo período de experiências teatrais estudantis que se estendeu pelo menos até o início dos anos 1970.

Palavras chave: teatro estudantil, teatro moderno, teatro nacional-popular, teatro brasileiro, getulismo

ABSTRACT

NEIVA, S. M. **Student theatre movement in Brazil**: the experiences of Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Grupo Universitário de Teatro (GUT) and Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). 2023. Tese (Doutorado) Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research aims to study the work of three student theater groups in Brazil: Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Grupo Universitário de Teatro (GUT) and Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). The objective is to understand different artistic aspects and identify a historical arc of student theatre in Brazil. The hypothesis raised is that the Student Theater emerged as a result of an increase in social unrest in urban areas and the emergence of an organized student movement since the beginning of the Estado Novo in 1937, with the foundation of the União Nacional dos Estudantes (UNE) being an important milestone in this context. These student theater companies shared characteristics in common, such as a scene based on a type of popular classicism, an interest in reflecting on the connections between art and society, in addition to the search, in some cases, for a radical inversion of productive conditions, resulting in collective ways of working. The Teatro do Estudante do Brasil (TEB), created almost simultaneously with UNE, played a fundamental role as a radiating center for many other student groups which multiplied across various regions of Brazil, challenging the cultural exclusivity of Rio de Janeiro and São Paulo, and maintaining an articulated network nationwide. In addition to the Teatro do Estudante do Brasil (TEB), this research also focused on two other emblematic cases of Brazilian student theater in the 1940s and 1950s: the Grupo Universitário de Teatro (GUT), created by Décio de Almeida Prado and Lourival Gomes Machado in 1943, in São Paulo, in the wake of the founding of the Faculty of Philosophy at USP; and Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), founded in 1940, but which gained prominence when Hermilo Borba Filho took over the direction in 1945. The results indicate that student theater was not limited to the 1940s and 1950s, there was a long period of student theater experiences that lasted at least until the early 1970s.

Keywords: Student theater, modern theater, popular-national theater, Brazilian theater, getulism.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
Teatro estudantil.....	14
Idas e vindas da modernização teatral	17
Estudantes, Estado e sociedade.....	21
Arco histórico.....	30
Ponto de origem	34
PARTE I.....	38
A pedra angular: O Teatro do Estudante do Brasil	38
O modelo inglês.....	39
Shakespeare e o Brasil – montagem de Romeu e Julieta	46
Formas teatrais abertas	48
Palmares – teatro para massas	64
O caso de Hamlet	77
Os Festivais Estudantis.....	93
Formas ambivalentes da aproximação entre cultura e Estado	101
PARTE II	106
O Grupo Universitário de Teatro: a procura do Brasil	106
O Clima da USP.....	111
O GUT, o espírito universitário e os anseios de modernização.....	119
Por um teatro cultural e popular.....	124
Teatro moderno, dramaturgia pré-moderna	130
Formação da literatura teatral brasileira.....	135
Martins Pena e o GUT	141
Teatro mesmo.....	144
Paralisias e reverberações.....	148
PARTE III.....	155
Teatro do Estudante de Pernambuco: Um projeto para o teatro popular	155
Gilberto Freyre e os estudantes	160
Outro popular	172
Por um teatro estudantil e popular	180
O projeto Barraca.....	182
Da tragédia a comédia.....	200

Impasses produtivos do TEP	202
Reflexos da cena estudantil: a fase do engajamento	207
Teatro Popular do Nordeste (TPN)	208
O Movimento de Cultura Popular (MCP)	212
Considerações Finais	219
Referências Bibliográficas	223

INTRODUÇÃO

Teatro estudantil

Nas décadas de 1940 e 1950 foram criados diversos grupos teatrais, em diferentes cidades do Brasil, compostos majoritariamente por jovens estudantes universitários ou mesmo secundaristas. Em 1948, uma nota no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, já fala, por exemplo, em 52 grupos estudantis existentes e em atividade no país¹. Na década seguinte, foram fundados vários outros.

São experiências comumente compreendidas como um segmento do teatro amador composto por grupos mais ou menos herdeiros dos debates modernistas dos anos 1920, que encampam, tardiamente, a tarefa de modernizar o teatro no Brasil e de expandir o horizonte artístico da cena local, opondo-se, para isso, ao comercialismo das formas cômicas e musicadas, hegemônicas nos palcos brasileiros desde a virada para o século XX².

Entretanto, muitas vezes essa ideia geral de amadorismo aglutina, de forma indistinta, uma série de experiências da primeira metade do século XX que possuem uma singularidade marcante e características que as tornam diversas do conceito.

Uma hipótese em torno da qual esta tese gravita e se desenvolve é a de que os grupos estudantis, que se multiplicam no país a partir dos anos 1940, ainda que, a rigor, não-profissionais, podem ser, na verdade, compreendidos como parte de um movimento distinto. Embora também se descolassem do teatro comercial hegemônico e se valessem da liberdade produtiva do amadorismo para se aproximar de poéticas modernas da cena, foram grupos cujo tipo de trabalho coletivo e interessado nas interações sociais da arte os distanciava de certa tendência idealista que movia algumas das companhias amadoras mais lembradas, como, por exemplo, Os Comediantes e o Teatro de Brinquedo, no Rio

¹ A Casa do Estudante Comemora hoje seu 19º aniversário. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2ª seção, p. 2, 13 ago. 1948. Ver também: Renasce o Teatro do Estudante Brasileiro. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, 20 dez. 1944.

² A ideia de *amadorismo* no teatro brasileiro da primeira metade do século XX é apresentada e debatida em clássicos como DÓRIA, 1970; PRADO, 2001; PRADO, 1999. E sempre retomada, como, por exemplo, em FERNANDES, 2013.

de Janeiro; o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em seus primeiros anos; ou o Teatro de Amadores de Pernambuco.

A ideia de *Teatros Estudantis* parece ser mais precisa para se referir a companhias organizadas em torno de um diletantismo jovem, que se desenvolviam em ambientes de aprendizagem coletiva e abriam espaço para um tipo singular de experimentalismo artístico e debate social.

É verdade que as contribuições modernas de grupos estudantis, como o Teatro do Estudante do Brasil, o TEB, são muitas vezes lembradas. A montagem de *Romeu e Julieta*, de 1938, com direção de Itália Fausta, por exemplo, é frequentemente apontada, ou como um dos marcos da encenação moderna no Brasil, ou por ter deslocado o clássico de Shakespeare para o ambiente local, enfatizando a prosódia brasileira (quando era muito mais comum o acento português na atuação). No entanto, parece importante notar como tais inflexões estéticas parecem ter origem em um tipo de trabalho novo, historicamente singular, deflagrado por grupos de teatro repletos de jovens estudantes interessados tanto em arte como na reflexão sobre novas possibilidades de sociabilidade no Brasil – com maior ou menor aderência à versão oficial.

Em um momento no qual segmentos estudantis se tornavam uma importante categoria no jogo de forças político-sociais, os teatros de estudantes se irradiariam pelo Brasil sempre a atuar no espaço fronteiro entre o acontecimento artístico moderno e as dinâmicas sociais de aprendizagem.

Também é possível enxergar uma ideia de movimento a enredar diversos grupos das décadas de 1930 e 1940. De fato, algo que parece ser uma tônica comum entre os grupos é a abrangência nacional envolvida na ideia, o que se coaduna com a disposição em imaginar uma nação e nesse sentido disputar por seus caminhos. Exemplo disso é o Teatro Paulista do Estudante, um grupo de teatro estudantil politizado que em 1955-56 abriu caminho, ao menos em São Paulo, para o ciclo de politização no teatro dos anos 1960, sobretudo a partir de sua fusão com o Teatro de Arena em 1956³. Seu núcleo fundador, Vera Gertel, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, vinha da Juventude Comunista e estava ligado à União Nacional dos Estudantes Secundaristas – hoje União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES), criada em 1948. O grupo estudantil desbravava um campo novo de experimentalismo, engajamento e interesse

³ A atenção por esse “movimento” aparentemente mais específico do que a ideia ampla de amadorismo, e que parece ter implicações profundas na história do teatro brasileiro moderno, deriva de minha pesquisa de mestrado, **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional-popular** (NEIVA, 2021).

pelos dilemas sociais do Brasil, tendo pontos de conexão entre o TPE e experiências anteriores.

Um desses elos históricos aparece na influência que o encenador italiano Ruggero Jacobbi teve na fundação do grupo e em seu empenho para associar o projeto a um caminho amador e estudantil que já estaria em movimento há alguns anos no Brasil⁴. O tipo de trabalho proposto pelo Teatro Paulista do Estudante, em meados da década de 1950, era impulsionado por características produtivas já em prática no ambiente do teatro estudantil, como, por exemplo, a urgência de produzir uma maior interação entre arte e sociedade, entre a dimensão estética e utilidade das obras no que se refere a popularização e aprendizagem.

Ou seja, os estudos sobre os modos de trabalho do TPE, e sobre a importância de Ruggero Jacobbi mostram que seu projeto não era inaugural, mas talvez parte de um ciclo de maior amplitude. Para tentar refletir sobre esse possível arco histórico do teatro estudantil, esta pesquisa volta para as décadas de 1930 e 1940. Os objetos escolhidos para este estudo, numa proposta de definição da ideia a partir de algumas características-chave mobilizadas por cada grupo, foram o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro do Estudante de Pernambuco e o Grupo Universitário de Teatro. O objetivo foi tentar encontrar, ali, proposições emblemáticas que fundamentariam a ideia.

O conceito de Teatro Estudantil nunca será unívoco, cristalino ou de fácil definição. Ao contrário, a vontade de encontrar pontos em comum para estabelecer um conceito ligado à experiência brasileira mostra rapidamente arruinada pelos aspectos contraditórios das posições políticas dos participantes ou pelas diferenças estéticas enormes entre os grupos. A ideia surge mais movediça do que o esperado e repleta de ambivalências políticas. Ainda assim, parece ser possível notar um tipo de partícula produtiva análoga no trabalho dos grupos estudantis, da qual pode-se projetar a hipótese de uma trajetória – mesmo que contraditória e desigual – a influenciar de maneira decisiva toda a experiência que se pretendeu moderna de nosso teatro.

⁴ Jacobbi (1920-1981) chegou ao Rio de Janeiro em 1946 e se aproximou de Paschoal Carlos Magno, do Teatro do Estudante do Brasil e de outras experiências do gênero. Eram espaços que lhe pareciam mais conectados ao seu interesse pela relação entre arte e sociedade, pela matéria brasileira e por formas de popularização do teatro. Sobre a trajetória de Jacobbi no Brasil ver VANNUCCI, 2014; RAULINO, 2002; JACOBBI, 2005; NEIVA, 2021.

Idas e vindas da modernização teatral

Desde a Revolução de 1930, com a reorganização das forças sociais e os fluxos migratórios do campo para a cidade, quando se iniciou a lenta superação do poder oligárquico e a industrialização passou a dominar a dinâmica do sistema produtivo⁵, houve intensificação nos debates sobre a modernização do teatro nacional. Esses debates assumiram diferentes linhas, de acordo com distintos interesses dos setores sociais envolvidos.

Figuras importantes do ambiente modernista, como Oswald de Andrade e Alcântara Machado, passaram a problematizar os rumos hegemônicos da prática teatral, que era ainda o carro chefe do mercado de entretenimento. O radicalismo político dessa crítica modernista, contudo, não teve condições materiais para se realizar no palco como uma alternativa à cena profissional e altamente comercial. Embora tenham formulado a necessidade de novos temas, que tratassem do contexto nacional, e de formas livres e experimentais, essa geração de artistas e críticos não conseguiu fazer tais desígnios encontrarem espaço para se realizar nas tradições produtivas existentes. Mesmo as tentativas mais literárias tiveram pouco sucesso em escapar das amarras ideológicas do drama burguês⁶. Os modernistas incorporaram a dimensão política na produção artística, mas as limitações produtivas do teatro profissional impossibilitaram que o projeto chegasse mais longe.

⁵ Sobre o assunto ver: OLIVEIRA, 2003; WEFFORT, 1978; CASTRO GOMES, 1979; FERREIRA; DELGADO (org.), 2017; IANNI, 1978.

⁶ Segundo Sérgio de Carvalho: “Ficava claro para a geração modernista que os conteúdos sociais novos eram filhos da Primeira Guerra e da crise da Era Liberal, com sua promessa falida de um sujeito autônomo, livre, autoconsciente, idêntico a si mesmo [...] A exigência de realismo entrava em contradição com a dialética idealista do drama quando se tratava da representação de relações coisificadas e mutilados do espírito. A crise da visão burguesa do mundo pedia dos autores a crítica das formas burguesas de representação, e o drama era a mais avançada delas a ser superada [...] Ao trazer para sua pesquisa estética uma orientação política (e portanto extra-estética) os modernistas se veem obrigados a refletir de modo inaugural sobre possibilidades épicas de representação teatral no Brasil. Só não puderam ir mais longe porque seu projeto os distanciava ainda mais da prática do teatro profissional da época (que não tinha condições de encenar um autor como Oswald de Andrade) e por uma espécie de maldição que ronda os artistas de países periféricos, e como que os obriga a perseguir essa categoria ideal: o drama” (CARVALHO, 2011, p. 102). Iná Camargo Costa (2004) relata a existência de dois textos dramaturgicos, *Antinous*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado no número 4 da revista **Klaxon**, em agosto de 1922, e *Moral quotidiana*, de Mário de Andrade, publicado na revista **Estética**, número 2, em 1925. A autora sugere que se essas peças tivessem sido encenadas e se a linha de discussão proposta, incluindo a herança teatral como um todo, tivesse avançado na época, a história oficial do teatro moderno brasileiro não seria dividida hoje entre antes e depois de *Vestido de Noiva* (p. 254). De acordo com ela, ambos os textos estabeleciam um diálogo crítico com a tradição cômica do teatro de revistas brasileiro e questionavam a subserviência aos costumes franceses e ao modelo de teatro bem-feito, adotando uma clara perspectiva a partir da luta de classes.

As tentativas mais efetivas de modernização, naquele momento, foram ligadas a uma elite composta por herdeiros, latifundiários, antigos barões do café, novos industriais etc. desejava de tomar para si o teatro que até então era coisa comercial e popular, com suas formas cômicas, musicadas e replicadas em velocidade industrial. Essa elite, que só frequentava as casas de espetáculos nas ocasiões das turnês internacionais⁷, pautou um teatro nos moldes do que se fazia na Europa, especificamente na França, com grande influência do Théâtre du Vieux-Colombier, fundado por Jacques Copeau em 1913.

Uma dessas influências foi o Teatro O Vieux-Colombier, modelo, por exemplo, do Teatro de Brinquedo, grupo amador fundado em 1927 por Álvaro Moreyra, no Rio de Janeiro. Moreyra acreditava que o Teatro de Brinquedo seria uma espécie de referência para a modernização do teatro brasileiro, assim como foram os teatros Vieux-Colombier e Atelier em Paris, o Teatro degli Indipendenti e o Teatro da Villa Ferrari em Roma, e o Kammerny em Moscou, entre outros (FERNANDES, 2013). O diretor almejava um teatro de inspiração modernista, mas “da elite para a elite” (MOREYRA apud DÓRIA, 1970, p. 28), contra o comercialismo barato. Seria esse o caminho possível de encontrar os meios e as condições para modernizar a cena local.

Nas décadas seguintes, outras companhias amadoras com esse mesmo ideal de resgatar o “artístico” no teatro foram aparecendo no país. No Rio de Janeiro, em 1938, um grupo de intelectuais interessados em teatro fundou a companhia Os Comediantes, que foi responsável por um dos marcos da modernização do teatro brasileiro, a montagem de *Vestido de noiva*, em 1943. Em 1948, o industrial Franco Zampari, ligado às indústrias Matarazzo, fundou em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, que logo se transformou em um dos principais centros irradiadores de uma concepção moderna e idealista do teatro. São inúmeros exemplos, em diversas capitais do Brasil, de companhias amadoras, financiadas e animadas por uma elite cultural interessada em efetivar um teatro artístico que antagonizasse com a cena popular e comercial.

O teatro que imperava absoluto nos palcos desde o final do século XIX era constituído por formas variadas de teatro musicado e cômico, com gêneros marcantes como o Teatro de Revista⁸. Era uma cena produzida em escala industrial, com profissionais especializados e que vivia em função da adesão popular que conquistava –

⁷ Cf. Depoimento de Luiza Barreto Leite, in: MIRANDA, O. (org.). **Coleção Depoimentos II** – personalidades teatrais. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 92.

⁸ Sobre o assunto, consultar VENEZIANO, 2021; 2006; 1996; 1991; COLLAÇO, 2018; 2007; NEVES, 2021; SUSSEKIND, 1986; FERREIRA, 2004.

ou, dito de outro modo, do número de ingressos que vendia. Em linhas gerais, tal ambiente de diversão e entretenimento produziu uma cena de forte atmosfera espetacular, efeitos, interações com o público e, às vezes, obscenidades e apelo sexual. Também havia espaço para espetáculos que gravitavam em torno de grandes atores-empresários, artistas que possuíam espantoso talento de magnetizar o público quando subiam ao palco, movendo multidões. A plateia predominante desse teatro era bastante heterogênea, mobilizando diversos setores das camadas médias das cidades brasileiras, composta por pequenos funcionários públicos, comerciantes, donas de casa e mesmo trabalhadores de classes mais baixas.

De modo geral, a elite ilustrada, que protagonizou e financiou as tentativas de modernização, se contrapunha diretamente àquela cena, pela qual nutria horror e repulsa. Consideravam tudo ali chulo, rebaixado e vulgar. O depoimento de Alfredo Mesquita (1907-1986), paulistano e um dos mais importantes modernizadores do teatro brasileiro, ainda que marcado por uma memória possivelmente exagerada, revela ao mesmo tempo a origem francamente popular dos artistas, a precariedade do ambiente teatral da revista, o sucesso absoluto que fazia junto às camadas populares e o desprezo que boa parte da elite “cultura” nutria por tudo aquilo:

Se o teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As *girls* eram lastimáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada possivelmente. Era de cortar o coração. Todos eram mal alimentados, subnutridos ou obesos. Os cenários eram de papel e à menor aragem tudo aquilo tremia e ameaçava cair. Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas. Uma vez eu e uma prima fomos ver Aracy Cortes, junto com toda a família também. O público se torcia de dar risada e eu olhava com o rabo de olho para a minha família. Todos estavam impassíveis. (MESQUITA, 1977, p. 24)

Também recusavam o comercialismo que regia as produções teatrais e que imporia uma cena viciada, totalmente voltada para a bilheteria e, segundo eles, incapaz de inovações. Com o sistema de sessões, determinado pela concorrência do cinema, a situação teria ficado ainda mais complicada, uma vez que eram impelidos a reduzir o tempo dos espetáculos para aumentarem a quantidade de apresentações diárias:

Essas empresas passaram a produzir espetáculos cada vez mais curtos para poderem fazer duas ou até três sessões diárias. Sem falar na superexploração de artistas e técnicos, a dramaturgia foi uma vítima

quase fatal do processo, pois peças que originalmente durariam três horas eram amputadas até chegar à duração de no máximo uma hora e meia. (COSTA, 2004, p. 252)

Para os desejosos de uma cena mais séria, profunda e moderna, tudo ali seria um índice do rebaixamento grosseiro a que chegara a arte teatral. No entanto, os impulsos de modernização muitas vezes se nutriram de raízes conservadoras que desqualificavam a força popular que, contraditoriamente, emanava da cena comercial e fomentaram um circuito paralelo altamente seletivo e envolto num véu idealista.

Do ponto de vista cultural, esse tipo de modernização dirigida pela oligarquia financeira do país também mantinha vestígios do passado no seu desejo nostálgico de uma arte envolta numa aura perdida, consumida por uma confraria de pessoas eruditas e infensas ao populacho ignorante⁹.

Iná Camargo Costa expõe em *Sinta o drama* (1998) a tese de que a modernização do teatro, na Europa, foi acelerada pela pressão de conteúdos sociais nas velhas formas burguesas. Lá, a modernização do teatro estaria, então, diretamente conectada à ascensão da classe operária e das lutas de classes a partir da metade do século XIX. Obviamente, a ideia de modernização do teatro no Brasil, nos círculos restritos em que ela foi concebida, era bem diferente desta.

Na Europa, ainda segundo Iná Camargo Costa (1998), o processo teria sofrido enormes abalos, portanto, com a série de derrotas e refluxos das lutas revolucionárias, e teria retomado o passo idealista de outrora. De modo que, no Brasil, a expressão “teatro moderno” acaba por designar um “processo vivido quinze anos depois de iniciado o combate à sua expressão máxima [na Europa]” (COSTA, 1998, p. 34). Um dos marcos dessa modernização no país, o TBC, estaria ligado puramente “à proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar [...] um teatro de ‘padrão internacional’” (COSTA, 1998, p. 35). Isto é, a modernização teatral por aqui ocorreu

⁹ O âmbito cultural brasileiro refletia, assim, suas históricas dinâmicas sociais, cujos ciclos de modernização sempre envolvem uma componente arcaica e conservadora. No prefácio escrito por Roberto Schwarz para o clássico *Crítica da razão dualista* do economista e sociólogo Francisco de Oliveira (2003), o crítico fala que os “vestígios do passado” visíveis nas formas locais de modernização não seriam restos estranhos ao processo, mas “partes funcionais do desenvolvimento moderno do país” (p. 19). No livro, Oliveira mostra que nos anos do Getulismo, por exemplo, apesar da regulação trabalhista, não houve regulação do trabalho rural, ainda que este continuasse a ser o motor da economia. Não foram mecanizadas as produções e os trabalhadores continuavam muito mal remunerados, pois era necessário manter a produção agrícola a baixos custos. A agricultura “deve suprir as necessidades das massas urbanas, para não elevar o custo da alimentação” (OLIVEIRA, 2003, p. 42). Mantendo os custos da alimentação baixos, mantinha-se o salário mínimo baixo. Conservavam-se as mesmas estruturas no processo de modernização nacional. Transpondo o raciocínio para a cultura, a ideia de modernização convivía com a histórica e colonial segregação das frações populares.

“desvinculada de seus pressupostos sociais” e ecoando “práticas regressivas nos próprios países de origem” (COSTA, 1998, p. 35).

Entretanto, e aqui entra a hipótese desta tese, concomitante a tal modernização idealista e de base conservadora – que, segundo a historiografia clássica do teatro brasileiro, teria sido responsável pelos principais marcos de nosso teatro moderno – estava sendo gestada toda uma sorte de projetos também amadores, mas marcados pelo fundamento estudantil de trabalho coletivo e motivados por outras formas de interação entre teatro e sociedade. Ou seja, para além da querela dualista entre o teatro sério e o teatro de diversão, e para além do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, já nos 1940 começam a surgir diversas companhias de teatro estudantil que tentam colocar em prática outro tipo de modernização, na contramão do modelo hegemônico de extração francesa.

Estudantes, Estado e sociedade

A Revolução de 1930 representou um momento crucial na história do Brasil, no qual a sociedade se viu diante da necessidade de refletir sobre si mesma, reavaliando seus compromissos e visões de futuro. Esse período de crise e ruptura simbolizado pela revolução proporcionou a emergência de questões latentes e possibilitou o desenvolvimento de interpretações fundamentais sobre a realidade do Brasil moderno (IANNI, 2004, p. 8).

Segundo Octavio Ianni (2004), no livro *A ideia do Brasil moderno*, a década de 1930 desempenhou papel fundamental na formulação das principais interpretações acerca do Brasil contemporâneo, contribuindo para uma compreensão mais precisa do país.

Para o autor, a vontade de compreender os desafios que moldam nossa identidade se torna especialmente relevante em momentos históricos marcados por transformações significativas, como a Declaração de Independência em 1822, a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República em 1888-1889, e a Revolução de 1930 (IANNI, 2004, p. 27). Nessas fases de mudanças estruturais, como as revoluções, a nação é levada a uma reflexão ampla, ainda que nem sempre original. A ideia de nação brasileira é recriada assim no imaginário social (IANNI, 2004).

A partir da década de 1930, os sinais de consolidação do ideário da modernização, que já estavam presentes desde a década anterior (Semana de Arte Moderna, movimento tenentista, criação do Partido Comunista), abalaram a antiga ordem oligárquica e anunciaram mudanças significativas. Esses sinais se intensificaram, impulsionando

transformações científicas, filosóficas e artísticas, além de um movimento de unificação cultural que ultrapassou as fronteiras regionais, projetando-se por todo o território nacional (IANNI, 2004, p. 30).

Com a intensificação do tecido urbano, massas populares se moviam para as cidades e pressionavam as velhas formas de sociabilidade (OLIVEIRA, 2003). É nesse momento também que ocorrem reformas significativas na educação, em termos de expansão e de universalização (CANDIDO, 2006). É um processo novo no Brasil que transformará as formas de atuação política, social e cultural do segmento estudantil enquanto categoria. O surgimento do teatro estudantil é dinamizado por tais mudanças sociais.

Uma das primeiras medidas de Getúlio Vargas, logo que assume o poder em 1930, é a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública, ainda em novembro daquele ano, com o jurista Francisco Campos como ministro. No ano seguinte é instituída a Reforma do Ensino Secundário e do Ensino Superior, que procurava responder a uma demanda das massas urbanas em ascensão¹⁰.

No ensaio “Revolução de 30 e a Cultura”, Antonio Candido (2006) assinala o aumento das escolas e do ensino técnico sistematizado no período¹¹. No que diz respeito ao ensino superior, Candido fala da criação de diversas universidades que continham a ideia de um todo, integrando as novas faculdades de filosofia e ciências humanas. Anteriormente, havia o hábito de estabelecer faculdades independentes, o que resultava em cada uma delas adquirir importância proporcional ao papel desempenhado por seus graduados na vida política e administrativa do país. Nessa época, os títulos de bacharel em direito, doutor em medicina e engenheiro conferiam certo *status* de “nobreza funcional na sociedade” (CANDIDO, 2006, p. 222), que ainda mantinha uma mentalidade um tanto hierárquica. Essa situação acabava relegando às outras instituições de ensino superior uma posição de menor destaque e importância.

¹⁰ Segundo Antonio Candido (2006): “[a Reforma] deveria formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes; de outro lado, pressupunham a redefinição e o aumento das carreiras de nível superior, visando renovar a formação das elites dirigentes e seus quadros técnicos; mas agora, com maiores oportunidades de diversificação e classificação social” (p. 222).

¹¹ Contudo, Candido não deixa de marcar posição política e assinalar que não são as reformas educacionais, culturais ou de qualquer outra ordem que criam mudanças na estrutura social – apenas as revoluções verdadeiras teriam esse poder. O autor também nota que, apesar da ampliação, os mais altos índices da escolarização primária no país (São Paulo e Santa Catarina) não ultrapassavam os 42%, mesmo na década de 1940 (CANDIDO, 2006, p. 222).

Com efeito, a Universidade de São Paulo, fundada em 1934, “alterou o esquema tradicional das elites” (CANDIDO, 2006, p. 222)¹²:

Esboçou-se então um “sistema”, onde as partes deveriam funcionar em vista do todo [...] Houve assim uma espécie de “democratização” dentro dos setores privilegiados, com ascensão dos seus estratos menos favorecidos. Sem contar que algumas faculdades de filosofia e economia (estas, mais recentes) efetuaram uma relativa radicalização das atitudes e concepções, devido à difusão das ciências sociais e humanas, que levaram o espírito crítico a domínios onde reinavam a tradição e o dogmatismo. (CANDIDO, 2006, p. 222)

Os anos 1930 e 1940, portanto, testemunharam uma intensa movimentação estudantil, com alunos de diversos cursos e camadas sociais, secundaristas e universitários, a se organizar nacionalmente, expandindo as agremiações estaduais. Eram entidades que debatiam as questões ligadas ao estudante, mas não só, também se posicionavam sobre os rumos políticos e sociais do país.

É importante ressaltar que, embora o acesso às instituições de ensino estivesse se tornando mais amplo, a parcela da população que realmente tinha essa oportunidade ainda era bastante reduzida. Em 1940, 57% da população continuava analfabeta (ORTIZ, 1988, p. 28); as renovações das ideias, ainda que alargassem as mentes das parcelas sociais que tinham acesso a elas, não eram suficientes para alterar estruturas mais profundas da sociedade (CANCLINI, 2015, p. 69). Por outro lado, a movimentação estudantil por melhores condições de vida e estudo à população ou pela universalização do ensino ganhavam tons radicais.

Em 1937 a participação política estudantil vive um momento importante de sua fase organizada com a fundação da União Nacional dos Estudantes, a UNE: “Pela primeira vez articulava-se uma entidade de caráter nacional e, o que é mais importante, com objetivos claramente políticos” (MENDES JR., 1981, p. 10):

Com a criação da UNE, os estudantes, organizados em torno de sua entidade, preocupam-se agora em interpretar o pensamento não apenas da categoria estudantil, mas assumem reivindicações trabalhistas e integram-se em lutas sucessivas pela declaração de guerra ao nazi fascismo e pela redemocratização do País, engajamento este que bem revela o caráter de classe de suas mobilizações. (FÁVERO, 1994, p. 30)

¹² “A USP é criada também como um projeto de manutenção de um poder que São Paulo tinha com a cafeicultura e que vinha perdendo. O estado fora o grande derrotado da Revolução de 30 e a criação de um centro acadêmico-científico de alto padrão, e inovador, chegava para tentar reestruturar suas forças. A iniciativa de Fernando Azevedo para a criação da USP, uma universidade pública estadual, livre do controle federal, ganhou assim forte apoio do governo estadual” (SOARES (org.), 2002, p. 30).

Desde o início dos anos 1930 já havia reivindicações pela criação de um órgão nacional que representasse a categoria estudantil, mas é só com o I Congresso Nacional dos Estudantes, em agosto de 1937, convocado pelo ministro Gustavo Capanema, às vésperas do Estado Novo, que a UNE é fundada. (O reconhecimento oficial da entidade, no entanto, data do ano seguinte, no momento da realização do II Congresso Nacional dos Estudantes, no Teatro Municipal do Rio do Janeiro, em dezembro de 1938.)

Pelas teses elaboradas em assembleia percebe-se o encaminhamento político que a entidade estudantil assumia e suas preocupações sociais. Eram questões que iam desde a permanência estudantil até a responsabilidade da Universidade perante a sociedade. Propunham tornar o ensino básico mais democrático e acessível à mocidade, “considerando que o estudante brasileiro, em sua maioria, é pobre e desprotegido financeira, moral e intelectualmente”¹³, e sugeriam soluções tais como a gratuidade do ensino para todos e o ensino popular obrigatório, “não apenas limitado à alfabetização em massa, mas completado com a integração do indivíduo na comunidade. Assim, nas zonas agrícolas deverá ser processada a ruralização das escolas, e nas cidades, a sua urbanização”¹⁴. Debatiam ali no ambiente de fundação da UNE a necessidade de o Estado “oferecer o máximo de oportunidades para o máximo de pessoas em idade escolar”¹⁵. Falava-se também na criação de universidades populares, “onde ao lado de ensinamentos de ofícios manuais, seja ministrado às classes do povo noções de ciências, artes e letras”¹⁶.

O momento é exatamente o do início das atividades do Teatro do Estudante do Brasil, o TEB, um dos objetos centrais deste trabalho. O grupo recém-fundado apresentou, aliás, seu espetáculo de estreia, *Romeu e Julieta*, no encerramento do II Congresso. Naquele momento, a UNE criou uma rede de associações e entidades federativas ligadas a ela. A essas associações caberia o incentivo às produções artísticas, peças de teatro etc. Uma das mais importantes era a Casa do Estudante do Brasil, no Rio

¹³ Conclusões a que chegou o II Congresso Nacional de Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 1ª seção, 25 dez. 1938.

¹⁴ Conclusões a que chegou o II Congresso Nacional de Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 1ª seção, 25 dez. 1938.

¹⁵ Conclusões a que chegou o II Congresso Nacional de Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 1ª seção, 25 dez. 1938.

¹⁶ Conclusões a que chegou o II Congresso Nacional de Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 1ª seção, 25 dez. 1938.

de Janeiro, que abrigou o I Congresso Nacional dos Estudantes, momento de criação da UNE.

Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil, era, naquele momento, secretário da Casa do Estudante, criada por Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e por ele em 1929, quando estudante de direito.

No II Congresso estavam reunidas “cerca de oitenta associações universitárias e secundárias da maioria dos estados brasileiros”¹⁷. O Teatro do Estudante do Brasil foi saudado como organização estudantil pelos participantes do Congresso que oficiaria a fundação da UNE, e como uma frente de ação que deveria representar a categoria artisticamente. Por algum tempo, o TEB compartilhou com a UNE a sede da Casa do Estudante. Era ali, entre estudantes se organizando, que o grupo ensaiava.

Decerto as proposições sociais da entidade também ecoavam nos caminhos artísticos do grupo. Os anos 1930, alhures, mas também aqui, foram anos de mobilizações. O Teatro do Estudante do Brasil e os outros tantos teatros estudantis que nascem a partir dele são criados nesse esteio, de uma juventude que se movia e que buscava reinventar o seu lugar social. Assim como o Congresso Nacional dos Estudantes estabelece teses para a vida estudantil no país que ultrapassam as demandas específicas da categoria, os grupos de teatro estudantis que nascem dali, dessa confluência histórica, também o fazem. Foram companhias que procuraram romper barreiras entre classes e repensar a função social do teatro. Em seu dia a dia exercitaram um tipo de trabalho novo, baseado na experiência e no aprendizado coletivo.

Nota-se, assim, que a ideia de teatro estudantil é gestada e desenvolvida em ambiente bastante diverso daquele amadorismo mais idealista e organizado por frações das altas camadas do país. Suas demandas iniciais não são exclusivamente artísticas, e a ideia de teatro estudantil já nasce ligada a expectativas de ação social. Pouco após a fundação do TEB, diversos grupos estudantis se multiplicam por muitas regiões do Brasil, sem perder de vista a ideia de uma rede articulada nacionalmente, rompendo com a exclusividade Rio-São Paulo.

Isto é, a dimensão nacional estava presente e sendo articulada por Paschoal desde as vésperas da Revolução de 30. Esse é o tecido do qual será feito o teatro estudantil, procurando dar forma ao questionamento do tipo de nação que queriam ser, que eram e

¹⁷ Conclusões a que chegou o II Congresso Nacional de Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 1ª seção, 25 dez. 1938.

poderiam ser. Foram experiências que se puseram a imaginar largamente projetos de Brasília, ensejando uma sociabilidade mais ampla e democrática.

Nos anos 1940, o Teatro do Estudante do Brasil foi uma espécie de sede principal, ponto de irradiação e organização, um tipo de núcleo de onde saíam várias ramificações. Esse é o motivo de o TEB ser o primeiro objeto sobre o qual esta tese se debruça.

Paschoal Carlos Magno exerceu função diplomática na Inglaterra, entre 1933 e 1946, e o teatro que conheceu lá foi de grande influência para seu projeto no Brasil. Foram anos historicamente intensos, que criariam traumas e fraturas na sociedade inglesa. Antes, durante e após a Segunda Guerra Mundial, o teatro ocupou papel emblemático naquela sociedade, seja como espaço de fortalecimento de valores nacionais (recuperando clássicos, como Shakespeare, lido em perspectiva moderna), ajudando a reconfigurar ambientes de sociabilidade, ou ainda como um tipo de reserva civilizatória diante do abismo trágico aberto com a guerra. A emergência histórica daqueles anos na Inglaterra fez também o teatro alargar seus arranjos sociais mais típicos e, assim, se espalhar de forma mais livre e experimental na sociedade, implicando, por exemplo, o descolamento do artista de si em direção ao outro – movimentos que fascinavam Paschoal.

Todavia, o momento também teve características contraditórias, como um acentuado nacionalismo cultural, de valorização idealista da sociedade inglesa, que se via ameaçada, ou a relação ambivalente do teatro com o Estado inglês, o qual possibilitava experiências inovadoras mas, ao mesmo tempo, as controlava, estabelecia limites políticos e neutralizava tentativas mais radicais. O Estado permitia à arte um desenvolvimento desvinculado dos imperativos mercantis, mas também enquadrava e policiava sua produção.

Tal liberdade ganhará roupagens locais no Brasil. Diversos intelectuais, artistas e grupos estudantis percorreram uma trilha ambivalente durante o governo de Vargas, especialmente a partir do golpe que acarretou o Estado Novo, em 1937. Paschoal Carlos Magno, por exemplo, manteve relações muito próximas com o governo getulista, que, em parte, possibilitaram o tipo de trabalho arrojado e experimental do TEB – afinal, num “país dependente mas desenvolvimentista, de capitalização fraca e governo empreendedor, toda iniciativa mais ousada se faz em contato com o Estado” (SCHWARZ, 2008, p. 77).

No contexto das relações entre intelectuais e o Estado, o regime Vargas se destaca ao estabelecer e consolidar o domínio da cultura como um “negócio oficial” (MICELI,

2001, p. 198)¹⁸. Essa abordagem envolve a alocação de recursos específicos, a criação de uma *intelligentsia* e a intervenção em todos os âmbitos de produção, difusão e preservação do trabalho intelectual. A maioria dos intelectuais continua a se engajar nas esferas burocráticas tradicionais, como o ensino superior, a magistratura e a diplomacia (MICELI, 2001, p. 214), como é o caso de Paschoal Carlos Magno.

Logo aparecem perguntas incontornáveis como: em que medida a imagem do Brasil articulada por esses artistas e intelectuais estava impregnada de uma noção oficializante, no sentido de estabelecer uma cultura brasileira abrangente e válida que contribuísse para a manutenção de uma elite governante no poder? Ou, olhando por outro ângulo: de que maneira esse Brasil imaginado entrava em conflito com a versão oficial, gerando ruídos e apontando para caminhos alternativos a serem explorados no futuro? Ao que parece, esses dois aspectos funcionavam como um pêndulo na vida concreta dos grupos estudantis daquele momento, oscilando entre contextos particulares de cada grupo e ao longo do tempo de suas existências.

Paschoal Carlos Magno manteve por grande parte da vida ligações com o Estado, ingressando em cargo diplomático logo no início do Estado Novo e só abdicando no início da década de 50, quando foi eleito vereador no Rio de Janeiro. Alguns anos mais tarde assumiu função de ministro no Governo de Juscelino Kubitschek.

É nessa relação porosa e imbricada com a oficialidade que ele articula o Teatro do Estudante do Brasil e, mais tarde, fomenta os primeiros festivais de teatro de estudantes. Por estar no Rio de Janeiro, capital e centro cultural do país, e por sua estreita relação com os órgãos oficiais, o TEB recebia parcela significativa de recursos do Estado, sobretudo para um grupo estudantil. Muito em função das verbas recebidas, o grupo podia pensar-se em termos de massa, levar ao palco centenas de artistas e se engajar em enormes e longas caravanas pelo Brasil, entre outras atividades, algo impensável para uma companhia profissional ou mesmo amadora naquele momento. Tal especificidade produtiva permitiu ao TEB impulsionar um trabalho artístico a despeito da existência de condições institucionais – como casas de espetáculo ou circuitos culturais estabelecidos – e desbravava meios para o deslocamento do teatro para a praça pública. Em 1953, por

¹⁸ A gestão Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública desde 1934, estabeleceu um espaço livre de restrições ideológicas impostas pelo regime, tornando-se um paradigma para um grupo de intelectuais subsidiados na produção de uma cultura oficial (MICELI, 2001, p. 218).

exemplo, partiram do TEB 15 caminhões, teatros ambulantes, que apresentaram cerca de 500 espetáculos em inúmeras cidades do Brasil¹⁹.

Tal desejo de expandir as fronteiras da arte teatral também se realiza no poder de multiplicação que a ideia de teatro estudantil mobilizou. Em pouco tempo, diversos grupos, ainda que com características singulares e bastante diversas, começaram a surgir Brasil afora. Há casos emblemáticos como o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, fundado em 1940 na cidade de Porto Alegre, que reuniu lideranças do movimento estudantil e desenvolveu formas modernas com forte marcação política, um tipo de trabalho que iria influenciar figuras importantes do teatro nacional, como Fernando Peixoto, Walmor Chagas e Antônio Abujamra. Diversos de seus integrantes e fundadores atuavam também como militantes políticos nas manifestações da época²⁰. De acordo com Fernando Peixoto: “o grupo teve uma participação precursora, encenando textos que estabeleciam uma relação direta de confronto com a realidade” (PEIXOTO, 1989, p. 36).

Dos caminhos abertos pelo Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul nasceu o Teatro Universitário, criado por Antônio Abujamra, que assumira a direção do Departamento de Teatro da União Estadual dos Estudantes, e por Fernando Peixoto. Desse agrupamento participaram Paulo José e Luiz Carlos Maciel, entre outros. O que propunham era a criação de um repertório de qualidade e a investigação sobre problemas do teatro, assim como a criação de um curso de teatro dentro da Universidade. São muitos os artigos de jornal em que Abujamra e Fernando Peixoto defendiam a construção de um curso de teatro universitário para formação de gente especializada, renovação de repertório, desenvolvimento de encenadores e formação de público. Em 1955,

¹⁹ Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2ª seção, p. 2, 14 ago. 1953.

²⁰ Este grupo nasce da entidade estadual estudantil, a partir da deliberação do II Congresso da União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul, ocorrido em setembro de 1940. Fundado pelos irmãos Silvio Bonow e Germano Bonow, além de H. Jorge Bacellar, que eram líderes estudantis. Na ocasião do Congresso, houve certa mobilização para aproximar mulheres, de ensinamentos femininos, do Teatro do Rio Grande do Sul. Germano Bonow, que em 1941 é secretário geral da União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul, já havia escrito sua primeira peça, *O fazedor de reis*, junto com Huet Jorge Bacellar e Luiz Felipe, e são inclusive saudados por isso no congresso. A peça estreou no Teatro São Pedro, em 15 de novembro, uma sátira do nazismo e com um elenco de estudantes mulheres, algo novo pra época. Germano Bonow, em 1942 foi um dos líderes estudantis de Porto Alegre, que nas manifestações contra o eixo, na segunda guerra mundial, entoavam gritos e levantavam cartazes com “União Nacional Contra o Fascismo”, “Viva Getúlio”, “Pelo Brasil, Pela Democracia” etc. (Falou em nome do Brasil, o Povo do Rio Grande do Sul. *O Radical*, p. 4, 28 jul. 1942). A contradição de um governo autoritário como o do Brasil logo ficaria tão evidente e escancarada a ponto de não mais se sustentar. Em 45, já como advogado, Germano Bonow é um dos fundadores da esquerda democrática no Rio Grande do Sul, e também esteve na diretoria do Partido Socialista Brasileiro. Em termos teatrais, O Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul tem uma história interessantíssima e vasta, que mereceria estudo mais aprofundado.

promoveram um ciclo de palestras com Ruggero Jacobbi na Faculdade de Filosofia. Mais tarde, em 1958, Jacobbi mudou para Porto Alegre para criar o Curso de Artes Dramáticas na mesma Faculdade de Filosofia.

Jacobbi se inspirava no que vinha ocorrendo na Bahia, com o curso de Artes Dramáticas recém-criado na Universidade Federal da Bahia e dirigido por Martim Gonçalves, já importante encenador e cenógrafo²¹. Gonçalves, ao elaborar os fundamentos da Escola de Teatro da Universidade, em 1956, se preocupava com a extensão do projeto e abriu as inscrições não apenas para estudantes universitários, mas também para amadores e interessados em geral (SANTANA, 2011).

Experiências análogas aconteceram em diversas partes do país: o Teatro de Estudantes da Bahia, assim como o Teatro do Estudante do Paraná; o Teatro do Estudante da Paraíba; o Teatro Rural do Estudante, no Rio Janeiro; o Teatro do Estudante de Belo Horizonte e o Teatro Universitário, fundado em 1952 também em Belo Horizonte, e muitos outros exemplos. A lista de grupos estudantis que surgiram na esteira do Teatro do Estudante do Brasil somente na década de 1940 é impressionante. São grupos diversos, mas que reivindicavam uma identidade “estudantil” e buscaram conectar criação artística com experimentos socioculturais de aprendizagem.

A ideia de Teatro Estudantil também ajuda a dinamizar outro tipo de experiência artística e social, como, por exemplo, o Teatro Experimental do Negro (TEN). Embora o grupo não possa ser entendido como “estudantil”, uma vez que seus fundadores já não eram mais estudantes nem reivindicavam essa identidade, o trabalho do TEN nasce do ambiente estudantil e ecoa várias de suas características.

O grupo, que nasce de uma constatação de Abdias Nascimento sobre a ausência espantosa de artistas negros nos palcos brasileiros, estabelece, em seus primeiros momentos, uma parceria com o Teatro do Estudante do Brasil. A estreia do TEN foi durante o espetáculo *Palmares*, organizado por Paschoal Carlos Magno no Teatro do Estudante do Brasil. Além disso, em seus primeiros anos de atividade, o grupo negro também manteve estreita relação com a União Nacional dos Estudantes. Foi na sede da

²¹ Em 1947, Edgard Santos ocupava o cargo de reitor da recém-criada Universidade da Bahia, estabelecida no ano anterior. Junto com o governador Otávio Mangabeira e Anísio Teixeira, então secretário de Educação e Saúde da Bahia, eles empreenderam esforços para modernizar o sistema educacional do estado, aproveitando o período de redemocratização pós-guerra no Brasil. Anísio Teixeira, reconhecido como um inovador no campo da educação, desenvolveu uma nova concepção de escola, fundamentada nas ideias de John Dewey e distanciada do viés moralizador e sanitário predominante no país naquela época (SANTANA, 2011).

UNE que ensaiaram seus primeiros espetáculos, e lá ofereceram cursos de alfabetização de adultos destinados a empregadas domésticas, porteiros, operários e trabalhadores pobres que não tivessem tido acesso à escolarização. Junto ao curso de alfabetização eram oferecidos cursos sobre arte negra no Brasil e nos Estados Unidos, sobre literatura negra e seu caráter social, como a de Lima Barreto, sobre poesia afro-brasileira²² etc.

Assim como diversos grupos estudantis dos anos 1940, o TEN também buscou extrapolar os desígnios puramente artísticos de suas ações e desenvolveu toda uma série de atividades que visavam uma completa reconfiguração social. É um trabalho moderno, experimental e político que faz do TEN uma das experiências artístico-sociais mais importantes do século XX no teatro brasileiro. Embora suas ações tenham ido além das dinâmicas dos teatros estudantis, elas nascem naquele ambiente cheio de vitalidade e o grupo pode ser visto como parte daquele movimento amplo.

Arco histórico

O teatro estudantil com essas características não parece ter sido um fenômeno que termina no Brasil dos anos 1940 e 1950. Ao contrário, aquele momento parece designar o início do que é talvez um longo arco de experiências estudantis no teatro que se estende até, pelo menos, meados dos anos 1970.

Nos anos 1960, os ciclos de engajamento e politização do teatro foram dinamizados por experiências amadoras e estudantis, as quais, por sua vez, derivam das experiências dos anos 1940 e 1950. Como já dito, o Teatro Paulista do Estudante, apadrinhado por Ruggero Jacobbi, um dos grandes entusiastas desse modo de produção amador, estudantil e interessado em formas de modernização popular, foi um tipo de elemento incendiário para um marco do engajamento no teatro brasileiro, o Teatro de Arena de São Paulo.

Em seguida, talvez os maiores movimentos de democratização da arte já vistos no Brasil, os Centros Populares de Cultura (CPCs) e o Movimento de Cultura Popular

²² **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, quarta-feira, 10 jan. 1945, p. 11. Segue um trecho: “além das suas atividades teatrais, organizou cursos de alfabetização, para os seus elementos, estabelecendo um plano de conferências sobre temas de cultura em geral. Prosseguindo nesse programa, nos dias determinados, às 21 horas, na sua sede provisória, à praia do Flamengo 132 (UNE), serão realizadas as seguintes palestras: dia 12, o sr. Raimundo de Souza Dantas, falará sobre “O Caráter social da obra de Lima Barreto”; dia 18, o adido cultural da embaixada americana, Mr. William Rex Crawford, sobre “A arte negra nos Estados Unidos”; dia 26, a dra Maria Yeda Leite, sobre o pensador negro norte-americano, “Du Bois”; dia 2 de fevereiro, o sr. José Francisco Coelho, sobre “A poesia afro-brasileira”; e no dia 9 de fevereiro, o Sr. Pompeu de Souza, sobre “o Teatro negro em Eugene O’Neill”.”

(MCP), possam ser compreendidos como derivados da ideia de grupos estudantis. O CPC nasce no Rio de Janeiro em 1961, de uma experiência de teatro com estudantes universitários: a montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* com estudantes da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no mesmo ano. O processo de montagem foi marcado por ensaios abertos, que reuniam dezenas de universitários e se prolongavam em debates sobre a realidade brasileira (COSTA, 1996). A temporada mobilizou um grande público de estudantes e também gerou longos debates²³. A força da experiência levou jovens artistas como Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis – respectivamente, autor e diretor da montagem – a irem até a UNE para propor a criação de um movimento cultural e popular amplo. Nasce aí, portanto, o primeiro CPC, o “CPC da UNE”, em associação direta com a entidade estudantil. Nos anos seguintes, o grupo participaria das UNE-Volantes²⁴, viagens promovidas pela entidade por todo o Brasil com debates sobre universidade e sociedade e apresentações de peças sobre a questão, como, por exemplo, *O Auto dos 99%*. A experiência conseguiu instaurar um processo notável de multiplicação, como o TEB fizera outrora. Dezenas de novos CPCs iam sendo fundados, na maioria das vezes por estudantes, em todo o Brasil²⁵. Além disso, o movimento se notabilizou por apresentações nas ruas, comunidades, sindicatos etc. muitas vezes em ambientes improvisados, como na carroceria de um caminhão (que geraria até a invenção de um tipo de gênero popular, o Teatro-Caminhão). A semelhança com as experiências de popularização do Teatro do Estudante de Pernambuco ou as excursões em caminhões do Teatro do Estudante do Brasil parece ser mais do que coincidência, talvez possa ser vista como um tipo de continuidade desses modos experimentais de trabalho artístico estudantil.

A inspiração direta para a criação dos CPCs foi o Movimento de Cultura Popular (MCP), criado em 1960, no primeiro mandato de Miguel Arraes como prefeito da cidade de Recife. Liderado por artistas e intelectuais engajados socialmente, o MCP incorporou participantes do TEP. Uma das principais ações do Movimento eram as escolas de

²³ O Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) publicou versão crítica e comentada da peça, com diversas informações e documentos sobre sua montagem: XAVIER; BOAL, 2015.

²⁴ “Uma comitiva de cerca de 25 dirigentes da entidade e integrantes do CPC percorreu os principais centros universitários do país, no primeiro semestre de 1962, levando adiante suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca das reformas de base, no processo da revolução brasileira, envolvendo a ruptura com o subdesenvolvimento e a afirmação da identidade nacional do povo” (RIDENTI, 2000, p. 108).

²⁵ De acordo com Ridenti (2000, p. 108) doze CPCs foram criados pelo Brasil a partir da UNE Volante, alguns deles com importância seminal nas ações políticas e artísticas do período.

alfabetização de adultos, conduzidas por estudantes e capitaneadas, sobretudo, por um ainda jovem Paulo Freire e por Germano Coelho²⁶. Ao mesmo tempo, ações culturais em torno do Teatro de Cultura Popular (TCP), ligado ao Movimento, expandiam o espaço institucionalizado do teatro e experimentavam outras formas de conexão criativa com lavradores e trabalhadores pobres (TOLEDO; NEIVA, 2015).

Hermilo Borba Filho, diretor do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) nos anos 1940 e 1950, e Ariano Suassuna, que começou a escrever peças junto ao grupo estudantil, chegaram a participar do início do MCP e até integrar seu núcleo central (GENU, 2016). Eles logo deixam o Movimento, mas sua participação mostra mais um dos elos que conectam este longo arco histórico do teatro estudantil.

O golpe de 1964 atua como um corte nesse tipo de experiência. Logo no primeiro dia de ditadura o prédio da UNE no Rio de Janeiro foi incendiado por grupos paramilitares, o que mostra como a política estudantil era atuante no período, a ponto de as cinzas da UNE terem se tornado um tipo de troféu da reação. Em Recife, dois estudantes foram mortos por soldados do exército (FÁVERO, 1994, p. 69). O MCP foi fechado logo em seguida, bem como todos os CPCs pelo país.

Ainda assim, o arco do teatro estudantil seguiu ativo. Em São Paulo, por exemplo, dois grupos universitários de teatro tiveram importância enorme na resistência estudantil e na persistência em desenvolver formas modernas, experimentais e populares de teatro: o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) e o Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP) – ambos criados por estudantes em 1965. O TUSP estreou com uma montagem de *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, traduzida por Roberto Schwarz e dirigida por Paulo José. A montagem não percorreu os circuitos tradicionais de cultura, era voltada a operários e apresentada em fábricas, sindicatos clandestinos e entidades de classe. O TUSP ainda organizaria uma inventiva e combativa montagem de outro texto de Brecht, *Os fuzis da Senhora Carrar*, em 1968, com direção de Flávio Império (GOES; CARVALHO, 2018)²⁷. O TUCA retoma os debates sobre o popular em sua emblemática montagem de *Morte e Vida Severina*, a partir do poema de João Cabral de Melo Neto, com direção de Roberto Freire e música do ainda bastante jovem, e estudante, Chico Buarque.

²⁶ Sobre o Movimento de Cultura Popular ver: Holanda, 2021; ARRAES, 1980; SOUZA, 2014; SCHWARZ, 2008; O que é o MCP, 1964.

²⁷ Sobre o assunto ver também o documentário *Coro dos Fuzis* – Direção: Natalia Belasalma e Sérgio de Carvalho. Roteiro, Realização: Teatro da Universidade de São Paulo, 2021, 46,25min.

Outro grupo decisivo do teatro moderno, o Teatro Oficina de São Paulo – que a partir de 1967, com a montagem de *O rei da vela*, do modernista Oswald de Andrade, vai protagonizar a inflexão tropicalista na cena teatral brasileira – também tem suas origens na cena estudantil. O grupo foi fundado em 1958 no Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito da USP. Até 1961 atuou como grupo amador estudantil. Sua primeira peça, *Vento forte para papagaio subir*, escrita por José Celso Martinez Corrêa, teve participação de destaque no I Festival Nacional de Teatro do Estudante, organizado por Paschoal Carlos Magno. Em seguida, a montagem de *A incubadeira*, com direção de Amir Haddad, recebe diversos prêmios no II Festival Nacional de Teatro do Estudante, que acontece em Santos, em 1959. As duas participações funcionam como o grande impulso inicial do Oficina.

Dessa perspectiva, podemos imaginar um grande arco do teatro estudantil que se inicia em 1938, com a fundação do Teatro do Estudante do Brasil, e vai até o início da década de 1970, sempre participando dos momentos mais emblemáticos em que o teatro colocou em questão sua relação com a sociedade. Embora seja só a partir dos anos 1960 que fiquem mais explícitas as intenções de engajamento e luta social, foram experiências muitas vezes conectadas com o movimento estudantil e com os debates políticos.

Fernando Peixoto (1989), em texto sobre o que chama de “teatro não profissional”, apresenta um tipo de interpretação própria do papel social daquele tipo de amadorismo. Diz ele que o não profissionalismo facilitaria a construção de uma dramaturgia voltada para a avaliação crítica da realidade social, para o estudo do comportamento dos homens em determinado estágio das contradições entre relações de produção e desenvolvimento dos meios de produção, identificada com os valores populares e inserida nas raízes nacionais de um povo (PEIXOTO, 1989). O texto destaca ainda que um grupo não profissional pode ser um núcleo de trabalho e pesquisa, contribuindo para o desenvolvimento e experimentação de uma dramaturgia nova: “O não-profissionalismo pode vir a ser o ‘fórceps’ de uma nova dramaturgia, estimulando novas estruturas e nova linguagem” (PEIXOTO, 1989, p. 54). O autor ressalta que o trabalho coletivo é a base da produção teatral livre e democrática, única forma capaz de fazer de um espetáculo um amplo painel de contradições e lucidez.

Essa ideia de não profissionalismo de que fala Peixoto não corresponde a toda prática do teatro amador no Brasil. Ela diz respeito justamente ao amadorismo estudantil, no qual, aliás, Fernando Peixoto começou sua vida teatral. Um modo de trabalho e criação

que, embora pouco nomeado, parece ter sido determinante para os momentos mais interessantes de inflexão moderna do teatro brasileiro ao longo do século XX.

Ponto de origem

A presente tese buscou refletir sobre alguns casos do teatro estudantil brasileiro que parecem dar origem a tal arco histórico e, ao mesmo tempo, mostrar os múltiplos caminhos abrigados pela ideia. Além do Teatro do Estudante do Brasil, este trabalho se debruça também sobre o Grupo Universitário de Teatro (GUT), criado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado em 1943, em São Paulo, e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), criado em 1940, mas cuja vida efetiva começou mesmo quando Hermilo Borba Filho assumiu sua direção, em 1945. São experiências com gigantescas diferenças (políticas, artísticas, produtivas) que expõem não só a dificuldade de fixar o conceito mas, ao mesmo tempo, características emblemáticas em torno da ideia de teatro estudantil.

No Sudeste, o Grupo Universitário de Teatro foi criado com o apoio de um fundo universitário da recém-criada Universidade de São Paulo, em 1943. O surgimento desse grupo está intimamente relacionado a outra notável iniciativa originada na USP, a revista *Clima*, na qual jovens intelectuais como Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e outros participaram ativamente. Esse círculo de amigos desempenhou um papel fundamental no advento da crítica moderna no país, dedicando-se à análise da produção artística brasileira.

Quando Décio e Lourival Gomes Machado fundaram o Grupo Universitário de Teatro, alguns dos principais colaboradores da revista *Clima* se envolveram nesse novo empreendimento. Desde o início, os idealizadores do grupo buscaram estabelecer um diálogo com o modernismo dos anos 1930. De maneira peculiar, procuraram refletir e desenvolver ações artísticas que mesclassem formas experimentais e populares, capazes de “agradar qualquer plateia mantendo, entretanto, o nível indispensável a uma organização universitária”²⁸.

Além disso, o grupo tinha um interesse acentuado pelo Brasil. Décio de Almeida Prado manifestou desde o início o desejo de representar apenas “autores de língua portuguesa, de preferência brasileiros” (PRADO apud FERNANDES, 2013, p. 71). O

²⁸ WEY, Waldemar. *Correio Paulistano*, terça-feira, 26 out. 1946, p. 2.

objetivo explícito era aproximar a experiência estudantil do modernismo paulista da geração anterior, que possuía um marcante interesse crítico pelo país. Décio tinha uma relação próxima com modernistas como Mário de Andrade, que acompanhou o movimento dos jovens durante o curso de Filosofia na USP, e Oswald de Andrade, que era especialmente próximo de Paulo Emílio Salles Gomes.

Em certa medida, pode-se interpretar esse grupo formado na Universidade de São Paulo como uma espécie de reação ao nacionalismo getulista e à efusiva positividade em torno da ideia de Brasil. Talvez esse fator contribua para a constatação (quase sarcástica) de que a comédia seria a única tradição teatral possível no Brasil. Os integrantes do grupo buscaram testar essa aposta de formação ao levar ao palco, em sua estreia, obras de Gil Vicente, “o fundador do teatro popular lusitano”²⁹, de Martins Pena, considerado por eles como o primeiro grande comediógrafo brasileiro, e um texto contemporâneo que estabelecesse um diálogo com essas tradições.

A abordagem moderna do grupo teatral da Universidade de São Paulo era caracterizada por uma cena desprovida de artifícios desnecessários, utilizando poucos cenários pintados e uma disposição não realista. Nessa busca pela modernidade, a alegoria ressurgia como elemento importante, permitindo uma crítica aos costumes sociais e às instituições corruptas presentes na sociedade. As personagens das classes médias e baixas ocupavam lugar central nas peças encenadas pelo grupo, antecipando a valorização do “homem simples” que se tornaria mais evidente na arte e literatura brasileiras a partir de 1945, após o período do Estado Novo e a redemocratização do país.

O Teatro do Estudante de Pernambuco, desde o momento em que Hermilo Borba Filho assumiu sua direção, empenhou-se em refletir sobre a relação entre o teatro e o povo, dedicando-se com determinação a explorar temas e formas populares. Em 1948, o grupo lançou a iniciativa do Teatro da Barraca, um teatro popular ao ar livre, inspirado na experiência desenvolvida por Federico García Lorca e Eduardo Ugarte na Espanha dos anos 1930, conhecida como La Barraca, que tinha como objetivo levar certo teatro clássico, sobretudo as peças não dramáticas do século de ouro espanhol, a regiões periféricas e desfavorecidas da nação ibérica³⁰.

Hermilo, assim como Paschoal Carlos Magno, via em Lorca um modelo para os trabalhos artísticos do grupo. Eles se inspiravam na aproximação entre formas inovadoras

²⁹ WEY, Waldemar. **Correio Paulistano**, terça-feira, 26 out. 1946, p. 2.

³⁰ Ver PASSOS, 2014; CALZADA, 1998; CALZADA, 2011; SASTRE, 2001.

e modernas e a cultura popular, além da ideia de um teatro que saía de seu ambiente institucional e se aproximava do povo. O Teatro do Estudante de Pernambuco buscava estabelecer uma conexão entre as formas da Europa renascentista e a cultura popular do Nordeste, porém, nutria certa desconfiança em relação aos esquemas regionalistas que frequentemente limitam a compreensão dos conceitos de *popular* e *folclore*.

A compreensão de popular desencadeou um longo debate sobre a relação entre o intelectual e o povo. O grupo, como toda aquela geração, esteve próximo de Gilberto Freyre e dele sofreu forte influência, mas sua relação com as ideias do mestre sobre esses temas foi contraditória, oscilando entre maior adesão e divergência na prática produtiva. Em algumas ocasiões, o TEP atuou em diálogo com Freyre, mas em outras evidenciou uma abordagem distinta das formulações que carregavam forte apelo de manutenção oligárquica.

Além disso, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) apresentava uma estrutura produtiva inovadora para a época, caracterizada por um espírito coletivo que resultava em decisões compartilhadas. A ênfase na colaboração coletiva, buscando nos espetáculos populares a matéria-prima a ser refinada pelos artistas eruditos, desempenhou papel significativo na criação das bases para o teatro moderno no Brasil. O grupo teve um impacto importante na dramaturgia nacional-popular, sendo responsável pela formação de pelo menos três dramaturgos destacados, incluindo Ariano Suassuna.

Embora *Auto da Compadecida* tenha sido escrita em 1955, quando o TEP já não estava mais em atividade, ela é claramente resultado direto do trabalho estimulado pelo grupo estudantil. Durante aqueles anos, Suassuna escreveu três tragédias, uma das quais, *Cantam as Harpas do Sião*, foi encenada por Hermilo no palco da *Barraca*, ao ar livre, para uma plateia de cerca de 3 mil pessoas. Apesar de adotarem um tom diferente daquele pelo qual Suassuna se tornaria conhecido posteriormente, essas tragédias escritas no ambiente estudantil também incorporaram temas e formas populares, além de apresentarem elementos alegóricos influenciados pela tradição medieval e renascentista.

O Teatro do Estudante do Brasil, o Grupo Universitário de Teatro e o Teatro do Estudante de Pernambuco, embora apresentem diferenças significativas em seus propósitos e atuações, são experiências que refletiram, de maneiras e intensidades distintas, proposições modernistas. Os três se envolveram em debates profundos sobre o papel do teatro popular no país e experimentaram ou imaginaram práticas artísticas que redefiniam a relação entre a arte e a população em geral. Além disso, eles representam

diferentes manifestações do teatro estudantil, cada um com suas implicações locais específicas.

Os capítulos deste trabalho não tem a pretensão de reconstituir passo a passo as trajetórias desses grupos. Foram escolhidos alguns espetáculos e/ou ações artísticas que parecem marcantes e reveladores da modalidade de trabalho estético-cultural posto em marcha por eles. Essas experiências foram, ao que tudo indica, marcadas por características produtivas novas que, por sua vez, ensejaram outros sentidos sociais para o teatro da época, além de orientarem debates críticos e políticos e abrir novas perspectivas para a ideia de modernização em arte no século XX.

PARTE I

A pedra angular: O Teatro do Estudante do Brasil

A ideia de criar o Teatro do Estudante do Brasil, em 1938, foi de Paschoal Carlos Magno. O projeto nasce de um interesse antigo dele em criar ambientes de interação estudantil. Quase uma década antes, em 1929, quando ainda estudante de Direito, ele já havia fundado, com Anna Amélia de Queiroz, a Casa do Estudante, uma espécie de centro de convivência e debates entre estudantes. Naquele ano, Paschoal percorreu todo o norte do Brasil, durante oito meses, fazendo conferências, feiras de livros, conversando com autoridades, no sentido de promover e incentivar o engajamento na Casa do Estudante do Brasil (CARVALHO, 2006, p. 26). Anos mais tarde, a Casa do Estudante serviu como sede não só do TEB, mas também da UNE, nos primeiros anos de atividade da entidade. Ou seja, desde o final dos anos 1920, Paschoal já se mostrava interessado em formas de organização estudantil em âmbito nacional.

Ao mesmo tempo, Paschoal Carlos Magno foi um jovem interessado em teatro. Vivia na cosmopolita e agitada cidade do Rio de Janeiro e ali participou de alguns projetos teatrais esporádicos de inspiração modernista, como, por exemplo, a Caverna Mágica, iniciativa de Renato Vianna, em 1927, que tentou criar um tipo de teatro experimental, influenciado pelo simbolismo, montando espetáculos marcados por longas pausas e silêncios³¹. Foi algo tão fora da curva para a época que, obviamente, não teve condições

³¹ Renato Vianna começou como autor de peças de teatro. Chegou a escrever para Itália Fausta, na Companhia Dramática Nacional, como também para Leopoldo Fróes. Era uma figura de vanguarda, influenciado por Stanislavski, Meyerhold, assim como pelos encenadores franceses André Antoine e o simbolista Lugné-Poe. Via a necessidade de transformar a cena teatral, a partir desses modelos europeus, para chegar em algo próprio, brasileiro. Chegou a viver em Recife no início dos anos 1920, depois voltou ao Rio e inaugurou a *Batalha da Quimera*, utilizando a luz e o som de forma experimental. Em seguida, concomitante ao Teatro de Brinquedos de Álvaro Moreyra, cria a Caverna Mágica, de que toma parte Paschoal Carlos Magno. Renato Vianna foi também pioneiro na defesa do ensino de teatro. Fundou um Teatro Escola em Fortaleza, nos anos 1930, com enormes dificuldades financeiras. Depois outro Teatro Escola, dessa vez no Rio de Janeiro. Itália Fausta, Jayme Costa e Olga Navarro tomaram parte nesse projeto, cuja ideia era criar um tipo de conservatório para formar novos atores. Um projeto audacioso e interessante, que pretendia a “realização de uma temporada anual de seis meses, com repertório mínimo de doze peças de autores nacionais e estrangeiros” (DÓRIA, 1970, p. 15-16 apud FERNANDES, 2013, p. 46). Propunha-se ainda oferecer ao menos doze récitas gratuitas, reserva de assentos para escolas e outras instituições públicas e a obrigação de excursionar pelo estados brasileiros. (FERNANDES, 2013 p. 46). Finalmente,

materiais de durar muito tempo. Muitas das iniciativas arrojadas de Renato Vianna não encontraram o eco necessário no tempo em que foram criadas. O projeto da Caverna Mágica, envolto em polêmicas, teve vida curta, mas certamente deixou uma semente na vida da cidade e também na mente inquieta de Paschoal Carlos Magno, que tinha Renato Vianna em altíssima conta: via-o como um tipo de mestre e referência. Para Paschoal, Renato Vianna “apontou diretrizes, abriu picadas, iluminou consciências” (MAGNO apud FERNANDES, 2013, p. 48). Outra influência importante em sua juventude foi Álvaro Moreyra, com quem trabalhou como ator em sua companhia Teatro de Brinquedos.

No entanto, enquanto essas experiências não ultrapassavam, e nem pretendiam ultrapassar, o círculo restrito da elite intelectual carioca, Paschoal Carlos Magno, ao buscar o segmento estudantil, desde o início procurou romper barreiras sociais e democratizar o chamado teatro cultural. Foi este o impulso que o levaria a criar o TEB em 1938.

Antes disso, contudo, entre 1933 e 1936, Paschoal viveu na Inglaterra, trabalhando primeiro no consulado brasileiro, em Manchester, e a partir do final de 1934, no consulado em Londres. O ambiente vivo do teatro inglês da década de 1930, repleto de experiências estudantis e que passou por intensa reformulação, foi um sopro inspirador para ele, que logo intencionou criar movimento similar no Brasil.

O modelo inglês

O teatro na Inglaterra dos anos 1920 e 1930 foi marcado por várias características que reformularam o modo de pensar e de fazer teatro. Um dos aspectos mais significativos foi o renovado interesse pelas obras clássicas, particularmente as de William Shakespeare, interpretadas através de uma lente moderna, que as conectava com as circunstâncias contemporâneas³². Ao mesmo tempo, diversas experiências do início do

Renato Vianna, determinado em sua missão, fundou em Porto Alegre a Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul, em 1942, que depois virou o Teatro Escola. Esta iniciativa durou até 1948, quando Vianna voltou ao Rio de Janeiro para dirigir a Escola Dramática Martins Pena, até 1953, ano de sua morte. Sobre o trabalho de Renato Vianna ver: MILARÉ, 2009.

³² Data deste momento a volta de Shakespeare aos palcos e novos talentos shakespearianos descobertos, incluindo Laurence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud, Edith Evans e Peggy Ashcroft. Para revigorar a obra do dramaturgo, os produtores começaram a abordá-la de maneiras mais modernas e contemporâneas, como fez o Old Vic, que sob a tutela de Harcourt Williams estabeleceu uma nova tradição de simplicidade nas produções e respeito ao texto. Essas mudanças ajudaram a revitalizar o teatro inglês (HUDSON, 1978): “The ‘thirties discovered Laurence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud; Edith Evans, and Peggy

século XX, interessadas em novos modos de conexão entre teatro e sociedade, buscaram também resgatar aspectos da cena elisabetana, mais aberta e interativa. Essa nova abordagem foi marcada por um senso de liberdade artística e expressão autoral, resultando em obras experimentais e inovadoras, do ponto de vista estético, mas também abriu espaço para outros modos de produção e circulação artística.

Em partes, tal movimento ecoava mudanças sociais profundas pelas quais passava a Inglaterra após o final da Primeira Guerra. O capitalismo financeiro substituiu rapidamente as antigas indústrias pesadas. As classes sociais mudavam de feição. A classe média ascendeu e se mudou para os subúrbios, enquanto a classe trabalhadora empobrecida se deslocava para conjuntos habitacionais estatais (BARKER, 2007, p. 25). Por um lado, a pressão do trabalho sobre o capital aumenta: sindicatos mais radicalizados, lutando contra as formas de precarização e descarte de trabalhadores e ecoando a luta de classes efervescente no continente europeu. Por outro lado, grandes políticas públicas de inclusão social, no contexto da crise econômica mundial de 1929, contribuem para o desenvolvimento de novas dinâmicas sociais.

No teatro surgem audiências compostas por uma classe operária escolarizada, estudantes das classes média e baixa e mulheres (BARKER, 2007, p. 25). Esta nova disposição social nos circuitos artísticos levou a um debate animado sobre os significados da cultura e sua relação com a vida cotidiana. Muitos clubes teatrais surgiram na década de 1930, apresentando teatro de repertório para plateias de 200 a 300 pessoas. Ou ainda companhias como o Group Theatre e o Unity Theatre que procuraram fazer do palco um espaço de agitação política e debate, com peças que abordavam temas como a luta de classes, a pobreza, racismo e opressão (HUDSON, 1978, p. 192). Foram grupos que também buscavam descentralizar o teatro, levando-o para espaços menos convencionais, como garagens e praças públicas, para torná-lo mais acessível. Além disso, eles valorizavam a participação do público nas discussões sobre as peças e incentivavam o debate após as apresentações.

Também a vida estudantil universitária tornou-se muito ativa a partir dos anos 1920. Os teatros universitários ingleses transformaram-se em um ponto de destaque nesse

Ashcroft. (...) At a time when the attitude of most producers of Shakespeare when he was comparatively rarely performed was to look for a new angle, to freshen up the Bard by some startling novelty, such as Komisarjevsky's Merchant of Venice, suggestive of the Boutique Fantastique, Terence Gray's 'ragging' of the same play in the manner of the soviet theatre, or more justifiable experiments in modern dress, the Old Vic, under Robert Atkins and Harcourt Williams, built up a new tradition of simplicity of production and reverence for the text which was eventually to make it almost a national theatre" (HUDSON, 1978, p. 201).

momento, com grandes produções que extrapolavam o círculo restrito da instituição e que experimentavam formas coletivas de trabalho artístico.

Enquanto em São Paulo, a USP estava ainda para ser criada, em 1934, na Inglaterra as entidades universitárias de estudantes já atuavam como categoria importante nos debates sociais. O Cambridge Arts Theatre, um exemplo bastante lembrado por Paschoal Carlos Magno, foi fundado pelo economista inglês John Maynard Keynes em 1934. Aquele que se tornaria um dos mais importantes economistas do século XX bancou a construção de um teatro na universidade onde estudou e participou atentamente do desenvolvimento do teatro universitário nos anos seguintes – o que mostra o nível de inserção social que o ambiente do teatro possuía naquele momento³³. Do Cambridge Arts Theatre surgiram nomes importantes do teatro e do cinema, como Ian McKellen, Derek Jacobi, Emma Thompson e Stephen Fry. Na abertura do teatro, em 1936, houve a apresentação do famoso balé Sadler's Wells. No momento de sua fundação ele contou com importantes doações de Agatha Christie e E. M. Forster, um exemplo do interesse que o teatro universitário despertava.

Paschoal Carlos Magno testemunhou ali uma movimentação intensa dos estudantes, que viam no teatro um espaço produtivo para avançar nos debates sobre a sociedade e sobre o destino do país. Os teatros universitários de Oxford e Cambridge o impressionaram sobremaneira, a ponto de fazer deles um modelo para o futuro projeto brasileiro. Assim que volta ao Brasil, Paschoal Carlos Magno funda o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), em 1938. No ano anterior fora fundada a União Nacional dos Estudantes (UNE) – conquanto só tenha sido oficialmente reconhecida em 1938. Embora o TEB fosse uma entidade independente, por algum tempo esteve associado à UNE³⁴.

³³ A ligação de Keynes com as artes é antiga. Como visto, ele foi um dos entusiastas dos grupos amadores universitários e também fez parte do importante Grupo Bloomsbury, uma agremiação formada no ambiente da Universidade de Cambridge e que durou toda a primeira metade do século XX. Passaram pelo grupo nomes conhecidos como a escritora Virginia Woolf, Leonard Woolf, Clive e Vanessa Bell. O economista viria a se casar com a bailarina Lydia Lopokova, o que ampliou seu interesse pela arte e por formas de integrar social e economicamente a atividade artística nas sociedades modernas. Anna Upchurch, que pesquisou sobre Keynes e sobre o Grupo Bloomsbury, afirma que: “O senso de experimentação e flexibilidade do grupo Bloomsbury, sua vontade de agir para criar novos institutos e sua desconfiança na burocracia influenciaram Keynes a desenvolver um modelo para o patronato estatal das artes em 1946” (UPCHURCH, 2004, p. 210, tradução nossa).

³⁴ Em 1940, eram comuns notícias de jornais anunciando o TEB como departamento da UNE. Por exemplo, uma notícia que afirmava que havia atrizes profissionais no Teatro do Estudante foi rebatida com a informação de que o grupo era filiado à UNE. Além disso, outras notícias da época citavam um concurso de peças teatrais em que apenas estudantes poderiam participar, reforçando a relação entre o TEB e a UNE. (Teatro do Estudante do Brasil – Um Concurso de Peças Teatrais promovido pela União Nacional dos Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, quarta-feira, 17 jan. 1940, p. 6, 1ª seção; Teatro do

Já no início de 1940, pouco tempo após a fundação do TEB, Paschoal teve que voltar à Inglaterra para ser segundo secretariado da Embaixada de Londres³⁵. Lá ele presenciou a Segunda Guerra Mundial, momento em que paradoxalmente considerou o teatro mais vivo, um alento em meio ao horror: “Eu agradeço a Deus por ter vivido na Inglaterra, principalmente nos anos da guerra, quando a gente assistia aos mais belos espetáculos em meio aos terríveis bombardeios, isso sem qualquer medo” (MAGNO, 1981, p. 157).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o teatro e a arte em geral sofreram uma breve interrupção, conhecida como “apagão cultural” (“cultural blackout”), devido às restrições impostas pelo governo para evitar a propagação de informações sensíveis. No entanto, logo surgiram novas iniciativas teatrais que buscavam manter vivo o espírito crítico e reflexivo dos grupos da década de 1930:

Perhaps the temporary black-out of the theatre during the war had served a useful end. The young enthusiasts of the drama in the schools and the rapidly spreading amateur movement in the country – it was estimated that there were as many as 10,000 amateur dramatic societies scattered throughout the Kingdom in 1939, 2500 of which were affiliated to the British Drama League.³⁶

Em 1940, em meio a guerra, foi fundado o Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), a partir de uma parceria entre o Pilgrim Trust, uma fundação privada do milionário americano Edward Harkness, e o Ministério da Educação do governo britânico (HEINRICH, 2010). O objetivo era fornecer trabalho para artistas que haviam perdido seus empregos durante os primeiros meses da guerra e aumentar o moral da população durante um período de suspensão de todas as atividades culturais e de entretenimento.

O lema do CEMA, em seus anos iniciais, era “The best for the most”, algo como “o melhor para a maioria”, o que mostra uma conexão com as experiências de democratização dos anos 1920 e 1930 na Inglaterra (HEINRICH, 2010). É um tipo de

Estudante do Brasil e a União Nacional dos Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 11, quarta-feira, 31 mar. 1940).

³⁵ Atividades da Casa do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p.10, domingo, 18 fev. 1940.

³⁶ “Talvez o apagão temporário do teatro durante a guerra tenha servido a um fim útil. Os jovens entusiastas do drama nas escolas e do movimento amador em rápida expansão no país – estimava-se que havia até 10.000 sociedades dramáticas amadoras espalhadas pelo Reino Unido em 1939, das quais 2500 eram filiadas à Liga Britânica de Teatro” (HUDSON, 1978, p. 206, tradução nossa).

proposição que também frutificou no projeto inicial do TEB no Brasil. Segundo Paschoal Carlos Magno, a ideia que norteava a criação do grupo estudantil brasileiro era de um “teatro para as massas”, princípio anunciado, por exemplo, numa nota do jornal *A Noite*, em 1939, em que dizia que o Teatro do Estudante havia sido “lançado com o objetivo de levar o grande teatro até o povo, educando-lhe e apurando-lhe o gosto”³⁷.

Na Inglaterra, entre 1939 e 1941, o objetivo de programas governamentais como o CEMA foi o de se valer das artes para fomentar valores nacionais e humanistas, levando obras de alta cultura e os cânones estabelecidos para grandes públicos, incluindo as partes mais remotas das Ilhas Britânicas (LONG, 2008). Apesar de ser criado com objetivos governamentais no momento de guerra, o programa estatal possibilitou que o ambiente crítico e experimental do teatro inglês dos anos 1920 e 1930 ganhasse condições materiais de se expandir.

Era comum ver companhias de balé, ópera e teatro apresentando programas clássicos em cantinas de fábricas, vilas camponesas e cidades industriais. Nos primeiros anos do projeto, durante a presidência de Thomas Jones e De La Warr, predominava a ideia de “levar Shakespeare às pessoas, fazendo com que elas encenassem suas próprias produções” (WEINGÄRTNER, 2012, p. 94)³⁸. A ideia era encorajar as pessoas a fazer as coisas por si mesmas, não ser apenas o público passivo das performances profissionais (WEINGÄRTNER, 2012, p.94).

Parte importante do trabalho do CEMA, nos seus primeiros anos de atividade, foi o de subsidiar e incentivar as formações amadoras, pequenos grupos espalhados pelos municípios e partes mais remotas da ilha. Surgiram diversas trupes, associadas ao Conselho, que se deslocavam para se apresentar em fábricas de munições; em cidades onde não havia nenhum espaço cultural em funcionamento; ou nos abrigos antibombas. Foram mais de 400 apresentações somente nos primeiros seis meses de atividade do CEMA.

Ao mesmo tempo em que fomentava o trabalho de companhias amadoras, o CEMA também incentivou a atuação de grupos profissionais em cidades do interior. O Old Vic tornou-se um símbolo do programa, assumindo o papel de Teatro Nacional, percorrendo, durante anos, toda a Inglaterra com obras clássicas, predominantemente

³⁷ *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, quarta-feira, 29 nov. 1939.

³⁸ Tradução nossa de parte do seguinte trecho: “Whereas ideally Jones’s concept implied bringing Shakespeare to the people by making them stage their own productions, Keynes’s ideal of education was simply to offer high-standard theatre to existing audiences” (WEINGÄRTNER, 2012, p. 94)

Shakespeare. O responsável pela pasta de teatro do CEMA, Ivor Brown, anunciou mais tarde, em relatório, os propósitos educativos por trás dessa campanha, uma vez que essas turnês:

Serve splendid to humanize the teaching of drama and literature and to persuade children that plays are not just school-texts but sources of living pleasure, and so to make an eager and intelligent audience for the theatre of tomorrow.³⁹

Durante quase dois anos, o Council for Entertainment of Music and Arts (CEMA) teve uma dinâmica marcada pela valorização do teatro amador e pela descentralização das grandes companhias. Tal ênfase mudou no décimo segundo encontro do conselho, em dezembro de 1941. A Secretária do CEMA, Mary Glasgow, sugeriu o encerramento das atividades no campo do teatro amador e a instituição privada Pilgrim Trust decidiu, em julho de 1941, retirar o auxílio financeiro que destinava ao CEMA a partir de 1942. O financiamento passou a ser responsabilidade do governo britânico, que reavaliou os critérios norteadores do programa.

O objetivo passa a ser preparar o terreno para o futuro, com ênfase na produção padrão e nos grupos profissionais. O teatro com função social e educativa era visto como antagônico ao teatro de arte. Quando John Maynard Keynes assumiu a presidência do CEMA, em 1942, houve muitas mudanças para valorizar a arte profissional. Isso incluiu mudanças na subvenção estatal para o teatro, que apontaram para uma diminuição do caráter democratizante e revela algo da oscilante e contraditória relação da arte com o Estado.

Embora o CEMA tenha continuado a incentivar produções teatrais ao ar livre em parques, como parte da política de “Holidays at Home” do Ministério do Trabalho e do Serviço Nacional, o novo programa do CEMA direcionava-se para um perfil diferente, com ênfase no pós-guerra (WEINGÄRTNER, 2012, p. 111)⁴⁰. Em 1944, com a iminente

³⁹ “servem esplendidamente para humanizar o ensino de teatro e literatura e persuadir as crianças de que as peças não são apenas textos escolares, mas fontes de prazer vivo, e assim fazer um público ávido e inteligente para o teatro de amanhã” (CEMA Paper LXXI: C.E.M.A.’s aid to the Professional Theatre by Ivor Brown, V&A EL 1/12 apud WEINGÄRTNER, 2012, p. 74).

⁴⁰ Uma ousadia do CEMA foi a incorporação do Theatre Royal, Bristol, que estava enfrentando uma forte crise, por meio de um arrendamento de 21 anos. Embora a ideia original fosse oferecer um lugar de apresentação para turnês de companhias teatrais, na prática, o teatro tornou-se espaço para uma companhia de repertório do Old Vic. Tal incorporação gerou muita polêmica e debate em torno de qual seria a função de um programa como o CEMA. Já na primeira temporada houve um prejuízo significativo. Para amenizar a situação, Keynes sugeriu aumentar o valor dos ingressos. Ou seja, a ideia de levar o teatro a grandes audiências não aparentava ser mais prioridade, antes a vontade de que as artes se sustentassem, o

vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, começou-se a discutir o futuro do CEMA, que deixaria de atuar em situações de guerra e se tornaria um departamento permanente de Estado nos tempos de paz, agora com o nome de Arts Council of Great Britain. Keynes sugeriu a inclusão do balé e da ópera e voltou a privilegiar encenações em Londres, que haviam sido preteridas em favor de produções em lugares mais afastados e com menos recursos. Até o final da década de 50, mais de 70% do orçamento disponível já era destinado a apenas duas iniciativas, ambas em Londres, o que praticamente impossibilitou a continuidade dos programas de descentralização cultural. Não é de espantar que o lema “The best for the most” no início dos anos 40 tenha se tornado “Few, but roses” (WEINGÄRTNER, 2012, p. 159), ou seja, relativamente poucas produções, mas com alto potencial de beleza – apontando para uma ideia de sofisticação artística no lugar dos ideais de democratização das artes. John Maynard Keynes foi uma figura chave nas diretrizes ideológicas do CEMA e sua consolidação como Conselho de Artes do Reino Unido até 1946, ano de sua morte.

Toda essa experiência estético-social foi especialmente marcante para as concepções artísticas e sociais de Paschoal Carlos Magno. Diversas características do ambiente cultural inglês se transformaram num tipo de modelo norteador para o Teatro do Estudante do Brasil. E não foi um modelo qualquer.

De certo ponto de vista, Paschoal Carlos Magno foi o idealizador do projeto do Teatro do Estudante do Brasil, mas atuou pouco no trabalho artístico propriamente dito. Suas idas e vindas como diplomata não permitiam a ele acompanhar sistematicamente a trajetória do TEB. Ainda assim, os caminhos percorridos pela companhia estudantil foram fortemente marcados pelas experiências inglesas, que o diplomata testemunhava com grande admiração e viabilizava formas de replicação local – sobretudo por suas conexões dentro do Estado Novo de Getúlio Vargas.

financiamento da arte pela arte mesmo. Pouco depois que ele assume a presidência, passa a existir um investimento maior ainda no Old Vic e também a isenção de impostos do grupo rival ao Old Vic, o H.M Tennent. No entanto, houve uma intensa discussão na mídia e dentro do próprio CEMA a respeito das condições desse acordo. Isso porque mesmo com a isenção de impostos, que impediria o lucro para a companhia, o espetáculo da temporada de 1942 e 1943 (Hamlet produzido e estrelado por John Gielgud) arrecadou uma quantia enorme para os padrões da época — £4,314. Esse valor, ao invés de ser revertido para o barateamento do custo dos ingressos, foi distribuído entre atrizes e atores. Segundo o pesquisador Jörn Weingärtner, a secretária do CEMA, Mary Glasgow, em carta para Maynard Keynes, sugeriu ainda criar um fundo de reserva para a companhia teatral, ao invés de baratear o custo de entrada para a população, o que revela forte indício da mudança de direcionamento das políticas públicas que vinham ocorrendo no programa.

Magno frequentemente aludia ao modo de trabalho que havia presenciado na Inglaterra, dos grupos estudantis de Oxford e Cambridge às formas abertas das montagens shakespearianas etc⁴¹.

O teatro e a cultura canônica ganharam, naqueles anos, um sopro de vida democrático nunca antes experimentado na Inglaterra. É possível perceber a fascinação que esse movimento causou em Paschoal Carlos Magno, que viu ali efetivamente a possibilidade do teatro como instrumento humanitário, livre e com potencial de expansão muito além das débeis fronteiras institucionais do teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX.

Shakespeare e o Brasil – montagem de *Romeu e Julieta*

A peça de estreia do TEB foi *Romeu e Julieta*. Para a direção, Paschoal Carlos Magno convidou Itália Fausta, já consagrada como atriz naquele momento e próxima das experiências modernizantes de Álvaro Moreyra e Renato Viana.

Pouco antes de Paschoal chegar à Inglaterra, em 1933, John Gielgud dirigira uma importante montagem da peça de Shakespeare, em 1932, com o Oxford University Dramatic Society e com a participação de Peggy Ashcroft, que já era uma famosa atriz profissional, no papel de Julieta. Nos anos em que viveu no país europeu, o diplomata brasileiro trocou correspondência com Gielgud e assistiu à montagem que o diretor participou, em 1935, com Laurence Olivier (FONTANA, 2009, p. 65). Ou seja, a peça de estreia do TEB repercute diretamente o ambiente teatral inglês.

Até a montagem de *Romeu e Julieta*, realizada pelo Teatro do Estudante do Brasil em 1938, a presença de Shakespeare nos palcos nacionais era escassa. Além disso, os textos encenados não eram as obras originais, mas sim recriações feitas pelo francês Jean-François Ducis (1733-1816). Essas versões de Shakespeare filtradas pelo romantismo francês muitas vezes excluía personagens secundários, reduzia os locais de cena e encurtavam o tempo da peça, centrando a trama em torno de uma ação principal (PRADO, 1972, p. 26). Ducis costumava disciplinar Shakespeare, suprimindo passagens que considerava chocantes, apagando as marcas do teatro elisabetano e transformando as tragédias em dramas românticos (HELIODORA, 2008, p. 322).

⁴¹ Em uma entrevista, chegaram até a brincar sobre o excesso de referências inglesas que ele utilizava: Falta Tudo ao Teatro Nacional. **Revista do Jornal**. Domingo, 8 out. 1944.

No Brasil do século XIX, as montagens de Shakespeare produzidas por João Caetano foram versões de Ducis. Na verdade, o interesse do ator pelas obras não parecia ser Shakespeare, nem mesmo Ducis, mas sim o ator francês Talma, que se tornara famoso por seus papéis como *Hamlet* e *Otelo* (PRADO, 1972; PRADO, 1984). Além dessas versões havia a presença de companhias estrangeiras que se apresentavam no Rio de Janeiro e eventualmente em São Paulo e Porto Alegre. Entretanto, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, esse fluxo foi interrompido e Shakespeare acabou sendo esquecido por anos.

Foi o Teatro do Estudante do Brasil, portanto, que inaugurou uma retomada das obras de Shakespeare, agora partindo do original (FONTANA, 2014). A partir dessa primeira experiência, dezenas de novas montagens surgiram ao longo da década de 40, principalmente por grupos amadores. *Romeu e Julieta* causou comoção na cidade do Rio de Janeiro. Os jornais destacavam o ineditismo da empreitada: o fato de ser um grupo de estudantes a montar o texto clássico, com tradução direta para o português; a grandiosidade do espetáculo, com mais de 300 pessoas em cena; e a direção da veterana e já muito conhecida do público, Itália Fausta. Enfatizava-se também o interesse cultural do grupo que se formava sem intenções comerciais (FONTANA, 2014).

Em entrevista para o jornal *A Noite*, uma semana antes da estreia, Itália Fausta relata sobre a rotina dos ensaios e sobre o caráter estudantil do trabalho: “Nesta companhia não há estrelas. Todos são artistas. Artistas que nunca faltaram a um ensaio, só deixando de comparecer quando enfermos ou em dias de provas...”⁴². O jornal destaca que se trata de atores-estudantes e a diretora de cena explicita a novidade. Além disso, o ritmo de ensaio era intenso e bastante incomum para a época, revelando uma prática moderna da cena: “estamos há três meses ensaiando [...] três vezes por semana, sendo que aos domingos se inicia sempre às 15 horas para acabar sempre depois da meia-noite, improvisando os estudantes jantares e pequenas ceias”⁴³.

Sonia Oiticica, atriz que interpretou Julieta, afirmou em entrevista ao *Diário de Notícias* que os preços eram acessíveis: “*Romeu e Julieta* é um espetáculo que merece ser visto por toda a cidade”⁴⁴, contribuindo para a leitura de que o grupo estudantil nascia

⁴² **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 02, 23 out. 1938.

⁴³ **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 02, 23 out. 1938.

⁴⁴ **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 2ª seção, quinta-feira, 1 dez. 1938.

com intenções de popularização⁴⁵ - além disso, revelando que a empreitada tinha outras formas de subsídio e não dependia exclusivamente da bilheteria.

A imprensa divulgou amplamente que a formação do grupo representava o empenho de Paschoal Carlos Magno em fazer “algo pelo teatro nacional”⁴⁶. A origem dos atores também foi destacada, com reportagens mencionando que eram jovens estudantes vindos da Escola Técnica secundária; da Faculdade de Direito; da Universidade do Distrito Federal; do Curso Brasil; da Faculdade de Medicina, entre outros. No elenco constavam ainda vinte atores “jovens de escolas primárias e secundárias destinadas a formar uma comparsaria e 70 alunos da Escola Municipal de Teatro de Ballet”, dirigidos por Maria Olenewa (FONTANA, 2014). Havia também um coro e uma orquestra com alunos da Escola Nacional de Música, regida pelo maestro F. Chiaffitelli (FONTANA, 2016, p. 76).

Formas teatrais abertas

Muito das novidades que Paschoal Carlos Magno procurou colocar em ação na criação do Teatro do Estudante do Brasil e em sua primeira montagem, *Romeu e Julieta*, dizem respeito às práticas que ele presenciou na Inglaterra.

Como já visto, na década de 1930, quando Paschoal esteve por lá, crescia o interesse em reavivar o legado de Shakespeare lendo-o em chave moderna. Muitas tentativas foram feitas para conectar o autor com preocupações contemporâneas. Em 1930, por exemplo, o ator negro e socialista Paul Robeson estreia uma versão antirracista de *Otelo* no Savoy Theater em Londres (Peggy Ashcroft interpretava Desdêmona). O espetáculo levantava a questão de que o colapso do mouro era causado pelo racismo e alienação⁴⁷. Em 1932, a política de diretores convidados foi introduzida no Old Vic – uma iniciativa que Paschoal Carlos Magno buscou introduzir no Brasil. Quando Tyrone

⁴⁵ Na notícia de *A Noite* sobre a estreia há a seguinte nota: “A direção da “Casa do Estudante do Brasil”, colaborando na obra educacional da cultura do povo, resolveu que os espetáculos do “Teatro do Estudante” fiquem ao alcance de todas as bolsas. Assim na bilheteria do Municipal já estão à venda os ingressos, na base 11 \$ a poltrona, inclusive o selo, e galerias a 38300” (**A Noite**, Rio de Janeiro, p.07, 24 nov. 1939).

⁴⁶ **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 9, 2ª seção, 15 out. 1938.

⁴⁷ A montagem encontrou certa dificuldade de aceitação pelo público e pela imprensa. Robenson teve que lidar com o racismo inglês. Era esperado que ele agisse como um primitivo, que entrasse cantando... a imprensa achava que *Otelo* havia sido escrito para um ator branco. (HOWARD, 2007) Sobre o assunto ver também ELLIS, Samantha. Paul Robeson in *Othello*, Savoy Theatre, 1930. **The Guardian**, Wed 3 Sep 2003.

Guthrie assumiu a direção do Old Vic em 1933-34, ele procurou utilizar os talentos do cinema em suas produções, já que as classes populares estavam abandonando o teatro em favor do cinema (HOWARD, 2007). Ele se contrapôs às montagens usuais e clássicas do cânone, pelo próprio Old Vic, que pareciam “desenhos animados em um livro didático sobre Shakespeare” (GUTHRIE, 1961, p. 83 apud HOWARD, 2007, p. 141)⁴⁸ e buscou um tipo de naturalismo crítico e emocional com base em técnicas de Stanislavski. Seus espetáculos eram influenciados pela psicanálise e por Freud.

A partir da década de 30, as encenações de Shakespeare começaram a participar mais ativamente da vida pública do país, abordando questões contemporâneas e atraindo um público mais jovem e estudantil. Com Guthrie à frente, o Old Vic buscava abordar assuntos atuais, como a posição da Inglaterra na guerra, a ideia de nação e xenofobia, a partir dos textos clássicos de Shakespeare. Com a proximidade da guerra, a abordagem moderna crescia: “Agora que as bombas começaram a cair sobre Lambeth, tornou-se claro: Shakespeare era seu contemporâneo” (HOWARD, 2007, p. 156)⁴⁹. O teatro shakespeariano começou a ser visto como um potencial *fórum público* de debate.

A releitura moderna de Shakespeare na Inglaterra dos anos 1930 se dava, portanto, por um caminho paradoxal, ao mesmo tempo em que se buscava tornar o autor contemporâneo de debates públicos, fazia-se isso também pela via do resgate de características antigas do teatro elisabetano – formas negligenciadas pela leitura subjetivista, dramática e romântica que predominava na tradição clássica de reverência ao autor.

O ambiente das primeiras décadas do século XX reencontrou em Shakespeare um modelo de teatro não-dramático, todo marcado por *formas abertas* do texto e do espetáculo, isto é, apartes, declamações, narrativas, canções, comentários, além de cenas concretas que pressuponham trocas livres e constantes entre palco e plateia. As montagens dos anos 1930 buscaram reativar o andamento popular próprio do autor, cujo alto lirismo convivía com o humor bruto e concreto; além de encontrar nas formas elisabetanas um tipo de ambiente afeito aos desejos de fazer do teatro um espaço livre e

⁴⁸ Tradução nossa de parte do seguinte trecho: “The Old Vic’s traditional way of attracting new audiences was through ‘missionary work’ (regular performances in the East End) and London County Council schools matinées (which Harcourt Williams insisted must feature the regular casts, not understudies), but Guthrie thought the Old Vic was dowdy - ‘**animated pictures in a Shakespeare lesson book**’ - and was determined to increase the audience through quality and excitement

⁴⁹ Tradução nossa de parte do seguinte trecho: “Throughout the 1930s, Shakespeare had crystallised the idea of transition – a hope that to be English was to be in touch with living, lasting values versus a fear that it was to drift between a dead past and terrifyingly unclear future. **Now as the bombs began to fall on Lambeth, it became clear: Shakespeare was their contemporary**”.

aberto de debates públicos. Paradoxalmente, a vontade de transformar Shakespeare em um contemporâneo necessita de instrumentos estéticos que foram encontrados no longínquo teatro elisabetano.

Segundo Anatol Rosenfeld, a cena elisabetana representava uma transição entre o palco simultâneo das formas religiosas medievais e a cena italiana que alcançaria “sua expressão máxima só bem mais tarde” (ROSENFELD, 1996, p. 130). O teatro shakespeariano estaria naquela zona de limiar entre o mundo medieval, teocêntrico, e o mundo moderno, cada vez mais organizado em torno da ideia de indivíduo. Apesar da “forte tendência secular e profana” (ROSENFELD, 1996, p. 134) de um autor que pressentia a marcha da modernidade, a espinha dorsal daquele teatro eram as formas pré-modernas, medievais, populares e de feira, algo visto nas variações de estilo no mesmo texto; ou na fronteira aberta e fluida entre o público e o palco. Visto de forma invertida, também é possível dizer que nas formas medievais da cena são injetadas altas doses de modernidade. Para Anatol Rosenfeld, em Shakespeare:

Raramente se tem a impressão de que pensamento do Além é fator decisivo, quer das peças no seu todo, quer do comportamento dos protagonistas. O céu afigura-se remoto no mundo Shakespeariano, os poderes divinos indiferentes ante o destino dos personagens. [...] Há um terrível realismo psicológico em Shakespeare; [...] são retratos magistrais dos abismos humanos. [...] (ROSENFELD, 1996, p. 134.

A beleza e espanto causado pelo teatro de Shakespeare talvez viva neste ponto de convivência entre tempos. O universo de Shakespeare é o da transição do mundo medieval para o moderno, em que há a gradativa destruição dos valores essencialistas e cosmológicos antigos. A concepção de que qualquer lugar em que nos encontramos pode ser considerado ponto central, substituindo a visão da “terra imóvel no centro e as esferas planetárias movendo-se em torno dela, enquanto no extremo se encontram as esferas fixas” (ROSENFELD, 1996, p. 128). A relatividade do ponto de vista pressupõe o deslocamento das leis e hierarquias divinas para o homem, que passa ao ponto central. Com ele, a possibilidade de mudança e transformação, o questionamento da ordem e da estratificação social acompanham como possibilidade.

Em síntese, Shakespeare pode ser visto como imagem de uma inflexão moderna, mas, como sempre acontece nessas largas viradas históricas, ainda mantendo estruturas de funcionamento (ou “estruturas de sentimento”, para dialogar com Raymond Williams) de um mundo anterior, o que, na verdade, permite um tipo de desenvolvimento próprio

que projeta um espetáculo bem mais aberto do que as formas burguesas que ganharão terreno nos séculos seguintes. Retomando um debate alemão dos anos 1960, Anatol Rosenfeld chama esse tipo de estrutura teatral de *drama atectônico*.

O termo “atectônico” era bastante presente no século XIX na teoria arquitetônica alemã e foi resgatado pelo também arquiteto Eduard Seckler na década de 1960 para descrever situações em que a falta de clareza nas relações entre carga e suporte produziam um efeito inquietante no observador (ANDRADE, 2022).

Ainda que a etimologia de “tectônico” remeta ao grego “tekton”, que significa carpinteiro ou construtor, em arquitetura o termo se refere à relação de interdependência mútua entre estrutura e construção, que condiciona a aparência do edifício. Seu inverso, o termo “atectônico” é usado quando essa interação expressiva é negligenciada ou obscurecida visualmente (CECILIA, 2006)⁵⁰.

Na composição tectônica haveria uma harmonia predominante, em que o aspecto formal, ou artístico, estaria subordinado ao concreto, seriam interdependentes e comporiam um todo único. Na composição atectônica, por outro lado, haveria uma dissociação entre a lógica estrutural e a expressão formal, como em muitos dos trabalhos de Oscar Niemeyer, criando uma espécie de dissonância e estranhamento visual⁵¹.

Aparentemente foi também na década de 1960 que o termo foi adotado para o texto dramático, com Volker Klotz, autor de *Geschlossene und offene Formen im Drama* (Formas fechadas e abertas no drama), publicado em 1960 e, provavelmente lido por Anatol.

Segundo o autor alemão, a forma aberta, ou atectônica, pode ser encontrada em vários momentos da história, como nas tragédias gregas, nas comédias antigas, ou

⁵⁰ “Como estratégia de composição arquitetural, o potencial tectônico de um edifício pode ser plenamente atingido através da interdependência mútua e harmônica entre estrutura, forma e construção. A liberação plena desse potencial adviria, portanto, do deslocamento da força expressiva de todo o edifício para seu conteúdo construtivo, buscando a amplificação de sua presença em relação às demais partes e articulando os aspectos poéticos e cognitivos de sua substância” (CECILIA, 2006).

⁵¹ “Oscar Niemeyer soube explorar intencionalmente essa propriedade do material em composições predominantemente atectônicas, nas quais a expressão formal do edifício se sobrepõe à manifestação plena de sua lógica estrutural e construtiva que, como nos projetos da Oca no Parque Ibirapuera em São Paulo (1954) e na Igreja São Francisco de Assis (1942), fica oculta no volume construído” (ANDRADE, 2022). No Brasil, a arquitetura moderna inaugural de Oscar Niemeyer foi vista como uma referência de um tipo de atectônico, como explica Rogério Pontes Andrade, no sentido de que Niemeyer prefere esvaziar de expressividade a matéria para construir formas que tendem sempre à quietude e à leveza, sublimando os grandes esforços estruturais. Ele descreve a obra de Niemeyer como passível de distinguir situações onde a expressão arquitetônica é afetada por qualidades expressivas que têm a ver com o jogo de forças e o arranjo correspondente de partes no edifício, mas não podem ser descritas apenas em termos de construção e estrutura, e outras onde a expressão tectônica pode ser deliberadamente obscura.

também no naturalismo, no movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang*, nas peças de Georg Büchner, mesmo em Henrik Ibsen⁵². O modelo mais emblemático dessa estrutura avessa aos paradigmas do drama moderno seria, contudo, o teatro de Shakespeare.

Klotz define a forma fechada (tectônica) como baseada em uma história autocontida, na qual não há eventos de fundo para influenciar o começo, e na qual o final é absolutamente final – semelhante ao que Peter Szondi (2004) chama de tempo absoluto do drama⁵³. Nas formas fechadas, o enredo segue as demandas supostamente aristotélicas de unidade e totalidade. A chamada unidade de ação, segundo o modo como a *Poética* de Aristóteles foi lida na modernidade, foi entendida como uma orientação para que o drama consistisse em uma única sequência de enredo ou, se houver mais de uma, que seja projetada para ser completamente subordinada à principal (PFISTER, 1988, p. 241). Aqui a relação com a subordinação da forma à construção na arquitetura tectônica fica evidente.

A partir disso, fica claro que o ideal de forma fechada corresponde mais de perto à forma dramática histórica que Gustav Freytag procurou prescrever como um ideal normativo no século XIX. Sua teoria afirmava que o enredo é baseado em uma estrutura em forma de pirâmide, na qual a introdução ou "exposição" apresenta o conflito inicial,

⁵² Até o século XIX, teorias do texto tinham uma intenção normativa forte, ou seja, procuravam estabelecer regras estruturais que pudessem ser aplicadas a qualquer texto dramático. Manfred Pfister comenta que Gustav Freytag foi um dos principais teóricos dessa abordagem e sua obra, *Technique of Drama*, publicada em 1863, é um exemplo disso (PFISTER, 1988, p. 239). Segundo o autor, a partir do século XX, as teorias de composição dramática passaram por uma transformação, abandonando a intenção normativa e adotando uma abordagem mais descritiva e tipológica (PFISTER, 1988, p. 239). Volker Klotz, autor de *Geschlossene und offene Formen im Drama* (Formas fechadas e abertas no drama), publicado em 1960, é um exemplo dessa nova abordagem. Ali ele buscou identificar duas técnicas contrastantes de composição - formas abertas e fechadas - a partir de um *corpus* de textos histórica e tipologicamente variado. Ele constrói um método analítico baseado em categorias desenvolvidas pela história da arte e aplicadas ao drama. Seu método é composto de duas fases: uma empírica e histórica, na qual são registrados dispositivos estruturais de uma ampla gama de períodos históricos; e uma segunda fase, na qual são definidos construtos ahistóricos a partir da ordenação desses exemplos segundo diferentes perspectivas. Essas estruturas são integradas em um contexto sistemático que permite construir tipos ideais de forma mais pura e consistente do que ocorre na realidade histórica (PFISTER, 1988, p. 240).

⁵³ “Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser ‘prenhe de futuro’. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva. A partir disso a exigência dramaturgica pela unidade de tempo é compreensível sob uma nova luz. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da seqüência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Além do mais, somente quando, na seqüência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. A frase (pronunciada ou não) ‘deixemos passar agora três anos’ pressupõe o eu-épico” (SZONDI, 2004, p. 33).

que é então intensificado por uma "força excitante" e se eleva em direção ao clímax. Esse tipo de modelo implica um enredo linear, no qual cada fase e cada detalhe são importantes apenas na medida em que ajudam o progresso da trama. O detalhe é subordinado ao todo, o que também se manifesta na "simetria axial e no equilíbrio da composição como um todo" (PFISTER, 1988, p. 241).

Já o conceito de "forma aberta" deriva de criações nas quais a ação deliberada das personagens ou não existe ou é minada; também de peças nas quais não há um começo e um final absolutos. O teatro da era elisabetana, incluindo as obras de Shakespeare, permitia essa abertura criativa e um dos motivos era o fato de não terem sido submetidos às regras supostamente aristotélicas do neoclassicismo "fazendo a ação se passar em vários locais diferentes e ao longo de dias, meses ou anos" (HELIODORA, 2008, p. 322). Até 1660, pelo menos (antes dos fechamentos dos teatros pelos Stuarts), esses teatros eram a céu aberto, com três áreas distintas de representação e intensa interação com o público.

Mesmo a divisão das peças de Shakespeare em cenas e atos é problemática, já que os textos originais não fornecem indicações claras sobre onde essas divisões devem ocorrer. Nas edições do século XVII das peças shakespearianas, sobretudo nas edições In-Quarto, a divisão das peças por cenas era apenas embrionária e não havia indicação sobre início ou fim dos atos. Isso só ocorre de maneira abrangente a partir do século XIX (PFISTER, 1988, p. 238) como um tipo de adequação às estruturas dominantes da dramaturgia dramática. As peças de Shakespeare são flexíveis, compostas por uma série variável de elementos mais curtos, enquanto as peças que formarão a linha evolutiva do drama são mais rígidas, compostas por cinco atos que são, em mais uma imagem arquitetônica, como blocos de construção simétricos, do mesmo material e que se sobrepõem projetando o objetivo final que é a construção total da obra.

Como na arquitetura, a retomada dessas formas abertas "estranhas" – sem harmonia entre forma, construção e estrutura – no mundo do século XX poderia causar um efeito inquietante e de deslocamento no espectador, cuja expectativa era a do drama. Ou um tipo de efeito de estranhamento, similar ao que Bertolt Brecht teorizaria nos anos 1930.

Não é de estranhar que Brecht, Piscator, assim como as experiências do teatro de agitação e propaganda soviéticas tenham se interessado por esses teatros de formas mais abertas, como a ópera chinesa, o cabaré, o circo. São formas que em sua impureza fundamental facilitam o trânsito entre o mundo e a ficção, entre a arte e a vida. Até mesmo

literalmente, uma vez que se abre o p3rtico m3gico que separa o artista do leigo e, com isso, a plateia fica livre para intervir, comentar etc. O imprevisto pode acontecer, n3o 3 apenas o ator que se direciona (potencialmente) ao p3blico, mas esse pode responder, e at3 mesmo alterar o sentido primeiro da “obra”. Brecht assimilou esse princ3pio e o dinamizou no sentido de radicalizar certo potencial pol3tico e hist3rico da cena. Os estudantes da d3cada de 40 e 50 aqui no Brasil n3o chegaram a tanto, mas abriram caminhos para que outros chegassem.

Foi esse Shakespeare contempor3neo e, ao mesmo tempo, tornado novamente elisabetano, que Paschoal testemunhou nos anos em que viveu na Inglaterra. O manejo livre do c3none ingl3s parece ter se tornado um tipo de horizonte para os des3gnios do diplomata em seu projeto de um teatro estudantil brasileiro. Se no ambiente experimental e politizado do teatro ingl3s, tais caracter3sticas serviam a intensificar a ideia de f3rum p3blico do teatro, no Brasil parecem ter dinamizado aspectos que ir3o marcar as experi3ncias amadoras e estudantis.

As caracter3sticas abertas e os traços populares resgatados desse teatro atect3nico de William Shakespeare provavelmente serviram como impulso para a escolha do espet3culo inaugural do Teatro do Estudante, como sugere a presença no acervo de Paschoal Carlos Magno⁵⁴ de um livro como *Village Theatre*. A autora, Mary Kelly, fundou o Village Drama League em 1919 e escreveu a obra logo antes do in3cio da Segunda Guerra Mundial, em 1939, enquanto atuava como secret3ria da seç3o de teatro rural do British Drama League. Ali ela descreve a origem popular do texto shakespeariano, suas conex3es com a com3dia antiga e com formas populares da cena, al3m de assinalar a frequ3ncia com que personagens de classes mais baixas percorrem com esperteza as peças do autor em “uma esp3cie de justiça po3tica bruta” (KELLY, 1939, p. 25), mesmo que apenas uma “fantasia moment3nea” (KELLY, 1939, p. 25)⁵⁵. Segundo a autora, as personagens da com3dia antiga s3o encontradas em grande n3mero nas obras de Shakespeare, tornando-as facilmente reconhec3veis para as plateias populares.

⁵⁴ No acervo de Paschoal Carlos Magno h3 alguns livros que ajudam bastante a pensar sobre o qu3 daquela experi3ncia interessava a Paschoal Carlos Magno. Est3 l3, por exemplo, o relat3rio anual de 1945 do CEMA (*Council for the Encouragement of Music and the Arts*), assim como livros de artistas e te3ricos ingleses a respeito do teatro popular na Inglaterra, como *Drama Since 1939*, que faz um apanhado das produç3es na Gr3-Bretanha durante os anos de guerra, do renascimento do teatro provincial, das produç3es amadoras e dos espet3culos subsidiados pelo Estado.

⁵⁵ Traduç3o nossa. Trecho original: “There is a kind of rough poetic justice here, and the poor and oppressed could get some satisfaction out of seeing the tables turned on the oppressor, even if it were only in make believe”.

De sorte que, para Paschoal, além da qualidade dos textos, a escolha de usá-lo como modelo para um teatro popular pode residir no fato da atenção que Shakespeare dedicava aos personagens menores e populares, como criadas e coveiros, provenientes de uma tradição de teatro improvisado, de feira e carroças.

A experiência aprendida e vivida na Inglaterra foi relatada por ele numa conferência dada dia 10 de novembro de 1937, no Salão Nobre da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A conferência foi feita a partir de um convite do Clube Universitário e foi depois publicada no Boletim da Casa do Estudante do Brasil (FONTANA, 2016, p. 54). Dentre outros aspectos, Paschoal Carlos Magno sublinhou o tratamento popular e ordinário que Shakespeare podia receber – completamente avesso ao luxo que as montagens internacionais evocavam no Brasil, ou mesmo as produzidas por boa parte dos amadores. Ele justapôs em sua fala a Londres “das torres e palácios”, com “habitações coletivas, de mulheres quase esfarrapadas, de criancinhas de mãos sujas e caras mais sujas”, assim como a placa de bronze que exaltava a glória do poeta, em cujo muro passava “uma carroça puxada por dois burricos tristes” (MAGNO, 1937 apud FONTANA, 2009, p. 202):

Chego ao fim. Com a tristeza de não haver dado nem sombra da grandeza do teatro inglês. Mas antes de finalizar, que me seja dado o direito de evocar a romaria a que aderi a pouco, na celebração do aniversário de Shakespeare. Centenas de pessoas se reuniram na Catedral de Southwark, bairro longínquo e pobre de Londres. Um padre falou sobre a glória do poeta. Depois do sermão fomos convidados a sair. E acompanhamo-lo por vias estreitas, becos apertados, praças asfíxiantes de velharias. Aqui e ali parávamos. Professores explicavam. Cada parada daquelas representava uma memória. Shakespeare sempre vivera nesses recantos. E caminhávamos ao sol da tarde clara. Passamos por túneis longos, cheirando todos os cheiros dos grandes portos. E fomos ter a uma margem do Tamisa, com Londres das torres e palácios, ao fundo, e barcos de largas velas, parados ao cais. Um poeta evocou a glória do teatro Globo, que Shakespeare construía perto desse rio barato, hoje transformado em trapiche de cargas pesadas. E a procissão, a passos lentos, tomou uma larga rua, regorgitante de habitações coletivas, de mulheres quase esfarrapadas, de criancinhas de mãos sujas e caras mais sujas... Num dos muros há uma placa, em bronze, com o perfil do poeta, falando sobre sua glória... Uma carroça apareceu. Uma carroça puxada por dois burricos tristes. E diante de meus olhos deslumbrados assisti, nesse palco improvisado, operários, de mãos grosseiras, que metidos em trajes coloridos, representavam cenas de “Otelo” e do “Mercador de Veneza”. Em torno fez-se um grande silêncio. Crianças de mãos sujas e roupas remendadas, encarapitadas na carroça, nos muros, nas janelas, acompanhavam com a alma nos olhos, esse espetáculo de beleza que não podiam compreender, mas cujo significado avaliavam. Eu nunca acreditei na morte do teatro. Mas nessa

tarde, disse comigo mesmo, enquanto houver Shakespeare e teatros na Inglaterra, não poderá morrer o teatro no mundo. (MAGNO, 1937 apud FONTANA, 2009, p. 202)

A coincidência bastante simbólica foi que a conferência foi proferida no dia exato em que Getúlio Vargas aplicava o golpe que instauraria o Estado Novo. O evento serviu como disparador para a criação do TEB e inclusive já aproximou ali mesmo integrantes para o futuro grupo (FONTANA, 2016, p. 54).

A montagem brasileira de 1938 não ficou marcada pelos debates contemporâneos que gerou a partir do texto clássico, como também não fez da peça de Shakespeare propriamente um fórum de debate, nem mesmo algo popular, que se misturasse às pessoas nas ruas. Entretanto, Paschoal viu nas experiências inglesas com a obra de Shakespeare, nos anos 20 e 30, um modelo para modernizar o teatro brasileiro. Ao optar por esse tipo de texto, ele parece querer explorar as possibilidades de lidar com um clássico, ou seja, de elevar o nível artístico da produção local, mas sem abrir mão de uma cena *aberta*, com potencial de interação e comunicação popular.

A ideia de teatro atectônico pode ser percebida através do caráter de massa do espetáculo *Romeu e Julieta* do TEB, que contou com mais de 300 pessoas em cena. Além dos atores, coro e orquestra, a presença dos estudantes de escolas primárias e secundárias nas cenas de massa imprimia uma sensação de grandiosidade, tornando mais vivas e abertas as cenas do baile, do funeral e as que se passavam em ruas ou praças (FONTANA, 2016, p. 75). Há também, na montagem, um esforço em facilitar o acesso à obra de Shakespeare. Segundo a pesquisadora Fabiana Siqueira Fontana (2016), que analisou os livros-textos da diretora Itália Fausta e da atriz que interpretou Julieta, a Sonia Oiticica, houve um “remanejamento das frases para uma sintaxe mais simples, seguindo a ordenação mais comum de sujeito, verbo e predicado” (FONTANA, 2016, p. 67), como também supressão de falas mais rebuscadas e reflexivas, aparentemente distanciadas da ação ou que “não pareceriam interferir diretamente na história.” (FONTANA, 2016, p. 68). Pode ser que em tal ordenação houvesse um tipo de adequação à estrutura e expectativas dramáticas – aparar as arestas do que é mais estranho e inusitado na forma. Ainda assim, contudo, mesmo com um ato a menos (no original eram cinco e na versão do TEB ficaram quatro), Itália Fausta manteve todas as cenas ao ar livre (FONTANA, 2016, p. 70), cenas de rua e de praça. A massa de estudantes em cena, compondo o coro e o corpo de baile, decerto mantinham ativas as formas abertas da cena.

Uma produção nacional desse porte era algo praticamente impensável em termos financeiros para as companhias profissionais daquele período e a grandiosidade do espetáculo deve ter causado um impacto real, considerando as inúmeras menções na imprensa carioca (FONTANA, 2016, p. 75)⁵⁶. Essa quantidade de pessoas envolvidas pelo Teatro do Estudante do Brasil também era inimaginável para a maioria dos grupos amadores e estudantis. O TEB claramente desfrutava de uma posição privilegiada em termos de financiamento estatal, em parte por estar situado no Rio de Janeiro (outros grupos amadores cariocas, como o Comediantes, também recebiam subsídios de forma mais ou menos recorrente), mas, sobretudo, em virtude da estreita relação entre Paschoal e as estruturas de poder e, adicionalmente, graças ao propósito estabelecido pelo grupo, que defendia uma função extra-estética para o teatro e por vezes alinhada aos desígnios governamentais.

A expectativa era a de abrir caminho para uma modernização que não se afastasse das massas populares. Shakespeare é utilizado no TEB como um modelo clássico que poderia servir de base para novas produções locais e como elemento de educação e emancipação criativa para as frações populares.

Todavia, a ideia de “massas populares” aparece de modo difuso nos desígnios iniciais de Paschoal Carlos Magno. Soa, muitas vezes, como desejo de participar dos esforços para forjar uma identidade nacional, naquele momento histórico em que esta se tornou uma tarefa urgente para o getulismo. A Revolução de 1930 e o Estado Novo foram eventos paradigmáticos na busca por uma nova simbologia no Brasil, o qual parecia passar de uma sociedade rural baseada em escravidão, mandonismo e políticas de favor, para uma sociedade do trabalho, do contrato social, estabelecimento de leis trabalhistas e educação universal. A sensação era do surgimento de um novo mundo.

A política de massas foi adotada no Brasil nas décadas de 1930-40 como uma resposta ao "liberalismo decadente" e como uma promessa de inserção nesse novo mundo (CAPELATO, 2009, p. 145). Havia uma clara divisão simbólica entre o antigo e o novo. A "Velha República" representava o passado a ser superado no Brasil, enquanto a política varguista era identificada pela construção de uma nova ordem expressa no termo "Estado Novo". O golpe de 1937 no Brasil foi considerado a etapa final de uma revolução iniciada em 1930, marcando o início de uma "Nova Era" caracterizada pelo respeito à autoridade e à obediência. A reforma política, que envolvia a destituição das instituições liberais e o

⁵⁶ Ver por exemplo **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 9, 2ª seção, 26 out. 1938.

estabelecimento de um governo autoritário, era vista como uma necessidade para concretizar essa “revolução” imposta de cima para baixo, sem a participação popular, mas que evocava o “povo” a todo momento.

O que estava em jogo era introduzir uma série de políticas sociais, “com vistas a evitar as “revoluções populares” (CAPELATO, 2009, p. 143). Desde a década de 1920 com o crescimento do movimento operário, greves significativas e revoltas tenentistas, que evidenciavam os conflitos sociais (p. 225), as “massas” ganharam protagonismo no Brasil. Diante das pressões para o alargamento da esfera pública, as elites brasileiras se preocupavam com a integração política das massas e o reforço do controle sobre elas. O movimento varguista ficou conhecido como “uma ‘revolução’ que introduzira a ‘democracia social’ e uma forma particular de ‘cidadania’” (CAPELATO, 2009, p. 143).

Uma nova Constituição brasileira foi elaborada em 1937 pelo conservador Francisco Campos,⁵⁷ nomeado ministro da Justiça por Getúlio Vargas dois dias antes do golpe que instaurou o Estado Novo, que apesar de enfatizar as políticas de massas não propunha justiça social (CAPELATO, 2009).

As ideias nacionalistas vindas da Europa foram reinterpretadas, buscando uma nova identidade coletiva. O tipo de nacionalismo fomentado pelo Estado Novo procurava dar ênfase naquilo que seria próprio historicamente de uma “comunidade brasileira”. Isto é, olhava-se para a história buscando os traços essenciais do povo, traçando uma linha até o presente (CAPELATO, 2009).

Em termos de organização da cultura a situação era também bastante nova. O getulismo deu contornos para uma política cultural, demonstrando interesse numa refuncionalização das artes, apostando em seu papel como conciliador ou mediador entre Estado e sociedade.

⁵⁷ Francisco Campos (1891-1968) foi um advogado, jurista e político brasileiro conhecido por suas posições antiliberais e sua atuação durante o período do Estado Novo e do regime militar. Iniciando sua carreira política como deputado estadual em Minas Gerais, Campos se destacou por defender ideias contrárias ao liberalismo e manifestou oposição à atuação dos “tenentes”, jovens oficiais militares que se opunham ao governo federal. Em 1930, participou ativamente das articulações que levaram ao movimento armado que encerrou a República Velha no Brasil. Com a chegada do novo regime, assumiu o cargo de ministro da Educação e Saúde, ali promoveu reformas no sistema educacional do país. Além disso, foi um dos principais incentivadores da Legião de Outubro, organização que apoiava o novo governo e atacava o Partido Republicano Mineiro. Durante o Estado Novo, Campos foi o autor da Constituição brasileira de 1937, que fortalecia o poder central, concentrando-o no Executivo. Após o fim do Estado Novo, Campos afastou-se da política ativa e passou a defender ideias econômicas liberais durante a década de 1950. No entanto, em 1964, apoiou o golpe militar que depôs o presidente João Goulart e contribuiu para a construção do arcabouço institucional autoritário do regime militar (participou da redação dos Atos Institucionais números 1 e 2). Faleceu em 1968, deixando um legado controverso por suas posições contrárias ao liberalismo, defesa da ditadura e participação ativa na consolidação do Estado Novo e do regime militar no Brasil.

Em 1937, no Ministério da Educação, sob a coordenação de Gustavo Capanema, foi criado o Serviço Nacional de Teatro, com o objetivo de organizar o teatro em todo o território brasileiro, desde a produção até a apresentação (CAPELATO, 2009, p. 114). A iniciativa teve como ponto de partida a Comissão de Teatro Nacional, estabelecida durante o Governo Provisório em 1936, que uniu as demandas dos setores artísticos aos interesses do Estado. Importantes figuras da cultura nacional e representantes de diversos interesses participaram dessa comissão, como Sérgio Buarque de Holanda e Oduvaldo Vianna, entre outros (CAMARGO, 2010).

Mário de Andrade desempenhou um papel consultivo relevante, destacando a necessidade de incentivar a dramaturgia nacional moderna, que fosse baseada nos folclores brasileiros. Essa abordagem acabou gerando muitos frutos no meio estudantil. Os encontros da comissão foram frequentes e intensos, contando com a participação constante do ministro Capanema, o que indica um interesse ativo na questão cultural por parte do Estado (CAMARGO, 2010, p. 7). Muitas das iniciativas advindas desses encontros foram fundamentais para o surgimento do movimento de teatro estudantil, seguindo os moldes formulados pelo TEB. Essas iniciativas abordavam as lacunas e ausências do teatro nacional, buscando melhorias, aumento do número de casas de espetáculo, estudos de dramaturgia, incentivo a novos autores, criação de uma escola superior de teatro, bem como escolas técnicas, e tradução das grandes obras dramáticas internacionais.

A comissão elegeu *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, para inaugurar uma série de traduções da grande literatura dramática universal. Este fato pode ter influenciado significativamente a escolha do texto de estreia do Teatro do Estudante do Brasil, uma vez que havia a ideia de democratizar o acesso às grandes obras e havia a conveniência da tradução feita. A comissão também articulou o subsídio estatal para as artes, excetuando o teatro musicado e de revista, considerados de menor prestígio e com natureza ostensivamente mercantil. No entanto, o teatro amador passou a receber apoio de forma mais sistemática pela primeira vez, juntamente com as companhias profissionais, que também passaram a receber benefícios regulares do governo. Essas condições abriram espaço para a proliferação de um teatro com intenções mais artísticas e que declaravam sua função social, em favor de uma elevação espiritual da nação.

Gustavo Capanema, a frente do Ministério da Educação entre 1934 e 1945, que era católico e conservador, tinha uma postura controversa, mas conseguiu reunir intelectuais e artistas com diferentes posições políticas e ideológicas ao seu redor

(CAPELATO, 2009, p. 118). Um dos motivos para isso foi justamente o fato do governo ter regulamentado muitas das profissões artísticas e ter dado incentivo financeiro a elas. Também pela relativa liberdade que mantinham mesmo quando ligados às estruturas burocráticas, desde que não criticassem abertamente o regime (CAPELATO, 2009, p. 123):

Apesar do significativo índice de participação dos intelectuais na política cultural do Estado Novo, não se pode dizer que a produção literária engajada tenha sido relevante. Também não se tem notícia de obras antivarguistas publicadas no período, até porque esse era o limite de tolerância do regime: a presença e a colaboração de intelectuais e artistas não implicavam liberdade para o exercício da crítica. Apesar das restrições, a proximidade de intelectuais independentes com órgãos de cultura do Estado mostra que o espírito de conciliação predominou nas relações entre política e cultura durante o Estado Novo. (CAPELATO, 2009, p. 123)

Capanema tinha uma preocupação especial com o desenvolvimento da cultura, abrangendo áreas como música, literatura e arquitetura. Por meio de sua política cultural, ele buscava proteger a "nacionalidade incipiente" de possíveis ameaças de outras culturas e ideologias (CAPELATO, 2009, p. 121). A ideologia estadonovista valorizava o popular, criticando as elites por se distanciarem da essência nacional e se deixarem influenciar por exemplos estrangeiros. Essa argumentação justificava a intervenção estatal na organização social, política e cultural, pois o Estado era visto como a única entidade capaz de conduzir a construção da identidade nacional. A ideia de educação das massas partia da premissa de que o povo era potencialmente bom mas que dependia da mediação do intelectual (e do Estado) para ser livre, autônomo (VELLOSO, 1987, p. 46-48).

A modernização artística sonhada por Paschoal faz parte desse momento histórico. Paschoal foi um artista e intelectual que seguiu uma trajetória representativa desse momento. Ele ocupou cargo no funcionalismo público, recebeu benefícios financeiros significativos, em relação às outras companhias, para seus projetos artísticos. Suas aspirações de elevar a cultura brasileira se aproximaram, em certa medida, daquelas de caráter oficial. Sua preocupação tanto com o fator educativo do teatro, seu sentido utilitário, quanto com formas de sistematização do ensino da arte (esboço de um seminário de teatro, debates, conferências, palestras e imersões de estudos) dão sinais de como estava conectado ao seu tempo, buscando o lugar do teatro nesse novo mundo que despontava.

No entanto, embora em algumas ocasiões o TEB tenha prestado homenagens a Getúlio Vargas, não se pode associar o grupo a um braço ideológico do Estado, nem a um instrumento de propaganda ou qualquer outra forma de submissão. Mesmo com os recursos destinados às produções, o grupo mantinha uma autonomia real em suas orientações e práticas artísticas. Paschoal Carlos Magno, por diversas vezes, expressou publicamente sua insatisfação com a insuficiência de recursos. Havia convergências de ideias e um interesse evidente pelo Brasil, que às vezes se manifestava em forma de nacionalismo, mas que na prática ia além disso. Significava reconhecer a vocação democrática do teatro, sua capacidade de unir jovens, seu papel como instrumento de formação e como espaço de sociabilidade.

Primeiros movimentos modernos do TEB

Logo após a estreia do TEB, em 1938, foi apresentado um programa audacioso de peças, debates e cursos. A segunda encenação do grupo foi dirigida por Esther Leão, portuguesa radicada no Brasil. Em 1939, montou-se a inédita *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias, cuja temática remetia a *Otelo*, de Shakespeare. Talvez por isso, tenha despertado o interesse de Paschoal Carlos Magno, uma vez que o dramaturgo inglês era quase uma obsessão naquela época. Ao mesmo tempo, o texto foi escrito no século XIX em meio aos desejos de invenção de uma identidade cultural brasileira por um poeta especialmente engajado na tarefa⁵⁸.

Sobre a direção de Esther Leão, eram constantes as notícias de jornal a exaltar o espírito rigoroso de sua condução do grupo de moços⁵⁹. Entretanto, ao ler os depoimentos de Maria Jacintha e Gustavo Dória a respeito do trabalho da diretora tem-se a sensação de que, apesar dos modos autoritários e arcaicos de postura na sala de ensaio, sua direção era bastante pedagógica, sempre a enfatizar a condução técnicas dos atores no “preparo

⁵⁸ Também encenaram *Os Romanescos*, de Edmond Rostand, que não teve grande repercussão.

⁵⁹ Há um curioso trecho de Fernanda Montenegro em sua autobiografia, no qual ela comenta sobre sua primeira experiência como atriz sob a direção de Esther Leão, com produção de Maria Jacintha – *3.200 metros de altitude*, de Julien Luchaire, que o TEB havia montado 10 anos antes com mesma direção e produção: “D. Esther Leão era uma mulher muito branca, muito loira, de olhos pretos como jabuticabas, e sempre usava batom vermelho. Morriamos de medo dela, que ia para o palco e fazia o que os atores deveriam imitar. Caso não obedecessem fielmente a ela, enfurecia-se, dava uivos e gritos que ouvíamos da rua. Mas, para quem estava começando, ela era ótima, porque tinha um sentido de disciplina e o espetáculo se cumpria. Para d. Esther Leão, o mistério da representação resumia-se a uma regra simples: voz na cabeça era para comédia, voz na região palatal era drama, e voz no peito — “paito”, como dizia — era tragédia. Ensinava isso e a gente que se virasse” (MONTENEGRO, 2019 p. 131).

do personagem” (DÓRIA, 1975, p. 51), seus aspectos corporais, projeção da voz etc. “A nova geração descobriu nela o ensino há tanto tempo esperado” (DÓRIA, 1975, p. 51).

A diretora trazia na bagagem vivências e estudos sobre teatro em Paris. Lá acompanhou importantes encenadores modernos, dentre eles André Antoine, o diretor a frente do Théâtre Libre no final do século XIX (JACINTHA, 1978; FONTANA, 2016).

Em seguida, quando Paschoal Carlos Magno precisou retornar ao seu cargo na embaixada na Inglaterra, entre os anos de 1940 e 1944, deixou a direção geral do Teatro do Estudante do Brasil nas mãos de Maria Jacintha⁶⁰, uma importante diretora e dramaturga brasileira, cujo trabalho ainda não recebeu o estudo merecido⁶¹. Sua condução procurou enfatizar as características estudantis e joviais do grupo. Para ela: “o ambiente no Teatro do Estudante” era “o mais alegre possível”. Predominava “um espírito de solidariedade, trabalho e idealismo, numa intensidade tal” que ela, em sua vasta carreira, nunca mais encontrou. Seu trabalho buscou aprofundar um novo espírito de criação em equipe, estudo aprofundado, ousadia.

Maria Jacintha buscou textos e práticas de cena que fossem mais próximos dos estudantes, procurando também uma plateia mais identificada com a categoria estudantil. Ela encenou várias peças com o TEB, incluindo *Dias Felizes* em 1940; *O Jesuíta*, de José de Alencar com adaptação de Mafra, também em 1940; *3.200 metros de altitude*, de Julien Luchaire; e *Como Quiseres* de Shakespeare, ambos traduzidos por Miroel Silveira, em 1941.

Enquanto no teatro profissional a direção dos espetáculos ficava quase totalmente nas mãos de homens, no teatro estudantil do Rio de Janeiro, as mulheres tiveram um papel central, tanto no Teatro do Estudante do Brasil quanto no Teatro Universitário, liderado por Jerusa Camões. No TEB, Itália Fausta, Esther Leão e Maria Jacintha formam uma espécie de tríade de encenadoras modernas que fizeram com que o grupo criasse as bases para se tornar um centro irradiador de um teatro estudantil, experimental e democrático.

A valiosa contribuição de Maria Jacintha ao TEB é encerrada em 1944, ano de regresso de Paschoal Carlos Magno ao Brasil, por um período de quatro meses, depois de exercer a função de Cônsul do Brasil em Londres. Nesse curto período, ele organizou um

⁶⁰ Atividades da Casa do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 10, domingo, 18 fev. 1940.

⁶¹ Ver a respeito FONTANA, 2016 e DÓRIA, 1975.

notável curso de férias no Teatro Fênix, cedido por Bibi Ferreira, no qual se colocou em debate diversos problemas e impasses do teatro brasileiro.

O programa do curso foi bastante diversificado⁶² e seus diversos tópicos eram abordados por artistas e intelectuais convidados, incluindo o próprio Paschoal Carlos Magno. Cada ministrante falava por cerca de dez minutos a respeito do tema proposto, seguido por uma sessão de perguntas da plateia. Ou seja, um modelo de curso mais interessado no debate do que na explanação de sumidades da área. O sucesso foi tão grande que Paschoal Carlos Magno decidiu fazer outro curso, no Fênix, no final de novembro, desta vez com um “julgamento de Hamlet” (FONTANA, 2016, p. 155). Essas formas de julgamento ficcional encenado serão, mais tarde, um tipo de atividade comum e recorrente nos Festivais de Teatro Amador organizados por Paschoal no final dos anos 1950.

No acervo do diplomata encontra-se outro livro relevante intitulado *Actors by the Thousand*, de autoria de John Bourne e publicado em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, pelo British Council. A obra pode ter servido como referência para Paschoal em relação à prática de teatro amador e estudantil. O autor aborda a prática de sociedades dramáticas amadoras na Inglaterra, apresentando uma descrição de como esses grupos se organizavam, ao mesmo tempo em que é uma espécie de manual sobre como fazer e pensar o teatro amador. Bourne destaca a importância de conferências sobre as peças que estão sendo representadas e menciona festivais dramáticos que poderiam ser criados também com o propósito de discussão aberta sobre os trabalhos teatrais. O autor descreve ainda um modelo de conferências de final de semana e escolas de teatro, que podiam durar uma ou duas semanas em algum lugar agradável, permitindo que “aqueles que pudessem comparecer, combinassem suas férias de verão com a instrução na arte que eles amam”⁶³.

Paschoal procurou colocar em prática muito desse modelo no Brasil, com atividades bastante semelhantes. Essa atitude vinha em parte suprir a falta de uma escola de teatro propriamente dita e tinha algumas vantagens, como o fato de ser aberta a todos e permitir que pessoas que provavelmente não frequentariam um curso técnico de teatro pudessem participar das discussões. Em um debate realizado pelo *O Jornal*, do Rio de

⁶² Temas como “O motivo brasileiro no teatro”; “A língua brasileira no teatro”; “Teatro da criança”; “Do teatro de brinquedo”; “Como se ensaia uma peça”; “Teatro e moral”,

⁶³ “Other “national” activities are week-end conferences and drama schools – these being held for a week or fortnight at a pleasant seaside or country resorts so that those who attend can combine their summer holiday with instruction in the art to which they are devoted” (BOURNE, 1944, p. 9).

Janeiro em 8 de outubro de 1944, entre diversos artistas de teatro, como Álvaro Moreyra, Odilon Azevedo, Aníbal Machado, Jaime Costa, Luiza Barreto Leite, Paschoal Carlos Magno, Joracy Camargo, Raimundo Magalhães Junior e outros, o tom geral era de que era necessário reformar o teatro brasileiro, expandir o acesso, encenar textos brasileiros. Paschoal se posicionou em defesa da criação de um teatro escola em cada cidade ou estado do país⁶⁴ e também por ações que abrissem espaço para o surgimento de autores nacionais que tratassem de temas brasileiros. O curso de férias no Teatro Fênix fazia parte, portanto, desses esforços.

Palmares – teatro para massas

Abdias Nascimento e Aguinaldo de Oliveira, que haviam acabado de criar o Teatro Experimental do Negro (TEN), estiveram presentes nos debates do curso, nos quais se discutiu, dentre outras coisas, a situação do negro no teatro brasileiro. Foi desse encontro que surgiu a ideia da encenação de *Palmares*, pelo TEB, com texto de Stella Leonardos (1913-2019)⁶⁵.

Esther Leão dirigiu o espetáculo e Paschoal foi o responsável pela coordenação geral, que envolveu diversas organizações, como o núcleo principal do recém-criado Teatro Experimental do Negro⁶⁶ e 80 atores, convidados por Abdias, compondo o ato sobre a República de Palmares; mais o corpo de baile e a orquestra do Teatro Municipal; e ainda o Corpo Orfeônico do Colégio Pedro II⁶⁷. Uma multidão em cena.

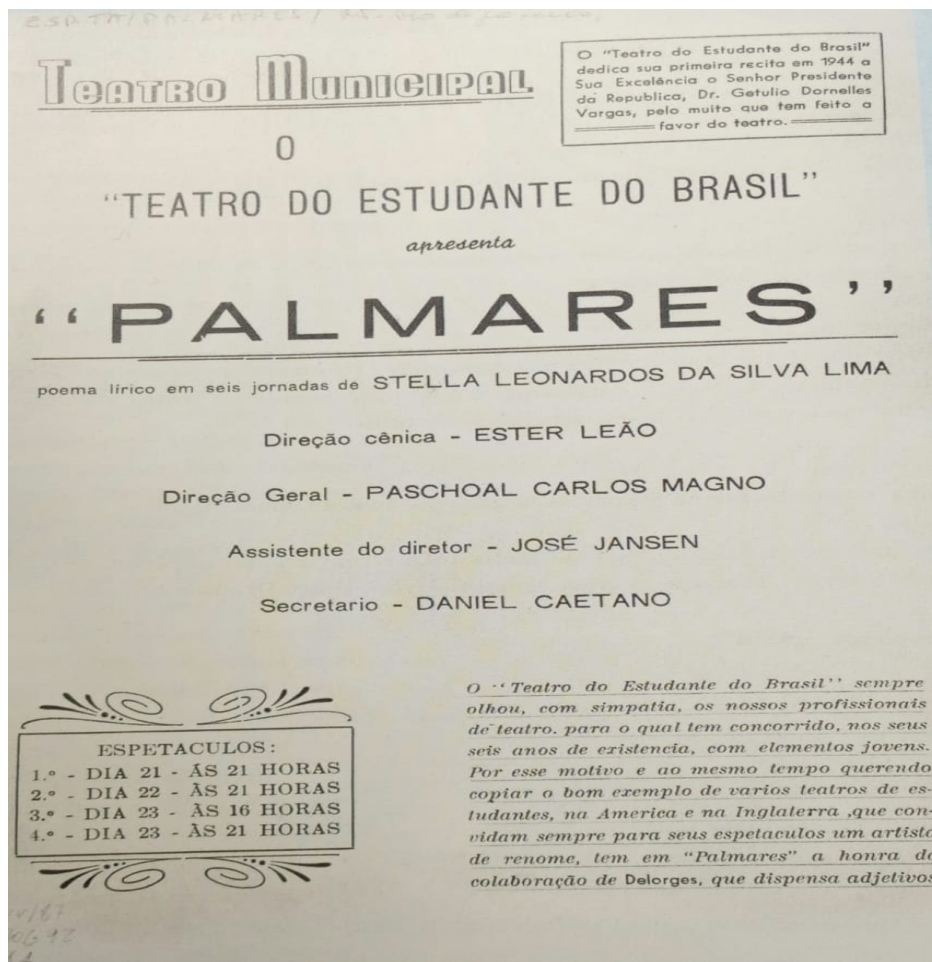
Em 21 dezembro de 1944, *Palmares* foi apresentada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Todas as apresentações foram gratuitas, com subsídio estatal, tentando reunir estudantes e outros setores da sociedade.

⁶⁴ Ainda tomando como modelo a Inglaterra, ele fala dos *repertory theatres*, que seriam pequenos teatrinhos, de “200 a 300 lugares, de onde se faz um teatro especial, um teatro cultural” (Falta Tudo ao Teatro Nacional. **Revista do Jornal**, Rio de Janeiro, p. 2, domingo, 8 out. 1944.).

⁶⁵ Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa (1923-2019) foi uma escritora ligada à terceira geração do modernismo. Antes de escrever *Palmares*, a poetisa compôs a peça *Marabá*, em quatro atos, cujos alexandrinos versam sobre a vida do poeta Gonçalves Dias. Também escreveu *Rufa ao longe um tambor*, cujos quatro atos narram a trajetória do poeta Olavo Bilac. *Palmares* encerrava uma trilogia sobre esses poetas brasileiros (DINIZ, 2022, p. 22).

⁶⁶ Aguinaldo de Oliveira Camargo, um dos fundadores do TEN, interpretou o Zumbi.

⁶⁷ *Palmares* pelo Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 10, 2ª seção, 23 dez. 1944.



Programa da peça *Palmares*, 1944. Fonte: Funarte, Cedoc. In: FONTANA, F. S. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

Palmares pôde servir como um grande exemplo do que seria o teatro de massas imaginado por Paschoal Carlos Magno (FONTANA, 2016, p. 158). O nome da peça refere-se, obviamente, ao quilombo de Palmares, que foi o maior, mais importante e mais duradouro refúgio de escravizados africanos no tempo da colônia. Durou quase todo o século XVII, no estado de Pernambuco, e pelo menos desde o século XIX se transformou em referência simbólica da luta contra a escravidão. A peça escrita por Stella Leonardos trata, no entanto, da luta abolicionista (e da vida amorosa) encabeçada pelo poeta romântico Castro Alves, na segunda metade do século XIX, durante o segundo reinado. A autora encontra na biografia de Castro Alves, escrita por Afrânio Peixoto, a informação de um projeto inacabado do poeta de uma dramaturgia sobre a República de Palmares e parte deste fato para desenvolver a obra (LIMA, 1943).

Como se sabe, o Brasil, quando conquistou a independência de Portugal, em 1822, e acelerou seu capitalismo de mercado, não abriu mão do sistema de produção com base escravista, provando que liberalismo e escravidão não eram sistemas incompatíveis. Somente na segunda metade do século XIX é que a luta abolicionista ganhou força. Dentre os poetas, Castro Alves ficou conhecido como a principal voz. “Vozes da África” e “O navio negreiro”, seus poemas mais famosos, foram entendidos e amados como discursos de rebelião.

Com forte poder de oratória, Castro Alves foi um aguerrido líder estudantil. Antonio Candido sugere que seu prestígio “tenha vindo menos da leitura de seus textos em livros que da declamação nos teatros e nas praças” (CANDIDO, 2004, p. 69). Conhecido por uma poesia humanitária e social, o poeta foi precursor na temática negra. A questão da abolição ganhava tanta força que obrigou intelectuais e artistas a tomarem posição nesta luta:

Com ele, o escravo se tornou um assunto nobre na literatura e sua natureza poética generosa soube criar situações e versos de grande eficácia para cantá-lo, como em "O Navio Nегreiro", no qual ele utiliza vários metros e organiza a narrativa com um expressivo senso de movimento. (CANDIDO, 2004, p. 68)

Stella Leonardos cria, na peça encenada pelo TEB, um ato meta teatral da projeção de Castro Alves em escrever uma dramaturgia sobre o mais famoso dos quilombos. O quilombo de Palmares, que dá nome à peça, ocupa uma parte não muito significativa do empolado texto.

A autora atribui às motivações de Castro Alves para a luta abolicionista a relação afetiva que ele mantinha com a ama de leite, a quem ele considerava uma segunda mãe. Seu senso de justiça e luta igualitária estariam, assim, intimamente ligados a motivos pessoais e familiares. Teria sido a saudade que a ama sentia de seu país e sua gente que o fez enxergar a necessidade da luta. Nesse contexto, a esfera privada e pública se entrelaçam de forma profunda, reduzindo o contexto maior às vivências pessoais do poeta, como pode ser observado no trecho a seguir:

CASTRO ALVES: (...) Haveri de livrar deste viver mesquinho todo um povo que sofre!
AUGUSTO (incrédulo): E de há muito, este sonho?
CASTRO ALVES: Ele brotou do olhar amoroso e tristonho da negra que cantou-me as primeiras cantigas,
da negra que narrou-me as lendas mais antigas,

da negra que amparou os meus primeiros passos,
da negra que morreu e que eu sempre recordo!...
Seu fantasma me segue!...

Eu de repente acordo
E vejo a pobre em pranto, a recobrir o rosto!...
Minha mãe-preta chora! O trágico desgosto!

(LEONARDOS, 1943, p. 26)

É bastante possível que o Teatro do Estudante do Brasil tenha entrado em contato com Stella Leonardos devido à sua relação com o amadorismo e seu interesse pela história nacional. Stella Leonardos participou de, pelo menos, três espetáculos entre 1943 e 1945. Um deles era uma espécie de Revista intitulada *Guisos e Clarins*, que homenageava as Nações Unidas, possivelmente em solidariedade aos "aliados" durante a guerra. Eram eventos beneficentes organizados pelas primeiras damas e senhoras da alta sociedade do Rio de Janeiro, como a Sra. Mendonça Lima, esposa do Ministro da Aviação, e contaram com a participação de várias personalidades⁶⁸. O jornal *A Noite* ressaltou do evento de estreia, “muito luxo, entusiasmo e um delicioso nervosismo”⁶⁹, atributos que, segundo o mesmo jornal, correspondiam ao requisito básico do amadorismo. Também foi mencionado que as pessoas envolvidas nos espetáculos eram da alta sociedade, o que nas entrelinhas significava não se tratar dos artistas que comumente trabalhavam no teatro de revista, vindos muitas vezes de frações sociais baixas e marginalizadas. A poetisa chegou a estampar um dos jornais, por sua participação na peça.

O segundo espetáculo do qual participou a autora foi *Muiraquitã*, de 1944, baseado em um livro publicado por Stella Leonardos em 1941, *...E assim se formou nossa raça*, que recontava lendas e mitos brasileiros, incluindo o do muiraquitã. Na Revista Teatral amadora e elitizada, Stella Leonardos atuou como *commère*, comentando as cenas e recitando seus poemas. Ali fica especialmente marcante a ideologia de uma brasilidade festiva, com particularidades regionais folclorizadas e uma recuperação de um passado nacional positivo, além, é claro, do elogio idealista da miscigenação. A reportagem da *Revista da Semana* sobre o espetáculo, de 4 de novembro de 1944, deu uma boa imagem do tipo de nacionalismo mobilizado: “Cenas regionais, do Brasil caboclo, sinfonia e a terra deram um cunho regionalista a certos quadros, como a Cena da Congada do quadro “No Tempo dos Vice-Reis”⁷⁰.

⁶⁸ Incluindo a esposa do prefeito Henrique Dodsworth, o Ministro General Eurico Gaspar Dutra e o Ministro Henrique Aristides Guilhem

⁶⁹ *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 4, 17 nov. 1943.

⁷⁰ *Muiraquitã no Municipal. Suplemento Literário*, Rio de Janeiro, p. 19, 4 nov. 1944.

Palmares, escrito bem nesse período, em 1943, é bem característico desse nacionalismo patriótico, definindo os traços de um Brasil grandioso. A demanda por recuperar folclores e símbolos nacionais era bem acentuada no período, não apenas pelos ideólogos do regime, como por intelectuais e artistas mais críticos e progressistas, como Mario de Andrade.

Neste sentido, convivendo com o ufanismo exagerado pode-se entrever uma tentativa de colocar em cena uma demanda que vinha sendo construída nos últimos anos, ligada à história do Brasil, nesse momento de busca por mitos, heróis e símbolos nacionais.

O governo de Getúlio Vargas, desde o Governo Provisório (1930 – 1934) e especialmente durante o Estado Novo (1937 – 1945), procurou a sua legitimidade ao combinar a imagem de um líder autoritário/paternalista com a intensificação de uma ideia de nação. Aquelos anos ficaram marcados pela “tentativa, como os moldes tradicionais do populismo, de harmonizar as diferentes classes sociais, o capital e o trabalho em torno de um compêndio comum. Nação, por exemplo (GORENDER apud FERREIRA, 2001, p. 122).

A cultura servia como um elemento importante deste amalgama. Assim, a vontade de transformação no mundo da cultura, por parte de artistas e intelectuais, veio a coexistir com a posição oficial do Estado Novo e o seu “esforço para construir uma nacionalidade triunfante” (SCHWARZ, 2015, p. 378), a procura de uma autenticidade popular (oficializada) – o que envolvia também certo entusiasmo pela ideia de harmonia entre raças.

De acordo com Angela de Castro, os componentes culturais são fundamentais para a construção de políticas estatais nas sociedades modernas. No Brasil, a hipótese é que as ideias nacionalistas, com a criação de um passado comum, ganharam contornos programáticos voltados para massas a partir do Estado Novo (CASTRO, 1996, p. 19). A ideia de nação, de nacionalismo, está ligada à emergência das sociedades de massas. Essa “comunidade política imaginada” (ANDERSON, 2008) foi “criada pela ação de aparelhos de Estado cada vez mais envolvidos com a governabilidade da sociedade e, por isso mesmo, preocupados com seu grau de legitimidade junto ao povo/soberano” (CASTRO, 1996, p. 18). Essa ideia de unificação ideológica em torno de uma ideia de Brasil é dinamizada no início dos anos 40, quando a modernização ocorre em ritmo mais acelerado:

Nesse sentido, estaremos testando a postulação de que o Estado Novo deslanchou o processo de produção de um nacionalismo com base na massa e, ao mesmo tempo, de que a constituição de uma narrativa da história do Brasil era parte integrante e crucial dessa “nova” consciência cívica. A nosso ver, uma das razões de tal centralidade é a capacidade de construção de homogeneidade política que a história nacional de um país pode produzir, transcendendo as diversidades culturais, sejam elas classificadas como geográficas, folclóricas etc. É através da história que o Estado pode mobilizar um povo-nação que compartilha um único passado, ainda que este sofra variações locais. (CASTRO, 2013, p. 24).

O desejo de resgatar uma história nacional positiva, assim como a simbologia de Zumbi, e também de Castro Alves, como heróis nacionais, estava, como vimos, em sintonia com o imaginário nacional (e oficial) da época. Não por acaso, o espetáculo foi dedicado ao Presidente Getúlio Vargas. A pesquisadora Fabiana Fontana atribui isso ao fato de terem conseguido verba do governo para a encenação (FONTANA, 2016, p. 159), mas o TEB seguia com conexões e proximidade com o getulismo, mesmo em 1944, quando as tensões no governo já estavam acirradas, anunciando o fim do Estado Novo.

Todavia, a peça não é mero instrumento de propaganda ideológica orquestrada pelo Estado. Ao contrário, as consonâncias com o getulismo convivem com aspectos vibrantes e contraditórios do teatro estudantil. Há, por exemplo, outro ponto de interesse temático no texto ressaltado pela montagem do TEB: os aspectos estudantis que rondam a história do poeta. A peça começa retratando a república de estudantes em que Castro Alves viveu na década de 1860, em Recife, enquanto cursava a Faculdade de Direito. Nessa época, a capital de Pernambuco fervilhava com ideias abolicionistas e republicanas, que encontravam ainda mais terreno fértil na Faculdade de Direito.

Foi neste momento do século XIX que a Campanha Abolicionista começou a tomar vulto. Na década de 1870, tornou-se o principal movimento social do país⁷¹. Surgiram, então, os primeiros sinais de uma atuação coletiva dos estudantes na cena política. Essa atuação se dava por meio de Sociedades Acadêmicas ou Clubes Acadêmicos, que eram comuns no Brasil, mas tinham atividades mais culturais e intelectuais do que políticas. A partir de 1870, com a Campanha Abolicionista em escala nacional, essas sociedades passaram a engajar-se na luta pela libertação dos escravizados e na oposição ao Império como sistema político-econômico. Paralelamente, crescia também o ideal republicano, que muitas vezes se confundia com o abolicionismo.

⁷¹ Ver a respeito: VIOTTI da COSTA, 1999; _____, 1982; CARVALHO, 1980; CHALHOUB, 1990; CANDIDO, 2004; FERNANDES, 1978; BALSALOBRE, 2010; BOSI, 1992.

Surgiram então vários Clubes Acadêmicos Republicanos e/ou Abolicionistas, como a Libertadora da Escola de Medicina e a Libertadora da Escola Militar no Rio de Janeiro, a Emancipadora Acadêmica em São Paulo, e o Clube Republicano Acadêmico em Recife. O interesse pelo assunto da peça, portanto, liga-se à forte identidade estudantil que Paschoal Carlos Magno queria imprimir ao TEB. Em diversas ocasiões, o diplomata aludira ao fato de que, no Brasil, tudo que de mais ousado foi feito, foi com a “ajuda dos estudantes”, citando, inclusive, a luta pela abolição da escravatura, como um dos exemplos.

Nada se pode fazer nesse país sem o apoio dos estudantes, apesar da má vontade de algumas autoridades de ontem, de hoje e de sempre (...), e foi assim na nossa Independência, na Abolição da escravatura, na proclamação da República, na Aliança Liberal e no nosso movimento da Casa do Estudante, quando andamos pelo Brasil afora alvoroçando a consciência nacional⁷².

Não deixa de ser uma tentativa de reconstituir um elo histórico da movimentação política e social estudantil no Brasil, com possibilidade de recuar ainda mais no tempo para imaginar e conhecer, a partir de um projeto dramaturgicamente inacabado de Castro Alves, o mais famoso quilombo brasileiro. Um notável exercício para um grupo estudantil de teatro, como um norte e uma direção, apontando para um tipo de tradição a que poderiam se filiar em suas práticas e convicções.

Paschoal Carlos Magno trabalhou no texto de Stella Leonardos, tornando-o mais dinâmico. Ele criou outras aberturas na encenação, incluindo coros e cenas de multidão, o que transformou o tom lírico e intimista da peça em algo mais épico, com cenas coletivas⁷³. Além disso, inverteu a ordem de um dos atos e adicionou uma cena de baile que não estava presente no texto original (FONTANA, 2004). Com essas mudanças, o ato da República de Palmares fechava a peça, criando um tipo de apoteose com os 80 atores convocados pelo Teatro Experimental do Negro. Essas mudanças não apenas rearranjaram as cenas para um final grandioso, mas também possivelmente alteraram o significado do texto, deslocando o protagonismo de Castro Alves para a República de Palmares e Zumbi.

⁷² MAGNO, Paschoal Carlos. *Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, número 23, p. 3, set de 1978.

⁷³ Fabiana Siqueira Fontana em seu livro sobre o Teatro do Estudante do Brasil aponta para este fato e compartilha uma tabela feita por ela comparando o original de Stella Leonardos e a versão trabalhada por Paschoal Carlos Magno. Originalmente eram 4 atos, Paschoal reduziu para 3 e reordenou as cenas, de modo a dinamizar o andamento da peça (FONTANA, 2016, p. 163).

Esses pontos exemplificam bem o tipo de drama “aberto” que interessava a Paschoal Carlos Magno. Ao adicionar cenas de baile e coros e trabalhar com dezenas e dezenas de atores, dançarinos e uma orquestra, o lirismo sentimental do texto de Stella Leonardos é, em parte, dissolvido. Como afirma Anatol Rosenfeld, refletindo sobre esse tipo de obra, o tema desautoriza “o diálogo como base constitutiva do drama, e a estrutura da peça tem de tornar-se atectônica, abrindo-se ao mundo” (ROSENFELD, 2008, p. 45).

Acresce que a presença significativa de atrizes e atores negros em uma cena que aborda a República de Palmares é um marco histórico⁷⁴. A peça foi inovadora em abordar o tema do abolicionismo no palco, dando ênfase ao Zumbi dos Palmares, o grande líder daquele quilombo, para um público mais amplo, que frequentava o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, fora do importante círculo das associações negras, clubes e grêmios atuantes no país⁷⁵.

Além disso, a montagem funcionou como um ambiente de dinamização do Teatro Experimental do Negro, uma das experiências mais importantes do teatro moderno no Brasil do século XX. Abdias Nascimento e Aguinaldo de Oliveira Camargo fundam o TEN concomitante ao trabalho político e social deles em várias frentes de luta. Abdias fez parte da Frente Negra Brasileira, fechada pelo Estado Novo (DOMINGUES, 2018). E depois, junto com Geraldo Campo e Aguinaldo de Oliveira Camargo, organizou, em 1938, o Congresso Afro-Campineiro. Em 1944, já havia pressão nacional por uma nova constituição e a intelectualidade voltou a organizar-se para isso, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em 1945, ligado a UNE, o TEN funda o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, com o objetivo de lutar pela anistia aos presos políticos do Estado Novo. Ainda neste ano, em São Paulo ocorre a Convenção Nacional do Negro (GUIMARÃES; MACEDO, 2008).

O nome do grupo, Teatro Experimental do Negro, aponta para o tipo de novidade: não se trata mais de levar a comunidade negra ao teatro, mas de fundar um teatro negro e moderno, feito por negras e negros e fazendo com que os temas e poéticas candentes a

⁷⁴ Em 1947, três anos depois da montagem de *Palmares*, o Teatro Experimental do Negro montaria *Zumbi*, texto de Hermilo Borba Filho (Vitória dos Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 24 ago. 1947).

⁷⁵ Desde a abolição da escravatura, diversos grêmios, clubes e associações negras foram criados no intuito, dentre outras coisas, de educar e reunir interesses em comum. Em São Paulo, a imprensa negra foi muito importante. Um excelente exemplo é o Grêmio Dramático e Recreativo Kosmos, que entrou em circulação em um período bastante significativo devido a algumas peculiaridades. Seu lançamento se deu no dia 7 de setembro de 1922, tendo como redator-chefe Abílio Rodrigues. O Kosmos mantinha um grupo dramático bastante atuante, que funcionava como uma verdadeira escola. Cf. FERNANDES, 1978; BALSALOBRE, 2010.

essa população se transformassem no motor e no coração das atividades do grupo. Tal proposição demandava novas formas de trabalho e de produção, algo que o ambiente do teatro estudantil proporcionava e também incentivava, sobretudo devido ao seu ambiente coletivo e experimental; ou à sua atuação artística muitas vezes interessada nas formas de interação social do teatro.

Nos seus primeiros anos, os fundadores do TEN acreditavam na possibilidade de acelerar as formas de integração do negro na sociedade de classes brasileira. Entendiam que existia uma enorme fração social no Brasil que vivia abandonada à própria sorte, muitos relegados à miséria extrema, desde que terminada a escravidão.

Segundo Florestan Fernandes (1978), a ideia de democracia e a possibilidade de formar uma moderna sociedade de classes estariam inviabilizadas enquanto esta porção significativa da sociedade não fosse assimilada. Por vezes, tais imperativos de integração estiveram em conformidade com a ideologia da “democracia racial”, que ganhou terreno na década de 1930, assinalando certa natureza mestiça do Brasil. Os brasileiros seriam cordiais, tolerantes às diferenças, uma mistura harmônica de raças e, portanto, um espaço aberto à coexistência. O cultivo deste imaginário foi crucial para a construção de uma identidade nacional e foi oficialmente explorado, pois suavizou a herança da violência na relação entre senhores e escravizados no Brasil colonial⁷⁶.

Ainda que, no início, o grupo ecoasse tais perspectivas ideológicas e alinhadas ao discurso oficial, seu programa ostensivamente negro, produzido por negros e que buscava criar uma recepção negra, encontrou imediata resistência nos círculos artísticos e jornalísticos, desde sua fundação⁷⁷. O apoio que o TEN encontrou na imprensa para a criação de um grupo de teatro negro, conviveu com considerável rechaça. Um exemplo foi o editorial do jornal *O Globo*, em 1944 mesmo, incrédulo com a impertinência de se criar um teatro negro, uma vez que nada justificaria uma divisão entre a cena branca e a cena negra, afinal: “os escravos negros, em todo o país, eram muito melhor tratados do que muitos daqueles que hoje vivem abandonados [...] a regra sempre foi a doçura brasileira”⁷⁸.

⁷⁶ Sobre o complexo assunto, abordado por vários ângulos e áreas do conhecimento, ver, por exemplo: MOTA, 2008; WEFFORT, 1978; VIOTTI, 1999; VIOTTI, 1982 (1ª ed. 1966); LEITE, 1992.

⁷⁷ O Teatro Experimental do Negro vem sendo relativamente melhor estudado nos últimos anos, com ótimas pesquisas e trabalhos. Sobre o assunto, ver, por exemplo, DINIZ, 2022; ROSA, 2007; NASCIMENTO, 2004; MOURA, 2008; SEMOG; NASCIMENTO, 2006.

⁷⁸ Coluna Ecos e Comentários (página editorial). *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 1944.

Tal ideia de que os escravos negros eram mais dignamente tratados do que os “abandonados” pós abolição não era uma exclusividade do periódico; em formas e graus diferentes, a ideia marcou presença emblemática no debate sobre o país naquelas décadas. Mesmo que num tipo de sofisticada dialética, a obra de Gilberto Freyre, por exemplo, serviu muito bem para difusão da ideologia de uma componente natural da brasilidade, que seria mestiça, alegre e amável, apesar da pobreza e dos sistemas sociais injustos. Como se pode imaginar, o programa do Teatro Experimental do Negro logo deixa evidente os limites do discurso corrente de integração racial. E, nesse sentido, apesar de um ideário alinhado aos discursos oficiais, também a montagem de *Palmares* com uma multidão de negros em cena e colocando em evidência um momento de resistência organizada de escravizados.



Recorte de Notícia de Jornal. *Correio Paulistano*, O Preconceito Existe São Paulo, Domingo, 16 de julho de 1950

O TEN, desde o início, atuou em diversas frentes, configurando um trabalho não apenas estético. Seus integrantes mergulharam na luta contra o “preconceito de cor” (como o racismo era chamado na época) e de valorização da população negra; organizaram seminários sobre a situação da população negra no Brasil; fundaram um jornal chamado *Quilombo*, que traduziu importantes artigos do debate internacional sobre racismo; abriram cursos de alfabetização na sede da União Nacional de Estudantes: “Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram” para o primeiro

curso, que foi dado por Ironildes Rodrigues, “estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário” (NASCIMENTO, 2004).

A maioria das atrizes e atores do grupo eram “recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos” (NASCIMENTO, 2004). Segundo Abdias Nascimento (2004):

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes [...] e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional.

O grupo também desenvolvia inovações no âmbito estético: uma nova linguagem teatral, que tinha como ponto de partida a pesquisa da corporalidade negra. Desde o início buscavam uma dramaturgia nova que tivesse o protagonismo negro.

Nem o nome de Abdias Nascimento, nem do Teatro Experimental do Negro, contudo, aparecem no programa da peça *Palmares* do TEB, mesmo o grupo negro tendo sido responsável pelas 80 atrizes e atores presentes no quadro mais importante do espetáculo⁷⁹. Do mesmo modo, embora nas notícias de jornal que se referem ao espetáculo a parceria entre TEB e TEN tenha sido algumas vezes destacada (FONTANA, 2016, p. 158), nas fotos em que o elenco aparece, o único ator negro a figurar nas imagens é Aguiinaldo de Oliveira, que interpretou Zumbi.

⁷⁹ No programa menciona-se que a ideia de chamar um ator profissional, Delorges Caminha, para desempenhar o papel principal de Castro Alves, foi inspirada pelos modelos ingleses e norte-americanos “que convidam sempre um artista de renome para os seus espetáculos”. Delorges Caminha era amplamente conhecido pelo público, tendo trabalhado por exemplo com Procópio Ferreira. Naquele ano, estava retornando à sua cidade natal, Passo Fundo, para fundar sua própria companhia teatral, a Companhia de Comédias. Um fato que chama a atenção é que, no início desse mesmo ano, os jornais divulgaram o lançamento do filme *Berlim na batucada*, no qual ele e Procópio estavam envolvidos. O filme, uma revista carnavalesca, foi lançado em 6 de fevereiro de 1944 (*Próximos Cartazes, Berlim na Batucada. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 9, sábado, 5 fev. 1944). Era um ator famoso do profissionalismo teatral que tomou parte da iniciativa estudantil do TEB. E é um exercício curioso comparar, como sugerido pelo programa da peça, a participação do ator profissional no nosso amadorismo (fica evidente que o ator transitava entre as comédias leves, o cinema e a revista) com as trocas entre o profissionalismo e o amadorismo na Inglaterra, cuja participação dos grandes atores e atrizes shakespearianos dava a tônica.



Recorte de jornal: *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1944, p. 42. Parte do elenco de *Palmares*.

Além disso, Paschoal Carlos Magno atribuía injustamente a criação do TEN ao curso de férias produzido por ele no Fênix, quando, na realidade, Abdias Nascimento já havia fundado o grupo, embora ainda não tivessem espaço para ensaiar e não tivessem iniciado a produção de uma peça. Em um testemunho para a revista *Dionysos*, em 1988, Abdias Nascimento contou sua versão da história, dizendo que Paschoal Carlos Magno teria falado sobre a necessidade de criar um teatro negro no Brasil. Abdias Nascimento então se levantou da plateia e disse: “Paschoal, você não tem mais que advogar, não, porque nós já fundamos o Teatro Negro, já existe o Teatro Experimental do Negro” (NASCIMENTO, 1988, p. 109). Abdias Nascimento ainda se ressentiria do fato de ter colaborado com o TEB, no espetáculo *Palmares*, uma vez que Paschoal Carlos Magno teria, a partir disso, invertido a narrativa e espalhado que o grupo nascia por sua influência.

Em entrevista ao Serviço Nacional de Teatro (1977), Paschoal realmente parece fazer esse tipo de inversão, além de homologar certa crítica conservadora ao trabalho do TEN e a ideia falaciosa de racismo reverso⁸⁰, quando diz que:

Um dia, estava eu falando da angústia que eu sentia a respeito da situação dos negros do Brasil, quando se levantou o ator Aguinaldo de Oliveira dizendo: “Eu sou uma das vítimas raciais do Brasil”. Então criamos, na Casa do Estudante, O Teatro Experimental do Negro, que depois o Abdias do Nascimento tomou conta, fazendo tudo errado, transformando a coisa numa porta aberta para outro tipo de racismo. (MAGNO, 1977, p. 161).

Ainda assim, em um país cujo censo, em 1950, trazia a estatística de que nas escolas secundárias apenas 4% era de mulatos e 1% de estudantes negros e nas universidades brasileiras, 2% mulatos e apenas 0,25% negros (COSTA, 1999. p. 369), é possível imaginar o impacto causado pelas cenas de multidão protagonizadas por uma massa de atrizes e atores negros. De fato, quase todas as críticas de jornal ressaltam justamente o ato final de *Palmares*. Um crítico do Diário de Notícias, por exemplo, disse que coube aos elementos do Teatro do Negro “um dos momentos mais expressivos do espetáculo”, por sua representação teria dado ao quadro “República de Palmares” “uma expressão de verdade cênica impressionante e espetacular, tanto mais que Aguinaldo de Oliveira encarnou ‘Zumbi’ com um tom de realidade magnífica”. Por outro lado, a ação dramática, que teria ficado com os amadores do Teatro do Estudante, teria se desenrolado “um pouco arrastada”⁸¹.

Para se ter uma ideia da dimensão imagética que a montagem em parceria com o TEN deve ter alcançado em 1944, mais de 20 anos depois, quando o Teatro de Arena de São Paulo retoma o assunto na antológica montagem de *Arena conta Zumbi*, de 1965, nenhum negro participava do elenco na estreia da peça e isso não foi visto como algo estranho ou criticável por ninguém, não foi uma ausência notada. Em 1944, contudo, foi uma presença emblemática.

A despeito da fumaça ideológica que rondava as posições de Paschoal, ou da pouca atenção de vários dos envolvidos para o gesto autônomo e de potencial

⁸⁰ Falaciosa, porque busca promover uma compreensão distorcida do racismo, uma vez que no racismo, fundamenta-se a ideia de uma forma de hierarquização social que se baseia na noção de superioridade racial. Dessa forma, as relações de poder estabelecidas entre os indivíduos são marcadas pela restrição das oportunidades de vida de um grupo subordinado (FONTORA, 2021).

⁸¹ *Palmares pelo Teatro do Estudante do Brasil. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p.10, 2ª seção, 23 dez. 1944.

emancipador de um teatro negro, as características produtivas do teatro estudantil possibilitaram uma cena altamente moderna com largo potencial político. O ambiente livre, amador, colaborativo e experimental que enfeixava o teatro estudantil serviu de elemento dinamizador das proposições de Abdias. Também o interesse de Paschoal e do grupo por formas abertas, atectônicas, do texto e do espetáculo; ou necessidade que emana dos jovens envolvidos no projeto de transpor os limites da cultura, são características que impulsionaram experiências como a do TEN.

O caso de *Hamlet*

Pouco depois da estreia de *Palmares*, Paschoal é enviado de volta à Inglaterra⁸². Ele retorna ao Brasil em 1946, depois do fim da guerra e do Estado Novo. Foi um momento de reorganização do Teatro do Estudante do Brasil, que tinha se desarticulado – muito devido à mudança de ares políticos no país. A montagem de *Hamlet*, em 1948, foi um marco de retomada do TEB.

Para elaborar a peça, Paschoal articulou uma série de palestras sobre a obra, muitas delas com a jornalista inglesa Agnes Claudius⁸³, que acabara de se mudar para o Brasil. Também realizou testes com cerca de 100 atores para selecionar o elenco – o que já indica certa orientação mais artística e menos experimental. Paschoal convocou uma nova agremiação em torno do TEB, expandindo o sentido estrito que havia dado antes à ideia de "estudantes". Daquele momento em diante, passa a usar a expressão “estudantes de teatro”, que abarcava “universitários, alunos de escolas secundárias, profissionais, técnicos, amadores em geral”. Ainda assim, foi Sérgio Cardoso, então estudante de

⁸² Paschoal passou um tempo em Liverpool e depois em Londres. José Jansen assumiu a direção do grupo, mas não conseguiu produzir algo de muito significativo. Eles haviam se conhecido anos antes, em 1927, em São Luís do Maranhão. José Jansen conta que Paschoal Carlos Magno “andava por lá, correndo pelo Brasil todo, angariando meios para fundar a Casa do Estudante” (JANSEN, 1978, p. 78). Jansen, com direção de Esther Leão, encenou *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, e *Auto de El-Rei Seleuco*, de Luís de Camões, em 1945.

⁸³ Agnes Claudius (cujo pseudônimo era Claude Vincent) era bastante amiga de Paschoal Carlos Magno e foi uma das primeiras mulheres a assinar críticas teatrais na imprensa. A jornalista se mudou para o Rio de Janeiro em 1946. Ela escrevia matérias de arquitetura e paisagismo para a revista inglesa *Architectural Review* e resenhas de teatro para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, além de colaborar com outros periódicos nacionais e fazer traduções para o inglês. Ela foi fundamental na divulgação e reconhecimento do trabalho do paisagista brasileiro Roberto Burle Marx. Em 1947, Claude publicou o primeiro texto abrangente sobre a produção paisagística de Burle Marx na *Architectural Review*, contribuindo significativamente para sua estreia europeia. Nos anos seguintes, continuou a escrever e discutir sobre o trabalho do paisagista, divulgando seus projetos tanto no Brasil como no exterior. Claude Vincent também participou da organização da primeira mostra panorâmica de Burle Marx em Londres, acompanhando inclusive sua montagem no Institute of Contemporary Arts (DOURADO, 2017).

direito, o escolhido para o papel Hamlet – foi o início de uma carreira que o consagrou como grande ator trágico no Brasil, apesar de ter apenas 22 anos na época⁸⁴.

Hamlet estreou em janeiro de 1948, no Teatro Fênix⁸⁵. Era um contexto bastante diverso daquele de 1938, quando o TEB representou *Romeu e Julieta*. Essa encenação ultrapassou o ambiente de circulação do amadorismo e, na época, tornou-se o principal evento artístico da cidade do Rio de Janeiro. Foi um sucesso por onde passou. O testemunho da crítica Bárbara Heliodora dá a dimensão que o espetáculo tomou:

O teatro estava cheio na noite da estreia e cheio ele permaneceu durante toda a temporada. Aconteceu alguma coisa no Rio de Janeiro com aquela estreia; de repente o teatro passou a ter um destaque inusitado na vida da cidade, de repente fazer teatro passou a ser uma coisa excitante que captou a imaginação coletiva de boa parte da população. Em alguns casos o “clima Hamlet” resultou em atitudes absolutamente fanáticas, com casos comprovados de mocinhas que assistiram literalmente a todas as récitas da temporada! (HELIODORA, 1978, p. 42).

O que havia de tão especial naquela montagem, na memória de Bárbara Heliodora, era “uma eletrizante entrega emocional, por uma generosa paixão pelo que se fazia” (HELIODORA, 1978, p. 42), apesar da inexperiência da equipe. Ela diz ainda que não se lembra de ter havido “outro caso algo semelhante à revelação de um talento tão fulgurante

⁸⁴ A história, um tanto anedótica, de como Sérgio Cardoso assumiu o papel de Hamlet é bastante conhecida e repetida por vários dos participantes da época. Diz ele, em trecho de uma peça autobiográfica, *Sérgio Cardoso em Prosa e Versa*, que estava no último ano da Faculdade de Direito e havia apenas feito pecinhas de final de ano e colaborado com o Teatro Universitário, de Jerusa Camões. Havia escolhido ser diplomata e resolvera pedir conselhos a Paschoal Carlos Magno, que acabara de retornar ao Brasil: “Eu era muito tímido. Lembro-me que o vi, várias vezes, de longe, antes de criar coragem de me dirigir a ele. Até que um dia: - Doutor Paschoal... / - O que é, meu filho... / - Eu queria falar com o senhor... / - Pode falar... / - É que eu... / - Você o que meu filho? / - Eu queria... Eu gostaria... Bem, eu tinha vontade de seguir a carreira... / A inibição me impediu de acrescentar ‘diplomática’. Era para ele me orientar nos austeros corredores do Itamarati... Paschoal pousou sua mão amiga no meu ombro e arrematou a conversa: - Então apareça dia tal, às tantas horas, no Teatro do Estudante do Brasil... / Confesso que na hora não atinei bem o que tinha a ver o Itamaraty com o Teatro do Estudante do Brasil. Só mais tarde vim a saber que para ele, Paschoal, carreira só existe uma, rimando com seu próprio nome - teatral... Na data marcada, lá estava eu, muito espantado, preenchendo uma ficha e tomando conhecimento de que iam escolher, por concurso, o elenco da maior tragédia que se escreveu - *Hamlet*, de Shakespeare. Mais espantado ainda fiquei quando me chamaram e me vi diante de algumas dezenas de juizes - entre eles a nossa inesquecível Cecília Meireles - tendo por trás algumas centenas de outros candidatos. Pensei: afinal, nada tenho a perder. Mesmo que me deem o menor papel da peça, esta é a última oportunidade que tenho de pisar num palco. E abri, ao acaso, o livro que haviam enfiado em minha mão... Era, justamente, a parte mais importante da tragédia, o monólogo To be or not to be talvez a página mais famosa de toda a literatura teatral. Então, já não foi só espanto. Foi surpresa, medo, alegria, dúvida, tudo misturado. Eu passara no teste e ganhara o papel do protagonista, o próprio Hamlet, Príncipe da Dinamarca, um dos personagens mais complexos de quantos já foram criados (CARDOSO, 1978, p. 94).

⁸⁵ Na mesma temporada, também foi montada *Inês de Castro*, de Antônio Ferreira.

quanto o de Sérgio Cardoso no papel que dominou para sempre sua carreira” (HELIODORA, 1978, p. 42).⁸⁶



A. Accioli Netto. *A Cigarra*, revista de publicação mensal. Rio de Janeiro, abr. 1948.

Paschoal Carlos Magno convidou o diretor Hoffmann Harnisch, que havia trabalhado com Max Reinhardt, importante encenador alemão ligado ao Expressionismo⁸⁷. Seguindo outros casos do TEB, a montagem de *Hamlet* também colocou em cena uma pequena multidão, com muitos jovens atores, dançarinos, coristas, músicos e uma grande estrutura, ao mesmo tempo que simples e minimalista, de cenário. A escolha da peça era movida, ao mesmo tempo, pelo interesse no grande cânone do

⁸⁶ Contribuindo para o imaginário em torno da peça, 1948 foi também o ano da estreia da versão cinematográfica de *Hamlet*, dirigida e estrelada por Laurence Olivier no papel principal.

⁸⁷ Há indícios de que trabalhou também com Gordon Craig - fato não comprovado, como menciona Fabiana Siqueira Fontana (2016, p. 211).

teatro mundial, mas também por sua estrutura aberta, suas situações intensamente concretas – como nota Jan Kott (2003), mesmo nas cenas com longos solilóquios, “no castelo de Elsenor, alguém se esconde atrás de cada cortina” (p. 71) – e, por fim, pela atmosfera jovem e estudantil determinando os dilemas de *Hamlet*. Nesse sentido, o diretor convidado, Hoffmann Harnisch, trabalhou com os atores um modo diverso do usual no andamento das falas e das entonações Shakespearianas, afastando os textos de sintaxes cotidianas (FONTANA, 2016, p. 206). Em seu livro de memórias, Sérgio Britto conta que Harnisch “falava sempre em ritmo, continuidade e pausa” (BRITTO, 2010, p. 56):

Quando dizíamos o texto, ele nos perseguia com a palavra – mais rápido – sempre pensando no ritmo, para ele básico: ‘O texto shakespeariano não é coloquial, não tem o ritmo de um blábláblá diário’. No Teatro Globo, os atores falavam diretamente à plateia num ritmo capaz de criar a ênfase necessária à projeção do texto no espaço. (BRITTO, 2010, p. 56).

Em geral, isso parece ter motivado certa estranheza com o desempenho do jovem Sérgio Cardoso, vista pelos críticos da época como romântica e exagerada. Segundo alguns, Sérgio Cardoso “dançou o Hamlet em vez de representá-lo” (FONTANA, 2016, p. 197) – poderia ser um elogio, mas era uma crítica. Décio de Almeida Prado criticou a falta de profundidade nos personagens dirigidos por Hoffmann Harnisch⁸⁸. No entanto, Paschoal e Sérgio Britto defenderam as escolhas de Harnisch na imprensa, afirmando que ele deliberadamente fugiu do realismo na interpretação em favor de uma sensibilidade própria pelos jogos teatrais e objetivos da obra. Para muitos críticos brasileiros, essa falta de psicologização e de profundidade das personagens fazia com que Shakespeare fosse menos Shakespeare. Já o controverso intelectual Carlos Lacerda⁸⁹ defendeu as escolhas

⁸⁸ Segundo Maria Thereza Vargas, ainda que Décio de Almeida Prado reconhecesse as qualidades “realmente espantosas”, pertencia ao amadorismo paulista, que sempre tendeu “a uma aproximação com o natural” (VARGAS, 2004, p. 10). Contudo, a estreia em São Paulo, no Teatro Municipal, no dia 12 de maio, causou forte alvoroço na cidade e foi em larga medida alavancado por Décio de Almeida Prado e outros estudantes. Houve um chamado ao povo de São Paulo, assinado por um representante do Centro Acadêmico XI de Agosto, por Décio, representando o GUT, por Osmar Cruz, do Centro Universitário Horácio Berlinck e por Alfredo Mesquita, do Grupo de Teatro Experimental. Convocavam a juventude a assistir *Hamlet*, que seria “o maior acontecimento teatral do Brasil nesses últimos vinte anos e de significação excepcional como uma vitória da juventude brasileira” (Impresso de divulgação do TEB, Acervo Paschoal Carlos Magno apud FONTANA, 2016, p. 235). Décio ainda atribui a criação do TBC a essa montagem de *Hamlet*, que Franco Zampari teria assistido e se entusiasmado muito (PRADO, 1977, p. 43).

⁸⁹ Carlos Lacerda foi uma figura proeminente no mundo intelectual e artístico, envolvendo-se com experiências amadoras estudantis, como o TEB e o GUT, além do Grupo de Teatro Experimental (GTE) de Alfredo Mesquita em São Paulo, onde suas peças foram encenadas. No início de seus estudos de Direito

da montagem: “há muito já se definiu a naturalidade no teatro como algo muito diferente às vezes até oposto à naturalidade da vida”⁹⁰.

Os debates também parecem ter sido quentes dentro do grupo. Agnes Vincent, a jornalista inglesa responsável pelos figurinos do espetáculo, criticou abertamente algumas escolhas da direção, alegando que não respeitavam a tradição inglesa e o suposto clássico universal que a peça representava. Ela não aceitava que a famosa cena metateatral – quando Hamlet pede a um grupo de teatro para encenar a tragédia sobre um regicídio por envenenamento, assim como seu tio assassinara seu pai – fosse representada de frente para o público, mas de costas para o rei e a rainha, rompendo com a verossimilhança realista. Outros críticos também se incomodaram com o fato da realeza não ter objetivamente assistido “a peça que os incriminava” (FONTANA, 2016, p. 204). Sérgio Britto, que interpretava Horácio (Maria Fernanda estava no papel de Ofélia) saiu em defesa das escolhas do diretor, demonstrando uma compreensão profunda e estudada da encenação. Diz ele, por exemplo:

ali o que importa são as palavras dos comediantes, é a máscara do Rei reflexo do seu drama íntimo, é Horácio vigilante – tudo isso com um único ponto de ligação – Hamlet, que escuta os comediantes, vigia o Rei, conversa com Ofélia e me faz sinais de cumplicidade. O que importa se na realidade não se faria assim, se a realidade do teatro é outra, que não a da vida quotidiana. O que importa se isso choca você e aos tradicionalistas, se a marcação serviu para destacar melhor cada uma das figuras criando um mosaico?⁹¹

na Universidade do Rio em 1932, ele frequentou assiduamente a Casa do Estudante e trabalhou com Ana Amélia na revista mensal Rumos, publicada pela Casa dos Estudantes, que contava com apoio governamental (DULLES, 1991, p. 81). Graças ao trabalho na revista e sua colaboração no Diário de Notícias de Cecília Meireles, Carlos Lacerda aproximou-se de diversos artistas e intelectuais, como Mário de Andrade e Lasar Segall, o que provavelmente o levou a conhecer Paschoal Carlos Magno. Durante seus anos de estudante na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, ele foi influenciado pelo marxismo e se aproximou do Partido Comunista, participando ativamente da Aliança Nacional Libertadora entre 1934 e 1935 e atuando como orador representante dos estudantes (DULLES, 1991, p. 106). Lacerda também se envolveu com o Clube de Leitura Moderna, ligado à ANL, onde conheceu figuras como Rubem Braga e o casal Álvaro e Eugênia Moreyra, cuja casa era um ponto de encontro da intelectualidade, tornando-se praticamente sua moradia por um período (DULLES, 1991, p. 110). Álvaro Moreyra incentivou-o a escrever a peça *O Rio*, que foi encenada em 1937 pela Companhia de Arte Dramática, com cenários de Santa Rosa e Oswald de Andrade. Contudo, em 1939, ele foi expulso do Partido Comunista Brasileiro. Mais tarde, Carlos Lacerda ingressou no partido conservador UDN e tornou-se um fervoroso opositor do varguismo. Em 1939, seus escritos na revista Observador Econômico e Financeiro, financiada pelo governo, foram usados para promover o anticomunismo, o que afetou sua relação com organizações de esquerda e resultou em acusações de traição. Durante os anos 1940, Lacerda converteu-se ao catolicismo e fortaleceu seu ressentimento contra o comunismo, adotando uma postura intensamente anticomunista.

⁹⁰ LACERDA, Carlos. Na Tribuna da Imprensa. Atualidades do Hamlet. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1948. (Recorte de Jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno APUD FONTANA, 2016, p. 205).

⁹¹ BRITTO, Sérgio. O Danez responde à inglesa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1948.

Outro motivo para controvérsias foi a escadaria usada no cenário realizado por Pernambuco de Oliveira, mas idealizado por Harnisch, que fazia parte do “palco único”, sem mudanças ao longo da peça. Ele buscava aplicar princípios do teatro shakespeariano de palco nu: “livre de elementos figurativos e, portanto, de mudanças de cenas, em que a ação dramática transcorria de forma contínua”⁹² e mais interessado em ativar a imaginação do que em criar efeitos de ilusão⁹³.

O cenário se assemelha também à opção adotada por John Gielgud, na Inglaterra, em uma famosa montagem de *Hamlet*, de 1934, que se tornou uma marcante referência para Paschoal Carlos Magno, sobretudo o trabalho de seu amigo Gielgud – “[guardo] de sua interpretação uma memória permanente de beleza” (MAGNO apud FONTANA, 2016, p. 194). Nesta montagem, Gielgud se inspirou livremente num desenho de Gordon Craig, de 1911, para o Teatro Arte de Moscou⁹⁴, criando, assim como Craig, um *tableau* em que o Rei e a Rainha ficam de graus acima de Hamlet e do resto das personagens, de modo a demarcar, na visualidade da cena, a oposição entre o jovem príncipe-filósofo e a corte palaciana (FROST, 1983, p. 159).

A montagem de *Hamlet* pelo TEB propunha uma abordagem sofisticada da cena, com uma *mise-en-scène* de inspiração moderna, assim como atuações diversas do enfoque romântico e idealista tão comuns no trato com a obra de Shakespeare.

Os sentidos dúplices de uma tragédia conectada com o vórtice histórico da passagem das relações feudais para a modernidade também parece ser um ponto de vivo interesse para Paschoal e os jovens do TEB.

⁹² Obrigado, Hoffman Harnish. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, quarta-feira, 14 jan. 1948.

⁹³ Em janeiro de 1949, o Teatro dos Doze, um grupo semi profissional formado por jovens atores saídos do TEB, como Sérgio Cardoso, Sérgio Britto, Jaime Barcellos entre outros, realizou uma remontagem da peça *Hamlet* com a direção de Hoffmann Harnisch. Em seguida, apresentaram *Arlequim, Servidor de Dois Amos*, com direção de Ruggero Jacobbi e uma notável atuação de Sérgio Cardoso como Arlequim, com uma abordagem brasileira do personagem. Apesar de sua curta existência (durou apenas um ano) o Teatro dos Doze deixou uma importante marca no teatro brasileiro. A montagem de *Hamlet* incluiu mudanças interessantes, como a abolição da escadaria e de graus em várias direções (Terceira entrevista com Sérgio Britto, do Teatro dos Doze, com estreia marcada para 6, no Ginástico, com *Hamlet*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, sexta-feira, 21 dez. 1948, p. 15). No entanto, ao considerar algumas críticas, percebe-se um traço de provincialismo e, possivelmente, racismo velado ao comentar a voz do ator que interpretou o espectro do rei assassinado, alegando que era “muito nordestina, muito quente, para convencer como a de um fantasma nórdico” (SANTOS, Everton Marques dos. Os novos Críticos, *Hamlet* no Ginástico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 15, terça-feira, 18 jan. 1949).

⁹⁴ Martim Gonçalves, em um artigo que critica o cenário realizado por Pernambuco de Oliveira, a partir das ideias de Harnisch, menciona que a paternidade daquela ideia é atribuída a Gordon Craig, fato nunca mencionado por Harnisch ou Pernambuco de Oliveira (GONÇALVES, Eros Martim. Comentário sobre *Hamlet*. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, número 06, 25 jan. 1948.)

O comentário de Jan Kott sobre a escadaria da encenação de Schauspielhaus de *Ricardo III* em Berlim aplica-se a *Hamlet*, quando ele diz que ela serve como “metáfora da grande escadaria da história. (...) Não há bons e maus reis nos diversos degraus dessa única escadaria; os nomes dos reis mudam, mas sempre um Henrique derruba um Ricardo, ou um Ricardo um Henrique” (KOTT, 2003, p. 53). Em Shakespeare “a história é representada no palco, mas jamais é uma cópia. Não é nem pano de fundo, nem cenário, nem uma grande maquinaria. Ela mesma é protagonista da tragédia” (KOTT, 2004, p. 51)⁹⁵. Shakespeare contemplaria a inexorável mecânica dos reinados, isto é: “o rei não é o ungido do Senhor, e a política é apenas a arte de conquistar e de conservar o poder” (KOTT, 2003, p. 61). Aqui, a política exerce um peso avassalador sobre cada sentimento, não deixando escapatória (KOTT, 2003, p. 72). São decisões existenciais, mas também políticas que fazem com que Hamlet finja loucura. É um personagem revoltado como os jovens, “possui uma paixão inextinguível”, muitas vezes infantil:

Ele quer saber se, realmente, seu pai foi assassinado. Não pode confiar plenamente no fantasma – em nenhum fantasma. Busca provas mais convincentes, organizando para isso o teste psicológico que é a encenação do crime. Ele abomina o mundo, e é o motivo pelo qual sacrifica Ofélia. Mas não recua diante do golpe de Estado, embora saiba que um golpe de Estado é algo difícil. Ela pesa os prós e os contras. É um conspirador nato. “Ser” significa para ele vingar seu pai e assassinar o rei; “não ser” – renunciar à luta. (KOTT, 2003, p. 73)

Assim como Castro Alves, em *Palmares*, Hamlet é um estudante universitário. O príncipe é estudante da Universidade de Wittemberg, na Alemanha – mesma instituição na qual Lutero produzira suas 95 teses do protestantismo. As dúvidas existenciais e modernas de um jovem estudante são parte fundamental da peça. Ao mesmo tempo, ele é tragado por jogos de poder palacianos e uma tarefa de vingança de tipo clânico e medieval.

⁹⁵ Para Jan Kott, em Shakespeare o trágico da história nasceria da ideia de que esta não tem sentido e que ela “repete incessantemente seu ciclo atroz”. A imagem da história como uma velha toupeira que obstinadamente cava a terra, Marx a retirou de Hamlet, quando este faz os amigos jurarem silêncio sobre o que viram e ouviram, sob a figura fantasmagórica de seu pai, que debaixo da terra, como um toupeira, rapidamente muda de lugar. Hamlet: Minha velha toupeira. Cavas tão depressa, Por debaixo da terra? Que hábil separador! Mudemo-nos de novo, amigos. (HAMLET, I, 5): “A toupeira escava a terra, mas nunca chegará à superfície. Interminavelmente nascem novas gerações de toupeira; elas escavam a terra em todas as direções e a terra sempre as mantém enterradas. A toupeira tem os seus sonhos. Por muito tempo teve a ilusão de ser o mestre da criação, de que a terra, o céu e as estrelas haviam sido criados por ela, de que existia um deus das toupeiras que as havia criado e lhes prometido a imortalidade. Mas de repente a toupeira compreende que é apenas uma toupeira, que não é pra ela que a terra, o céu e as estrelas foram criados. (KOTT, 2003, p. 52).

A primeira encenação de *Hamlet* no Brasil, essa do Teatro do Estudante, aconteceu num momento de forte efervescência política e social, um momento também de transformação histórica. A montagem estreia durante a “República de 1946”, logo após o fim do Estado Novo: “uma sociedade aprendendo a conviver com a democracia e em busca de uma identidade nacional em meio a um processo acelerado de modernização socioeconômica” (NAPOLITANO, 2019, p. 452). Como diz Marcos Napolitano, o tema da democracia política era uma novidade histórica com o fim do Estado Novo. De modo que a discussão sobre o Estado, sobre a usurpação do poder, sobre as dúvidas filosóficas da existência de um jovem universitário são muito facilmente ajustáveis para o moderno mundo que se reinaugurava no Brasil.

Em paralelo, apesar de uma roupagem quase que semi-profissional do espetáculo nesta nova fase do TEB, a marca estudantil do grupo seguia determinando os modos de trabalho criativo. Durante o processo de criação, Paschoal propôs uma dinâmica de trabalho que ele chamou de “Concentração Tijuca”⁹⁶. O diplomata reuniu os participantes que ensaiavam a tragédia de Shakespeare em um casarão, onde ficaram alojados por quatro semanas (FONTANA, 2016, p. 25). Foi um processo imersivo de trabalho e estudos. Além dos ensaios, havia aulas de atuação, esgrima e voz; além de palestras, debates e saraus à noite. Entre os convidados para palestrar, Paschoal chamou Hermilo Borba Filho, que estava à frente de outra grande experiência do teatro estudantil, o Teatro do Estudante de Pernambuco, cujas atividades começaram efetivamente pouco antes, em 1945 e sobre o qual falaremos adiante. Também participaram integrantes do Teatro do Estudante da Bahia; José Lewgoy, do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul; Jerusa Camões, do Teatro Universitário; Valdemar de Oliveira, do Teatro dos Amadores de Recife; integrantes da Orquestra Universitária do CEB; delegados do Congresso Nacional de Estudantes; além de personalidades como Carlos Lacerda, Alma Flora e Henriette Morineau (FONTANA, 2016, p. 253). Uma conjugação de convidados que mostrava uma tentativa de intercâmbio entre artistas profissionais, personalidades políticas, integrantes de teatros estudantis e também estudantes organizados politicamente, como delegados que participaram do Congresso Nacional de Estudantes. A Concentração Tijuca também é paradigmática da importância que o TEB ganhara no território nacional e do esforço que tinham de realizar essa articulação, de aglutinar e aproximar os principais expoentes do teatro estudantil em todo o Brasil, também do teatro amador, intelectualidade e mesmo

⁹⁶ MAGNO, Paschoal Carlos. Obrigado, Sr. Ricardo Jaffet. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, sexta-feira, 1 ago. 1947.

artistas profissionais, procurando romper com a primazia exclusiva do Rio de Janeiro e incentivar essa noção de Brasil como identidade maior.

Foi um experimento de imersão que conectava a questão do ensino de teatro, os debates políticos e sociais da época e também as idiossincrasias da vida estudantil. A Concentração Tijuca aconteceu numa antiga mansão de três andares na Tijuca fornecida pelo milionário Ricardo Jafet (FONTANA, 2016, p. 252). Depois disso, destacando a situação típica dos estudantes, Paschoal Carlos Magno comentou que ficaram sem ensaiar por cerca de dois meses porque “a época de exames chegou”⁹⁷. Diversas pessoas à época comentaram sobre essa imersão no casarão. Foram cerca de 90 estudantes envolvidos neste experimento artístico.



Atores do Teatro do Estudante do Brasil durante o intervalo entre ensaios de uma das peças de Shakespeare, em 1947, a subir a rua. Foto da Família Carlos Magno, década de 1950. Fonte: Funarte, Cedoc, Rio de Janeiro.

O jornalista Daniel Caetano, um entusiasta do teatro e que já havia atuado em peça do TEB, fez uma reportagem interessante sobre a Concentração no jornal carioca *Diário*

⁹⁷ MAGNO, Paschoal Carlos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 14 jan. 1948.

de Notícias. Para o jornalista, o teatro naquele momento não era assunto verdadeiramente popular: “muita gente nem sabe comprar uma entrada de teatro”, além de ter preços altos e assuntos complicados. Em paralelo, “uma porção de pessoas instruídas não suportam uma peça do começo ao fim, porque se perdem naqueles diálogos mal escutados, e não compreendem certo convencionalismo no teatro”⁹⁸. Para ele, portanto, a importância do Teatro do Estudante do Brasil estaria no fato do grupo ensinar a gostar de teatro. Ele nota a profusão de grupos estudantis – “No Brasil inteiro os teatros de estudantes vêm aparecendo”⁹⁹ – e o potencial de expandirem socialmente a arte do palco. No texto vê-se a conexão, típica da prática estudantil, entre democratizar o acesso à arte e democratizar a possibilidade de fazer teatro.

⁹⁸ CAETANO, Daniel. Concentração do Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2ª seção quinta-feira, 24 jul. 1947.

⁹⁹ CAETANO, Daniel. Concentração do Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2ª seção, quinta-feira, 24 jul. 1947.

protagonismo juvenil e no trabalho em equipe. Houve uma mistura entre os trabalhos da vida cotidiana (como cozinhar, limpar, planejar e festejar) e o estudo laboratorial das peças, do contexto histórico, da voz e da atuação. Um tipo de vida coletiva que, por alguns instantes, propunha outro modo de viver e de criar, ao mesmo tempo em que realizava aquele sentido livre, aberto e experimental contido na ideia de aprendizagem.

A desconfiança do jornalista de que aquilo funcionaria é algo revelador do caráter diverso e único do evento. É curiosa a descrição espantada da reportagem, criando, por exemplo, a imagem dos quartos dos estudantes, cada um batizado com o nome de uma das peças ou de personagens que ensaiavam. A descrição dos quartos indica uma tentativa de imersão no universo da peça, pelos próprios atores, mesmo que seja pela via das sensações e emoções que causava. Também altas doses de chiste e irreverência, própria à juventude, com retratos de Shakespeare e Sófocles, “autografados, com dedicatórias especiais aos intérpretes de suas peças”¹⁰⁰. Com certo ar zombeteiro, ao mesmo tempo que admirado, ele descreve, por exemplo, o quarto *Antígone*:

(...) Fecharam as janelas, as venezianas. Deram ao quarto um ambiente de velório. Vi pano preto por todo lado, quebra-luz virado para a parede, fingindo iluminação indireta. Em cima de umas caixas, cobertas pelo pano preto, uma vela estava acesa, e me disseram eles que assim a conservam noite e dia. Não me explicaram direito o que pretendem com aquilo, na verdade explicar essas coisas é difícil, eles sentem e pronto.¹⁰¹

Mesmo que marcado por dinâmicas juvenis, o trabalho concentrado e de característica laboratorial vai se tornar uma das marcas da modernização do teatro no Brasil dos anos 1950, com experiências nesse sentido organizadas por Flamínio Bollini no TBC¹⁰² e, mais adiante, o tipo de trabalho empenhado e politizado de interpretação no Teatro de Arena a partir de 1956, com a montagem de *Ratos e Homens*, de Steinbeck, ou a criação dos Laboratórios de Interpretação coordenados por Augusto Boal no início da década de 1960¹⁰³.

Na Concentração Tijuca do TEB, além de *Hamlet*, o grupo também estudava e ensaiava outras peças como *A Castro*, de Antonio Ferreira, adaptado por Julio Dantas,

¹⁰⁰ CAETANO, Daniel. Concentração do Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 2ª seção, quinta-feira, 24 jul. 1947.

¹⁰¹ CAETANO, Daniel. Concentração do Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 2ª seção, quinta-feira, 24 jul. 1947.

¹⁰² Sobre o assunto ver CANDIDO, 1979; SILVA, 2008.

¹⁰³ Ver AUTRAN, 2015.

com direção de Esther Leão e Paschoal Carlos Magno; *Antígona*, de Sófocles, com direção de Willy Keller; *Electra no Circo*, de Hermilo Borba Filho e *Além do Horizonte*, de Eugene O’Neill, ambas com direção de Adacto Filho (FONTANA, 2016, p. 186). Dessas todas, apenas *A Castro*, seguiu adiante, principalmente pela insuficiência de verba. Paschoal Carlos Magno havia pleiteado junto ao ministro da Educação e Saúde, Clemente Marianni, uma verba de CR\$ 250.000,00 para essa temporada. Ele foi atendido em partes, porque a verba foi cortada em cerca de 70%, conseguindo depois algum acréscimo a isso (FONTANA, 2016, p. 187)¹⁰⁴ – mas foi um grande fracasso de público e bilheteria¹⁰⁵.

Paschoal Carlos Magno tinha um grande interesse pelos clássicos, como pode ser observado nas diversas peças apresentadas durante os anos de atividade do grupo. *Hamlet* levava adiante uma das ideias por trás da criação do Teatro do Estudante do Brasil, “a junção do teatro clássico com a mocidade”. Celso Kelly destacou essa junção em crítica da peça ao jornal *A Noite*, bem como o sentido coletivo e de aprendizagem que os clássicos ganham em ambiente estudantil:

[o espetáculo] retomava um fio quebrado: o de “Romeu e Julieta” [...] A vitalidade não depende deste ou daquele artista, mas da inteligência e da sinceridade com que empreendem os seus projetos [...] Assim tem que acontecer com um conjunto de estudantes [...] Enquanto a mediocridade se ampara na chanchada, os estudantes buscam as peças clássicas (KELLY *apud* FONTANA, 2016. P, 239).

Nos anos de atividades do Teatro do Estudante do Brasil, além de oito peças de Shakespeare, foram apresentadas peças de Sófocles, Eurípedes, Martins Pena, Gonçalves Dias. O interesse pelos clássicos não é aqui, contudo, índice de alguma nostalgia cultural

¹⁰⁴ Ainda assim, as verbas destinadas ao Teatro do Estudante do Brasil são as mais altas entre as recebidas por companhias amadoras no Rio de Janeiro. Caso a comparação seja com o resto do Brasil, a discrepância fica gritante. Fontana mostra alguns dados do ano de 1947 como exemplo. Naquele ano, o Teatro dos Estudantes da Bahia ganhou CR\$ 10.000,00, no total, O Teatro do Estudante do Pernambuco, CR\$ 15.000,00, o Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro, CR\$ 30.000,00. (FONTANA, 2016, p. 188). São subvenções como essas que permitiram que Paschoal Carlos Magno movimentasse em cena centenas de atores, coros, orquestras etc. colocando em prática aquilo que entendia como teatro de massas. A realidade da imensa maioria dos outros agrupamentos estudantis e amadores é significativamente diversa, pra não dizer, oposta.

¹⁰⁵ É possível que um dos motivos da escolha deste texto, dirigido conjuntamente por Paschoal Carlos Magno e Esther Leão, tenha se dado pela proximidade do autor, que desde início dos anos 40 estava no Brasil como Embaixador Especial, com objetivo de divulgar a cultura de Portugal. Depois, em 1949 tornou-se embaixador de Portugal no Rio de Janeiro. Devia ter relações cordiais com Paschoal, pelo menos por dividirem o mesmo tipo de cargo

idealista, estava, na verdade, ligado a um projeto de democratização do cânone, ou melhor, de reativação dos aspectos populares dos clássicos – para Paschoal, Shakespeare era o autor mais popular de todos os tempos (FONTANA, 2016, p. 65).

O cenógrafo de *Hamlet*, Pernambuco de Oliveira, que começou a fazer teatro ali no TEB e depois seguiu carreira na cenografia, mas também como diretor, dramaturgo e figurinista, conta, em entrevista para a revista *Dionysos*¹⁰⁶, de uma apresentação emocionante para mais de cinco mil crianças de escolas públicas em São Paulo, que considerou uma das coisas mais comoventes de toda a carreira do espetáculo¹⁰⁷. Uma iniciativa que demonstra o interesse renitente do TEB em aproximar outras parcelas da população do teatro, bem como o caráter formativo/educativo que Paschoal e o grupo enxergavam na arte¹⁰⁸.

Em 1948, no mesmo ano de estreia de *Hamlet*, o Teatro do Estudante do Brasil planejou colocar de pé um teatro ambulante, o Teatro de Rodas¹⁰⁹. O projeto, que deveria tornar-se permanente do TEB, provavelmente só ocorreu na ocasião das festividades do centenário de Martins Pena¹¹⁰. Representaram num sábado de dezembro de 1948, na carroceria de um caminhão, cedido pelo industrial Armando da Costa Ribeiro¹¹¹, as peças de Martins Pena, *Quem casa, quer casa*, *O irmão das almas* e o *Caixeiro da taverna*¹¹². Os atores seriam os alunos do Seminário de Arte Dramática (que o TEB inaugurara e que não duraria muito tempo), com participação do Coral Lucrecia, ligado ao TEB¹¹³. Dona

¹⁰⁶ OLIVEIRA, Pernambuco de. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 23, p.96, set. 1978.

¹⁰⁷ OLIVEIRA, Pernambuco de. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 23, p.96, set. 1978.

¹⁰⁸ Em paralelo, a montagem apresentou 16 récitas no Teatro Municipal, que teriam criado grande entusiasmo entre estudantes paulistas interessados por teatro e também em personalidades como Oswald de Andrade (FONTANA, 2016, p. 235).

¹⁰⁹ Dona Esther Leão fala da Contribuição do “Teatro do Estudante” ao Centenário de Martins Pena: o Teatro Ambulante. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.13, sábado, 1 dez. 1948.

¹¹⁰ Paschoal Carlos Magno em sua coluna no **Correio da Manhã** (RJ) explica que no início de 1948 surgiu um projeto na Câmara dos Vereadores, que depois virou lei 120, que determinava a quantia de Cr\$ 350.000,00 ao Teatro Experimental de Ópera do TEB, para realizar o Programa do TEB daquele ano, que incluía a Escola de Ópera, o Teatro Ambulante (Teatro de Rodas), na carroceria de um caminhão, entre muitas outras atividades. Mas a Prefeitura decidiu apenas pagar a parte referente ao Programa de Peças do TEB, o que fez com que eles tivessem que cortar parte de suas iniciativas. (MAGNO, Paschoal Carlos. Algumas Explicações e um Agradecimento. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.15, domingo, 7 ago. 1949).

¹¹¹ **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.27, domingo, 3 out. 1948.

¹¹² Dona Esther Leão fala da Contribuição do “Teatro do Estudante” ao Centenário de Martins Pena: o Teatro Ambulante. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 13, sábado, 1 dez. 1948. *O Irmão das Almas* já havia sido encenado pelos paulistas do Grupo Universitário de Teatro, em 1943.

¹¹³ O Teatro de Rodas do Teatro do Estudante. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 31, domingo. 5 dez. 1948.

Esther Leão estava à frente da direção deste teatro ambulante e diz o seguinte sobre sua finalidade:

Terá muito de saltimbancos e do famoso teatro de Pierrots, na Inglaterra. Um palco armado sobre um caminhão. Leva os cenários, os artistas. Para aqui e ali. Abre-se a cortina, os artistas representam. Divertem, educam, fazem rir. Ganham palmas. Depois a cortina se fecha e o carro toca a rodar. Vai parar numa praça adiante para repetir sua missão de beleza¹¹⁴.

Essa abordagem do clássico da comédia brasileira, Martins Pena, é um indicativo de que o interesse de Paschoal e dos estudantes do TEB por autores clássicos parecia estar ligado ao seu caráter popular, de diversão e congregação.

Interessavam as formas abertas (atectônicas), pré-dramáticas e, portanto, não reféns do diálogo intersubjetivo. Peças de Shakespeare (ou as tragédias antigas) são, por exemplo, materiais atravessados por canções, comentários, coros, narrações, apartes, versos e declamações, além de serem derivadas de uma cena cuja relação entre palco e plateia é fluida e aberta. Com efeito, as peças de autoras e autores brasileiros encenadas pelo TEB, como *Palmares*, de Stella Leonardos, também eram abordadas, na composição do espetáculo, a partir desta perspectiva aberta e não dramática.

Últimos momentos do TEB

Em 1950 Paschoal é eleito vereador, pela UDN, na chapa do derrotado brigadeiro Eduardo Gomes, que se candidatava novamente à presidência do Brasil e perde para Getúlio Vargas¹¹⁵. O desejo era articular seu amor ao teatro, e ao Teatro do Estudante do Brasil, à política. Em uma carta escrita para circular entre “amigos e pessoas influentes da época”, ele diz o seguinte sobre uma possível função social do teatro:

(...) Essa bela expressão de arte é, quase sempre, a própria vida com a advertência ao que traga consigo de mau e de lição que convém aceitar e efetivar, se quisermos progredir moral, material e politicamente. Daí a cena aberta, no seu exato sentido, equivaler a uma pregação capaz de

¹¹⁴ Dona Esther Leão fala da Contribuição do “Teatro do Estudante” ao Centenário de Martins Pena: o Teatro Ambulante. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 13, sábado, 1 dez. 1948.

¹¹⁵ Paschoal estava em missão diplomática na Grécia. Durante o tempo que esteve fora, o TEB foi tocado em parte por Alda Pereira Pinto, que não conseguiu promover nenhuma atividade” (FONTANA, 2016, p. 333) e em parte por Anna Amélia, a diretora da Casa do Estudante, mas mesmo com algumas propostas, “houve um refreamento da tentativa de tocar o Teatro do Estudante sem o seu fundador” (FONTANA, 2016, p. 234). Depois de eleito, Paschoal retorna ao Brasil.

penetrar a alma de todas as classes que, afinal, precisam merecer um pouco mais de desvelo tanto dos que legislam para o Rio de Janeiro como dos que tem a executar-lhes as leis votadas. (MAGNO, 1950 apud FONTANA, 2016, p. 336)

De volta ao Brasil para tomar posse do cargo, Paschoal promoveu um *Festival de Teatro Grego*, cuja proposta de repertório seria usada na Viagem ao Norte, em 1952. Essa longa e variada turnê pelo Norte e Nordeste funcionou como uma “campanha de divulgação do amadorismo” (FONTANA, 2016, p. 375). Em 1952, ele cria o Teatro Duse, baseado no modelo inglês de pequenos teatros voltados para uma dramaturgia nova. O Teatro Duse era um teatro sem bilheteria, com uma coleta para ajudar na cantina dos estudantes¹¹⁶. A extraordinária iniciativa durou quatro anos, encerrando suas atividades em 1956. Neste período lançou uma série de novos autores e atores nacionais, pois funcionava como uma espécie de laboratório de interpretação para os estudantes.

Nos primeiros anos da década de 50, há algumas tentativas de manter o TEB de pé, com alterações importantes na forma produtiva no grupo, principalmente no quesito circulação. Excursionam em 1952 pelo nordeste, com *Hécuba*, clássico de Eurípedes, e em 1953, no Rio de Janeiro, percorrem vários bairros, com apresentações da tragédia mais dois espetáculos infantis, em escolas, abrigos, orfanatos e praças públicas¹¹⁷. Para tanto, Dulcídio do Espírito Santo Cardoso, então prefeito da capital, cedeu caminhões para os 150 interpretes e mais a equipe técnica. Tal empreitada lembra o que viria a fazer o CPC alguns anos mais tarde.

As atividades do TEB são encerradas em 1953. Todavia, Paschoal Carlos Magno continuou atuando na vida cultural do Rio de Janeiro. Em 1956, por exemplo, quando completa 50 anos, são organizadas uma série de comemorações no Rio de Janeiro em sua homenagem. Na ocasião, a UNE concede a ele o título de Estudante Perpétuo do Brasil (CARVALHO, 2006, p. 23). Neste mesmo momento, Paschoal assume função de ministro plenipotenciário no governo de Juscelino Kubitschek, como chefe de missão diplomática, encarregado dos assuntos culturais e universitários do país. Com recursos e influência que o novo cargo público lhe possibilitava, ele se engajou na tarefa de produzir os enormes e importantes Festivais Nacionais de Teatro de Estudantes, e de criar a chamada Aldeia Arcozelo.

¹¹⁶ Ver sobre o Teatro Duse: MOLINA, 2016.

¹¹⁷ Comemora hoje seu 24º aniversário a Casa do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2ª seção, p. 2, quarta-feira, 13 ago. 1953.

Essa aldeia, um sonho de Paschoal Carlos, carrega consigo a simbologia de ter sido construída sobre a antiga Fazenda Freguesia, fundada em 1730. Em 1838, Manoel Congo (falecido em 1839) liderou uma revolta de escravos na fazenda, conhecida como a Revolta de Paty do Alferes, que manteve viva a memória da luta pela liberdade.

Em 1958, após uma visita à antiga Fazenda da Freguesia (desativada e em ruínas), a convite dos proprietários, Paschoal teve a ideia de transformar aquele lugar em um centro cultural modelo para o Brasil e o mundo. Os netos de João Pinheiro, donos do local, aprovaram o projeto e fizeram a doação da fazenda.

Inicialmente, o projeto era de criar uma Universidade de Arte, onde os estudantes seriam bolsistas e trabalhariam na fazenda, granja e plantações, que deveria, assim, se autossustentar. Além disso, seria um albergue acessível para intelectuais, artistas e estudantes. O local abrigaria uma escola de música, balé, espaço para pinturas, uma imensa biblioteca e um teatro ao ar livre, bem como outro teatro com capacidade para 600 espectadores. Também estava prevista uma escola normal rural.

As obras começaram em 1959, mas somente em outubro de 1965 foi inaugurada a Aldeia de Arcozelo, embora antes disso já tivesse sido utilizada em diversas ocasiões. Em vez da escola normal, uma escola fundamental de alfabetização para 250 crianças foi criada no local. A ideia da Universidade de Artes não avançou como planejado, mas a aldeia abrigou muitos festivais de artes, peças de teatro, seminários e eventos culturais ao longo do tempo¹¹⁸.

Em todos esses projetos, o “Estudante Perpétuo do Brasil”, carregava o espírito coletivo do Teatro do Estudante do Brasil, que acabou por se tornar uma ideia em torno da qual muitas iniciativas ligadas ao teatro estudantil rodavam. A mais emblemática dessas novas iniciativas foi o ciclo de festivais estudantis que Paschoal irá organizar a partir de 1958.

Os Festivais Estudantis

¹¹⁸ Ver: Iniciada a construção de Aldeia para o refúgio de intelectuais. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, quinta-feira, 19 mar. 1959, 1º caderno, p. 3; **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º caderno, p. 2, 12 dez. 1959.; Jafa, Van. A Aldeia um milagre de Paschoal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º caderno, p. 2, quinta-feira, 16 dez. 1965.; Jafa, Van. À sombra das árvores da aldeia de Arcozelo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, caderno 2, p. 2, quarta-feira, 6 jul. 1966.; Jafa, Van. Com Miguel Grant, diretor de Antígona. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, caderno 2, p. 2, quinta-feira, 22 set. 1966.

Já no final dos anos 1940, o “anjo dos endoidados”, como Luiza Barreto Leite chamou Paschoal Carlos Magno, seguiu o trabalho iniciado no TEB organizando uma série de festivais estudantis de teatro, que seguiram existindo mesmo após o fim dos trabalhos do grupo, em 1953.

Em 1949, o TEB promoveu o Festival Shakespeare, também no Teatro Fênix - inspirado nos festivais que ocorriam em Stratford Upon Avon, anualmente. Ali, o grupo de estudantes apresentou *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonho de Uma Noite de Verão*, esta última dirigida pelo admirável encenador italiano Ruggero Jacobbi, que havia chegado no Brasil em 1946¹¹⁹. Jacobbi teve uma importância expressiva nos rumos do teatro estudantil, sendo o mentor do Teatro Paulista do Estudante (TPE), em 1955, e colaborando com a criação do curso de artes cênicas da Universidade do Rio Grande do Sul, junto ao Teatro Universitário de Porto Alegre, por exemplo.

Mais tarde, a partir de 1958, as várias edições do Festival Nacional de Teatro Estudantil, organizadas por Paschoal, reuniram centenas de estudantes, cujos grupos de teatro se espalhavam pelas diversas regiões do Brasil. A ideia era a troca de experiências, construção coletiva e aprendizados mútuos, tal qual acontecia nos eventos deste tipo que o diplomata testemunhara na Inglaterra – no livro de John Bourne, que Paschoal tinha guardado em seu acervo, o autor fala dos festivais com entusiasmo: “The Great thing about them is that people with tastes in common come together, discuss their difficulties and successes, and learn from each other”¹²⁰.

De acordo com o livro, os festivais podem ser locais, com duração de um dia ou duas semanas, ou podem ser nacionais, e durar três meses ou mais. A vantagem dos festivais locais é que grupos amadores de uma mesma cidade disputariam amigavelmente uns com os outros. Já nas edições nacionais, os grupos apresentariam dramas de um ato, não apenas para seus colegas, mas na presença de críticos especiais que julgariam publicamente essas peças.

Outra iniciativa que muito provavelmente influenciou Paschoal Carlos Magno na organização dos Festivais Estudantis foi o National Student Drama Festival, fundado em

¹¹⁹ Em divulgação para o Correio da Manhã, há uma nota anunciando que “conferencistas falarão em auditórios de institutos de ensino, estudantes em estações de rádio e a cidade toda será invadida por milhões de prospectos com informações relativas ao teatro e a Shakespeare. Mais adiante, conclui: “Será a primeira vez no Brasil, que teatro sério receberá uma propaganda tão intensa, visando todas as classes sociais” (Quarta-feira, 6 abr. 1949, p. 13). O programa do Festival anunciava, contudo, muito mais do que de fato aconteceu, apesar disso, os espetáculos foram apresentados.

¹²⁰ “a melhor coisa nos festivais é que pessoas com gostos em comum se reúnem, discutem suas dificuldades e sucessos, e aprendem umas com as outras” (tradução nossa) BOURNE, 1944. p. 6

1956, na Inglaterra, e que desde então tem funcionado como uma instituição que promove anualmente encontros entre estudantes de teatro de todo o Reino Unido. A primeira edição ocorreu em Bristol e, patrocinado pelo importante jornal Sunday Times, ocorre a cada ano em uma cidade diferente. Durante uma semana, algumas das melhores peças estudantis do ano são apresentadas em um evento que inclui discussões, debates e aulas, além de workshops ministrados por profissionais experientes do teatro britânico. Harold Pinter, Stephen Fry, Ruth Wilson e Nick Clegg são alguns dos muitos talentos que surgiram através do National Student Drama Festival (NSDF).

No Brasil, sob o empenho de Paschoal Carlos Magno, o primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes estava previsto para acontecer em 1957, mas só foi realizado em 1958, no Teatro Santa Isabel, em Recife. Esse e os outros festivais subsequentes tiveram uma importância enorme no desenvolvimento do teatro brasileiro e foram a maior expressão da idealização de um projeto estudantil em termos nacionais e populares, mobilizando milhares de estudantes e dezenas de grupos de teatro em todo o país. A partir da segunda edição, em 1959, o Festival também passou a realizar caravanas pelo interior com apresentações populares das peças.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, o Brasil passou por transformações significativas na economia, na urbanização e na modernização das cidades, sendo Brasília um dos principais exemplos desse processo. Não é a toa que o III Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em 1961, tenha ocorrido em Brasília. A cidade começou a ser construída em 1957 e foi inaugurada como nova capital do país em 1960, simbolizando a narrativa de “interligar os “muitos brasis” e capitanear um novo centro político para o país¹²¹.

No fim do governo de Juscelino Kubitschek, e marcadamente a partir de 1958, houve um prenúncio do movimento de mobilização social no Brasil que marcaria a política nacional até 1964. Viu-se um aumento na participação civil e no crescimento de várias formas de organização social e política. Este período foi caracterizado por uma forte expansão da cidadania, “de sujeitos históricos até então usualmente tolhidos em suas iniciativas de se inserir no processo participativo” (DELGADO, 2019, p. 264). Foi um momento marcado por intensa agitação e mesmo embate entre organizações civis, até entre as do mesmo campo político. A União Nacional dos Estudantes, depois da atuação significativa que teve no fim do Estado Novo, ficou mais combativa e transformou-se

¹²¹ Cf. DELGADO; FERREIRA (org.), 2019.

num grande eixo de luta durante a década de 60 e, depois, contra a ditadura militar. Ligados a ela, surgem, por exemplo, no início dos anos 60, os Centros de Cultura Popular. Além disso, as Ligas Camponesas surgem com força nos anos 50, Os Movimentos de Base, etc.

É neste momento de efervescência do caldeirão social do Brasil que o I Festival Nacional de Teatro de Estudantes é lançado, em 1958. É também o ano de estreia de *Eles não usam black-tie*, peça que começou a ser escrita por Guarnieri enquanto ele ainda mantinha ligações com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), em 1956, com o nome *O cruzeiro lá no alto* mas que estreou no Teatro de Arena, renomeada, e que se transformou num dos marcos da dramaturgia política no país.

As quatro primeiras edições do Festival ocorreram, não coincidentemente, nos Estados onde o movimento de teatro estudantil foi particularmente mais atuante, Pernambuco, São Paulo, Rio Grande do Sul e em Brasília, por ser a mais nova capital do Brasil, recém inaugurada e símbolo do projeto modernizador de Kubitschek.

Na primeira edição do Curso de Arte Dramática da Universidade de Pernambuco, que foi criado também em 1958, sob influência direta do Festival, Ariano Suassuna assumiu a cadeira e convidou Hermilo Borba Filho, que naquela época vivia em São Paulo. Hermilo participou do Comitê organizativo do evento e, de acordo com notícias de jornal, ele e outros professores do Curso de Teatro da Universidade de Pernambuco, cuja reitoria estava patrocinando o festival, ofereceram uma oficina para os participantes sobre Teatro Brasileiro¹²².

Foi um evento relevante na cidade, há notícias em destaque anunciando que o presidente Juscelino havia “dispensado do ponto funcionários federais que participassem do festival de teatros de estudantes”¹²³. O prefeito de Recife havia iluminado toda a cidade para o evento. Havia a promessa de que Kubitschek estaria, mas quem esteve na abertura foi o ministro da educação, Clóvis Salgado.

Eram Festivais diferentes do um festival usual. As apresentações de espetáculos conviviam com várias atividades experimentais de interação estudantil. No primeiro Festival, por exemplo, organizou-se dois julgamentos teatralizados de personagens

¹²² Além disso, outras aulas foram oferecidas por Luiza Barreto Leite, Joel Pontes, Waldemar de Oliveira, Willy Keller, Luiz de Lima e Enrique Martinez Lopez, no salão nobre de Belas Artes da Universidade (Encerrou-se o Primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, sábado, 2 de ago de 1958).

¹²³Dispensados de ponto os funcionários federais que participarem do festival de teatro de estudantes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 14 de julho de 1958.



Sérgio Cardoso e juristas no Julgamento de Hamlet. Fonte: LICIA, 2004.

Foi também no Festival que revelou-se a poesia teatral de João Cabral de Melo Neto, com a apresentação da peça *Morte e vida Severina* pelo Grupo da Universidade do Pará, com direção de Maria Silva e músicas de Waldemar Henrique. Ali também o Teatro Oficina mostrou seu primeiro espetáculo, *Vento forte para papagaio subir*, escrito por José Celso Martinez, com direção de Amir Haddad.

O primeiro lugar na categoria de diretor foi concedido a B. de Paiva, pela peça *Zé do Pato* (A Vida de José do Patrocínio), de Elza Pinto Osborne, encenada pelo Teatro Rural do Estudante, grupo que nasceu diretamente influenciado por Paschoal Carlos Magno, na zona rural do Rio de Janeiro. O prêmio, oferecido pelo presidente Juscelino Kubitschek, era uma viagem à Europa com bolsa de estudos. O segundo lugar na categoria de diretor foi concedido a Antonio Abujamra, por *A Cantora Careca*, de Eugene Ionesco, com o Teatro Universitário do Rio Grande do Sul. Como prêmio, Abujamra recebeu 10 mil cruzeiros concedidos pela USP, além de uma bolsa de estudos oferecida pelo governo da França, com passagem paga pelo governo brasileiro.

Abujamra, que vinha do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, ao lado de Fernando Peixoto, assumiu a direção do Departamento de Teatro da União Estadual dos

Estudantes em 1955, criando o Teatro Universitário (que contou com a participação de Paulo José, Luiz Carlos Maciel e Fernando Peixoto, entre outros). Ele também foi um dos responsáveis pela criação do curso de Artes Cênicas em 1958, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, através de sua atividade nos jornais de Porto Alegre e pela demanda de seu grupo de teatro estudantil.

A bolsa de estágio recebida por Abujamra lhe permitiu trabalhar com renomados diretores teatrais na França e na Alemanha. Em Villeurbanne, ele acompanhou as montagens de *Henrique IV*, de William Shakespeare, e *Almas Mortas*, de Nicolas Gogol, ambas do diretor Roger Planchon; e em Paris, no Théâtre National Populaire (TNP), estagiou com Jean Villar em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht. Além disso, ele também estagiou no Berliner Ensemble, fundado por Brecht em Berlim. Ao retornar ao Brasil, Abujamra se tornou um dos mais importantes diretores nacionais com uma abordagem inspirada em Brecht. Essa breve digressão, a partir de um único exemplo, permite ter uma ideia da abrangência e das repercussões que o Festival teve, tanto direta como indiretamente, no desenvolvimento do teatro brasileiro.

O segundo Festival ocorreu em Santos, em 1959, e nele tomaram parte cerca de 2000 estudantes. Dessa vez, o julgamento foi de Maria Stuart e Elizabeth da Inglaterra, interpretadas por Cacilda Becker e Henriette Morineau. Neste festival, José Celso Martinez Corrêa se destacou como autor, com o texto *A Incubadeira*, levado a cena pelo Teatro Oficina, que ainda era ligado ao Centro XI de Agosto, famosa agremiação estudantil da Faculdade de Direito da USP. Foi ali que o importantíssimo grupo paulista teve seu impulso para o profissionalismo. Também Plínio Marcos, natural de Santos, foi revelado como autor, por *Barrela*¹²⁶, e Aldomar Conrado, com a peça *A Grade Solene*, de Pernambuco, com direção do importante Clênio Wanderley¹²⁷. Houve ainda um curso oferecido pela EAD, com aulas ministradas por Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Maria José de Carvalho, Paulo Assunção e Paulo Mendonça.

O III Festival, por sua vez, ocorreu na recém inaugurada Brasília, em 1961, com abertura feita pelo próprio presidente Juscelino Kubitschek. Mais uma vez, servidores

¹²⁶ A peça, daquele mesmo ano, foi apenas apresentada no Festival, pois foi censurada pelo Governo Juscelino Kubitschek. Só voltou a ser apresentada em 1982.

¹²⁷ Clênio Wanderley já havia dirigido o Teatro Adolescente do Recife, com o *Auto da Compadecida*, texto de Ariano Suassuna, que foi um enorme sucesso rendeu ao grupo a Medalha de Ouro como melhor espetáculo no I Festival de Amadores Nacionais, em 1957, iniciativa da atriz e diretora Dulcina de Moraes, (FERRAZ, 2019, p. 131) O I Festival de Amadores Nacionais ocorreu em 1957, no Rio de Janeiro, de 15 de janeiro a 12 de fevereiro de 1957, patrocinado pela instituição que Dulcina de Moraes criara, a Fundação Brasileira de Teatro (FBT) (FERRAZ, 2019).

públicos foram dispensados do ponto caso frequentassem as atividades do Festival. Realmente impressiona a dimensão pública que um evento teatral ainda tinha naquele momento, algo muito difícil de se imaginar hoje. Não houve prêmios neste festival. Ao invés disso, ao final do Festival os estudantes se dividiram em grupos e seguiam em Caravanas por diversos estados brasileiros para apresentar as peças gratuitamente. Um dos grupos adentrou em Goiás e depois Minas Gerais até chegar em Belo Horizonte; outro, após visitar o Triângulo Mineiro, cruzou uma zona do estado do Rio de Janeiro; os grupos restantes percorreram uma ampla área do estado de São Paulo (LEITE, 1978, p.59).. Cada uma dessas caravanas representou peças teatrais gratuitas. Depois, todos foram se encontraram na Fazenda de Arcozelo, no Rio de Janeiro, para confraternizar e descansar por três dias no centro cultural recém-criado por Paschoal Carlos Magno (LEITE, 1978, p.59).

Em seguida, em 1962, houve o IV Festival, em Porto Alegre. Após um hiato de seis anos, o V Festival ocorreu somente em 1968, no Rio de Janeiro. Depois, apenas mais duas edições de festivais foram comandadas por Paschoal Carlos Magno.

Os Festivais funcionaram como ambientes de grande circulação e interação entre grupos estudantis – alguns deles tiveram ali o impulso inicial para uma trajetória decisiva no desenvolvimento do teatro brasileiro moderno. Também foram eventos marcados pelo desejo de expansão e democratização do teatro, atitude perceptível nas diversas chamadas de divulgação nos jornais da época para que os trabalhadores aderissem aos Festivais; na preocupação da organização em criar parcerias com o Estado para iluminar as cidades que sediavam as edições – fazer delas teatro; ou ainda na inventividade de criar eventos que propunham formas diversas de interação social da arte, como, por exemplo, os julgamentos das personagens, nos quais contracenavam atores estudantes com profissionais do direito. A partir do III Festival, há ainda as caravanas que ultrapassam as fronteiras do evento cultural e viajavam em direção “ao povo”, apresentando em praças públicas de pequenas cidades diversos espetáculos gratuitos (LEITE, 1978).

Trata-se de um programa cultural que revela a vontade de fazer do teatro um espaço de vivo debate, um meio de se imaginar outras formas de vida social, mais justa e comunitária e, também, a vontade de multiplicação e democratização do teatro – características que parecem ser um tipo de componente marcante da ideia de teatro estudantil. Tais aspectos dos festivais anteciparam, em espírito e na prática, as caravanas da UNE Volante, em 1962, quando estudantes ligados à entidade viajaram o país todo propondo discussões sobre Universidade e sociedade acompanhados dos integrantes do

CPC, que apresentavam espetáculos ligados ao engajamento estudantil como, por exemplo, o *Auto dos 99%*, uma discussão sobre o elitismo dos cursos universitários do país naquele momento. Como gostaria Paschoal, a atuação do CPC nas viagens da UNE serviu para multiplicar o projeto de democratização da arte a ponto de serem fundados dezenas de outros CPCs nas cidades pelas quais a UNE-Volante ia passando.

Formas ambivalentes da aproximação entre cultura e Estado

As condições para o surgimento do Teatro do Estudante do Brasil são resultado da combinação de vários fatores. Um ponto incontornável para compreender a viabilidade das múltiplas experiências do grupo e de seus desdobramentos é a relação de Paschoal Carlos Magno com o poder público, primeiro com o Estado Novo de Getúlio Vargas, em seguida com o governo Kubitschek. As relações entre o experimentalismo amador do teatro estudantil e o Estado são decisivas para a viabilidade do projeto. Sem os subsídios e o apoio aberto que tiveram, decerto a experiência duraria muito menos, teria seu alcance bastante reduzido e, por conseguinte, um limitado potencial de irradiação. Mas não era uma via de mão única. Como vimos, algumas das posições assumidas no âmbito do Teatro do Estudante do Brasil refletiam o senso de utilidade característico do imaginário estadonovista em favor da propagação apologética de uma identidade brasileira.

Ao mesmo tempo, contudo, o grupo sempre preservou certo grau de liberdade em relação a esse contexto, numa ambiguidade típica das relações entre a intelectualidade e o Estado naquela época. Mais que isso, as dinâmicas coletivas e livres do ambiente estudantil, como seu empenho democratizante, busca por formas abertas de cena etc., muitas vezes ultrapassavam os pressupostos ideológicos que rondavam os desígnios iniciais.

Tal jogo de ambivalências não é uma especificidade do contexto brasileiro. Na Inglaterra dos anos 1930, o teatro passou por um processo de intensa transformação, com experimentos de descentralização e democratização do teatro; releituras contemporâneas dos clássicos; forte atividade estudantil que fazia do teatro um ambiente de viva aprendizagem e experimentalismo; retomada de modos populares no espetáculo, com participação ativa do público na cena e nos debates etc. Foi um momento em boa medida impulsionado por uma atuação intensa do Estado no apoio a inúmeros projetos, os quais, liberados de encontrar viabilidade mercantil, puderam expandir o debate sobre função social e política da arte.

A questão em torno do subsídio, apoio e estrutura fornecida pelo Estado para que experiências fora do campo mais explícito da mercantilização da arte pudessem se desenvolver ganhou terreno naquele momento¹²⁸. Na Inglaterra, a posição em favor de uma maior participação do Estado sempre esbarrava no peso da tradição liberal inglesa do *laissez-faire*. As tentativas experimentais, socialmente comprometidas e estudantis do início do século XX, contudo, voltaram a pautar o debate, agora nos termos de popularização, educação para as massas e democratização das artes¹²⁹.

A ideia era encontrar uma maneira de produzir trabalhos que não fossem exclusivamente determinados por seu apelo comercial ou potencial de lucro e, em vez disso, focar em abordar os desafios históricos enfrentados pela sociedade. Isso levou a uma maior colaboração entre artistas e o governo, na busca por apoio para criar produções artisticamente relevantes.

Esses desenvolvimentos foram parte de um debate social mais amplo sobre a ideia de cultura, sua importância no mundo moderno e a necessidade de preservar seus grandes feitos. De acordo com Raymond Williams (2011), contudo, era um debate cheio de contradições. Segundo o crítico, é um conceito abstrato e idealista de cultura que passa a ser defendido durante o período entre guerras, com o avanço da industrialização e da cultura urbana de massas. Intelectuais como Frank Raymond Leavis e Thomas S. Eliot, cada um a seu modo, defendiam, por exemplo, uma cultura elevada e canônica contra os males da civilização contemporânea¹³⁰. Nessa concepção, a cultura era vista como algo maior e distante da brutalidade do mundo cotidiano. A verdadeira arte vivia acima da sociedade e, portanto, deveria ser protegida dela.

Williams (2011) argumenta que, a despeito da aparência de universalismo, a posição reflete, na verdade, a nostalgia de certa elite por uma sociedade alegadamente mais orgânica, próxima da natureza e do espírito. Tal sociedade estaria sendo destruída

¹²⁸ Embora desde o final do século XVIII já se discutisse a criação de um Teatro Nacional na Inglaterra, que ganhou mais força em 1879 com a construção do Stratford Memorial Theatre, em Londres. A ideia era seguir o exemplo da Comédie-Française, na França, e estabelecer uma assistência governamental para salvar o teatro, os balés e burlescos da dependência comercial. Sobre o assunto ver MINIHAN, 1977.

¹²⁹ Mathew Arnold foi um dos principais defensores da ideia, que buscava salvar e preservar certos valores humanistas da tradição ocidental, democratizar as artes e levar o melhor do drama britânico para públicos diversos. O professor de poesia em Oxford defendia o papel do teatro nos costumes e na vida nacional e instou o estabelecimento de uma companhia nacional para apresentar o melhor do drama britânico para públicos diversos, não apenas no West End, mas também no East End e nas cidades do interior. Arnold também propunha a criação de centros de artes para preservar e disseminar os melhores produtos do pensamento humano e das artes, e que essa instituição servisse como modelo para empreendimentos locais (sobre o assunto, ver ARNOLD, 1882, p. 235-241).

¹³⁰ Raymond Williams discute em *Cultura e materialismo* (2011) a posição idealista e as diferenças das concepções dos dois escritores.

pela moderna civilização, brutalmente pragmática e massificada. Nessa visão, a arte teria valor em si; sua função seria preservar os valores perdidos da verdadeira humanidade e, portanto, era necessário salvá-la da aniquilação que a massificação mercantil da sociedade moderna impunha a ela. No entanto, a nostalgia subjacente a tais desígnios, no fundo clama pela conservação de uma velha ordem pré-moderna que vinha se esfacelando.

Ainda assim, tal ideal de cultura foi amplamente incorporado no imaginário do mundo das artes, nas políticas culturais do Estado ou mesmo no sistema educacional inglês, orientado por práticas que almejavam levar para os “não iluminados” a luz que os líderes consideram boa para si mesmos.

O resultado é cheio de ambivalências. Primeiro porque tal posição idealista considera que toda essa operação de difusão da cultura da classe dominante poderia ocorrer sem que essa mesma cultura fosse alterada ao longo do caminho. Em um ambiente de politização efervescente, a modificação é inevitável e foi o que ocorreu nos anos 30 e parte dos anos 40 na Inglaterra. A participação ativa do Estado permitiu experiências fascinantes no campo das artes. Porém, assim que diminuída a tensão histórica, como visto acima, as experiências mais politizadas e socialmente inventivas foram perdendo espaço em favor de posições conectadas ao idealismo de fundo conservador de que fala Raymond Williams.

A visão de Keynes sobre a função da arte e a necessidade de seu financiamento público, por exemplo, estava muito mais conectada com a visão elitista ligada a T.S. Eliot e F. R. Leavis, de uma alta cultura a ser conservada e assimilada, como uma herança. E foi Keynes que, pouco a pouco, encarnou a posição mais marcante na condução dos grandes projetos como o CEMA, até ao ponto em que os programas de descentralização e democratização foram sendo abandonados.

Para Keynes, em artigo escrito no *The Listener*, da BBC, ainda em 1936, por exemplo, o artista devia ter a chance de exercitar seu talento divino (“divine gift”) livremente, sem precisar se prostituir “to purposes of financial gain”. Este seria um dos piores “crimes of present-day capitalism”. Se a forma como o Estado deveria intervir ainda era um mistério, seria necessário “learn by trial and error. But anything would be better than the present system” (KEYNES apud WEINGÄRTNER, 2012, p. 2)¹³¹. Vê-se

¹³¹ A passagem completa é: “The exploitation and incidental destruction of the divine gift of the public entertainer by prostituting it to purposes of financial gain is one of the worser (sic) crimes of present-day capitalism. How the State could best play its proper part in it is hard to say. We must learn by trial and error. But anything would be better than the presente system. The position today o artists of all sorts is

aí, convivendo, a crítica ao capitalismo liberal, a concepção idealista e elitista da arte e a defesa da participação ativa do Estado na viabilização da grande cultura.

A ideia de uma minoria intelectualizada responsável pela seleção e difusão cultural, presente particularmente na obra de F.R. Leavis, também se fez presente em algumas das experiências brasileiras de teatro estudantil e nas formas com que elas se relacionaram com o Estado. O interesse de Paschoal pelos clássicos também pode ser visto por esta chave. Vale lembrar, como aponta Iná Camargo Costa, que historicamente, a expressão “teatro de massas”, “corresponde a um passo importante do processo de neutralização do conceito de teatro épico” (COSTA, 1998, p. 29). Como vimos, o grupo estudantil não faz da cena um instrumento de discussão política, tarefa que só será cumprida pela geração seguinte.

Além disso, a relação do TEB com o Estado nos anos 1930 e 1940 não era distante o suficiente para que algumas ambiguidades da ditadura não atingissem o projeto. Com o Golpe de Estado em novembro de 1937, apoiado pelos militares, Getúlio Vargas encerrava o curto ciclo da voga democrática, com presença e manifestação popular, iniciada em 1934 (ano de criação da USP). O papel do Estado, nesta nova configuração, foi amalgamado ao “papel do líder em relação às massas” (CAPELATO, 2007, p. 110), sem perder de vista a necessidade de constituir “uma nova forma de identidade nacional: a identidade nacional coletiva” (CAPELATO, 2007, p. 110) – o que, no limite, tinha como um dos objetivos desenvolver “novas formas de controle das massas com o intuito de evitar a eclosão de revoluções socialistas” (CAPELATO, 2007, p. 109), afinal foi um período de grandes movimentos populares, tensão social e conseqüente esforço político de conciliação com as famosas políticas laborais (OLIVEIRA, 2008).

Pode-se dizer, portanto, que o teatro como fator educativo e voltado para as massas, bandeira levantada por Paschoal, tomando como modelo sua experiência como cônsul na Inglaterra, também corresponde ao que era esperado pelo Estado Novo e ao desejo de Getúlio de fortalecer um tipo de identidade brasileira que ecoava sua ideia de nacionalismo.

O modelo inglês, em partes transposto para o Brasil por Paschoal, contém, ao mesmo tempo, práticas novas que reorientavam a relação do teatro com a sociedade –

disastrous”. Em tradução livre: “A exploração e destruição do dom divino do artista, prostituindo-o para fins de ganho financeiro, é um dos piores crimes do capitalismo dos dias atuais. Como o Estado poderia desempenhar melhor o seu papel nisso é difícil de dizer. Devemos aprender por tentativa e erro. Mas qualquer coisa seria melhor do que o sistema atual. A situação dos artistas de todos os tipos hoje é desastrosa”.

inspiradas pelos grupos estudantis ingleses dos anos 30, pelas tentativas de popularização dos clássicos e pelas premissas iniciais do Council for Entertainment of Music and Arts (CEMA) nos primeiros anos –, mas também a posição mais idealista (e também conservadora) encarnada por Keynes, nos anos finais do CEMA, e Leavis, a qual ganha uma nova camada de contradição quando lembramos que o Estado aqui era uma ditadura e a cultura manejada como um instrumento para promoção de um tipo de imaginário que lhe interessava.

Entretanto, por outro lado, a prática “utilitária”, aberta e experimental do grupo abriu caminho para novas formas de compreender as relações entre arte, sociedade e aprendizagem, que, por sua vez, ensejou experiências vibrantes de criação teatral; problematizou e reorientou o trabalho artístico do período e, mais importante, abriu um tipo de caminho experimental, coletivo e cheio de liberdade criativa ligado ao amadorismo estudantil, um caminho que terá largas consequências e reverberações. A ideia de teatro estudantil dinamizada pelo TEB pode ser vista como ponto inaugural de um amplo arco histórico com implicações decisivas até os anos 1970 no campo do teatro brasileiro moderno e do engajamento em arte.

Mesmo movido por contradições, o TEB se destacou como algo sem precedentes por aqui. A ideia de teatro estudantil como o caminho para a popularização de um tipo de teatro funcionou como uma faísca, que se espalhou rápida e intensamente por todo o território nacional. Paschoal também foi pioneiro na criação de um circuito alternativo de teatro, com a prática de caravanas e festivais que percorriam o país, procurando realizar o ideal de “ida ao povo” e, neste processo, obrigando os jovens envolvidos a inventar novas formas e sentidos para o teatro.

Embora em seus primeiros anos de existência tenha havido pouca intenção sistemática de aproximar parcelas de trabalhadores ou de levar as peças para as escolas, cantinas de fábricas e outros espaços públicos, ao contrário do que aconteceu nos primeiros anos de implementação do CEMA na Inglaterra, mais tarde isso se tornou uma das preocupações de diversos grupos estudantis. O desejo crescente entre jovens estudantes de “integrar a amplitude do mundo [com] a variedade das camadas populares (em vez de restringir-se a um recorte rarefeito da alta sociedade)” (ROSENFELD, 2008, p. 45), abriu espaço para uma forma nova de entender a arte na vida.

PARTE II

O Grupo Universitário de Teatro: a procura do Brasil

De modo bastante diverso do Teatro do Estudante do Brasil, o Grupo Universitário de Teatro, em São Paulo, teve uma relação distinta com o Estado. À começar pela localidade. Enquanto o TEB estava na agitada capital do país, envolta no manto do nacionalismo, o Grupo Universitário foi criado no ambiente da USP, na São Paulo derrotada da Revolução de 1932, sendo mesmo a antítese do projeto getulista. Desse modo, a ideia de teatro para as massas não era algo que mobilizasse tanto os idealizadores do grupo paulista, até porque os subsídios públicos nesse caso foram menos vultosos. Os integrantes do grupo contaram apenas com uma verba de um fundo universitário criado pela Universidade.

Contudo, embora não tenha tido uma vida prática longa, o Grupo Universitário de Teatro (GUT), fundado em 1943 e com atuação até 1948, tentou estabelecer um programa moderno para o teatro intensamente marcado pela atmosfera estudantil daquele período. O GUT foi idealizado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado pouco mais de uma década após a fundação da Universidade de São Paulo. O então reitor da Universidade, Jorge Americano, criara um fundo com a finalidade de angariar recursos para pesquisa científica. Lourival Gomes Machado, amigo de Décio do curso de Filosofia, sugeriu ao reitor que o grupo teatral “aparecesse como realização do fundo e pudesse fazer propaganda da ideia” (BERNSTEIN, 2005, p. 40).

O caráter formativo, expansivo, crítico e interessado no Brasil que o Grupo Universitário de Teatro procurou levar para a cena teve relação direta com o ambiente universitário que lhe deu origem, um ambiente no qual estimulava-se o “pensamento desinteressado” e a sistematização da investigação brasileira, ainda que os modelos de pensamento e análise tivessem marcante influência francesa.

Nos anseios primeiros daquela companhia de teatro estudantil estava, por exemplo, o desejo de um teatro que pudesse ser facilmente transportável, para que eles pudessem se apresentar em locais fora do “circuito cultural”, e, assim, se aproximar de

frações populares. A postura, de cara, destoava do tipo predominante do amadorismo mais idealista praticado naquele momento na cidade, voltado apenas para seus pares da elite ilustrada. Em paralelo, interessava também ao grupo estudantil verificar no palco uma possível tradição teatral brasileira, buscando difundir um teatro nacional que fosse a um só tempo popular e culturalmente relevante, em contraposição explícita ao comercialismo predominante na época. Seu conceito de teatro moderno era baseado nestes mesmos preceitos.

No momento da criação do grupo, Décio de Almeida Prado, que ingressou na Faculdade de Filosofia em 1936, já estava formado e lecionava filosofia em escola secundária, mas seguia assistindo às aulas na USP. Antes, quando era estudante da Universidade, ele tentara realizar algumas montagens teatrais junto com seu amigo Lourival Gomes Machado. Ao ser eleito presidente do grêmio estudantil, Lourival cogitou, junto com Décio, realizar uma encenação de *Antigone* de Cocteau e de *Asmodée* de François Mauriac – nenhuma delas se concretizou¹³². Em contrapartida, apoiaram o grupo alavancado por Georges Raeders, professor de Latim na Faculdade de Filosofia e diretor do Liceu Franco-Brasileiro, que, em 1937, fundou o grupo Teatro Universitário (LEITE, 1997, p. 163). De acordo com uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, concedida por José Lourenço, estudante que dirigia o grupo em 1939, o objetivo era “dar a conhecer as grandes obras do pensamento humano” e “também, se possível, formar público, atores e autores” (LOURENÇO apud SANTOS, 2021, p. 52).

Ainda para o ano de 1940, consta nos planos do Teatro Universitário: a organização de conferências públicas sobre o teatro, principalmente sobre o teatro brasileiro, como exemplificações das cenas mais importantes pelos elementos mais importantes do Teatro Universitário; representações em cidades paulistas e intercâmbio com o Teatro do Estudante do Brasil do Rio, representações em praças públicas do teatro antigo, tal como se faz na Europa; criação de uma “Escola Dramática”, especialmente dedicada aos estudantes; publicações das peças antigas do nosso teatro, que se acham esgotadas como as obras de Antonio José e Martins Pena; e, finalmente, traduções de peças estrangeiras. (LOURENÇO apud SANTOS, 2021, p. 52)

¹³² “Pensamos em fazer *Antigone*, não a peça grega, mas a versão do (Jean) Cocteau, que seria uma coisa ao mesmo tempo ligada ao teatro clássico e a uma visão modernista, do modernismo daquela época, que era uma simplificação do teatro antigo. Pensamos também em representar um texto do François Mauriac que tinha visto na França com a Comédie Française. Naturalmente, com a falta de senso de proporções da mocidade, decidi fazer aqui. Nós começamos a traduzir o texto – eu, a Gilda de Mello e Souza e Helena Gordo. Só que a tradução não andava muito porque conversávamos demais” (PRADO, 2005, p. 299).

Estrearam no Teatro Municipal de São Paulo com a montagem de *Preciosas Ridículas*, de Molière, em francês. Cleonice Berardinelli, que na época era aluna do curso de Línguas Estrangeiras, colega de Décio, relata que nem ela nem os outros estudantes do grupo tinham habilidades na pronúncia do francês, e tiveram que chamar dois alunos mais experientes do último ano do Liceu. No entanto, pelo menos em suas lembranças, a apresentação foi considerada um sucesso. Depreende-se do depoimento uma curiosa demonstração de nosso provincianismo com aspirações de sofisticação. Além da comédia francesa, também apresentaram *A Luva*, de Júlio Dantas, naquela mesma noite no Municipal. Décio participou como ator da montagem e Lourival Gomes, na função de presidente do Grêmio, fez uma apresentação oral antes das peças (SANTOS, 2021, p. 53)¹³³.

O Teatro Universitário de Raeders encerrou suas atividades em 1941. No esteio dessa experiência, o GUT foi fundado em 1943, estimulados pelo fundo universitário e pelos debates sobre o Brasil em torno da revista *Clima*, criada em 1941 no Curso de Filosofia da USP.

Décio e Lourival Gomes Machado, que neste momento já era assistente da cadeira de política na Universidade de São Paulo, reuniram em torno desta experiência diversos amigos que participavam da famosa revista: Décio ficou com a direção geral dos espetáculos, Lourival Gomes Machado assumiu a direção plástica; Ruy Coelho foi designado como o ponto do grupo; Antonio Candido fez a tradução de uma peça de Jean Anouilh, *O Baile dos Ladrões*, a pedido de Décio; Maria de Lourdes dos Santos Machado, encarregou-se do guarda roupa no primeiro espetáculo; Ruth de Almeida Prado ficou responsável pelas finanças; e Paulo Emílio Salles Gomes recebeu em sua casa toda a trupe para uma leitura da adaptação de *Mácaro*, peça de Álvares de Azevedo, feita por Lourival Gomes Machado (BERNSTEIN, 2005, p. 86).

Muitos dos atores vieram da Faculdade de Direito, que Décio também cursou, e já tinham prática com o palco pois estavam ligados a experiências amadoras de teatro, como Waldemar Wey, que fez parte do grupo de Raeders, e outras atrizes e atores com

¹³³ *Antigone*, traduzida por Décio e Lourival Gomes Machado, foi ensaiada pelo Teatro Universitário, mas não estrearam. Em seguida, em 1939, montaram *Noite de Reis*, de Shakespeare. Chegaram a fazer apresentação desta peça na Casa do Estudante, em 1940, no Rio de Janeiro. Em 1941 representaram *Todo Mundo e Ninguém* e *Testamento de Maria Parda*, de Gil Vicente; também *Dói a Mesa*, de Sacha Gutry e *A volta do Marquês*, de Tristan Bernard. Depois disso, o grupo encerra suas atividade, em 1941. (SANTOS, 2021, p. 55).

práticas amadoras no interior¹³⁴. Também compôs o grupo uma jovem atriz, Cacilda Becker, que se destacará no GUT pouco antes de se tornar a mais importante atriz brasileira do teatro no século XX. Cacilda começou no teatro incentivada pelo crítico Miroel Silveira, seu conterrâneo na cidade de Santos, que a convidou a participar de montagem de uma peça que havia traduzido para o Teatro do Estudante do Brasil, *3.200 metros de altitude*, do autor francês Julien Luchaire e que foi dirigida por Esther Leão em 1941 (PALLOTTINI, 1997, p. 25). Sua vida teatral se inicia, portanto, totalmente ligada ao ambiente do teatro estudantil.

O Grupo Universitário de Teatro surgiu como uma continuidade do Teatro Universitário do professor Raeders, compartilhando algumas intenções como o caráter pedagógico, próprio do ambiente estudantil. No entanto, o GUT desloca o foco central do repertório para o teatro brasileiro. Durante os seus anos de atividade, o grupo buscou promover o desenvolvimento de um teatro literário nacional, com base na constituição de uma tradição teatral. Distanciavam-se, contudo, da busca por uma ideia de identidade, uma nacionalidade triunfante e positiva, próxima da postura oficial do Estado Novo. A tradição teatral a que procuraram organizar tinha um teor mais negativo e crítico, na esteira do modernismo paulista, em seu momento de desconfiança das instituições e do idealismo cultural. No entanto, é importante ressaltar, tratava-se de uma tradição seletiva, seguindo o conceito de Raymond Williams (1979), uma vez que se limitava a um determinado padrão literário, deixando de lado, por exemplo, uma vertente popular voltada para a espetacularidade.

O primeiro espetáculo do grupo estreou em São Carlos, em 24 de julho de 1943, com direção de Décio, e circulou por cinco cidades do interior. Professores acompanhavam as apresentações e, nos intervalos, divulgavam os propósitos do fundo universitário, a fim de angariarem mais recursos (PRADO, 1977, p. 41). Tratou-se de uma reunião de três peças curtas, que segundo Décio, formavam “uma síntese do teatro brasileiro”, a despeito da primeira ser portuguesa: *Auto da barca do inferno*, escrita por Gil Vicente em 1517; *Os irmãos das almas*, comédia de costumes escrita por Martins Pena, em 1844, e *Pequenos serviços em casa de casal*, peça contemporânea, de 1943, escrita por um jovem e desconhecido escritor, Mario Neme (1918-1973)¹³⁵, sugerido ao

¹³⁴ Os atores eram universitários, ou recém-formados: Waldemar Wey, Caio Eduardo Cayubi, Delmiro Gonçalves, Maria José de Carvalho, Miriam Lifchitz, Carlos Falbo, Salim Belfort,

¹³⁵ Ver a respeito SILVA, 2014. Mário Neme (1912-1973) foi um escritor, intelectual e museólogo brasileiro, com uma carreira multifacetada. Neme começou sua carreira como jornalista em Piracicaba,

grupo por Mário de Andrade. A ênfase recai sobre textos cômicos e clássicos que podem ser modelares para uma cena literária nacional. Sobre a escolha da peça de Mario Neme, Décio comenta, em 1974, que procurava um escritor da atualidade que escrevesse uma peça cômica, “na mesma linha de Gil Vicente e do Martins Pena”, porque ele havia, já naquela época, chegado a conclusão de que “a comicidade popular era a única tradição do teatro brasileiro” (PRADO, 1977. p. 40). Segundo Décio, a tríade justifica-se pois: “a primeira peça pertence ao primeiro teatrólogo de língua portuguesa; a segunda, ao primeiro comediógrafo verdadeiramente nacional; e a última a um escritor brasileiro da atualidade”¹³⁶.

Antes da estreia em São Carlos, o ensaio geral da peça, no Teatro Municipal de São Paulo, causou sensação. O que havia de teatro em São Paulo naquele período era basicamente o que vinha de fora, em turnês, tanto do Rio de Janeiro quanto do exterior. Até o início da década de 1940, a cidade não tinha um teatro profissional regular (BERNSTEIN, 2005, p. 48) e conhecia poucas experiências “renovadoras” no âmbito do teatro nacional.

Para um exemplo do ambiente cultural “aristocrático”, precário e voluntarista da cena mais culta da cidade, Alberto Guzik (1986) descreve os ensaios de uma peça escrita pelo industrial napolitano Franco Zampari, *A mulher de braços alçados*, que seria interpretada por sua esposa, pelo amigo e advogado Abílio Pereira de Almeida e outros representantes da alta sociedade paulista. A peça levou um ano para ser montada, mesmo tendo uma duração de apenas vinte minutos, porque tinham o hábito de ensaiar após fartas refeições, incluindo patês, caviar e muita champanhe:

seria assombroso o tempo que demandou de ensaios se o futuro dramaturgo não informasse que esses tinham lugar depois de lutas refeições, das quais lembra o champanha, o patê de Strasbourg, o caviar. Passados alguns meses, Zampari deve ter-se impacientado com

escrevendo para o periódico A Gazeta sob o pseudônimo de Dr. Salim. Mais tarde, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou em vários jornais, incluindo O Estado de S. Paulo. Ele também se envolveu em atividades culturais e foi responsável pelo Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal de São Paulo e pela Revista do Arquivo Municipal. Além de sua atuação como jornalista, Neme também escreveu contos, que foram publicados em periódicos da época e posteriormente reunidos em dois livros: *Donana Sofredora e Mulher que sabe latim...* Seus contos retratam a cidade de São Paulo em um período de crescimento e abordam temas como as condições de vida nas pensões e a vida dos imigrantes. Em 1952, Neme tomou parte na comissão responsável pela comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Ele teve um papel importante na organização da exposição e na construção do Parque do Ibirapuera, que se tornou a sede da exposição. Em 1960, assumiu o cargo de diretor substituto do Museu Paulista.

¹³⁶ Décio de Almeida Prado fala-nos do “Grupo Universitário de Teatro” de São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Sábado, 4 out 1947.

o andamento dos trabalhos. Determinou que os amigos viessem já jantados. Talvez o desejo de passar algumas horas agradáveis tenha cedido lugar à curiosidade de ver encenada sua peça, mas o impulso não foi tal que suscitasse medidas espartanas: os jantares suspensos foram substituídos por ceias. (GUZIK, 1986, p. 3)

Naquela altura, São Paulo já era a cidade mais industrializada da América do Sul. Ainda assim, o contraste entre o processo avançado de industrialização e a precária condição de vida de boa parte da população era grande. Uma imagem da estranha convivência entre o moderno e o arcaico no país é a descrita, com espanto, por Claude Lévi-Strauss quando por aqui viveu para lecionar na USP:

Pastagens estendem-se ao pé de edifícios em cimento, um bairro surge como uma miragem, avenidas rodeadas de luxuosas residências se interrompem dos dois lados de ravinas; uma torrente lamacenta aí circula entre bananeiras, servindo ao mesmo tempo de fonte e de esgoto para taperas de pau a pique. (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 100)

O Clima da USP

Como escreveu Paulo Arantes, a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, significou uma “reviravolta decisiva em nossa malsinada dependência cultural” (ARANTES, 1994, p. 68). O Grupo Universitário de Teatro é expressão direta da criação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, fundada junto com a Universidade. O grupo foi criado ali dentro, como resultado de um tipo de prática nova, alicerçada num ambiente de liberdade reflexiva e de autoproclamado “saber desinteressado”, isto é, sem um fim utilitário imediato, um pensamento que podia se desenvolver desatrelado do racionalismo pragmático do mundo da mercadoria, em suma: “uma faculdade que cultivasse a ciência por ela mesma, e não no sentido instrumental, profissional, liberal, como nas faculdades clássicas, que serviam para formar a classe dirigente do país” (CANDIDO, 1984, p. 120). Rapidamente, a USP, cuja fundação gerou um impacto profundo “na história da cultura do país” (CANDIDO, 1984, p. 120), se torna também um ambiente propício para reflexões decisivas sobre o Brasil.

Apesar disso, as motivações por trás da criação da USP e sua ligação com a identidade e os interesses da elite dominante de São Paulo, na época, são complexas e contraditórias. As frações sociais mais altas do estado derrotado na Revolução de 1932, e que tinha perdido momentaneamente sua hegemonia política, idealizaram a criação da maior instituição intelectual do país e da América Latina como parte do esforço em

recuperar o protagonismo e a autonomia perdidos com a Revolução de 1930, além de fortalecer a retórica que ligava o estado à ideia de modernidade e progresso. A classe dominante paulista dividia (como até hoje) a sociedade em dois polos, com as regiões que eram “expressões do atraso” (principalmente o Norte e o Nordeste), de um lado, e a moderna “locomotiva” São Paulo, de outro (CAPELATO, 1981, p. 53). Alegava-se que “a formação regional evolui diferentemente e esse ritmo evolutivo estabelece forçosamente uma hierarquia entre os estados brasileiros” (CAPELATO, 1981, p. 53).

A Universidade de São Paulo surge nesse contexto de tensões políticas e ideológicas em relação ao país. O projeto foi concebido por Júlio de Mesquita Filho, proprietário do jornal *O Estado de São Paulo*¹³⁷, e redigido pelo professor e sociólogo Fernando de Azevedo. A inauguração da nova Universidade foi planejada para coincidir com o aniversário da cidade de São Paulo, e muitos de seus símbolos apresentam semelhanças com os símbolos da cidade: o brasão da USP, por exemplo, exibe uma imagem de São Paulo, transmitindo a ideia de que os paulistas triunfariam através da razão e da ciência (SILVA, 2015). Apesar da marca humanista que uma Universidade ostenta, os desígnios elitistas da criação da USP impunham um tipo de desconforto diante da mínima proximidade cultural e social com a “massa”. Para arregimentar os quadros universitários, privilegiava-se abertamente os filhos da elite do café e da elite imigrante italiana, mesmo na Faculdade de Filosofia, considerada a unidade mais “avançada” na época (MOTA, 2008, p. 118). Essa concepção refletia a visão ao mesmo tempo moderna e conservadora da elite paulista.

Acontece que a dinâmica de funcionamento da nova Universidade – “um tanto exótica, para a sua época e o seu meio” (PRADO, 1997, p. 132) – assim como os intelectuais que se engajaram em sua viabilização não necessariamente correspondiam ao que imaginava a elite paulista. Fernando de Azevedo, um dos principais idealizadores da Universidade de São Paulo, é descrito em chave contraditória por Carlos Guilherme Mota (2008): “aristocratismo e humanismo, socialismo e visão ilustrada do mundo constituem os eixos que definem [sua] perspectiva” (p. 115). O oxímoro “anticapitalismo de elite”, cunhado por Roberto Schwarz, representa bem o tipo de pensamento que norteava as

¹³⁷ O jornal *O Estado de São Paulo* desempenhou um papel fundamental na realização do projeto da USP, tanto pela figura de Júlio de Mesquita Filho quanto pela influência do jornal, que se tornou porta-voz da elite nacional em relação aos problemas do país (SILVA, 2015).

ações daquela intelectualidade da qual faz parte Fernando de Azevedo, defensor de uma “proposta de socialismo (brando) para o Brasil” (MOTA, 2008, p. 116)¹³⁸.

Mesmo os planos de a USP se tornar um centro de excelência cultural para as elites proprietárias foi logo frustrado, como atesta o relato de Paulo Arantes:

Era a oligarquia local que mandava, em pleno regime Vargas, com o Paulo Prado, o Fernando de Azevedo, a família Mesquita. [Mas] o que acontece? Abrem-se as matrículas e não tem aluno para se inscrever. Como é que a gente faz? Não tem aluno! Acho que foi o Fernando Azevedo quem teve uma ideia genial e pediu para o governador fazer o seguinte: nós vamos comissionar professores da rede estadual de ensino para que façam o curso. Vejam só. Quem eram os professores da rede estadual do ensino secundário no estado de São Paulo? A classe média! E média bem “mediazinha”. Imaginem só. Bom, então você pega professores do curso secundário de São Paulo (que era bom; havia ginásios extraordinários; eu me formei no ginásio do estado, lá em Santos) e os comissiona para ficarem quatro anos licenciados – quatro anos pagos, uma bolsa, e liberados do ensino, convivendo com o que havia de melhor na cultura mundial, num certo sentido. É claro que não veio o primeiro time francês, nem nada, mas os que estavam começando a carreira na França, o que era uma coisa formidável. Então, quem convivia com isso durante quatro anos era a classe média mesmo! Era a classe média que daria futuramente professores do ensino secundário. Não havia curso superior de sociologia ou filosofia. Você iria ensinar onde? Só poderia ser no secundário; 1% iria ser recrutado pela própria Faculdade, como começou a acontecer a partir dos anos 1930 e nos anos 1940. Então era tudo, menos de elite. (ARANTES, 2017, p. 25)¹³⁹

Como não havia entre as classes dirigentes gente suficiente interessada nesse tipo de instrução, abriram-se as portas à classe média. Diversos desses “comissionados” se tornaram intelectuais e, posteriormente, contribuíram para a formação de uma pequena burguesia radical que se manifestou politicamente nas décadas de 50 e 60 (MOTA, 2008, p. 119). E, como diz Antônio Candido, começou a formar-se um pensamento, uma

¹³⁸ Mota argumenta que, no entanto, esse anticapitalismo idealista não era capaz de reconhecer como a Constituição de 1934 funcionava como uma articulação conciliatória da sociedade de classes, ou seja, do sistema capitalista. O intelectual louvava a Constituição como a mais democrática em termos de educação e não confrontava o fato de que a nova Carta, ao estabelecer por lei a cooperação entre as indústrias e o Estado, demarcava como pressuposto a ligação entre o desenvolvimento capitalista e os projetos educacionais (MOTA, 2008, p. 116). No limite, a perspectiva da Constituição se orientava pelo desejo de qualificar a mão de obra para a indústria em crescimento, criar “escolas de aprendizes para filhos de operários” (MOTA, 2008, p. 116).

¹³⁹ Todavia, os primeiros anos da Faculdade mostram uma dificuldade também de permanência. Décio de Almeida Prado apresenta os números expostos no primeiro anuário da faculdade, de 1934-34: dos 24 matriculados em ciências políticas, em 1935 permaneceram apenas dois, em português e letras, entraram cinco e no ano seguinte restavam três, 9 entraram em letras estrangeiras, e ficaram três (PRADO, 1997, p. 133).

mentalidade radical de classe média (CANDIDO, 1984, p. 118), do qual ele mesmo é um exemplo.

Tal atitude “abalava o poderio dos sábios da província, desorganizando a ordem natural de investimento no poder dos filhos da terra, zelosos da nobiliarquia” (MOTA, 2008, p. 119) e faziam da USP um projeto intensamente ambivalente:

Ficavam alteradas - nem sempre necessariamente eliminadas - as regras de sucessão, às vezes pautadas pela sucessão familiar, de pai a filho, nas Universidades mais provincianas ou, em São Paulo, nas Faculdades anteriores à criação da Universidade, mais tradicionais, sufocadas pela tradição das grandes famílias. Por essa brecha se daria a entrada de componentes radicais da classe média no processo de produção cultural dentro dos quadros institucionais, dos quais Antonio Candido e Florestan Fernandes, ex-assistentes de Fernando de Azevedo, constituiriam exemplos maiores. (MOTA, 2008, p. 119)

Embora não fosse “o primeiro time francês”, jovens intelectuais, cheios de vitalidade e tenacidade crítica, como Jean Maugué, Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide desembarcaram em São Paulo para lecionar na USP. Ainda no início de carreira, os franceses transitavam entre disciplinas e procuravam “desentranhar a filosofia do acontecimento cotidiano, da notícia de jornal” (SOUZA, 2009, p. 12), como disse Gilda de Mello e Souza a respeito de Jean Maugué. Este último, que se distinguia dos outros professores “por seu jeito pouco afeito às convenções universitárias”, parece ter marcado mais claramente a geração seguinte, em sua busca por estabelecer a relação constante entre a filosofia e os aspectos materiais da vida; entre a filosofia e a arte. De acordo com Décio, Maugué, que era marxista (“embora nunca tenha dado aula sobre”), trabalhava com a filosofia “apenas como ponto de partida para compreender o mundo moderno, a arte moderna” (PRADO, 2005, p. 293):

Na Faculdade de Filosofia, a minha geração entrou em contato com os aspectos mais positivos da cultura das metrópoles, através de mestres que funcionavam como heróis civilizadores. A sua importância decisiva está no fato de nos haverem lançado em dois rumos complementares: a iniciação nos processos pertinentes do saber desinteressado; e a consciência de que a realidade do nosso país era o objeto central de sua aplicação. (CANDIDO, 1989, p. 117)

Esses professores e o curso de filosofia da USP marcam uma geração de intelectuais paulistas, que irão fazer a ponte entre a Universidade e as “instâncias mais amplas de produção e difusão cultural da cidade” (PONTES, 1998, p. 14). Antonio Candido ainda credits aos anos de aprendizagem com os professores franceses na USP

um tipo de radicalismo cultural e até mesmo político, dele e de sua geração. Isso porque, mesmo que alguns professores se posicionassem mais à direita no espectro político, todos compartilhavam de um certo “inconformismo”, a vontade de transformação da realidade:

Tanto os conservadores quanto os radicais nos iniciaram na atitude básica do intelectual, o inconformismo, que vai desde a desconfiança com o saber estabelecido, até as afirmações de rebeldia política; que vai desde o desprezo pelo argumento de autoridade, o culto da citação ornamental, o uso da inteligência como exibicionismo, até a crítica da organização social, a procura dos aspectos escamoteados da realidade, o desejo de trabalhar pela sua transformação. (CANDIDO, 1989, p. 119)

Os mestres franceses ajudaram os estudantes a enxergar a realidade do Brasil de forma mais direta e autêntica, pois a atitude crítica que eles ensinavam foi fundamental para questionar e entender melhor o contexto local (CANDIDO, 1989, p. 119). Este é o ambiente de nascimento do Grupo Universitário de Teatro, um grupo teatral que nascia completamente imbuído daquela vivência universitária. O arejamento do ambiente estudantil abria novos paradigmas para a reflexão crítica e, por conseguinte, para os modos de trabalho criativo.

Numa palestra que deu em 1989, em homenagem à terceira turma (1938) da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Décio de Almeida Prado também assinala a força e importância do “saber desinteressado”:

Preocupando-nos menos com os aspectos práticos, podíamos dedicar-nos inteiramente ao saber no que tem ele de mais alto e de mais desinteressado. A sua justificação histórica reside na causal de faculdades congêneres a que serviu de modelo e que tanta influência exerceram e exercem sobre a vida intelectual brasileira. (PRADO, 1997, p. 135)¹⁴⁰

Era um campo aberto para essa geração que ficou conhecida como a que sistematizou o conhecimento universitário no Brasil. E a novidade, a coragem e um sentido de aventura marcam o espírito daqueles jovens que se entregavam à pesquisa

¹⁴⁰A realidade da vida universitária e mesmo da Faculdade de Filosofia não era algo distante de Décio de Almeida Prado. Seu pai, Antonio de Almeida Prado, médico conceituado, era professor da Faculdade de Medicina da USP e diretor da Faculdade de Filosofia em 1936, quando Décio inicia sua graduação. Ele foi o primeiro diretor “sob todos os aspectos práticos, comandar a Faculdade de Filosofia em sua fase inaugural, a mais incerta, a mais trabalhosa, providenciando desde a redação do seu regimento interno até a localização de um prédio que lhe servisse provisoriamente de sede” (PRADO, 1997, p. 138).

acadêmica, ao estudo, “sem outra finalidade que não a de dilatar o próprio saber”. Essa, dirá Décio, seria “a melhor maneira de modificar o mundo”:

Com os mestres franceses, de filosofia e ciências humanas, abria-se ao meu espírito um outro mundo, de acesso muito mais difícil – e não apenas pela diferença da língua -, com uma bibliografia que eu desconhecia e um modo de pensar com o qual não estava acostumado. O objeto de estudo ainda era o homem, como na literatura, mas num grau de abstração incomparavelmente maior: o homem pensando a si mesmo, pensando a sociedade, pensando o universo como um todo. O que dava um prazer imenso a mim e aos colegas sensíveis ao que se chamava antigamente estudo de humanidades. (PRADO, 1997, p. 176)

Aquela fascinante técnica interpretativa e analítica que aquela geração recebeu nos anos de estudos na USP convivia ainda com outra marcante influência, a dos modernistas paulistas. Mário de Andrade, por exemplo, foi uma espécie de padrinho daquele núcleo de intelectuais. Antonio Candido (1989) atesta que os professores franceses não “plantaram no deserto”, “mas se ajustaram a um meio capaz de absorver a sua contribuição com liberdade, – e não sofrê-la como imposição” (CANDIDO, 1989, p. 118), tal qualidade nada subserviente é tributada ao espírito vivo que irradiava da atitude modernista. Os jovens se sentiam conectados às formulações da semana de 22, eram fascinados por aquele ambiente arejado, pelo espírito inquieto. O modelo para eles era o francês, mas, assim como para a maior parte dos modernistas, o objeto era o Brasil. De acordo com Heloisa Pontes (1998), Mário e Oswald de Andrade foram, junto com os professores franceses, influência decisiva para aquele grupo de estudantes. Muito mais do que Gilberto Freyre ou Sérgio Buarque de Holanda, que nas palavras de Ruy Coelho, “eram figuras mais distantes” (COELHO apud PONTES, 1998, p. 75).

Segundo Décio de Almeida Prado, assim como para os modernistas que tinham seus modelos na Europa “mas estavam interessados no Brasil, em dar uma forma nova para ao Brasil”, para ele também era claro que “temos uma influência muito grande francesa, às vezes inglesa, sobretudo essas duas, mas encarando o Brasil” (PRADO apud BERNSTEIN, 2005, p. 64).

Um momento inicial deste empenho de decifração do próprio país, encorpado com os instrumentos críticos dos professores franceses, foi a criação da revista *Clima* em 1941 pelos jovens que cursaram juntos a cadeira de Filosofia do professor Jean Maugué na USP. Ainda que a ideia de criação da revista tenha vindo de uma conversa entre Lourival Gomes Machado e Antonio Candido, foi Alfredo Mesquita, dez anos mais velho que

Décio, mas que também frequentava o curso (sem ser matriculado), quem a patrocinou de início e quem sugeriu o lançamento mensal e num formato mais bem acabado.

O GUT fazia parte deste movimento e se desenvolveu paralelamente à vida universitária da USP e à revista *Clima*. O teatro aparecia, para os jovens universitários, como mais um instrumento para encarar o Brasil.

O interesse de Décio pelo teatro veio mais ou menos por acaso. Ele e quase todos os outros componentes da revista estavam viajando quando Lourival Gomes Machado e Alfredo Mesquita definiram as sessões que cada um assumiria (PONTES, 1998, p. 97). A Décio foi sugerido que ficasse com a parte do teatro, assunto que já era muito de seu agrado. Desde então, ele nunca mais escreveu sobre outra coisa (PRADO, 1977, p. 39). Lourival Gomes Machado ficou com a sessão de artes plásticas, função que também assumiu no GUT.

A prática na revista funcionou como um impulso para a profissionalização de seus expoentes na crítica. É assim, como nos informa Bernstein, que Antonio Candido assume coluna semanal sobre literatura na Folha da Manhã (hoje Folha de São Paulo); Décio é contratado pelo Estadão para a crítica teatral (e por lá permanece 22 anos); Ruy Coelho escreve críticas de cinema no Diário de São Paulo; Lourival Gomes Machado escreve crítica de Arte na Folha da Manhã e Folha da Noite (BERNSTEIN, 2005, p. 65); Paulo Emilio Salles Gomes, depois de uma longa e produtiva temporada na França (1946-1954), volta ao Brasil em meados dos anos 50, trabalha como crítico de cinema no Estadão e é um dos fundadores da Fundação Cinemateca Brasileira, em 1956. Além disso, todos se dedicam à tarefa formadora, como professores universitários.

Com essa geração uspiana, é fundada uma crítica especializada e moderna mais interessada no objeto do que na “personalidade do crítico”, na “polêmica” e “no diálogo estreito com o mercado” (BERNSTEIN, 2005, p. 69):

Se para os homens de letras a crítica servia, em grande parte, como exercício de retórica, veículo de impressões pessoais ou instrumento de publicidade para referendar uma posição intelectual, em contrapartida, a geração formada pela universidade a entendia “como princípio, como meio e como fim”, segundo afirma Lourival Gomes Machado. (BERNSTEIN, 2005, p. 70)

Segundo Décio de Almeida Prado, era ainda um tipo de crítica interessada nas aparições da sociedade rondando o objeto artístico. A literatura não era apenas literatura, assim como o teatro não era apenas teatro.

Para muita gente que escreve sobre literatura, só existe a literatura. E a literatura tem seus pontos de referência apenas dentro da literatura. Queiramos ou não, nós temos um outro ponto de vista, isto é, existe a literatura, mas existe o homem, existe a sociedade, e a gente tem que ver um pouco a relação existente entre essas coisas. No teatro ainda mais, porque o teatro não só é literatura do homem, mas é exercitada pelo homem, então o homem está ali dentro, no palco, vivo. Você não pode eliminar a presença humana no teatro. (PRADO, 2005, p. 294)

Isto é, a arte, num movimento dialético, interessava ao mesmo tempo como produto da ação humana, com suas regras e procedimentos próprios, e como caminho para desvelar processos sociais que estão fora dela.

Além do interesse pelas artes e da vontade de decifrar o Brasil, o pequeno grupo de universitários teria em comum ainda as ideias “esquerdizantes” (SOUZA, 1984, p. 135). A revista *Clima*, que na altura de sua fundação declarava-se apolítica tornou-se gradativamente mais posicionada, adotando abertamente uma postura antifascista e contra o Estado Novo. Antonio Candido e Paulo Emilio Salles Gomes, atuaram politicamente desde 1942 “primeiro na clandestinidade, até o fim do Estado Novo, depois na legalidade, quando então Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado juntaram-se a eles nos quadros da Esquerda Socialista” (PONTES, 1998, p. 122).

No entanto, o posicionamento “anticapitalista” – “uma esquerda socialista, nem stalinista, nem trotskista, e sem a ortodoxia marxista” (CANDIDO apud PONTES, 1998, p. 123) – não se materializava no interesse de articulação mais direta com as massas. Em resposta às críticas que os acusavam de serem elitistas, o grupo afirmou, em editorial da revista *Clima*, que embora desejassem criar uma obra popular e “atingir as nossas massas incultas e sofredoras” (apud PONTES, 1998, p. 116), não estavam certos de que seria “possível, no nosso país, realizar obra de verdadeira cultura, em relação a esses grupos” (apud PONTES, 1998, p. 116).

A tarefa junto a eles cabe mais propriamente aos higienistas e educadores, que os devem tirar, quer desse estado de sub-humanidade em que jazem, quer do círculo asfixiante dos subvalores em que se organizam as suas existências. (apud PONTES, 1998, p. 116)

Naquele momento, o posicionamento político e o interesse em relação ao Brasil não envolviam um desejo de irradiação popular das ideias. A concepção de cultura mantinha seu invólucro algo idealista, algo elitizado.

O GUT, o espírito universitário e os anseios de modernização

Ana Bernstein (2005), ao falar dos jovens críticos da revista *Clima*, destacou que eles “privilegiam (...) mais o ato de pesquisar do que o de concluir, mais a análise do que a síntese” (p. 71). Esta foi também uma característica emblemática do grupo teatral liderado por Décio. Eles transformaram o palco em um laboratório de investigação prática, testando hipóteses sobre uma possível tradição do teatro brasileiro. Além disso, reconhecendo o gosto do público pela comédia, buscaram analisar historicamente a origem social e cultural desse gosto na dramaturgia brasileira e lusitana, trazendo ao palco uma dramaturgia cômica em língua portuguesa, mas com perspectiva histórica.

Embora Décio já não fosse estudante na época da *Clima* e do GUT, seu universo ainda estava conectado à universidade. Seu interesse pelo Brasil estava fortemente relacionado a esse contexto. Sem dúvida, dentre os grupos abordados nesse estudo, o GUT é o que mais esteve intimamente conectado à Universidade. A criação da USP e o ambiente experimental em torno da revista *Clima*, embora envoltos em contradições e marcados pelo elitismo aristocratizante da classe dominante paulista, foram elementos fundamentais para a formação e direcionamento do Grupo Universitário de Teatro.

Um das marcas do projeto de teatro estudantil foi também o exercício da prática artística desinteressada, a busca pela despersonalização, o foco no trabalho, o interesse mais pela crítica do que pela individualidade genial criadora. Esses fundamentos estudantis estão no DNA do grupo, como também o debate de fundo sobre o Brasil com liberdade reflexiva, conectando a USP, a revista *Clima* e os modos de trabalho do GUT.

Décio de Almeida Prado sempre foi contrário ao individualismo que era característico da antiga cena teatral dominada por atores empresários e vedetes. Essa postura refletia a mentalidade de sua geração e especialmente da turma em torno da revista *Clima*. Em depoimento dado em 1945¹⁴¹, Antonio Candido ressaltou a formação

¹⁴¹ Em 1945, foi publicada a "Plataforma da Nova Geração", uma coleção de depoimentos coordenada por Mário Neme, que é considerada obra-gêmea do "Testamento de uma Geração", coordenada por Edgard Cavalheiro, em 1944. O processo de coleta de depoimentos ocorreu entre meados de 1943 e princípios de 1944, com cerca de vinte nove intelectuais, que estavam na faixa dos trinta anos, durante a época de tentativas de reabertura do Estado Novo. Esses depoimentos foram divulgados tanto na obra como no jornal *O Estado de S. Paulo*, que incentivou essa iniciativa (MOTA, 1975, p.520). De acordo com Mota, os depoimentos de Edgar de Godói da Mata-Machado, Paulo Emílio de Sales Gomes, Antônio Cândido e Mário Schenberg trouxeram elementos teóricos inovadores, estabelecendo parâmetros diferenciados das ideologias anteriores na história do Brasil. Esses elementos não eram revolucionários, mas se inseriam na vertente radical das ideologias do período da Segunda Guerra Mundial. Além disso, representavam um quadro mais amplo de referências, considerando as origens diversas dos entrevistados (MOTA, 1975, p.520).

de uma geração em São Paulo que encarava a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que serviam como instrumentos de vida. Esse grupo se opunha veementemente ao “individualismo e à hipertrofia do ego” (BERNSTEIN, 2005, p. 70). Era uma rejeição à geração anterior de bacharéis e também ao tipo de crítica praticada na época, que dependia mais da personalidade do autor do que do assunto em si, ficando este último subjugado ao gosto e à vontade do crítico.

Como disse Ruy Coelho em ensaio para a revista *Clima*, em 1942, eles rechaçavam, um “eu enorme, entulhante, que cria entre eles e o mundo exterior um nevoeiro, projeção de si próprios” (COELHO, 1942, p. 49 apud BERNSTEIN, 2005, p. 72). Essa é uma das particularidades determinantes que o teatro estudantil e em certa medida o amador, como no caso de *Os Comediantes*, trouxeram como método de trabalho, modificando o sistema produtivo teatral e estabelecendo uma das bases do teatro moderno no Brasil: a ênfase no trabalho de conjunto. Quando perguntado, naquela mesma entrevista de 1947, quem eram os principais atores do grupo, Décio coloca-se em franca oposição ao teatro comercial que se valia das vedetes e do empresário-ator, ao responder que:

Evito o estrelismo no grupo que dirijo. Todos trabalham, todos são capazes e, portanto, todos merecem aplausos. O teatro é o resultado do trabalho de muitos, e não de um só, como muitos pensam. Sem que todos colaborem com inteligência e boa vontade, nada se pode fazer¹⁴².

A influência maior para Décio e o GUT em seu projeto de modernização teatral foi o encenador francês Louis Jouvet (1887-1951), que, em 1941, fugindo da Guerra e sem condições de trabalho na Paris ocupada pelos nazistas, esteve no Brasil numa longa temporada¹⁴³. É emblemático que o primeiro artigo de Décio para a revista *Clima*, na sua terceira edição, em agosto de 1941, seja justamente sobre a temporada da companhia de Louis Jouvet no Brasil¹⁴⁴. Até então Décio havia tido pouco contato com o teatro. No

¹⁴² Décio de Almeida Prado fala-nos do “Grupo Universitário de Teatro” de São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Sábado, 4 de outubro de 1947.

¹⁴³ Louis Jouvet era um ator francês, discípulo de Copeau (1879-1949), que participou do Vieux-Colombier, de enorme influência no início do século XX.

¹⁴⁴ A companhia do encenador francês apresentou no Brasil a peça *Knock*, de Jules Romains (1885-1972), dois espetáculos do repertório de 1935, ligados ao dramaturgo Jean Girandoux (1882-1944), considerado um modelo literário por Jouvet e uma montagem de Molière (1622-1673). A temporada teve um brilho especial que era o fato de estar a trupe completa, com os atores completos, cenários, repertório e auxiliares. O destaque se dava porque, de acordo com Décio de Almeida Prado, a regra no Brasil era que as companhias francesas vinham em caráter improvisado: “os cenários são improvisados, o repertório é

artigo, ele apresenta o pensamento teatral “moderno” de Jouvet, que servirá como uma espécie de guia para seu próprio pensamento, em suas críticas, aulas e na organização dos espetáculos do GUT.

Para Jouvet, o texto teatral deveria ter uma marcante proeminência na produção do espetáculo, isso, contudo, não deveria significar desprezo pela cena em favor da literatura. Ao contrário, a modernidade de seu teatro estava ligada ao modo de conectar reverência ao texto dramaturgico a uma construção rigorosa do espetáculo, criado sempre a partir da ideia de *convenção teatral*. A convenção do palco, para Jouvet, delineava-se em contraponto a uma suposta transposição direta da realidade para o palco, como desejariam, segundo o mesmo, os encenadores ligados ao naturalismo. Para Jouvet seria preciso recolocar o teatro em seu lugar de teatro e, assim, restabelecer o acordo implícito entre “o autor, o ator e o público para criar um espetáculo, cada um colaborando para que a ilusão seja perfeita e a emoção apareça”¹⁴⁵. A convenção teatral, que teria surgido com o próprio teatro, seria a chave para um reencontro com características ligadas à essência natural desta arte. A ideia se baseia no fato de que os espectadores aceitam certos elementos da encenação como sendo parte do jogo teatral, e não como sendo a vida real. Era nesse sentido que aceitavam o verso, assim como o lugar indeterminado da ação e o “aparte”, forma de comunicação direta com o público.

Para Jouvet, segundo Décio, o projeto naturalista, que tinha o Théâtre-Libre de André Antoine como grande paradigma, teria tentado romper com a convenção e oferecer algo tão realista que se confundiria com a própria vida, a ponto do público esquecer que estava num teatro. Em contrapartida, como exemplo da “convenção teatral”, Décio descreve elementos cênicos da temporada de Jouvet (mais tarde ele procurará imprimir algo assim na estreia do GUT):

(...) no primeiro ato de *Knock*, por exemplo, onde as montanhas que se movem sugerem a realidade mas não pretendem imitá-la, e, principalmente no maravilhoso cenário de Berard para *L'école des femmes*, onde os quatro candelabros suspensos a arder permanentemente acima do palco não só estabelecem a presença de

improvisado, porque constituído de peças de todos os gêneros e de todos os teatros de Paris, a própria escolha dos atores é acidental às vezes, o grupo sendo formado tendo-se em vista especialmente a excursão a fazer. Não é uma companhia que se desloca, com seu repertório, seus atores, seus cenários, seus auxiliares. É um grupo de bons atores, chefiados por alguém, com um programa mais ou menos fixo” (PRADO, *Clima* n. 3, ago. 1941, in BERNSTEIN, 2005, p. 256).

¹⁴⁵ Décio de Almeida Prado em artigo na *Revista Clima* n. 3, ago. 1941, cit. in BERNSTEIN, 2005, p. 256.

Molière na sala, ao reproduzir a iluminação com que sua peças eram apresentadas, mas servem sobretudo para lembrar ao público de que está diante dum palco e que portanto o seu apoio e boa vontade são necessários para que a iluminação tenha lugar¹⁴⁶.

Em artigo escrito poucos anos mais tarde, em setembro de 1944, já depois da estreia do GUT, Décio comenta que Zola, pelas voltas de 1880, tinha razão em criticar os excessos do convencionalismo teatral: “um conjunto de certas regras práticas que visavam exclusivamente o sucesso e que se impunham a todos os autores”¹⁴⁷. Não haveria algo pior que “o emprego de “clichês” maneiristas e “fórmulas”, “a tirania do bem-sucedido, do geralmente aceito, sobre a criação artística livre”. Contra isso, Zola propunha um teatro realista, que deveria se concentrar nos acontecimentos do palco: “o ator deveria representar como se estivesse realmente fechado entre quatro paredes”. Ainda assim, Décio reforça a força potencial da ideia de “convenção teatral”, “o acordo de que teatro é... teatro mesmo”¹⁴⁸:

Era a convenção que permitia, por exemplo, o emprego do monólogo e do “aparte”, ambos recursos especificamente teatrais, inexistentes na vida real está claro, mas aceitos de boa vontade pelo público, fiel às convenções estabelecidas.¹⁴⁹

Sem entrar efetivamente na questão, cabe uma ressalva ao ponto de vista de Jouvet apresentado por Décio. O realismo, como praticado por Antoine, ao invés de procurar ser uma “reprodução da aparência”, uma cópia, portanto, buscava, na verdade, investigar fragmentos de realidade, colocados em cena “com arte”. Correspondia, nesse sentido, muito mais a um espírito científico, em que as quatro paredes serviam como um laboratório investigativo do real, do que uma mera tentativa de reprodução, como defende Jean-Pierre Sarrazac (2004) em lindo artigo sobre Antoine:

Tinha mais relação com uma interrogação filosófica sobre a verdade. Seu teatro procurou caminhos de conhecimento, questionamentos movidos pela incerteza. Praticou, assim, um realismo alusivo que procura seu objeto por desvios. Uma espécie de realismo que poderíamos qualificar de realismo experimental. (SARRAZAC, 2004, p. 122)

¹⁴⁶ Décio de Almeida Prado em artigo na *Revista Clima* n. 3, ago. 1941, cit. in BERNSTEIN, 2005, p. 256.

¹⁴⁷ Décio de Almeida Prado em artigo na *Revista Clima* n. 3, ago. 1941, cit. in BERNSTEIN, 2005.

¹⁴⁸ Décio de Almeida Prado em artigo na *Revista Clima* n. 3, ago. 1941, cit. in BERNSTEIN, 2005.

¹⁴⁹ Décio de Almeida Prado em artigo na *Revista Clima* n. 3, ago. 1941, cit. in BERNSTEIN, 2005.

Apesar de algum idealismo e de certa submissão excessiva ao bom texto teatral, no modelo da tradição francesa, há no entusiasmo de Décio por Jouvet e pela ideia de “convenção teatral” alguns aspectos bastante interessantes, que refletirão no programa do GUT, seja em relação às escolhas dramáticas, seja nas formas da encenação.

Em artigo de setembro de 1941, para a revista *Clima*, ele fala sobre Molière, por exemplo, a partir dos espetáculos levados a cena por Jouvet. O que ele destaca como admirável nas peças representadas, *La jalousie du barbouillé* e *La folle journée*, que faziam parte de um período em que Molière ainda representava nas províncias, antes de mudar para seu teatro em Paris, era a ausência de um enredo completamente construído, que permitia que as personagens entrassem e saíssem livremente do palco¹⁵⁰:

Aparecem mais ou menos por acaso e desaparecem com a mesma discrição. Há mais até: o delicioso Doutor, presente constantemente no palco, nada tem a ver com a história contada. A sua função é apenas a de atrapalhar tudo com a sua presença incômoda, sua verbosidade, seus conhecimentos filosóficos, sua insistência em permanecer em cena, perturbando e paralisando a ação, contra a vontade de todos os personagens¹⁵¹

Essa “deliciosa gratuidade”, a confusão da construção cênica descrita por Décio, que faziam parte da “convenção teatral”, diziam respeito a um teatro herdado da *Commedia dell'Arte*, comédias francamente baseadas na improvisação e no contato direto com o público e com o seu meio. Um teatro que se permitia comentários e uma impureza da cena, um teatro aberto, atectônico. São estas características que os universitários do GUT buscam também em Martins Pena, o “Molière brasileiro”, ou no auto de Gil Vicente.

O ambiente estudantil, investigativo, se conecta com as formulações modernas de alguém como Louis Jouvet e consegue extrair dali seus aspectos mais concretos e materialistas, como a ideia de convenção, de uma interpretação mais despojada, um palco quase vazio, com poucos elementos, permitindo que o foco esteja no jogo entre atrizes e atores e permitindo que a cena seja completada pela imaginação. Possibilitando, assim, uma fácil circulação do cenário para outros espaços.

¹⁵⁰ Décio de Almeida Prado em artigo na *Revista Clima* n. 3, ago. 1941, cit. in BERNSTEIN, 2005, p. 261.

¹⁵¹ Décio de Almeida Prado em artigo na *Revista Clima* n. 3, ago. 1941, cit. in BERNSTEIN, 2005, p. 262.

Por um teatro cultural e popular

O depoimento de Maria Thereza Vargas, que esteve presente em uma das apresentações de *Auto da Barca do Inferno*, é bastante elucidativa do espírito que orientou o trabalho do Grupo Universitário de Teatro:

O que me impressionou foi antes de tudo a simplicidade. O cenário para Gil Vicente era de fácil execução, mas atraente pela arte de quem o idealizou: uma rotunda ao fundo, um barco à direita. Segundo me informaram, a facilidade de montagem era uma exigência das contínuas excursões que o Grupo fizera ou fazia pelo interior do Estado. As roupas, muito bonitas, de época, mas trabalhadas com criação artística, eram realçadas (será imaginação?) pelo tom neutro do pano de fundo e luzes. De qualquer forma, a cena, livre dos aparatos, tornava mais visível o esforço dos intérpretes, responsáveis, não há dúvida, por estas minhas recordações. (VARGAS, 1997, p. 74)

Ela toca em três pontos da prática estudantil daquele grupo teatral: a) o interesse em popularizar o texto clássico; b) recursos cenográficos simples e práticos com objetivo de facilitar a circulação fora dos edifícios teatrais e que indicava também o desejo de uma cena aberta e imaginativa, que apenas sugerisse o ambiente e ressaltasse a convenção teatral; c) a busca pelo desenvolvimento técnico e moderno dos elementos teatrais, como a atuação e a *mise-en-scène*.

Pouco após a estreia, Roger Bastide (1898-1974), sociólogo da missão francesa que veio lecionar na USP – professor de Décio e de Lourival Gomes Machado na Faculdade de Filosofia –, escreveu para os Diários Associados um artigo bastante instigante sobre os caminhos para modernização local do teatro. No texto, Bastide apresenta uma visão do teatro de Jacques Copeau a partir de seus aspectos mais concretos, conectados à importância que dava à pedagogia, ao trabalho em equipe e à palavra. Bastide argumenta que tais características do teatro francês moderno poderiam servir de modelo e de apoio ao Brasil em sua busca por um teatro próprio, de temática nacional voltado para o grande público.

O ponto de partida do texto de jornal foi o livro *Le Jeu retrouvé* de Marcel Raymond (1897-1981), que aborda o teatro francês entre as duas guerras, com ênfase nos diversos nomes importantes da cena teatral francesa como Copeau, Pitoeff (1884-1939), Baty (1885-1952) e Jouvet. Bastide assinala que tais autores são abordados, no livro, do ponto de vista do Canadá; que o autor se interessa nos modos que tais referências francesas poderiam contribuir na luta “contra as más peças patrocinadas que proliferavam

no Canadá como em toda a parte, para substituí-las pela espontaneidade do desempenho”. Para Bastide, portanto, “o alcance do livro ultrapassa o Canadá e o Brasil nele pode encontrar úteis ensinamentos”¹⁵². Nesse sentido, o professor francês reconhece a importância que a passagem de Jouvet pelo Brasil exerceu sobre os movimentos renovadores, como O Grupo de Teatro Experimental (GTE) fundado por Alfredo Mesquita em São Paulo; Os Comediantes, no Rio de Janeiro e tantos outros. No entanto, o teatro brasileiro enfrentaria desafios como “a falta de uma tradição teatral”, “o gosto pelo teatro de variedades” e o “conflito entre o nacionalismo e a ausência quase completa de boas peças brasileiras”¹⁵³. A utilidade de um livro como o de Marcel Raymond seria o de encontrar nos exemplos citados “encorajamento” e “reconforto”, uma vez que ali são mostrados como os grandes “reorganizadores” do teatro francês também enfrentaram obstáculos e acabaram vencendo a batalha. Uma sugestão valiosa que o livro forneceria seria a importância da pedagogia para a constituição de um teatro moderno. Copeau, usado como exemplo, organizou uma escola na Borgonha, sem recursos financeiros ou abrigo, promovendo o espírito de grupo, o amor pelo ritmo e a união através de exercícios físicos e da palavra: “O teatro é uma arte exigente que só pode dar largas à inspiração quando já anteriormente organizado numa disciplina interior”¹⁵⁴. Bastide defende, com isso, a necessidade de uma escola para o desenvolvimento do novo teatro brasileiro.

Para além da escola, contudo, o teatro não poderia furtar-se da comunhão com as massas, por isso a importância de envolver o público nas produções teatrais. Para Bastide, não se deve nivelar por baixo, uma vez que o “povo” seria mais do que capaz de compreender as sutilezas de sentimento de uma obra complexa. Ele cita, como exemplo, uma apresentação de *Berenice*, de Racine, nas Arenas de Nimes, um anfiteatro romano do século I, que emocionou dezenas de milhares de espectadores. São bonitas as palavras de Bastide descrevendo a descoberta de um operário sobre o sentido do palco nu:

Vi, nas Arenas de Nimes, dezenas de milhares de espectadores trêmulos, suspensos aos lábios da Madame Barthelet que recitava *Berenice*. E há na obra de M. Raymond uma frase de operário relatando num café uma representação no Vieux Colombier que não posso deixar de citar: “Às vezes ele não tem cadeiras. Sentam-se no chão. Aí então,

¹⁵² BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 4, Sábado, 29 abr. 1944.

¹⁵³ BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 4, Sábado, 29 abr. 1944

¹⁵⁴ BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 4, Sábado, 29 abr. 1944

não havendo nada, a gente vê as palavras...”. Frase profunda: o operário havia descoberto, de repente, o que muitos críticos não enxergavam, que o puritanismo do cenário esclarecia e valorizava o texto¹⁵⁵.

O professor da USP alerta, no entanto, para o perigo do teatro de vanguarda brasileiro ser dominado por “certo grã-finismo, pelos caprichos da moda”. Ele já pressentia que sem o interesse por formas de aprendizagem e de popularização do teatro, o modelo de Copeau e Jouvet facilmente tenderia a enfatizar apenas os aspectos místicos e idealistas, também presente naqueles artistas. Em contrapartida, Bastide aplaudia os amigos, e seus alunos, do Grupo Universitário de Teatro por se lembrarem do sentido primeiro do teatro, por tornarem “possível uma comunhão mais ampla, passando seu carroção de Téspis pelo interior paulista”¹⁵⁶. Ou seja, notava que o ambiente estudantil tinha potencial de ressaltar justamente os aspectos mais interessantes, concretos e democráticos daquele modelo.

A última dificuldade mencionada no texto é a questão do material teatral disponível. Bastide elucida que não critica a apresentação de peças estrangeiras, pois a diversidade de contatos enriquece o teatro. No entanto, enfatiza que a tarefa principal é alcançar a criação de um teatro brasileiro, “extraído do que há de mais saboroso dos folclores, que é o desta terra”:

Entenda-se bem: não se trata de fazer uma reconstituição folclórica; já basta de objetos de museu; a nossa sensibilidade modificou-se, e na época moderna é preciso um teatro moderno. O folclore deve ser o que a lenda grega é para Giraudoux; um ponto de partida, um pretexto. Esse ponto de partida, porém, permite conservar o traço de união entre o autor e o povo¹⁵⁷

O francês alerta para o perigo da folclorização do popular, isto é a transformação de manifestações orgânicas e autênticas em um museu tranquilizador, totalmente descolado de seu ambiente. Mas sublinha a força de um teatro saído do campo de referências populares, afinal “não seria mais o reflexo de uma classe, a classe burguesa,

¹⁵⁵ BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro , p. 4, Sábado, 29 abr. 1944.

¹⁵⁶ BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro , p. 4, Sábado, 29 abr. 1944

¹⁵⁷ BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro , p. 4, Sábado, 29 abr. 1944

mas da comunidade brasileira”¹⁵⁸. Em síntese, o autor defende a busca por um teatro brasileiro que se baseie no folclore local como uma forma de preservar a conexão entre o artista e o público, além de ser uma expressão viva e essencial do brasileiro. Bastide pinçava nas formas populares tradicionais e espetaculares, pré-burguesas e não-dramáticas, exemplos para elaboração de um teatro moderno, como os modernistas já haviam atentado e antecipando em poucos anos o que o Teatro do Estudante de Pernambuco procurará fazer a partir de 1946, como debateremos a seguir.

Ainda que o sentido de popular para os jovens universitários não fosse exatamente o mesmo empregado por Bastide, o GUT assumiu, desde o início, a defesa de um teatro que fosse “ao mesmo tempo cultural e popular”¹⁵⁹. Dito de outro modo, o grupo não tinha atenção especial para teatralidades populares locais e Décio sempre ressaltou seu interesse pela literatura teatral, porém, em paralelo, o esforço sempre foi de buscar ativar as componentes populares desta literatura.

Modernização e Modernismo

Décio de Almeida Prado reivindicava a filiação do GUT ao modernismo e assegurava que a estreia, com o conjunto de três peças: *Auto da barca do inferno*, *Os irmãos das almas* e *Pequenos serviços em casa de casal*, teria sido a primeira encenação do tipo realizada em São Paulo (BERNSTEIN, 2005, p. 86).

Uma das confirmações dessa ligação baseia-se na reação entusiasmada de um artista de grande importância, Lasar Segall (1889-1957). O artista estava na plateia no ensaio geral aberto ao público, que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, dia 21 de julho de 1943, três dias antes da estreia em São Carlos. Em uma entrevista, Décio de Almeida Prado conta:

Quando abriram as cortinas do Teatro Municipal para o *Auto da Barca do Inferno*, eu estava no palco e ouvi o aplauso da plateia. Era do Lasar Segall. Acredito que tenha sido a primeira vez que as cortinas se abriram para um cenário moderno. (PRADO, 2009, p. 115)

¹⁵⁸ BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 4, Sábado, 29 abr. 1944.

¹⁵⁹ Wey, Waldemar. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 2, terça-feira, 26 out. 1946.

O pintor Clóvis Graciano (1907-1988) foi o responsável pelos cenários e figurinos¹⁶⁰. A ideia de convenção teatral é bastante evidente na composição cenográfica, sugerindo uma realidade sem pretender imitá-la, como disse Prado a respeito do cenário de Jovet, em citação anterior.

A socióloga e escritora Miriam Lifchitz Moreira Leite, que foi atriz do GUT, relembra seu primeiro contato, ainda como espectadora, no Teatro Municipal. Seu depoimento interessa como marca da novidade que representava aquele teatro ao mesmo tempo clássico e moderno:

Os trajes medievais de *O Auto da Barca do Inferno* pareciam compor o revestimento indiscutível daquela peça popular cheia de graça, que incorporava tantos recursos modernos. [...] Foi reconhecido como um espetáculo de vanguarda, com aquele anjo estranho, representado por Waldemar Wey e o diabo com a cara pintada no corpo, com a barba descendo pelas pernas. (LEITE, 1993, p. 172)



Auto da Barca do Inferno, GUT, 1943, Acervo Décio de Almeida Prado, Instituto Moreira Salles

¹⁶⁰ Também tomavam parte do grupo, Maria José de Carvalho (1918-1995), que depois foi por muitos anos professora de voz da EAD e da Escola de Comunicação e Artes, da USP, o intelectual Delmiro Gonçalves, entre outros.

Alfredo Mesquita também menciona a montagem e a forte impressão que o elenco causou, lembrando que Caio Caiuby estava excelente como o diabo, que Waldemar Wey fez um anjo “maravilhoso”¹⁶¹ e que “algumas falhas eventuais” eram obscurecidas pela atuação de “Cacilda Becker, uma grande e formidável Brígida Vaz”, a alcoviteira (MESQUITA, 1977, p. 27). O público e a crítica ficaram impressionados com Cacilda.

A filiação do GUT ao modernismo se dava, sobretudo, na busca por um teatro de pesquisa brasileira, ainda que não se alinhassem os aspectos mais ostensivamente provocativos do primeiro modernismo paulista. Os jovens universitários buscaram um repertório que evidenciasse os ritmos sociais brasileiros e, para isso, experimentaram desvios da forma dramática e do “realismo”. As condições para levar adiante tal posição estética foram encontradas nos modos mais horizontais de trabalho em equipe do amadorismo estudantil, assim como na transposição do “saber desinteressado” da Universidade para uma criação mais livre, experimental e aberta no teatro.

Era um modernismo mais brando, digamos assim, já que mantinha certa admiração pela qualidade e pelo equilíbrio literários, sem aquela intensidade vanguardista e iconoclasta que marcou, por exemplo, a Semana de 22 ou as peças de Oswald de Andrade nos anos 1930. Uma parte significativa do teatro brasileiro dos anos 40 foi influenciada pela tradição francesa, e o Grupo Universitário de Teatro (GUT) não foi uma exceção, pelo contrário. No entanto, o projeto desse grupo estudantil permite entrever que o interesse pelos encenadores europeus não se limitava apenas à atualização cultural em relação aos grandes centros do velho mundo ou à busca subserviente por qualidade artística e literária. Havia também o empenho em fazer do trabalho dos artistas franceses um modelo, um guia para estabelecer os caminhos próprios de um teatro moderno brasileiro. O que instigava os universitários na teoria e nos espetáculos de Jacques Copeau ou Louis Jouvet era sobretudo uma cena que buscou reconstituir as componentes mais concretas do acontecimento teatral – um teatro que fosse, antes de tudo, teatro. Com efeito, também se interessavam pela prática da convenção teatral, à procura de um acordo imaginativo com a plateia.

¹⁶¹ E a ousadia de um homem interpretar um papel feminino, veio de Waldemar Wey. Segundo Décio, a peça havia sido encenada anteriormente pelo grupo de Raeders e o papel do anjo foi interpretado por uma mulher. Waldemar Wey sugeriu que trocassem por um homem (PRADO, 1977, p. 41).

Teatro moderno, dramaturgia pré-moderna

A obra de Gil Vicente surge, assim, para o grupo, como uma procura de origem para o teatro brasileiro, e de modelo para uma dramaturgia atual, de interesse popular e cultural¹⁶². Considerado o pioneiro da dramaturgia literária portuguesa, sua peça *Auto da Barca do Inferno* é uma das mais populares, alcançando grande sucesso desde sua primeira edição isolada, provavelmente em 1517 (CAMÕES, 2018, p. 137).

Ao longo de 35 anos, durante quase todo o reinado de D. Manuel e parte do reinado de seu filho, D. João III, Gil Vicente produziu 50 peças teatrais com uma regularidade impressionante. Protegido pela rainha Leonor, ele dirigia-se inicialmente aos palacianos e suas peças frequentemente tinham relação com o calendário litúrgico do Natal e Páscoa (BERNARDES, 1999). Concomitantemente, Sua habilidade para incorporar elementos da cultura tradicional, como romances, canções, contos e provérbios, somado a um profundo conhecimento de diversas formas populares do teatro medieval, do qual retirou personagens, situações e motivos cênicos, fez com ele conquistasse um diálogo muito vivo com o público da época (FERRÉ, 2018, p. 97; BERNARDES, 1999, p. 82). Tal habilidade foi evidente antes mesmo de Shakespeare, Cervantes e dos outros autores do século de ouro espanhol, como Calderón de La Barca e Lope de Vega, cujas semelhanças de universo temático, forma aberta, personagens e até mesmo situações são significativas e anunciam um mesmo mundo em transformação.

De modo análogo à Inglaterra elisabetana, a sociedade em que Gil Vicente viveu estava passando por uma transição entre a Idade Média e o Renascimento. Seu teatro retratava aspectos medievais, mas ensaiava soluções modernas, refletindo os abalos causados pelas mudanças sociais impulsionadas pela burguesia comercial (BERNARDES, 1999, p. 82).

As moralidades, das quais o *Auto da Barca do Inferno* faz parte, são textos de abordagem político-social, que não se limitavam, portanto, apenas a apresentar o Bem e o Mal, mas frequentemente funcionavam no registro do farsesco e da sátira, retratando situações do cotidiano através de enganos e artimanhas. A alegoria era presença constante. Um de seus efeitos estéticos (ou de suas funções) era materializar em cena

¹⁶² Embora o autor seja considerado clássico, é difícil afirmar que ele seja um cânone para a historiografia mundial. Ele é completamente ignorado em importantes edições, como a de Cesare Molinari (2010), e em outras é tratado como autor menor, muitas vezes relegado a um capítulo anterior ao grande teatro do século de ouro espanhol (ALVES, 2018, p. 70).

dualidades clássicas daquele tempo, como a convivência dialética do mundo natural e do sobrenatural, da carne e do espírito, do profano e do sagrado (CASTRO, 2018, p. 174).

Em *A origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin (1984) explora o conceito de alegoria e a vê como o amálgama de uma sequência de momentos e tempos. Nesse sentido, a alegoria expressaria a história em sua progressão (como acontece com uma ruína) em contraste com o símbolo que apresenta uma representação mais instantânea e completa (BENJAMIN, 1984, p. 184). O crítico materialista também nota que a alegoria é sempre um tipo de intrusão das artes visuais na esfera das artes da palavra. Tal violação de fronteiras é considerada como um “grande delito contra a paz e a ordem, no campo da normatividade artística” (BENJAMIN, 1984, p. 199). Essa ideia de uma não harmonia entre o enunciado literário e o imperativo da visualidade lembra a definição de atectônico, que, na arquitetura, também diz respeito a uma sensação de dissonância¹⁶³. No teatro, a alegoria no texto mantém ativa a teatralidade incontornável desta arte, obriga uma imaginação concreta da cena e demarca as formas abertas da cena.

Não por acaso, é visível na montagem do GUT de *Auto da Barca do Inferno* a importância que os cenários e o figurinos adquirem na encenação, assim como as “impurezas” estilística da própria obra, que mistura farsa e comédia, inserção de canções de origem popular, num texto de moralidade religiosa; reflexão elevada e situações altamente concretas.

A presença emblemática da alegoria no teatro de Gil Vicente sublinha as formas abertas (atectônicas), que projetam um espetáculo atravessado por lances teatrais, espetaculares, de visualidade marcante, refratários, portanto, às configurações do drama burguês e moderno. A alegoria, ali, intensifica o terreno da convenção teatral.

É curioso notar também como a alegoria é recuperada por várias vanguardas e movimentos modernistas no mundo todo. Para Jameson (2019), a totalidade de criações artísticas de países da periferia do capital podem ser lidas como formas de alegoria do nacional, mesmo quando, segundo ele, “suas formas se desenvolvem a partir de maquinários de representação predominantemente ocidentais, como o romance” (p. 383), afinal “a história do destino individual privado é sempre uma alegoria da situação conturbada da cultura e sociedade pública do terceiro mundo” (JAMESON, 2019, p. 384).

¹⁶³ “O alegórico é uma instância entre o *Ad Verbum* e o *Ad Sensum*. No “abrir o leque” de sentidos para interpretação do texto, está implícita a aceitação da obra aberta. Há um acordo, logo no começo da interpretação, entre intérprete e alegorista. Um acordo de aceitação na multiplicação de sentidos. No emaranhamento dos sentidos, nas contradições, nos estranhamentos estamos mais perto da verdade e essa não é própria de um sistema fechado. Há uma rejeição provisória do absoluto” (OHANA, 2017)

Entretanto, o uso mais ou menos consciente da alegoria como afirmação da cultura nacional é algo que no Brasil significou em diversos momentos uma “regressão mítica nacionalista de cunho conservador” (XAVIER, 2015, p. 36). Isso, em partes, porque a identidade nacional vinha como crítica ao progresso, como uma espécie de defesa e contraponto ao capitalismo internacional predatório, desdobrando-se num discurso nostálgico, como se houvesse algo puro e autêntico que devesse ser preservado (XAVIER, 2015, p. 36). Veremos no próximo capítulo, uma vertente dessa natureza, ao abordarmos a dramaturgia de Ariano Suassuna.

Mas uma parte da experiência modernista no Brasil, “a versão mais lúcida, mais criativa e de maior repercussão” (XAVIER, 2015, p. 37) carregou “antídotos a essa redução fascista, na medida em que o projeto nacional se alia à sátira e à parodia moderna, o seu bom humor lançando o riso irônico à postulação nacional mais ufanista e provinciana” (XAVIER, 2015, p. 37).

Quando trabalha a questão do ‘caráter nacional’ – tema recorrente no pensamento social e estético –, faz com todas as ironias de Mário de Andrade em *Macunaíma*. Quando formula a estratégia antropofágica de libertação frente às amarras coloniais e beletristas, afasta-se da postulação de uma organicidade onde o autêntico e nacional se vincula à ideia de pureza de raízes. (XAVIER, 2015, p. 37)

É a essa tradição modernista que os estudantes do Grupo Universitário de Teatro procuraram se atrelar. As alegorias satirizadas de Gil Vicente figuram como um prato cheio para esses jovens que buscavam se debruçar sobre os enigmas do Brasil e do que é ser brasileiro, sem abrir mão, contudo, da desconfiança com a ideia de identidade nacional (e com o getulismo, que também a perseguia).

Não se tratava de um texto positivo e afirmativo sobre o Brasil. Ao contrário, a interpretação das imagens cifradas era colocada em primeiro plano, demandando uma viva postura analítica (XAVIER, 2015, p. 10), algo que os jovens do GUT cultivavam como decorrente do ambiente do teatro estudantil em suas configurações universitárias.

Logo após o ensaio geral da peça de estreia, no Teatro Municipal de São Paulo, Oswald de Andrade publicou entusiasmada crítica:

Os chato-boys estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-

e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal. (...) Veja você o valor pedagógico e persuasivo do teatro, quando o teatro é teatro, é criação e execução, é compostura e ação! Estes meninos puseram-me diante dos olhos a presença silenciosa e mágica de Portugal. (ANDRADE, 1971, p. 69)

Em seguida, ele atesta a filiação que o grupo pretendia com o modernismo ao mesmo tempo que dá a ver possíveis conexões que aquele texto do início do século XVI português poderia ter com o Brasil do fim do Estado Novo.

Uma vez que a alegoria está diretamente associada ao seu tempo, sua leitura para fora do âmbito da religião precisa ser construída caso a caso, em confronto com a história, e ainda assim, é aberta a interpretação. Diz ele:

Naqueles tempos fortes e decisivos do *Auto da Barca*, que significava morrer pelo Cristo senão morrer pela sociedade? Morrem na peça, pelo Cristo místico da reconquista peninsular, os cavalheiros de Deus. E vão tomar assento na barca da imortalidade, guardada por um anjo severo e incorruptível, Para os outros, para o juiz prevaricador e para confrade, para o usurário e a grande dama, abre-se a caravela danada de Caronte. Morrem hoje pela sociedade milhões de homens. Por trás do seu sacrifício, a usura acumula os seus últimos montes de dólares, a injustiça movimentava seus laços, a corrupção impera. E de novo o *Auto da Barca* arma, numa realidade mais que teatral, sua presença punitiva e solene. O anjo impassível espera, para conduzi-los à imortalidade, os defensores de Stalingrado, os cavaleiros blindados do deserto de El-Alamein, os operários e as operárias das retaguardas vigilantes, os que sabem dar vida, posição e futuro pela luta tutelar dos direitos do homem. Para os outros, para os últimos donos da acumulação, para os aproveitadores cínicos da vida, está armada a prancha, a prancha das condenações sem apelo e sem glória. (ANDRADE, 1971, p. 69)¹⁶⁴

¹⁶⁴ Na crítica de Oswald de Andrade também aparece a adesão do mesmo às teorias de Gilberto Freyre sobre a formação do Brasil pelo encontro das três raças, sugerindo uma ideia de complementação entre as culturas africanas, indígena e portuguesa, que teriam se justaposto antes pela harmonia do que pelo conflito.

“Na sua valorização de Portugal, do Portugal de Gil Vicente e de Camões, meu amigo não esquecia de honrar a contribuição que nos trouxe a mescla negra. Um otimismo que me tomava de fé e me fazia crer nos destinos brasílicos. Caminhei para casa, esquecido já das chanchadas que tinham dado maior relevo àquela grande nota do velho teatro luso” (ANDRADE, 1971, p. 69). Nos anos 30, quando a mais famosa obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, foi publicada, Oswald de Andrade era crítico ao posicionamento do intelectual pernambucano, a quem considerava “hesitante, não concludente, semivisionário, semirreacionário” (ANDRADE, 1976, p. 40) e a quem classificou como “jóia da sociologia afetiva”. Eram os anos de maior sustância social do modernismo paulista e que Oswald de Andrade estivera mais ligado ao partido Comunista. Depois, a partir dos anos 40, quando também foi se afastando do PCB e também da influência mais significativa que tinha sobre os meios intelectuais e artísticos paulistas, Oswald de Andrade mudou de opinião, sendo cada vez mais adepto e elogioso das ideias de mestiçagem e democracia racial de Gilberto Freyre (CUNHA, 2022, p. 39).

Oswald de Andrade tinha certa proximidade com os universitários, especialmente com Paulo Emílio Salles Gomes, mas o elogio foi surpreendente, afinal, pois a relação entre os jovens da revista *Clima* e o veterano modernista não era sempre tranquila, como dá a ver a alcunha no início da nota com que Oswald se referia aos universitários, os chato-boys. Pouco antes, Antonio Candido fizera algumas críticas ao trabalho de Oswald – o grupo em torno da revista *Clima* tinha muito mais interesse por Mário de Andrade e via Oswald como um autor problemático e ultrapassado¹⁶⁵. O entusiasmo de Oswald com a estreia do GUT também logo se desfez e ele voltou a investir contra os chato-boys e aquilo que antes parecia um chiste carinhoso, logo voltou a figurar como um rótulo de desqualificação. Em 1944, o modernista escreveu um artigo severo contra o grupo, acusando os jovens universitários de fazer um teatro de câmara, excessivamente intelectualizante, desconsiderando as massas populares. Acusava-os de se inspirarem na tradição do teatro francês, em detrimento das experiências modernas revolucionárias russas, como Meyerhold, que transformaram a cena teatral, ou mesmo das formulações mais radicais do modernismo da década de 1920:

Meus reparos são contra o teatro de câmara que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa. (ANDRADE, 1971. p. 86)

Logo depois da estreia do GUT, Oswald ofereceu a eles sua peça *O Rei da Vela*, escrita em 1934, e ela foi recusada (COSTA, 1996. p. 148)¹⁶⁶. Ficam então mais visíveis as diferenças nos fundamentos do que Décio de Almeida Prado e o Grupo Universitário de Teatro idealizavam para a modernização do teatro brasileiro. Anos mais tarde, Décio revelou que identificava *O rei da vela* com teatro de tese e com o teatro de frases, “não lhe faltando *mots d’auteur*, nas quais o criador se substitui às suas criaturas, ditando-lhes

¹⁶⁵ “(...)Na nossa geração, Oswald estava muito por baixo. Era considerado um piadista, e como era um sujeito muito difícil, brigava com todo mundo, amolava todo mundo, então todo mundo tinha birra dele. Havia quase um desinteresse em relação a ele, pois já não publicava livros há muito tempo” (CANDIDO, 1970, p. 63 *apud* PONTES, 1998, p. 76). No entanto, a relação entre o veterano modernista e os jovens uspianos vai se estreitando (PONTES, 1998, p. 74).

¹⁶⁶ Décio de Almeida Prado, em entrevista para Andréa Alves em 1991, chegou a dizer que eles tinham mais relação pessoal com o Oswald do que com Mário, ficavam mais a vontade: “porque não achávamos que havia uma diferença muito grande de cultura entre ele e nós. Já o Mário de Andrade tinha uma cultura muito maior e era muito mais cerimonioso” (PRADO, 1991 *apud* PONTES, 1998, p. 75).

reflexões ou réplicas espirituosas”¹⁶⁷. Para além dos motivos expressos por Décio, é preciso considerar que havia uma nítida preferência por textos mais clássicos e certa indisposição ao que fosse mais de vanguarda, que ele sempre viu com certa desconfiança¹⁶⁸.

De qualquer forma, a crítica de Oswald de Andrade para o espetáculo de estreia do GUT é um testemunho sobre possíveis leituras contemporâneas para a peça, assim como do interesse e novidade que a *convenção teatral*, a partir da alegoria, dos cenários e figurinos modernistas etc., causaram no público. O Grupo Universitário de Teatro buscava trazer para o palco a tradição, mas ressaltando seus aspectos atuais, vivos e espetaculares, que servissem para um novo teatro moderno e nacional.

Formação da literatura teatral brasileira

Havia uma expectativa grande do grupo em reconstituir um tipo de tradição negligenciada da dramaturgia brasileira. Décio de Almeida perseguirá o caminho desta tradição, assim como Antonio Candido o fez em relação à literatura. A revista *Clima* cessou de existir em novembro de 1944. Logo em seguida, Candido escreveria *Formação da Literatura Brasileira* – entre 1945 e 1951. Neste importante estudo, Candido identificou a literatura como um fenômeno central na vida intelectual brasileira. Essa “inflação literária” foi considerada o primeiro grande impulso na exploração e revelação do Brasil aos brasileiros (ARANTES, 1995, p. 142). Isso significa que, ao escrever *Formação da Literatura Brasileira*, Candido estava oferecendo “a chave geral para compreender o mecanismo de implantação e funcionamento do próprio sistema da cultura brasileira, entendendo 'sistema' no sentido atribuído pelo autor” (ARANTES, 1995, p. 142).

¹⁶⁷ PRADO, 2009, p. 29. Há aí certo paradoxo, notado por Iná Camargo Costa, Ao mesmo tempo em que Décio de Almeida Prado e seus companheiros do teatro amador rechaçavam a peça (ainda que se sem assumir publicamente os motivos), por creditarem a ela certo passadismo e retrocesso na forma, o modelo estrangeiro dramático que pareciam seguir era o francês, que tinha pelo drama de conversação bastante apreço (COSTA, 1996. p. 151).

¹⁶⁸ Veja trecho da entrevista que o autor deu para a Companhia do Latão (2009), em São Paulo, quando fala sobre *O Rei da Vela*: “Eu achava a peça completamente passada da moda. Porque aquilo foi escrito em 1937 segundo a moda de 1925, por aí. E o teatro da década de 1930 – o que eu vi na França – era completamente diferente. Agora, eu acho que, hoje em dia, à medida que o cinema e a televisão foram ganhando terreno, empurraram o teatro para a vanguarda. O teatro hoje em dia é mais vanguardista do que no tempo do TBC. Essa é a visão geral que eu tenho. E o vanguardismo é uma coisa difícil. Você ser obrigado a ser vanguardista sempre? Foi o que Zé Celso procurou fazer. Seria como se a cada peça você tivesse que se refazer todo, o que me parece inviável” (PRADO, 2009, p. 153)

Décio levará adiante o projeto de reconstituir um processo de formação de um sistema teatral no país. Em 1955, ele escreve um capítulo para o livro de Afrânio Coutinho (ARANTES, 1995, p. 143). Era já um resumo sobre sua ideia de formação do teatro no Brasil, que iria desenvolver mais profundamente adiante (PRADO, 1972).

Partindo do mesmo princípio de Antonio Candido, Décio também identifica primeiro manifestações isoladas do teatro brasileiro, que, segundo tal lógica, não constituiriam um “sistema” teatral, isto é, um mecanismo cultural que articulasse autores, companhias regulares, formas sistemáticas de circulação e, por um fim, um público estável (ARANTES, 1995, p. 143). Tais condições só apareceriam no Brasil, com a independência, após 1822, no período romântico, “que exigia uma cena nacional correspondente às fantasias de emancipação recente” (ARANTES, 1995, p. 143).

Para que esse teatro nacional efetivamente surgisse era necessário uma companhia nacional. É nesse sentido que Décio estabelece como um dos marcos do teatro brasileiro a Companhia de João Caetano, fundada em 1833. Em 1838 o ator, diretor e empresário representa com sua companhia dramática, *Antônio José, ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, inaugurando assim, “a um só tempo, o teatro nacional e o Romantismo” (ARÊAS, 1990, p. 82). No mesmo ano, a companhia encena ainda a primeira comédia de Martins Pena, *O Juiz de paz da roça*:

Para variar, nasceu de chofre: João Caetano, Martins Pena e Gonçalves de Magalhães (cuja obra teatral foi "uma série de equívocos") irrompem da noite para o dia, numa "espécie de eclosão, de florescimento súbito". Neste diapasão, sucedem-se os surtos de fôlego curto, os ápices efêmeros. O autor não conclui assim, mas seria o caso de se dizer que de recomeço em recomeço, a formação propriamente dita não chega a se completar, acabou se afirmando como única tradição a "comediazinha de costumes", por onde o nosso teatro sempre recomeça. Toda vez que se exaure o arremedo anterior, “renasce a nossa comédia, inocente de tudo o que se passa no resto do mundo”. (ARANTES, 1995, p. 144)

A "frágil linha de continuidade" da vida teatral brasileira estaria, para Décio, enraizada na tradição cômica popular, conforme apontado por Paulo Arantes (1995, p. 144). Em uma sociedade fundamentada na escravidão, no regime de supressão sistemática do outro, não se sustentava por aqui sequer a construção ideológica moderna do indivíduo sujeito de si, livre e autodeterminado. O drama romântico e burguês não tinha chão onde pisar nos trópicos. Vivia, portanto, a bambear.

Frantz Fanon, em diálogo com a famosa dialética do senhor e escravo exposta por Hegel, argumenta que:

O homem só é humano na medida em que busca se impor a outro homem, a fim de ser reconhecido por ele. Enquanto não for efetivamente reconhecido pelo outro, é esse outro que permanece o tema de sua ação. É desse outro, do reconhecimento por parte desse outro, que dependem seu valor e sua realidade humanos. É nesse outro que se condensa o sentido de sua vida. (FANON, 2020, p. 160)

Segundo Fanon, a única maneira de romper o ciclo infernal de autorreferência da consciência de si é por meio do reconhecimento mútuo mediado pelo outro. Ele argumenta que tanto a consciência de si quanto o outro devem se reconhecer como seres humanos distintos da realidade natural para alcançar a liberdade e a dignidade do espírito (FANON, 2020, p. 160). Nada mais distante do que a realidade brasileira do século XIX.

No Brasil, a ausência de qualquer vestígio dessa “alteridade” determinava as relações sociais, perpetuada pelas “práticas capitalistas sem os freios da ética burguesa”, cuja resultante era uma “das piores violências da nossa sociabilidade colonial”, isto é, “a anulação do outro”. Essa anulação era ainda mais assustadora e brutal quando disfarçada por intimidade ou cordialidade (CARVALHO, 2002, p. 10). Em outras palavras, a “indefinição burguesa” criava um paradoxo em um país periférico como o Brasil, onde a “autonomização capitalista” não atingiu as estruturas sociais (CARVALHO, 2002, p. 9). Mesmo após a declaração de independência em 1822, o país continuava sendo predominantemente agrário, com uma economia baseada em latifúndios cuja produção dependia do trabalho escravo e do mercado externo (SCHWARZ, 2008, p. 13). Ainda assim, a presença do pensamento econômico burguês era inevitável e determinante, uma vez que a economia era voltada para o comércio internacional, e também porque nossa independência recente havia sido conquistada em nome de ideias liberais de origens francesas, inglesas e americanas (SCHWARZ, 2008, p. 13). Tais ideias, contudo, coexistiam com a vida social escravocrata que as desmentia a todo instante, sem que tal disparate se transformasse num problema.

Com efeito, a formação cultural no Brasil transpunha, sem constrangimento, os modelos estruturais da Europa, como notou Roberto Schwarz no clássico ensaio *As ideias fora do lugar*. Mas os enunciados formais da tragédia romântica ou do drama, cuja ação é sempre orquestrada por indivíduos modernos em conflito, viviam num flagrante desajuste, não podiam prosperar sem soar falsos.

No Brasil, havia uma notável discrepância entre as exigências formais do drama, dadas as suas premissas sociais, e a realidade social com a qual os aspirantes a dramaturgos podiam trabalhar (COSTA, 1998, p. 126). Sérgio de Carvalho explica que este paradoxo criou um “problema incontornável” para os artistas que por aqui se interessaram em produzir literatura com foco na “ação individual”, “em gêneros como o *romance* e o *drama* surgidos na perspectiva da afirmação humanista dos sujeitos livres, autônomos, idênticos a si mesmos” (CARVALHO, 2002, p. 10). Sendo o reconhecimento do “eu” e do “outro” uma impossibilidade histórica, o drama, cuja forma essencialmente diz respeito aos conflitos de subjetividade, será algo de “difícil transposição” (CARVALHO, 2002, p. 11):

Desde a independência, o ideal *dramático* é uma espécie de maldição para o escritor brasileiro: apresentado como necessário para a efetivação de uma dramaturgia nacional elevada, continuava suspeito como realização material. Não é exagero dizer que os dramaturgos brasileiros do século 19 fracassaram ao escrever o drama nacional, na medida em que a heroificação de indivíduos livres sempre parecia artificial num país em que a burguesia não se preocupava sequer em difundir a ideologia da mobilidade social. (CARVALHO, 2002, p. 11)

Schwarz argumenta que, na Europa, o racionalismo liberal e o universalismo também eram ideologias que refletiam uma disparidade entre o mundo das práticas e das ideias, no entanto “lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho” (SCHWARZ, 2008, p. 12). Já entre nós, contudo, “as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original” (SCHWARZ, 2008, p. 12):

A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. A mesma coisa para a professada universalidade dos princípios, que transformava em escândalo a prática geral do favor. (SCHWARZ, 2008, p. 12)

Não estranha, portanto, que mesmo em gritante descompasso com a vida social, as formas dramáticas modernas, ainda que aos trancos e barrancos, encontrassem seu lugar como um tipo de ornamento de classe, marca de distinção cultural de certa aristocracia ávida por se distinguir da baixeza cotidiana tropical.

Mas, em paralelo a esse patético desajuste, a comédia, sempre pronta a criticar e a tornar risível pretensões de seriedade, parecia encontrar um terreno mais firme e próspero. Como assinala Décio, foi o gênero que mais se desenvolveu por aqui desde o

século XIX, ainda que por ser um gênero cuja estrutura tende à repetição, não facilitava a evolução do teatro nacional, tão obstinadamente perseguida por uma elite desejosa de atualizar a cena aos padrões internacionais (ARANTES, 1995, p. 144).

Para o diretor do GUT, um marco da tradição cômica brasileira foi o teatro de Martins Pena. Tomando como modelo a tradição cômica dos entremezes portugueses, e vivamente interessado por teatralidades populares das festas e feiras¹⁶⁹, Martins Pena colocava no palco, em suas farsas, comédias de costumes ou “altas comédias”, “estratos das classes subalternas, inclusive escravos, todos lançados em furiosa luta pela sobrevivência – sempre de muito mal gosto para os ‘corações bem formados’” (COSTA, 1998, p. 129)¹⁷⁰.

Embora todos os segmentos sociais sejam chamados à ribalta, é no homem pobre e livre, no que chamaríamos hoje de pequena burguesia, que a atenção da peça se concentra. Esmagada entre as classes dirigentes e os escravos, essa gente acaba voltada a um irremediável parasitismo, sobrevivendo através de expedientes ilegais, fraudes ou pequenos furtos. (ARÊAS, 1983, p. 28)

Segundo Iná Camargo Costa (1998), um dos grandes pontos de interesse no teatro de Martins Pena seria a forma como as suas peças evidenciariam o ridículo desajuste local da ideologia burguesa da autonomia. Sua sagaz observação da realidade teria possibilitado que ele reconhecesse, na prática, a impossibilidade do drama, ainda que tenha tentado escrevê-lo.

A presença de escravizados nas comédias do autor era, na maior parte das vezes, uma presença silenciosa. Mas o simples fato de estarem ali no palco, rondando as situações e sempre trabalhando, era o suficiente para balançar a simetria “exigida pela construção de uma certa comédia”, que operava com os pares opostos “velhos *versus* jovens, serviçais *versus* amos etc”. Isto porque os escravizados formavam grupos isolados, “desvestidos de características humanas”, “a trabalhar o tempo todo, chicoteados, empurrados, enganados, enquanto, um palmo acima, a trama desenrola-se e os demais personagens giram segundo o vivíssimo ritmo desde teatro” (ARÊAS, 1983, p.

¹⁶⁹ Sobre o assunto ver ARÊAS, 2012, p. 119-137.

¹⁷⁰ “do ponto de vista sociológico, seus personagens provém dos estratos intermediários da população (os homens livres na ordem escravocrata estudados por Maria Sylvia de Carvalho Franco), com eventuais aparições de escravos (ou do tema da escravidão); seu principal instrumento de trabalho é o que se convencionou chamar observação de costumes; e por último, mas sem esgotar o tópico, Martins Pena tratou de colocar em nossos palcos, material e formalmente, traços fundamentais da incipiente sociabilidade brasileira na primeira metade do século passado “ (COSTA, 1998, p. 136)

26). Assim, como a imagem construída por Fanon, na ausência de um duplo que o humanize, o escravizado acaba funcionando como uma peça solta na engrenagem social, cujo efeito possível é o distanciamento. O que ocorre é que esses personagens criam uma dissonância no “colorido das farsas”, mantendo outra narrativa “submersa no texto” (ARÊAS, 1983, p. 26):

relativamente autômatos em nível de construção (evidentemente que não a nível da interpretação sociológica) os escravos nos arrastam na direção oposta à das palavras, ou melhor, estabelecem com elas uma relação dialética, de contraponto, comentando-as ou revelando a inadequação dos sentimentos que elas expressam. (ARÊAS, 1983, p. 26)

É necessário visualizar a constituição material da cena para se dar conta do real efeito dos escravizados na peça, uma vez que são figuras quase sem falas (destituídas de individualidade). Todavia, são personagens que angulam as cenas em que aparecem, funcionando como o ponto de vista (ao mesmo tempo interno e externo) daquela situação.

Vilma Arêas exemplifica a questão com exemplo da peça *Os Dous ou O Inglês Maquinista*, no momento em que Clemência interrompe uma conversa social e vai chicotear as mulheres negras por causa de uma louça que o cão havia quebrado (ARÊAS, 1983, p. 27). Depois de cometer esse ato brutal, a mulher chamada Clemência volta à cena, arrumando o lenço em volta do pescoço (ARÊAS, 1983, p. 27), e comenta: "eu não gosto de dar pancadas" (PENA, 2007, p. 166). Nesse caso, a repugnante ação ocorre fora de cena, embora seja possível ouvir vindo de dentro “bulha como de bofetadas e chicotadas” (PENA, 2007, p. 165). No entanto, a mera sugestão desse comportamento é suficiente para destruir toda a suposta civilidade daquela conversa entre senhoras sobre “os vestidos novos” que ela havia mandado fazer. Mais ainda, no palco, enquanto ocorre o espancamento fora de cena, há uma negra escravizada doméstica, em silêncio, que se torna, inevitavelmente, um foco de interesse.

A violência desmedida justaposta aos costumes refinados na sala de visitas, para além de um recurso cômico, espelhava a própria base social do país, que se tornava independente, com instituições fundamentadas no conceito liberal, mas cujo sistema produtivo continuava escravista. “Deste modo, a imagem do país ‘livre e ilustrado’ era irremediavelmente abalada pelo jogo cômico, que abria aos escravos um lugar inesperado, inexistente no teatro da época, fosse europeu ou brasileiro” (ARÊAS, 1983, p. 27).

Martins Pena e o GUT

No programa de estreia do Grupo Universitário de Teatro, além de *Auto da barca do inferno*, o grupo apresentou também uma comédia de Martins Pena, *Os irmãos das almas*. Há diversas versões desse texto, o que fez com que Vilma Arêas aventasse a possibilidade de que Martins Pena o fosse modificando depois de assistir à representação ou representações da própria peça (ARÊAS, 1987, p. 143), fazendo alterações provavelmente em função da atriz ou do ator que dariam vida à personagem. Algo que deixa ver a relação estreita com o acontecimento teatral, existente na obra do comediógrafo.

O casamento fracassado entre Jorge e Eufrásia é o eixo central em torno do qual giram todos os eventos e personagens de *Os Irmãos das Almas*. Na residência do casal vivem Mariana, mãe de Eufrásia, e Luísa, irmã de Jorge, enquanto Sousa, Felisberto e Tibúrcio são presenças constantes. Luísa, não tendo casado, depois da morte de sua mãe, vai viver como agregada na casa de seu irmão e acaba cumprindo a função de empregada das autoritárias Eufrásia e sua mãe. Não há personagem positivo nesta trama, com exceção, talvez, da ridiculamente ingênua Luísa.

A maioria dos personagens, Jorge, Souza (compadre de Mariana) e o amante de Eufrásia (sua esposa), são irmãos das almas, isto é, passam de casa em casa pedindo esmolas aos santos. Fazem parte de uma pequena burguesia bastante remediada, que vive basicamente do furto para si das esmolas que recebem. Como diz Jorge, se justificando: “é verdade que peço para as almas, mas nós também não temos almas?” (PENA, 2007, p. 292). A corrupção, antes de ser um desvio de caráter de Jorge, aparece como a regra básica da instituição. A situação precária financeiramente em que vivem aquelas personagens, sempre fazendo o que convém para a sobrevivência, pode ser exemplificada pela descrição que Mariana faz de Felisberto, na esperança de convencê-lo a trabalhar como irmão das almas:

MARIANA: É melhor trocar as pernas por essas ruas como um valdevinos, em risco de ser preso para soldado? Andar sempre pingando e sem vintém para comprar uma casaca nova? Vê como os cotovelos desta estão rotos, e esta calça, como está safada. (PENA, 2007, p. 303)

Em contrapartida, Felisberto, esboço do malandro, defende sua liberdade, ainda que precária: “Assim mesmo é que eu gosto... É liberdade! Cada um faz o que quer e anda como lhe parece. Não nasci para me sujeitar a ninguém” (PENA, 2007, p. 303). O contrário disso, afinal, ainda estava em vigor, o escravizado.

Outra figura que aparece com frequência nos personagens retratados por Martins Pena é o caixeiro. Jorge já foi um deles. Os caixeiros surgiram como uma novidade durante o período de desenvolvimento do mercado interno e o crescimento das cidades, e eles representavam o oposto do que era considerado "civilizado": andavam descalços, sem chapéu e sem gravata (ARÊAS, 1987, p. 160). Jorge “odiava a vida de caixeiro, chegando ao ponto em que suas calças se quebravam antes mesmo de rasgarem” (ARÊAS, 1987, p. 161).

A motivação profunda da peça é a penúria econômica que pesa sobre as personagens, girando sempre essas à cata de dinheiro, obtido por todos os meios, do subemprego ao furto, que possui até mesmo uma racionalização e defesa lógica: todos furtam, mas isso não é grave num país em que o ladrão-mor é o Governo. Cada uma dessas personagens chega a irmão das almas, depois de falharem outras tentativas de conseguir ocupação, embora todas tenham a mesma intenção de roubar dos santos ou das casas onde entram. (ARÊAS, 1987, p. 166)

A peça *Os irmãos das almas* foi escrita e encenada em 1844, quando Martins Pena retornou à comédia depois de algumas tentativas frustradas de drama (COSTA, 1998, p. 152). Esta fase é comumente considerada pela crítica e historiografia como a de um "amadurecimento técnico", em oposição àquela primeira, entre 1833 e 1842, com peças como *O Juiz de Paz na Roça*, *A Família e a Festa na Roça* e *Os Dous ou o Inglês Maquinista*, que eram lidas como defeituosas, pela “tentativa de conciliar os elementos formais da comédia com um quadro de costumes no qual se detecta um esboço de trama” (COSTA, 1998, p. 137). Nas peças seguintes, algumas características começaram a ser elogiadas em Martins Pena, como por exemplo: “desenvolvimento cuidadoso da trama, ou do enredo, dos conflitos (encontros e desencontros amorosos) e concentração no espaço” (COSTA, 1998, p. 152).

Crítérios como esses, segue Iná Camargo Costa, fizeram com que um dos “defeitos” mais frequentemente associados a Martins Pena fosse seu hábito de narrar, por meio de diálogos dos personagens, eventos que ocorreram fora de cena, para reconstituí-los. Tais expedientes, “pouco teatrais”, significavam economia de personagens (e atores) e permitiam que o autor se concentrasse em um único espaço, usualmente a sala de visitas.

É um critério crítico marcado pela expectativa dramática que desqualifica justamente as formas com que o autor faz adentrar o mundo social no ambiente privado da cena. Iná Camargo dá o exemplo de um episódio considerado "dramaticamente irrelevante" justamente da peça *Os Irmãos das Almas* (COSTA, 1998, p. 153), em que Mariana volta da igreja, no dia de finados, “apoiada nos braços de Eufrásia e de Souza” (PENA, 2007, p. 323). A situação não seria dramática o suficiente porque as personagens narram os apertos e beliscões que receberam “nos corredores das catacumbas” (PENA, 2007, p. 324). Ao invés de ser lido como “uma falha” do comediógrafo, a cena pode ser vista como um conjunto de recursos escolhidos pelo autor para jogar luz sobre elementos aparentemente externos, sociais e marginais.

O Grupo Universitário de Teatro encontra, assim, na obra de Martins Pena, uma atenção aguda para as dinâmicas desajustadas do Brasil:

Martins Pena assimilou esses processos tradicionais, na medida em que se foi assenhorando da técnica e dos truques do ofício, mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo. (PRADO, 1999, p. 57)

Além dos assuntos que revelavam interesses pela estrutura social, pelo cotidiano das cidades, o GUT destaca a forma cômica aberta do teatro de Martins Pena, todo atravessado por apartes, canções, música, dança e outras formas replicadas de teatralidades populares.

Ao considerarmos a definição da *Convenção Teatral*, tal qual utilizada por Louis Jouvet, e a forma como Décio a enxergava operando em Molière, podemos aplicar toda essa reflexão ao Brasil, que era o verdadeiro interesse dos universitários em torno do GUT. Martins Pena, o nosso Molière dos trópicos, com suas abordagens narrativas não realistas e características marcantes de suas peças, utilizando personagens retirados do mundo do trabalho e subtrabalho, e com um olhar perspicaz sobre os costumes e sociabilidade brasileira, poderia servir como um modelo excelente para um possível teatro moderno.

O texto, escrito em 1844, causou estranheza na década de 1940. Desde o XIX, formas cômicas como as de Martins Pena eram menosprezadas e vistas como antagônicas à busca por um “teatro sério” brasileiro. Tal divisão motivava o distanciamento entre os dramaturgos cômicos e a comunidade intelectual. Um dualismo que, segundo Iná Camargo (2004) só começou a ser visto como um problema pelos modernistas na década

de 30¹⁷¹. O interesse do GUT por Martins Pena é um marco deste tipo de inversão e de uma sensibilidade que via a comédia tanto como única tradição possível no Brasil, como também gênero com potencial de revelar mais profundamente a persistência da tragédia em nossas relações sociais.

Teatro mesmo

Outro aspecto da *convenção teatral* é abordado por Décio no artigo número 15 da revista *Clima*, em outubro de 1944, onde o crítico se esforça para explicar o problema do tempo na convenção do drama moderno, utilizando o exemplo da peça *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder (1897-1975). Décio menciona que, aparentemente, a peça trata da vida de uma pequena cidade norte-americana, com foco em duas famílias. Ele comenta que existem dois caminhos possíveis para retratar a vida de uma pequena cidade e explorar temas “universais”: o realismo, que envolve a sucessão de inúmeros quadros e corre o risco de desfazer a unidade e o sentido da peça, e o caminho escolhido por Wilder, “mais original e mais prático: a ausência de cenários e a presença de um comentador – o diretor de cena” (PRADO, *Clima* n. 15, 1944, in BERNSTEIN, 2005, p. 285).

Definimos, no artigo anterior, a convenção teatral como o acordo de que teatro não é vida, é... teatro mesmo! *Nossa cidade* começa significativa e corajosamente com as seguintes palavras do diretor de cena: “esta peça chama-se *Nossa cidade*, é de autoria de Thornton Wilder; foi produzida e dirigida por Fulano etc.” Estamos em pleno reinado da convenção. O público não foi enganado; sabe que está no teatro e que terá de colaborar no espetáculo, enxergando com a imaginação os cenários inexistentes. (PRADO, *Clima* n. 15, 1944, in BERNSTEIN, 2005, p. 285)

Os dois exemplos de *Convenção Teatral* analisados por Décio dão notícias de aberturas épicas, ou seja, narrativas presentes no palco. Anatol Rosenfeld inclui Wilder entre os dramaturgos que adotaram o teatro épico, ainda que o interesse de Wilder em abordar a “visão universal” (ROSENFELD, 2004, p. 127) o aproxima mais de Paul Claudel (1868-1955) do que de Brecht (1898-1956). O didatismo de Wilder poderia ser

¹⁷¹ Mas mesmo um modernista do calibre de Oswald de Andrade, em crítica muito elogiosa à encenação do GUT de *Auto da Barca do Inferno*, como vimos, desdenhou a presença de Martins Pena no programa, “com seu cheiro de barata e seu velho armário mágico” (ANDRADE, 1971, p. 69), tolerando a presença apenas em nome da tradição.

considerado quase conservador, embora com um viés humanista¹⁷². Para Wilder, o narrador cênico cumpriria a função do coro antigo ou do *raisonneur* do drama tradicional, diz ele:

Muitos dramaturgos deploram a ausência do narrador no palco, com seu ponto de vista (*point of view*, isto é, a perspectiva criada pelo foco narrativo), seu poder de analisar o comportamento dos caracteres, sua capacidade de interferir e suprir mais informações sobre o passado, sobre ações simultâneas, não visíveis no palco, e sobretudo sua função de salientar a moral da peça e realçar o significado da ação. (WILDER, 1941 apud ROSENFELD, 2004, p. 128)

Em *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mário Neme, a terceira peça incluída no espetáculo de estreia do GUT, também é introduzida uma figura narradora. Não é um diretor teatral, como em *Nossa cidade*, mas um autor teatral¹⁷³. Existem diferenças notáveis e evidentes entre as duas peças, é claro. No entanto, assim como o dramaturgo estadunidense, Mário Neme utiliza essa figura narrativa para abordar algumas questões e iluminar um aspecto cotidiano que, caso contrário, poderia passar despercebido.

Segundo Rosenfeld (apud COSTA, p. 18), a "ideia épica de teatro resulta de uma concepção que coloca o centro fora do indivíduo". Ao incluir um narrador em cena, Mário Neme busca transformar um caso corriqueiro e cômico, que se limita à vida íntima de um casal de classe média empobrecida, em algo mais geral do que particular, adquirindo, portanto, um caráter social, ainda que, na peça brasileira, o autor/narrador, diferentemente de em *Nossa Cidade*, apareça apenas no começo da pequena peça em um ato e tenha pouco rendimento crítico e artístico.

O título *Pequenos serviços em casa de casal* remete aos anúncios de jornal bastante comuns na época, nos quais a pequena burguesia contratava serviços domésticos¹⁷⁴.

¹⁷² Iná Camargo Costa, em ensaio sobre o estabelecimento do moderno teatro no Brasil, refere-se justamente à Thornton Wilder como exemplo, nos Estados Unidos, da apropriação da forma épica para "fazer passar conteúdos rigorosamente incompatíveis com aqueles que na Alemanha e na União Soviética haviam exigido a superação do drama (COSTA, 1998, p. 27).

¹⁷³ O que faz bastante sentido, uma vez que ainda estávamos engatinhando em termos de encenação, da *mise-em-scène* – o Grupo Universitário de Teatro estreia no mesmo ano, 1943, da montagem de *Vestido de noiva*, dirigida por Ziembinski com Os Comediantes, por exemplo, que se tornaria um marco do trabalho de encenação por aqui

¹⁷⁴ Durante a pesquisa em jornais para esta tese, deparei-me com inúmeros anúncios dos anos de 1943 e 1944, que buscavam contratar uma empregada, em alguns era destacada a preferência por uma moça branca, pra os tais pequenos serviços, como o seguinte: "Precisa de uma empregada branca, das 8h às 15 horas, para cozinhar e pequenos serviços em casa de casal, sem filhos. Rua Clemente, n 12 apto 102, Bonsucesso" Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 abr. 1943.

Essa referência específica ressalta a necessidade de uma análise crítica do contexto histórico e social em que a peça se insere, trazendo à tona a reflexão sobre as relações de poder, privilégio e as marcas do racismo, evidenciando mais permanências em relação ao Brasil retratado por Martins Pena do que gostaríamos de acreditar.

Pequenos serviços em casa de casal é uma peça que se enquadra no gênero da comédia de costumes, e ainda que o texto seja algo confuso (muitas vezes apresentando situações apenas pelo efeito do riso) e com uma imagem social muito menos feroz do que as desenvolvidas por Martins Pena, há simetrias com *Os Irmãos das Almas*. A história se desenrola principalmente na sala de visitas, onde além do casal principal, estão presentes os agregados, como a mãe da protagonista e o irmão do protagonista. Esses personagens não só estão na casa, mas também se intrometem na relação do casal e se aproveitam do dinheiro deles. A personagem feminina principal, Alzira, enfrenta dificuldades financeiras constantes e se encarrega das tarefas domésticas. Além disso, há outras personagens, como vizinhos fofoqueiros que sempre aparecem na hora do almoço em busca de uma refeição gratuita. A peça retrata a classe média baixa, com empregos instáveis e dificuldades financeiras persistentes.

Em determinado momento da peça, Mário Neme introduz duas moças que respondem a um anúncio de jornal para realizar “pequenos serviços em casa de casal”. No entanto, a mãe da protagonista expulsa as jovens, chamando a filha de preguiçosa, entre outras coisas. Essa passagem é curiosa, pois evidencia o trabalho constante das mulheres, ao mesmo tempo em que reflete sobre a condição social das moças que respondiam aos anúncios, encontrando-se em uma posição econômica inferior ao núcleo principal da peça. Essa dinâmica ecoa, de certa forma, a condição dos escravizados retratados nas peças de Martins Pena. Afinal, as empregadas domésticas podem ser consideradas uma herança direta do período da escravidão.

A peça apresenta uma abordagem particular, marcada por uma série de recursos modernos. Os atores inicialmente permanecem na plateia. O narrador/autor, de maneira fictícia, simula escolher aleatoriamente alguns espectadores para ocuparem o lugar das personagens mencionadas na narrativa. Essa encenação simboliza um espelhamento entre o público e as personagens, buscando estabelecer uma conexão entre ambos.

PRÓLOGO

(SINAL)

(Entra o autor no proscênio, pela frente das cortinas. Um manuscrito na mão, que mostra à plateia)

AUTOR

Como autor de peça, eu devo dizer duas palavras ao respeitável público. *Pequenos Serviços em Casa de Casal* é uma peça rápida, sem pretensão, com um só característico: - é que nela não acontece nada. Se o público está esperando uma tragédia, uma morte, um casamento, ou, pelo menos, um batizadozinho, qualquer coisa enfim, com toda a certeza sairá decepcionado daqui. Porque na peça não acontece nada, absolutamente nada.

Eu visei apenas reproduzir um momento da vida de um casal – um casal simples e obscuro, desconhecido, como tantos casais que cada um de nós conhece muito bem.

Não será, portanto, uma peça representada, mas, sim, uma peça vivida – o que já não deixa de ser uma vantagem, pois o público não terá que ouvir nenhum personagem monologando, assim, por exemplo: (*Curvando-se para um lado e fazendo gestos*) – “Mas em que imprópria hora me aparece aqui a senhora marquesa!...”

Bem – como a peça vai ser vivida e não representada - , nela aparecerá gente de verdade, gente com certidão de nascimento, gente que eu vou escolher aqui na plateia.

Para José – o marido... (*Aponta para a plateia*) ... o senhor,, aí, tenha a bondade (*José levanta-se e dirige-se para o palco. Ao chegar, olha as horas. Atravessa a cortina*). Para os senhores, José pode ser gordo ou magro, alto ou baixo... tanto faz. Este José está aqui por casualidade... podia ser outro qualquer. Estava aí mesmo...

Para Alzira – mulher de José (*Apontando*). A senhora.... (*Alzira vai para o palco, do mesmo modo, fazendo gesto de enxugar as mãos*). Também não é esta necessariamente a Alzira da peça. Há neste mundo muitas Alziras embora se chamem Maria, Rafaela, Aparecida... (NEME, 1943, p.2)

Depois disso, a peça transcorre normalmente, sem mais nenhuma quebra ou abertura dramática. Mas ficamos com a impressão de que aquele evento, em princípio singular e corriqueiro, é a regra geral.

Olhando em conjunto para os três textos escolhidos, ressalta a impressão de tentativa de leitura de país, uma marca muito forte em termos de encenação, a partir da convenção teatral, com o uso de expedientes modernistas, como a alegoria, críticas às instituições, e a presença do autor em cena, a partir de uma linguagem cômica e popular¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Contudo, naquela mesma crítica em que Oswald de Andrade exaltava a encenação do texto de Gil Vicente, ele rebaixou a peça do estreade Mário Neme, parte da tríade representada na estreia: “Perguntei a alguém por que tinha sido dada ao Sr. Mário Neme a incumbência de fornecer uma peça ao teatro universitário. Responderam-me: — porque é um bom rapaz, vindo do interior e que escreve contos. As duas primeiras credenciais são inatacáveis. O Sr. Mário Neme é de fato a simpatia em pessoa e nosso dever é auxiliar todos os recém-chegados da literatura que trazem a sua contribuição do interior. Mas, a terceira faz-me lembrar aquele presidente da República Velha que, eleito e empossado, decidiu dar a um jornalista que pronunciara um brilhante discurso sobre o café em Ribeirão Preto, a pasta da Marinha. É o caso do Sr. Neme. É um modesto conteur e um pavoroso articulista que, pela amostra, nada tem de um

Paralisias e reverberações

O segundo espetáculo do GUT, em 1945, continuou na mesma linha da primeira montagem. Em mais uma tríade de peças curtas, montaram desta vez duas farsas de Gil Vicente adaptadas por Décio: *A Farsa de Inês Pereira* e *o Fiel Escudeiro*, além de uma comédia em um ato de Carlos Lacerda chamada *Amapá*, sobre soldados americanos no Amazonas. A peça fora encomendada por Alfredo Mesquita em 1945 e parece não ter agradado muito a Décio de Almeida Prado, que mesmo assim a encenou¹⁷⁶. A escolha parece demonstrar o engajamento do diretor em desenvolver com o grupo um espaço de formação moderna para o teatro brasileiro: “Eu não achava a peça realmente boa, mas, por outro lado, achava que deveria começar a montar autores nacionais jovens senão o teatro não iria jamais desenvolver-se” (PRADO, 1977, p. 42). O que estava em jogo era o empenho em criar as condições para o surgimento de certo tipo de dramaturgia nacional moderna, que ainda parecia ser residual e voluntarista:

Eu encontrei muita dificuldade em seguir com esse projeto porque naquele momento nenhum jovem escrevia teatro no Brasil. Havia naturalmente autores mais velhos, mas esses faziam um teatro diferente daquele que nos interessava. (PRADO, 1977, p. 42)

É neste sentido que em 1946 o GUT cria, junto com o Teatro Experimental de Alfredo Mesquita, o Teatro das Segundas-feiras (BERNSTEIN, 2005, p. 87). Eram apresentações de grupos amadores que aproveitavam o dia de descanso do teatro profissional para ocupar o Teatro Boa Vista, numa busca por um trabalho continuado e com vistas a formar um público interessado pelas experiências de um projetado teatro moderno brasileiro. Essa ideia depois será recuperada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1950, quando este já era profissional, por iniciativa de Guilherme de Almeida e Luciano Salce.

homem de teatro. Aliás, o teatro exige ou uma paixão vocacional, caso do Sr. Joracy Camargo, ou uma cultura séria e especializada que enfrente e resolva seus altos problemas. Mas deixemos a dialogação frouxa que nos deu de choro. O Sr. Mário Neme, com aquela peninha pra atrapalhar de fazer saírem os atores da plateia, cousa que meu amigo Piolin faz melhor no circo – para voltar à glória da estreia do grupo universitário que montou Gil Vicente às alturas das intenções quinhentistas” (ANDRADE, 1971. p. 66).

¹⁷⁶ Décio conta que: “Quando recebi o original fui ao Rio conversar com ele e comecei por dizer que a peça tinha este e aquele defeito para ver se conseguia algumas modificações por parte dele. Fiz algumas críticas e o Lacerda, que era muito espirituoso, num certo momento parou e me disse: ‘Olha Décio, se você está achando a peça muito ruim, não precisa representar não!’” (PRADO, 1977.p. 42)

Nesse teatro às segundas-feiras, o GUT apresentou a peça de Mário Neme e três textos de Gil Vicente (*A Farsa de Inês Pereira*, que já haviam representado, *Todo Mundo e ninguém* e o *Auto da Mofina Mendes*, com pequenos papéis interpretados por Décio e por Lourival Gomes Machado). Em seguida, em 1947, e por último, o GUT encenou *O Baile dos Ladrões*, de Jean Anouilh. A peça, ainda que cômica, não era nacional. Waldemar Wey teria sugerido a montagem do texto, “por causa de seu humor paródico equivalente ao das peças escolhidas anteriormente pelo diretor” (LEITE, 1997, p. 167). A peça em um ato, que depois faria parte do repertório do TBC, havia sido traduzida por Antonio Candido, a pedido de Décio de Almeida Prado. Foi durante os ensaios desse texto, em 1948, que Cacilda Becker foi recrutada por Abílio Pereira de Almeida para protagonizar a estreia da nova sala de espetáculos financiada pelo industrial Franco Zampari (PALLOTINI, 1997, p. 38).

O Baile dos Ladrões estreia no TBC. Foi, contudo, a última temporada do grupo, que nesse mesmo ano junta-se à empreitada comercial de Franco Zampari. Contudo, ainda que o GUT, juntamente com o Grupo de Teatro Experimental, tenha tido uma participação expressiva no processo que culminou na criação da primeira companhia de teatro profissional explicitamente comprometida com a renovação das artes cênicas no Brasil – o Teatro Brasileiro de Comédia – seu projeto prático e ideológico não deve ser confundido com aquele.

Em 1948 o Teatro Municipal estava constantemente alugado para companhias estrangeiras ou sob a posse de uma empresa privada. Além disso, a demolição do Teatro Boa Vista em 1947, onde amadores e estudantes costumavam realizar apresentações às segundas-feiras, deixou os amadores sem um espaço adequado para suas apresentações. Foi nesse contexto que Franco Zampari reuniu Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita e os English Players, um grupo amador dirigido por Pussy Smallbones, e sugeriu a construção de um teatro especialmente voltado para o teatro amador¹⁷⁷

¹⁷⁷ Franco Zampari achou então que nós, amadores de São Paulo não tínhamos nenhum local onde pudéssemos representar e então procurou resolver o problema com a ideia de fazer um teatrinho, o TBC, que, no pensamento dele se destinaria exclusivamente às apresentações amadoras. Por essa época São Paulo tinha ficado reduzida a apenas dois teatros: o Municipal sempre ocupado com a música e o Santana com as grandes companhias do teatro de revista (PRADO, 1977, p. 43). Depois de alguns meses funcionando com a alternância das peças dos amadores: “Zampari chegou à conclusão que seria impossível manter o seu teatro no alto nível técnico e artístico por ele exigido, de custo elevadíssimo, contando apenas com o trabalho, desinteressado e eficiente mas bastante irregular, de amadores apenas [...] Surgiu assim a ideia de Franco criar a sua companhia própria mas, esta, profissional. Reunindo os amadores, propôs ele a sua passagem para o profissionalismo sob sua supervisão exigente e ambiciosa. E a proposta foi aceita com entusiasmo pela grande maioria dos amadores” (MESQUITA, *Dionysos*, n. 25, 1980 p. 41).

A passagem desses grupos amadores renovadores e inquietos para o prédio da rua Major Diogo, no Bixiga, dirigido por Franco Zampari, se dá não sem alguma hesitação por parte dos amadores, que tinham medo que o industrial quisesse usá-los para encenação de textos de sua autoria (GUZIK, 1996). Certamente não foi o que ocorreu, mas Zampari mostrou logo o tipo de condução que imaginava para o teatro no espetáculo de estreia, o monólogo *A Voz Humana*, de Cocteau, com a atriz francesa radicada no Brasil, Henriette Morineau, declamando em francês. Alfredo Mesquita descreve o evento: “Como a característica do Franco era a grandiosidade, ele mandou fazer um cenário todo de plumas, de gazes brancas, com a Morineau usando um vestido de cauda, muito maquilada, tudo completamente oposto à versão francesa” (MESQUITA apud GUZIK, 1996, p. 14). Havia certo “esnobismo” em torno da estreia, antecipando o que de certa forma será uma das tônicas da empresa, isto é, espetáculos de “bom nível”, voltados para classes de alto poder aquisitivo. Obviamente não era somente isso. Antonio Candido em *Os feitos da burguesia* mostra, por exemplo, que ainda que o TBC fosse expressão de sua classe, refletindo em certa medida sua ideologia e interesse, havia ali também certa autonomia, que escapava aos próprios desígnios da classe que lhes deu origem (CANDIDO, 1979)¹⁷⁸. Os encenadores italianos que se juntarão à tarefa trazem ainda novas perspectivas modernas de alto potencial crítico, o que intensificava a contradição que rondava o projeto imaginado pela elite industrial paulista

Seja como for, Décio de Almeida Prado abraçou o projeto do TBC como a possibilidade concreta de modernização do teatro em São Paulo, uma forma de avançar as proposições do grupo estudantil, agora de forma menos precária e circunstancial¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Ele cita, por exemplo, diversos acontecimentos de caráter progressista que ocorreram no TBC, a exemplo da encenação de *Ralé* de Gorki, dirigida por Flaminio Bollini; *O mentiroso*, peça de Goldoni montada por Ruggero Jacobbi; e *A ronda dos malandros*, uma adaptação de Jacobbi a partir da ópera *A Ópera dos Três Vinténs* de Brecht e da ópera *O Mendigo* de John Gay, do século XVIII (CANDIDO, 1979).

¹⁷⁹ A importância que ele atribui ao TBC e à Franco Zampari é muito grande, defende, por exemplo, que o fato da companhia ter se fechado no prédio da Major Diogo, interrompendo com isso a tradição mambembe de circular com as peças por diversos estados, predominante no teatro brasileiro, foi o que “permitiu seu progresso técnico pelo trabalho contínuo do mesmo grupo de atores e dos mesmos diretores. Tivemos então uma continuidade que nosso teatro não teve antes” (PRADO, 1977, p. 45). Até mesmo o caráter industrial, que Franco Zampari imprimiu ao conjunto, foi defendido por Décio, no sentido de que “deu exatamente ao teatro um espírito de planejamento que ele não possuía” (PRADO, 1977, p. 45). Ele chegou a ser convidado a participar como diretor da companhia estável que se organizava no TBC, mas “já estava fazendo crítica naquela época”, desde 1946, no Estadão, e, principalmente, diz ele: “tinha percebido que minha vocação era muito mais pra crítica do que para a direção. Na realidade fiz direção apenas porque naquele momento se não fizesse espetáculos não teria escoadouro para a vocação teatral” (PRADO, 1977, p. 43).

Ele via no projeto a possibilidade de criar condições técnicas e produtivas para efetivar de vez por aqui um *sistema moderno de teatro*.

É curioso notar, contudo, que cada vez mais distante do modos coletivos de trabalho artístico no grupo estudantil, assim como do ambiente universitário uspiano e seu interesse pelo Brasil, Décio passa a defender valores mais vagos, como a ideia de “renovação técnica” e também tergiversar sobre a questão nacional, outrora tão determinante para a prática do GUT:

nós tínhamos um teatro nacional, mas que não era teatro tecnicamente bem feito. Então realmente precisávamos fazer uma renovação e isso só poderia ser feito com um corte mais ou menos drástico em relação ao teatro nacional. (PRADO, 1997, p. 46)

De fato, embora exista alguma continuidade entre a modernização almejada no GUT e o projeto encampado de modo mais profissional e sistemático pelo TBC, a subtração dos modos estudantis de trabalho também desativa algumas das componentes centrais do Grupo Universitário. A perspectiva de pensar a modernização a partir da elaboração das questões locais foi deixada de lado no TBC, pra não dizer que se tornou inexistente durante bons anos¹⁸⁰, assim como o sentido pedagógico e a ideia de democratização e descentralização da cena. As expectativas mais experimentais e populares, ou o interesse por formas abertas que o teatro estudantil esboçou não foram efetivamente incorporado pelo mecenas Zampari, nem mesmo no momento ainda amador de sua empresa. A preocupação com o nacional e com o sentido de popular (mesmo que literário) ficam nublados pela necessidade de fazer valer o empreendimento comercial e pela corrida por uma certa reposição do atraso nacional em relação à Europa e Estados Unidos.

Em contrapartida, o TBC não é o único capítulo seguinte ao GUT. As perspectivas modernistas e estudantis do grupo irão também ecoar em outro tipo de prática como, por exemplo, a Escola de Arte Dramática, fundada por Alfredo Mesquita em 1948. A fundação dessa escola respondia a uma demanda constante dos teatros estudantis, desde a fundação do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938. Não por acaso, sua aula inaugural, no dia 2 de maio de 1948, foi proferida por Paschoal Carlos Magno (SILVA, 1989, p. 52).

¹⁸⁰ Tal perspectiva é alterada em 1960, quando o TBC finalmente adere à encenação de textos dos dramaturgos brasileiros modernos, a partir da encenação de Flávio Rangel de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes (GUZIK, 1996, p. 181).

Alfredo Mesquita era irmão de Júlio Mesquita Filho, idealizador da USP e diretor do jornal *O Estado de S. Paulo*. Entre 1936 e 1939, ele escreveu críticas para o jornal da família e frequentou diversos cursos na Faculdade de Filosofia, após já ter se formado em direito em 1932¹⁸¹, ali se aproximou dos jovens que fundaram a revista *Clima*, especialmente de Décio e de Gilda de Mello e Souza¹⁸².

Diversas pessoas que tomaram parte no GUT foram professores da EAD, a exemplo de Décio, que lecionou na Escola entre 1948 e 1963¹⁸³, Lourival Gomes Machado, Maria José de Carvalho e Gilda de Mello e Souza. Lourival Gomes Machado deu aula de estética. Em 1953, Gilda de Mello e Souza assumiu a disciplina e introduziu uma abordagem focada nas preocupações do ator, incentivando-os a pensar criticamente sobre o trabalho teatral e a desenvolver consciência social (SILVA, 1989, p. 66).

Vale notar que ela discutia em classe temas extremamente polêmicos para o ator como: suas relações com o produtor e o consumidor; a importância da inspiração e do raciocínio; a função da obra de arte na sociedade, as sanções sociais compreendidas na glória, no sucesso, no esquecimento, no ridículo e na opinião pública, além de um estudo detalhado da vestimenta em todas as épocas. (SILVA, 1989, p. 66)

A EAD, portanto, não era uma escola criada para formar mão-de-obra para o projeto profissional do TBC – como muitas vezes se afirma. Pode-se dizer que, em partes, foi uma extensão das preocupações gestadas no ambiente do teatro estudantil e cujas dinâmicas livres de aprendizagem e reflexão artística ecoavam os sentidos de modernização imaginados pelos jovens estudantes interessados em teatro.

Um desdobramento importante que se dá dentro da EAD, por exemplo, foi quando em 1950 o professor Décio de Almeida Prado apresentou a José Renato – estudante da primeira turma da Escola – um livro da estadunidense Margot Jones sobre a experiência com o teatro em espaço arena, em 1940. Pouco depois, o jovem estudante

¹⁸¹ Lutou na Revolução Constitucionalista de 1932, integrando o Batalhão de Piratininga, mas acabou sendo preso (SILVA, 1989, p. 46). Após esse período, abriu a livraria Jaraguá, frequentada tanto pela jovem turma da época quanto por figuras importantes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Lacerda, Vinicius de Moraes, Portinari, Clóvis Graciano, entre outros (SILVA, 1989, p. 48). Dos encontros na livraria, originou o Grupo de Teatro Experimental (GTE), em 1942 - que mais tarde se fundiu com os English Players (SILVA, 1989, p. 50), cuja orientação no início tinha a ver com um repertório francês, mas logo se inclinou pela melhoria do repertório brasileiro, como Os Comediantes no Rio (GUZIK, 1996, p. 6).

¹⁸² A aproximação ocorreu a partir de um convite que fez para que participassem de uma peça de sua autoria que estava sendo ensaiada, chamada *Dona Branca*, em 1939 (PONTES, 1998, p. 96).

¹⁸³ Depois da experiência como professor na Escola de Arte Dramática se tornará docente na área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, a partir de 1966, até sua aposentadoria em 1982 (BETTI, 1997).

criou o Teatro de Arena de São Paulo, em 1953.

Outra bonita coincidência que vale o destaque, foi a excursão que a EAD fez com algumas peças teatrais, pelo Nordeste. Dentre elas, *Um Pedido de Casamento*, escrita por Anton Tchekhov e dirigida por Ruggero Jacobbi. Foram para Bahia em 1950 e, posteriormente, em 1952, para Recife, onde a peça foi apresentada no Sanatório Otávio de Freitas (SILVA, 1989, p. 93). Essa excursão ocorreu durante os momentos finais do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), tema do próximo capítulo, quando ainda estava em atividade. O TEP tinha como prática a apresentação de peças em sanatórios. A demanda por uma escola de teatro também afetou o TEP, levando alguns de seus membros a assumirem a liderança da recém-criada Faculdade de Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco, em 1958.

O TEP irá superar em diversos sentidos os programas do TEB e do GUT. Eles radicalizam a ideia que aparece no TEB, com *Palmares*, de dar traços eruditos à motivos (mitos e histórias) populares brasileiros; tomam como bandeira a ideia de se desvincular do edifício teatral em busca de outros públicos; e experimentam uma nova forma produtiva mais horizontalizada, ensaiada pelo GUT (e vivenciada plenamente por alguns de seus membros na revista *Clima*).

Para encerrar, a ideia de uma “formação” de sentido crítico, com base na linha da comédia de costumes, uma das tradições mais persistentes da cena nacional, renovada pelo convencionalismo modernista, foi, naquele momento, uma contribuição específica e inédita do GUT. Ainda que esse tipo de interesse pela tradição de gêneros textuais cômicos e por teatralidades populares não tenha tido continuidade no momento seguinte da cena “séria” em São Paulo, liderada pelo TBC, logo passa a ser novamente um horizonte modelar para um teatro interessado em formas modernas e politizadas.

No Teatro de Arena de São Paulo, por exemplo, no início dos anos 1960, peças como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, recuperam parte significativa desses gêneros considerados menores e rasteiros para ativar novas teatralidades políticas. Sobre *Revolução na América do Sul*, Iná Camargo Costa (1998) diz se tratar de um “legítimo exemplar do teatro épico à brasileira” (p.184) – a conquista se dá, contudo, não reproduzindo localmente o modelo de Brecht, mas buscando referências abertas na tradição cômica brasileira. Nesse mesmo sentido, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* foi a montagem que deu origem ao CPC e, nos primeiros anos do movimento, foram escritos diversos Autos (como o *Auto dos 99%*, por exemplo)

Na década de 1960, as interações entre arte e sociedade, que estavam na base do projeto estudantil, são dinamizadas pela conjuntura histórica e ganham radicalidade política. No famoso ensaio *Do Arena ao CPC*, publicado em 1962 na revista Movimento da UNE, Vianinha discute o diálogo com a tradição popular cômica no desenvolvimento do teatro político. Ele defende a necessidade de um “um teatro com formas já consagradas pela percepção popular. A forma nova será nova historicamente, será nova em relação à situação cultural da sociedade – não será necessariamente nova na história da arte” (VIANNA FILHO, 2016, p.193). Vianna insiste na necessidade do artista deslocar-se em direção ao outro, saindo de si, afinal, “não se deixa o título de artista quando nos dirigimos à praça pública. Lá se consegue ou não o título de artista” (VIANNA FILHO, 2016, p. 192).

PARTE III

Teatro do Estudante de Pernambuco: Um projeto para o teatro popular

“caberá ao Teatro do Estudante quebrar os padrões [...] tornar o teatro uma coisa viva, palpitante. O teatro deve transbordar no sentido vital do conceito popular, o popular deve surgir como consequência do meio e converter-se em instrumento poético”

(Hermilo Borba Filho)

O Teatro do Estudante de Pernambuco foi efetivamente posto em prática em 1946, com a estreia de duas peças em um ato na Biblioteca da Faculdade de Direito, durante o período de redemocratização do país, após 16 anos de governo de Getúlio Vargas, incluindo nove anos sob uma ditadura. Pouco antes, no final de 1945, novas eleições foram convocadas no Brasil e uma nova Constituição foi promulgada em 1946. Além disso, o mundo acabava de sair da Segunda Guerra Mundial, com a derrota do nazifascismo na Alemanha e na Itália. O termo “democracia” não poderia estar mais em voga quando Hermilo Borba Filho assumiu a direção do TEP naquele ano e passou a orientar o programa do grupo.

Antes disso, em 1940, houve uma primeira organização do grupo, na esteira da criação do Teatro do Estudante do Brasil, com uma montagem de *1830*, de Paulo Gonçalves, com orientação de Valdemar de Oliveira, diretor do Teatro Amador de Pernambuco, e direção de Raul Priston (CARVALHEIRA, 2012, p. 122). Depois dessa montagem, a partir de 1943, os estudantes universitários, junto com secundaristas, representaram peças nos Centros Educativos Operários com intuito de angariar fundos para a Campanha do Ginásio Pobre, entidade fundada por eles naquele ano, com o objetivo de criar ginásios populares, para estudantes de baixa renda (CARVALHEIRA, 2012, p. 123). Em 1945, a campanha do Ginásio Pobre, durante a 2ª Semana para a Cultura Nacional, promoveu um encontro com intelectuais no Gabinete Português de Leitura. O objetivo era buscar novas adesões à campanha. O encontro acabou selando o

futuro do que viria a ser o Teatro do Estudante de Pernambuco. Entre os intelectuais convidados estavam Otávio de Freitas Jr., Gilberto Freyre e Hermilo Borba Filho.

No dia seguinte à palestra de Hermilo, cujo título da conferência foi *Teatro, Arte democrática*¹⁸⁴, os estudantes de direito o convidaram a dirigir o grupo de teatro. A partir de então, de acordo com Luiz Maurício de Brito Carneiro (2012, p. 128), é que o TEP passa a afirmar sua identidade estudantil e atua como um departamento autônomo do Diretório Acadêmico, na Faculdade de Direito do Recife:

E foi então que surgiu a ideia de se continuar o Teatro de Estudante de Pernambuco, cuja existência precária tivera duas fases [anteriores]: uma em que apresentou *1830*, peça de Paulo Gonçalves, parece-me que até dirigida por Waldemar de Oliveira, e uma outra fase, de mambembe, com peças para digerir. Isto é, peças fáceis, peças para rir [...] De teatro apenas para fazer passar o tempo. (BORBA FILHO, 1981, p. 97)

Hermilo Borba Filho, que não era estudante à época do convite para dirigir o grupo, entra no curso de Direito naquele mesmo ano de 1945. Mesmo dez anos mais velho que a maioria dos outros estudantes, ele tinha pouca experiência como diretor de teatro – apenas dirigira O Grupo Cênico Espinheirense, de Augusto de Almeida, com uma peça de Oduvaldo Viana (BORBA FILHO, 1981, p. 100). Antes, trabalhara como ponto, no teatro profissional Gente Nossa e também como ator e tradutor no Teatro de Amadores de Pernambuco.

A experiência no TEP torna-se, contudo, diferente de tudo que o diretor e aqueles estudantes fizeram antes. Apesar da liderança marcante de Hermilo Borba Filho nos anos seguintes, o grupo coloca em prática um modo de trabalho horizontal e bastante coletivo – conforme vimos antes, uma característica estrutural do teatro estudantil. Além disso, o ambiente em torno do TEP torna-se um ponto de encontro de debates, aprendizagem e formação artística.

O grupo é composto essencialmente por estudantes universitários, a maior parte da Faculdade de Direito do Recife, mas com integrantes vindos também dos cursos de medicina e de engenharia. Era uma gente muito interessada, alguns já tinham destaque na cena cultural, antes do grupo estudantil, como Capiba, que era um compositor conhecido quando colaborou com o TEP, e Lula Cardoso Ayres, um pintor famoso, que tinha

¹⁸⁴ **Diário de Pernambuco**, Recife, sexta-feira, 28 set. 1945.

proximidade com Gilberto Freyre e foi o grande ilustrador de seus livros. Segundo Hermilo (1981, p. 101):

O Teatro de Estudante foi muito mais que um grupo de teatro somente, Quer dizer, ele reunia intelectuais, artistas etc. Tinha um romancista, como Gastão de Holanda, um pintor, como Aloisio Magalhães, um poeta, como José Laurênio de Melo ou como Guerra de Holanda, e assim por diante. Um ensaísta, como Joel Pontes. Até que surgiram os três primeiros dramaturgos do Teatro de Estudante.

A esses artistas e intelectuais interessavam diversos assuntos, mas naquele momento canalizavam suas práticas para o Teatro do Estudante de Pernambuco, fato certamente especial para a história do conjunto. Os três primeiros dramaturgos a que Hermilo se refere são Aristóteles Soares, José de Moraes Pinho e Ariano Suassuna. São talvez os primeiros expoentes da dramaturgia nordestina, termo cunhado por Paschoal Carlos Magno (CARVALHEIRA, 2012, p. 202) referindo-se a uma escrita preocupada com as questões locais, que se iniciou no Teatro do Estudante de Pernambuco. Sobre eles, diz Hermilo:

O primeiro deles foi Aristóteles Soares que escrevia, realmente, um teatro digestivo, e preocupado com a problemática levantada pelo teatro de Estudante de Pernambuco, passou a escrever dentro e sobre essa problemática do homem do Nordeste, e então produziu as peças que vocês conhecem. Depois, um outro autor, José de Moraes Pinho, que infelizmente abandonou a dramaturgia, mas que produziu várias peças, inclusive peças para o Departamento de Mamulengo do Teatro de Estudante de Pernambuco, que já se preocupava, naquela época, com o problema de uma cultura popular. Problema dos espetáculos dramáticos populares do Nordeste. E, finalmente, Ariano Suassuna, que surgiu de um concurso organizado sob os auspícios de Paschoal Carlos Magno, que foi também um dos grandes impulsionadores desse nosso movimento em Pernambuco. (BORBA FILHO, 1981, p. 98)

A vivência universitária organizava o grupo. Todos partilhavam uma experiência comum de vida estudantil, com as intimidades e liberdade que o meio possibilita. O TEP manteve-se, durante os anos de sua existência, sob essa configuração de um grupo de “amigos”, em torno da vida universitária de Recife. Joel Pontes, integrante desde a primeira fase do TEP e um dos responsáveis pelo convite a Hermilo para dirigir o coletivo, escreveu em seu importante livro sobre o teatro de Pernambuco que o que os unia era a “fraterna amizade entre todos”:

um evidente desejo de estarem juntos, que os levava à Faculdade de Direito durante o dia [...] e à residência de Hermilo Borba Filho à noite, para ensaios e discussões por vezes acaloradas. Lia-se, escrevia-se, traduzia-se do inglês, francês e espanhol em função do teatro mas também das artes em geral e da filosofia. (PONTES, 1966, p. 72)

A peça de estreia do TEP aconteceu na Biblioteca da Faculdade de Direito, em cima de enormes mesas usadas para estudo, o que imprime um caráter de improvisação e despojamento ao evento, diverso do que predominou na estreia do Teatro do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1938, com *Romeu e Julieta*, marcado pela grandiosidade do acontecimento. Foram encenadas duas peças em um ato que deixavam transparecer os sinais dos novos ventos democráticos. *O Segredo*, drama social escrito em 1935, durante a Guerra Civil na Espanha, pelo jornalista espanhol Ramón José Sender, pendia para um anarquismo particular, com ideias radicais antifascistas. Sender também defendia um teatro cultural para as massas, um teatro universalmente humano, capaz de ser reconhecido e sentido pelas frações populares da sociedade (SENDER, 2014, p. 267).

A trama se passa em 1922, numa delegacia de polícia em Barcelona, durante a época do *pistolerismo* (no reinado de Alfonso III), quando empresários contratavam pistoleiros para matar sindicalistas e trabalhadores, a fim de frear reivindicações e revoltas. Ao fim da peça, a polícia mata um dos dois detentos após tentar extrair informações sobre as armas que sua organização guarda e sobre a greve geral que estão convocando para aquela noite, mas cujo segredo ele não revela.

De acordo com o depoimento que José Laurênio de Melo – integrante do TEP à época – deu a Maurício Carvalheira, no início dos anos 1980, Hermilo não só traduziu o texto, mas mudou-lhe o contexto para a Segunda Guerra Mundial, que estaria “bem viva na lembrança de todos” (CARVALHEIRA, 2012, p. 148). Sobre a escolha do texto, Hermilo Borba Filho reconhecia que:

Em certas épocas de crise, em certas épocas que o homem necessita ser politizado [...] o teatro deve – como qualquer arte – não ficar abstraído dessa função política do homem. (BORBA FILHO, 1981, p. 98)

Se da peça de Sender destacava-se o tom abertamente político¹⁸⁵, a segunda apresentação da noite, *o Urso*, peça em um ato de Tchekhov, por sua vez, daria conta dos

¹⁸⁵ Hermilo destacava a importância do teatro político, embora fizesse questão de distinguir entre teatro engajado e comprometido, sendo este último o que lhe interessava (BORBA FILHO, 1981, p. 98).

anseios artísticos. Segundo Rodrigo Alves Nascimento (2013, p. 94), foi a primeira encenação do autor russo no Brasil¹⁸⁶. Trata-se de uma comédia farsesca, com toda a ação se passando na sala da viúva Popov, que, entre criados e serviçais, recebe a visita de um credor para cobrar uma dívida do antigo marido.

A montagem das duas peças foi feita de modo despojado, com figurinos simples, poucos movimentos de luz e cenografia improvisada, marcando certo espírito jovem e livre no espetáculo, com os atores subindo nas mesas da biblioteca etc. Algo que fica explicitado em um recorte de jornal encontrado no acervo de Hermilo Borba Filho:

Quem conhece as dependências da Escola, diria tratar-se de uma verdadeira magia. Tudo em pouco tempo se transformou, se adaptou, como se fosse um material manejado por gente experimentada. As grandes mesas de carvalho, sobre as quais deslizam, diariamente, as velhas encadernações da biblioteca, ergueram-se como gigantes, juntaram-se habilmente para a construção do palco. Os largos tapetes, as cortinas, vieram formar um conjunto harmonioso. Com os quadros, as belas peças antigas, os candelabros de cristal. Mais uma rotunda azul, outros detalhes peculiares à peça completaram o cenário. A tarde do sábado meia dúzia de "maquinistas", "eletricistas", na sua quase totalidade atores, armados de agulhas, pregos martelos, alicates, tesouras, enfrentavam tudo com engenho e arte. [...] Teto, mais difícil, não houve. Janelas poeticamente sugeridas por sanefas e traços a giz sobre a rotunda. De noite, tudo pronto. Foram esquecidas as dificuldades e o pano de boca se abriu para o espetáculo. Era *a avant-première* do Teatro do Estudante de Pernambuco¹⁸⁷.

O relato também dá a dimensão do espanto que um trabalho efetivamente de equipe causava, com os estudantes assumindo as mais diversas funções, muito além da atuação. Esta iniciativa viva, própria dos estudantes, ultrapassava as possíveis deficiências advindas da inexperiência e juventude dos participantes. Ou melhor, transformava tais “limites” em impulso para uma dinâmica de aprendizagem contínua, a qual, somada à fluidez das posições dentro do grupo e ao trabalho em equipe fizeram do

¹⁸⁶ Em sua dissertação de mestrado, Rodrigo Alves Nascimento levanta a hipótese de que Hermilo teria entrado em contato com Tchekhov através do encenador polonês Zigmund Turkov, que trabalhou com o Teatro de Amadores de Pernambuco. Ambos travaram contato próximo quando Turkov esteve em Recife e dirigiu a peça *A comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves (NASCIMENTO, 2013, p. 94). Além disso, Hermilo era extremamente culto. Em entrevista para Luiz Maurício Carvalheira, Aloísio Magalhães, componente do TEP, disse que “para dar uma ideia, nós líamos Henry Miller quando ele era publicado somente por uma editora em Paris, que publicava em inglês, chamada Olympic Press” (CARVALHEIRA, 2012, p. 139).

¹⁸⁷ Recorte de jornal do Acervo de Hermilo Borba Filho, sem autor e sem data.

Teatro do Estudante de Pernambuco uma espécie de “teatro-escola”. Um jornalista do Jornal de Pernambuco assinala o modo incomum de trabalho:

(...) no Teatro do Estudante o diretor cênico não tem a presunção de somente ele dirigir as peças; os atores não fazem parte do grupo apenas para representar. Exercitam-se, também, nos encargos de direção, e fazem tudo dentro de um conjunto teatral. Ali, todos trabalham indistintamente como atores, diretores, maquinistas, eletricitistas, etc. [...] Isso é teatro-escola, se não para o público, ao menos para os que o fazem¹⁸⁸

Ana Canen foi entrevistada por esta época e sua declaração vai na mesma linha da observada pelo jornalista, o que corrobora a ideia de que esta horizontalidade própria do universo estudantil, em que o futuro está por se fazer, era algo novo e digno de ser notado. A conversa entre ela e o jornalista é transcrita por Luiz Maurício Britto Carvalheira:

Uma das coisas mais interessantes do Teatro do Estudante é que fazemos um trabalho de equipe [...] As tarefas são distribuídas, igualmente, por todos. Assim o trabalho sai mais depressa e melhor. (*apontando para um rapaz que passava com um spot-light na mão*) Aquele é o Salustiano. Estudante de Medicina, especializando-se em psiquiatria, é nosso eletricitista. Lá está Aloisio Magalhães pintando o cenário, esquecido de tudo o que não seja rotunda, telões, mobília de cena. É assim que trabalhamos aqui. Nós mesmos fazemos tudo. (CANEN apud CARVALHEIRA, 2012, p. 220)

A estreia do TEP na biblioteca da Faculdade de Direito ocorreu no dia 13 de abril de 1946. Em setembro, seria promulgada a nova constituição, com leis mais democráticas para o país, ainda que tenha mantido princípios conservadores: “é a revolução democrática se realizando. Pobre revolução, comparada ao modelo europeu, mas não temos e não teremos outra” (WEFFORT, 1978, p. 23). Os estudantes da faculdade de direito viveram com intensidade esse período da história. As poéticas do TEP foram se constituindo cada vez mais conectadas com o momento, procurando criar cenas públicas e cada vez mais interessadas em pensar sobre *formas populares*.

Gilberto Freyre e os estudantes

¹⁸⁸ Teatro do Estudante de Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 6, sábado 26 jun. 1948,.

Gilberto Freyre exerceu uma influência significativa no meio universitário dos anos 1940. Também para o Teatro do Estudante de Pernambuco, Gilberto Freyre foi uma referência incontornável. Apesar do esporádico contato direto, Freyre foi um forte incentivador do TEP, além de presidente de honra e júri do concurso de dramaturgia que irão promover em 1947.

Naquela mesma semana em que os estudantes em campanha para o Ginásio Pobre, no ano de 1945, ouviram Hermilo Borba Filho falar sobre *Teatro e Democracia* e resolveram convidá-lo para orientar o TEP, houve também uma palestra importante de Gilberto Freyre: *Povo, Província, Estudante e Arte*¹⁸⁹. A conferência tem muitos pontos de encontro com a que Hermilo pronunciou na ocasião da estreia do grupo, assim como significativos momentos de divergência de posições. Ambas, contudo, estão diretamente ligadas ao ambiente politicamente efervescente da universidade naquele momento histórico de transição, no final do Estado Novo.

Desde 1944, quando já era evidente o fim do estado autoritário de Getúlio Vargas, havia constantes mobilizações antifascistas (pressionando a participação do Brasil junto às forças aliadas contra o nazi-fascismo, na Segunda Guerra) e em defesa de um Estado democrático para o país. Estudantes do Brasil todo foram parte importante da agitação e contestação, com atuação emblemática dos universitários da Faculdade de Direito de São Paulo e também da Faculdade de Direito do Recife (onde estudavam a maior parte dos jovens que criaram o Teatro do Estudante de Pernambuco). Os jovens foram às praças públicas, mobilizaram seminários, atos nas universidades, debates. É no ano de 1944 que é fundada, por exemplo, a União dos Estudantes de Pernambuco, nos preparativos para o congresso da UNE que ocorreria no Rio. A entidade estudantil em Pernambuco terá participação ativa na luta contra o Estado Novo e mais adiante contra a ditadura militar. Essa atitude resvalou para o teatro, a arte mais coletiva entre todas, como dizia Hermilo¹⁹⁰. Os estudantes procuraram levar a arte para a praça pública, a fim de que pudesse ter utilidade social, contato com o que importava, as pessoas e os fatos que se davam nas ruas.

Durante as décadas de 1930 e 1940, no Recife, o segmento estudantil era, em geral, composto por jovens de classe econômica bastante favorecida, muitos deles filhos

¹⁸⁹ ACERVO de Hermilo Borba Filho, **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, 25 dez. 1945.

¹⁹⁰ Em Porto Alegre, como curiosidade, um dos grandes líderes estudantis nessas passeatas, ligadas à UNE, foi o fundador do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, Germano Bonow, que era estudante de direito (Falou em nome do Brasil, o Povo do Rio Grande do Sul. **O Radical**, Rio de Janeiro, p. 4, 28 jul. 1942.).

da oligarquia (ANDRADE, 2011, p. 152). Entretanto, o ambiente universitário e o movimento organizado proporcionaram a esses jovens a oportunidade de experimentar práticas que ultrapassavam a determinação de classe. Apesar dos privilégios sociais, esses estudantes foram influenciados por um ambiente acadêmico mais arejado e crítico, que estimulava a discussão, a leitura e o debate de ideias. Assim, eles puderam desenvolver um pensamento mais reflexivo e inclusivo sobre a sociedade em que viviam, o que também refletiu em suas ações e no engajamento político.

Em meados dos anos 1940, a relação com o getulismo tornou-se tensa. Embora tivessem havido momentos de adesão e entusiasmo dos estudantes com as posições de Getúlio – como vimos na trajetória no TEB –, na proximidade do fim do regime, a palavra de ordem “democracia” é a que aquece verdadeiramente o peito dos jovens interessados na vida social. Mas era um momento de alta voltagem contraditória. A posição dos estudantes muitas vezes antagonizava com um largo movimento de massas, o chamado “queremismo, que pedia pela volta de Getúlio Vargas. A expressão “queremos Getúlio”, no início de 1945, era utilizada pelo grupo que se beneficiou diretamente do “conjunto de leis de proteção ao trabalho” (FERREIRA, 2019, p. 25) implementadas durante o governo Vargas. Eles temiam que uma democracia sem a presença de Vargas pudesse comprometer os princípios da “cidadania social alcançada pelos trabalhadores desde 1930” (FERREIRA, 2019, p. 25). O queremismo surgiu em resposta aos ataques contra Vargas por parte daqueles que defendiam a sua saída do poder. As conquistas salariais e trabalhistas, ainda que insuficientes, foram absolutamente novas nos anos de Getúlio no poder. Muitos temiam perder seus direitos. Com efeito, a demanda pelo afastamento de Getúlio não era amplamente popular.

O queremismo, antes de ser apressadamente interpretado como a vitória final de um suposto condicionamento homogeneizador da mídia do Estado Novo, expressou uma cultura política popular e a manifestação de uma identidade coletiva dos trabalhadores, resultados de experiências vividas e partilhadas entre eles, ao mesmo tempo políticas, econômicas e culturais, antes e durante o “primeiro governo” Vargas. (FERREIRA, 2019, p. 19)

Naquele momento, a “massa” não estava propriamente ao lado dos estudantes, que eram importantes protagonistas do movimento contra a ditadura do governante. Isso ficou evidente no comício realizado pelos estudantes universitários na Praça da Sé, em São Paulo, em fevereiro de 1945, em que trabalhadores, indignados com os discursos dos

estudantes, confrontaram a manifestação e começaram a apoiar Getúlio Vargas, o que levou os estudantes a se dispersarem:

estudantes universitários, filiados ao Centro Acadêmico Onze de Agosto, promoveram um comício na Praça da Sé. As faixas e cartazes pregavam “Liberdade de palavra”, “Anistia aos presos políticos”, “Nunca se poderá enganar toda a multidão todo o tempo” e “Fora o getulismo”. Os oradores, com veemência, davam vivas à democracia e pediam a morte do Estado Novo e do ditador. No entanto, para grande surpresa dos manifestantes, centenas de pessoas de aparência humilde, mas profundamente indignadas, chegaram na praça e, batendo em panelas, começaram a vaiar os jovens universitários. Sem se intimidar, o orador aumentou o tom dos ataques a Getúlio Vargas. Os trabalhadores, ainda mais revoltados, tornaram a bater nas panelas e, aos gritos, exclamaram: “Abaixo o P.R.P.!” , “Viva os trabalhadores!” e, surpreendentemente, “Nós queremos Getúlio!” Sem condições de continuarem o comício, os estudantes, desalentados, se dispersaram e a multidão, com suas panelas, apoderou-se da praça. (FERREIRA, 2019, p. 24)

Gilberto Freyre teve uma participação importante ao lado dos estudantes nos anos finais do Estado Novo. A partir da publicação de *Casa Grande & Senzala*, em 1933, Freyre foi saudado como um grande intérprete do Brasil pelas mais diversas correntes, tendo contribuído significativamente para a consolidação do conceito de cultura brasileira. Ele se envolveu na política desde cedo, atuando como secretário do governador de Pernambuco e fazendo oposição ao governo de Agamenon Magalhães, chegando a ser preso juntamente com seu pai.

Nacionalmente, ele manteve importantes relações com o getulismo, contribuindo para o estabelecimento de um imaginário de “novo” regionalismo, que fortaleceu o projeto de modernização e identidade nacional. Entretanto, durante os momentos finais do Estado Novo, assim como as principais entidades estudantis, ele se afastou de Getúlio Vargas e participou de manifestações com universitários, como o comício do dia 3 de março de 1945 em Recife. Durante esse evento, ocorreram tiros por parte da polícia, deixando diversos feridos e duas mortes, incluindo a do estudante Demócrito de Souza, que estava no palanque ao lado de Gilberto Freyre. Muitos acreditam que a intenção era atingir o intelectual (ANDRADE, 2011, p. 152).

O crime revoltou a Faculdade, fazendo com que a sua Congregação, por unanimidade, protestasse contra a ação policial do Interventor e que os professores que ocupavam cargos de confiança do governo renunciassem aos mesmos. O sepultamento de Demócrito foi acompanhado pela Congregação, com os professores vestidos de beca

e tendo à frente o estandarte centenário da Faculdade, contando também com a participação de estudantes e populares. (ANDRADE, 2011, p. 152)

Com este episódio, Gilberto Freyre tornou-se uma espécie de herói dos estudantes pernambucanos, que o escolheram como candidato à Câmara dos Deputados, na chapa oposicionista do Brigadeiro Eduardo Gomes à presidência, considerado o favorito até os últimos momentos. Ambos foram candidatos pela UDN. Freyre foi um dos fundadores do partido criado em 1945 e que, nos anos seguintes, vai agremiar os setores mais conservadores da sociedade. Naquele momento, contudo, juntou figuras diversas e heterogêneas na oposição a Getúlio¹⁹¹. Embora o Brigadeiro Eduardo Gomes não tenha sido eleito e Eurico Gaspar Dutra tenha assumido a presidência, Gilberto Freyre foi eleito deputado com uma expressiva votação (ANDRADE, 2011, p. 154)¹⁹².

Era esse o clima geral quando, em final de setembro de 1945, a poucos meses da eleição, Gilberto Freyre fez a conferência aos estudantes na Campanha do Ginasiano Pobre. É uma fala circunstancial, algo apaixonada, mas sempre mantendo seu compromisso com a contemporização dos antagonismos de classe, polindo as arestas do extremismo e anulando qualquer radicalismo, que ele considerava excessivo. Como uma provocação inicial, Gilberto Freyre, assegura que muita gente ficaria alarmada e veria como coisa de “socialista” – sentindo cheiro de enxofre –, o interesse pelas coisas da província, das mãos do povo. Ele se pergunta: o que pensariam de ver estudantes metidos “com matuto, com negro, com índio, com bumba-meu-boi, com maracatu, com cavalomarinheiro, (...) com arte de província, quando a arte que convém a um futuro doutor é só a

¹⁹¹ “Aglutinando nomes como Arthur Bernardes, Júlio Prestes, Borges de Medeiros, Prado Kelly, Otávio Mangabeira, Osvaldo Aranha, Adhemar de Barros, Graciliano Ramos, Evaristo de Moraes Filho, Isidoro Dias Lopes, a família Caiado, entre tantos outros, tinham o apoio da Esquerda Democrática e de comunistas dissidentes da linha oficial do PCB – todos, no entanto, com os mesmos anseios políticos: além do fim do Estado Novo e da luta pela democratização do país, nutriam um combate sem tréguas a Vargas. Mais ainda, unia-os a candidatura do brigadeiro Eduardo Gomes para suceder o ditador. Na visão dos grupos que compunham as “oposições coligadas”, diz Maria Victoria Benevides, o nome do brigadeiro era ideal para a campanha sucessória: alta patente militar, legenda de herói, tradição em lutas democráticas e um “nome limpo” (1981, p. 42). Partido que resumia o horror a Vargas, a UDN tornou-se também, nesse momento da vida política brasileira, o ‘partido do brigadeiro’” (DELGADO, 2019, p. 30).

¹⁹² A campanha da UDN, apesar de seus esforços para eleger o brigadeiro Eduardo Gomes, reunindo estudantes, intelectuais e políticos, não teve sucesso em aproximar as parcelas de trabalhadores, que se conectaram muito mais rapidamente ao movimento de massas, o queremismo. “(...) este povo permaneceu à parte da campanha feita, pelo menos teoricamente, em seu nome”. Os trabalhadores, quando se manifestavam, por sua própria vontade, queriam Getúlio (DELGADO, 2019, p. 34).

que seja erudita como ele?”¹⁹³. Ainda assim, defende Freyre, os estudantes deveriam se voltar para a arte produzida pelo povo:

Venho, na verdade, pedir aos estudantes de Pernambuco que se voltem para a arte do seu povo e da sua província não para simplesmente se regalarem com o encanto estético ou com o pitoresco nem sempre artístico, às vezes apenas etnográfico, que se possa encontrar nessa mesma arte, mas porque aí se acha uma zona necessária de confraternização de intelectuais com o povo, de metrópole com província. E essa zona de confraternização me parece estar ainda um tanto abandonada entre nós, com prejuízo para a integralidade da nossa cultura e para convivência democrática entre nós, na qual a melhor cultura brasileira vem se baseando¹⁹⁴.

Gilberto Freyre sugere uma espécie de adequação entre a arte do povo, provincial, rural, e à acadêmica, metropolitana. Dirá ele que ambas se engrandecem com essa troca mútua, ou, mais ainda, dependem dessa troca para se manterem e se expandirem. O erudito e o popular, a província e a metrópole, se completariam, numa simbiose que seria a expressão do “espírito” de uma comunidade, de uma região, de uma nação. Haveria de chegar o dia no qual a fusão seria tamanha que não mais se veria a distinção entre o que é do povo e o que é erudito. Mas, até lá, “o que se necessita é de zonas de confraternização entre os extremos, que os tornem complementares com suas diferenças em vez de estranho um ao outro”¹⁹⁵. Trata-se da crença na possibilidade de unir o espírito da criação popular – muitas vezes visto como “desorientado” e “espontâneo” – com a sistematização racional acadêmica. Ao mesmo tempo, é importante levar as produções ditas eruditas para espaços ocupados por trabalhadores, camponeses e pelo “povo miúdo”, com a perspectiva de educação e democratização cultural.

Há uma proximidade de intenções com alguns dos valores que nortearão o Teatro do Estudante de Pernambuco. Ou, indo mais adiante, é um tipo de formulação que

¹⁹³ A conferência foi depois transcrita na Revista Nordeste, número 8. FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, Ano I, Número 8, 25 de dezembro de 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

¹⁹⁴ FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 1, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

¹⁹⁵ FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 1, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

ganhará contornos revolucionários nas proposições do Movimento de Cultura Popular e nos Centros Populares de Cultura na década de 1960.

Ao mesmo tempo, na fala de Freyre aparece uma característica primordial de seu pensamento: sua esquivança em assumir posição política à esquerda e a rejeição ao que considera extremismo, anuviando a luta de classes. Na mesma fala, Gilberto Freyre repele o construtivismo soviético e a arte “proletária”, por “sua repugnância por todas as tradições nacionais, regionais ou consideradas burguesas”¹⁹⁶.

Seria importante, no Brasil, não cometer o que ele considera: “o erro de se separar por completo o grupo dominante de uma comunidade [...] da cultura popular e tradicional”¹⁹⁷, isto é, separar elite e representações populares, com a pena de perder sua identificação cultural, sua distinção como povo. O que teria salvado o Brasil “desse desajuste desfavorável ao desenvolvimento de uma cultura nova e hibridamente vigorosa”, teria sido a miscigenação, “com a interpenetração de cultura e de classes que se fez acompanhar”, somada ao “cristianismo franciscano, lírico e fraternal da maioria dos portugueses”¹⁹⁸. Tais “valores” locais teriam permitido a assimilação das culturas e tradições indígenas e africanas, que passaram a fazer parte da vida brasileira, já no tempo da colônia. No argumento, ele acentua a interdependência entre tais polos, que possibilitaria um tipo de harmonização de contrários. Aleijadinho seria um grande exemplo de artista erudito que por conta das limitações físicas não pôde se distanciar muito “do povo miúdo”, “da gente, da preta sua mãe”, dos escravizados, que acabaram por se tornar seus colaboradores e, assim, definir os contornos finais de sua arte. A alta carga ideológica do argumento soa hoje quase como um tipo de apaziguamento brutal das violências formadoras do país.

¹⁹⁶ FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 2, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho. O ensaísta pondera, no entanto, dizendo que passados os anos, o governo precisou reconsiderar e permitir o contato com a tradição clássica. Revelando seu cristianismo, diz ele que, por exemplo, na pintura chegavam notícias de aproximações dos “artistas novos” com as “tradições acadêmicas”, ainda que não chegasse notícia de aproximação com “tradições populares”, e ironiza: “talvez por estarem elas impregnadas do misticismo cristão que durante anos os dominadores soviéticos da Rússia supuseram poder extinguir, e que não desejam estimular”. No entanto, continua, o censo realizado em 1937 teria revelado que à revelia de um Estado ateuista, “quarenta por cento dos russos se declararam religiosos”. Por este motivo, a Rússia vinha “alterando sua política interior no sentido de um regresso às forças populares, como também às tradições clássicas, de arte, de religião de cultura”.

¹⁹⁷ FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 2, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

¹⁹⁸ FREYRE, 1945, ACERVO HERMILO BORBA FILHO.

Seja como for, seria neste ponto que entraria a função do estudante na conexão com o povo. Freyre estabelece um elo entre a meninice dos artistas da aristocracia agrária (como ele próprio) e, potencialmente, o estudante, destacando que tanto estudantes quanto crianças experimentariam a rara possibilidade de uma relação mais “fraternal” com o povo.

Os dias de meninice eram outrora dias de aventura democrática para muito menino aristocrático: para muito menino branco ou quase branco (...). Dias durante os quais os melhores amigos dos ioiozinhos eram muitas vezes moleques, malungos, mucamas, negros velhos, pajens, boleiros, cabras de engenho, ou de fazenda, entendidos de coisa de caçada, de bicho do mato, de passarinhos, de cavalo, e boi, de peixe, de planta e rio, de mulher tanto quanto os negros velhos em almas de outro mundo e em cabras cabriolas¹⁹⁹.

Numa leitura atual dessa exposição da intimidade de Gilberto Freyre com a Casa Grande, é quase impossível não lembrar de Brás Cubas criança, personagem de Machado de Assis, montando no lombo de seu “amigo” Prudêncio, o menino escravizado, feito de cavalo pelos caprichos de seu patrãozinho. Para Guilherme Mota (2008), a posição de Gilberto Freyre é um flagrante das “expressões de um estamento dominante, embora em crise” (p. 96), e também:

Carrega consigo um certo sentido de mando, as marcas da distinção e do prestígio, uma visão senhorial do mundo, suavizada pelas condições gerais de vida criadas na esteira das transformações sociais e políticas com foco na crise de 1930. (MOTA, 2008, p. 96)

De qualquer maneira, é dessa associação no mínimo problemática que Gilberto Freyre parte para expor quais seriam, ao seu ver, as possibilidades abertas aos estudantes brasileiros. Não deixa de ser uma forma de acusar, assim, meio sem querer, a que classe eles pertenciam.

Para Freyre, contudo, os estudantes brasileiros não seriam tão afetuosos “com o povo miúdo” quanto os portugueses “líricos e fraternos”, nem como as crianças. Ao contrário, já se notaria em muitos “o futuro erudito, o futuro burguês, e ultimamente tem querido fazer deles funcionário público e até secreta de polícia, com compromissos de

¹⁹⁹ FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 2, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

precoce submissão ao governo ou ao chefe de segurança”²⁰⁰. Ainda assim, o estudante conservaria “uma sensibilidade ao que é popular que o torna um predisposto aos movimentos de reivindicações democráticas”²⁰¹ e tal sensibilidade teria o potencial de instaurar um encontro com a “miséria e a arte” do povo, que se desse “de modo não apenas contemplativo porém ativo; não apenas teórico porém prático”²⁰². Esse potencial, para Freyre, é o que teria colocado os estudantes à frente dos grandes movimentos, desde a Independência do Brasil até a Proclamação da República.

Se, por um lado, a ideia de “brasilidade” defendida por Gilberto Freyre incluía uma aproximação com o povo e a valorização das culturas populares, ela também tinha, por outro lado, um viés de conciliação e adequação social, o horizonte de manter possível e operante um mundo rural e arcaico que começava a desaparecer. Essa abordagem é bastante diferente da proposta por teóricos socialistas, como Antonio Gramsci, por exemplo, que associava o popular ao nacional, mas o não implicava em resgatar valores telúricos, de uma herança-nacional italiana, historicamente marcada por um teor regressivo, ligado à forças fascistas, mas tomar um lado na luta de classes e inclusive adotar experiências progressistas internacionais, no sentido de fortalecer as classes subalternas italianas. Essa progressiva transformação e formação de uma nova mentalidade teria impacto na superestrutura, abrangendo toda a sociedade civil. Os trabalhadores e camponeses deveriam desenvolver e recuperar uma cultura compartilhada, de natureza nacional-popular, que pudesse se tornar hegemônica (GRAMSCI, 1968; GRAMSCI, 1999; SECCO, 2006).

.A conexão saudosista com o passado (colonial) brasileiro através da valorização das tradições regionais do Nordeste, teve na obra de Gilberto Freyre um grande impulsionador²⁰³. O movimento regionalista e seu interesse pelas formas populares surge justamente no momento em que a elite agrária pernambucana e nordestina perdia poder, na passagem da república velha para a nova. Segundo Renato Ortiz (1993):

²⁰⁰ FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 2, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

²⁰¹ FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 2, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

²⁰² FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, ano I, n. 8, p. 2, 25 dez. 1945. ACERVO de Hermilo Borba Filho.

²⁰³ De acordo com o pesquisador Luis Reis, enquanto os modernistas procuravam assimilar experiências estrangeiras como forma de acelerar as forças renovadoras no Brasil, os Regionalistas receavam os efeitos negativos da modernização e defendiam que somente a volta para “raízes mais profundas das tradições regionais seriam capazes de manter de pé a cultura do país” (REIS, 2004).

No momento em que uma elite local perde poder, tem-se o florescimento dos estudos da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático desta elite que procura reequilibrar seu capital simbólico através de uma temática regional. (p. 53)

Carlos Guilherme Mota (2008, p. 98) também destaca que a elite “aristocratizante”, da qual Gilberto Freyre fazia parte, estava buscando uma volta às raízes como forma de conservar simbolicamente um mundo que estava desaparecendo na prática²⁰⁴. Também nesse sentido, Nestor Canclini (2015) argumenta que a tarefa folclórica é caracterizada pela apreensão do popular como tradição e como “resíduo elogiado, depositário da criatividade camponesa e da comunicação cara a cara” (p. 209). Essa visão, que atribui ao popular uma fidelidade ao passado rural, torna-se cega às mudanças que redefinem as sociedades industriais e urbanas, suprimindo a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. Além disso, desde os anos 1940, o interesse pelos estudos folclóricos surge como uma tentativa de “redimensionar sua atuação no campo acadêmico” e de fixar a “nacionalidade em que se fundem o negro, o branco e o índio” (CANCLINI, 2015, p. 211), a ideia clássica do Brasil mestiço, formado pelo cadinho das três raças.

Tais posições influenciaram, e ainda influenciam, boa parte da produção cultural de todo o Brasil. No Manifesto Regionalista (1926)²⁰⁵, Gilberto Freyre afirma que a postura de valorização do regional não deveria ser confundida com um “separatismo”, tendo na verdade inspiração nacionalista. Defendia-se a formação de uma nova(velha) ideia de Brasil que levasse em conta as regiões ao invés de uma ideia “arbitrária” de estados. Ele condena o “esquecimento” federal pela região nordestina e ao mesmo tempo a forte influência estrangeira nos costumes adotados pelas elites locais.

²⁰⁴ “Historicamente, o interesse pelo popular por parte dos intelectuais, ocorreu no século XIX. No final do século XVII e início do século XIX, a cultura popular tradicional estava desaparecendo e o interesse pelos costumes e tradições do “povo” (o folk) surgiu entre os intelectuais europeus. Novos termos foram criados para descrever esse interesse, principalmente na Alemanha. Herder enfatizou a cultura popular em contraste com a cultura erudita. O que era novo em Herder e seus seguidores era a crença de que os costumes, cerimônias, superstições, baladas e provérbios faziam parte de um todo, expressando o espírito de uma nação”. (Burke, 2010, p. 26) “Os intelectuais viam o povo como natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade. Alguns intelectuais viam o povo como exótico, enquanto outros cultuavam o povo e tentavam imitá-lo. O interesse pelo povo surgiu por razões estéticas, intelectuais e políticas. A principal razão estética era uma revolta contra a arte artificial e uma preferência por uma arte natural e simples” (Burke, 2010, p. 33)

²⁰⁵ Em Pernambuco, o movimento regionalista liderado por Gilberto Freyre nos anos 20, com o Primeiro Congresso Regionalista de Recife, em 1926, que culmina no manifesto regionalista (só publicado em 1952).

Em 1933, com a publicação de *Casa Grande & Senzala*²⁰⁶ ocorre a “cristalização de uma ideologia com grande poder de difusão: a ideologia da cultura brasileira” (MOTA, 2008, p. 93). A ideia de mestiçagem, consolidada no Brasil também por Gilberto Freyre, passa a ser determinante para a construção de uma identidade nacional, uma vez que ameniza o grau de violência na relação senhores e escravizados no Brasil colônia²⁰⁷. O caráter de classe e sua posição conservadora podem ser facilmente destacados em diversos trechos do Manifesto Regionalista, como este:

Que alguém tome a iniciativa de estabelecer no Recife um café ou restaurante a que não falte cor local – umas palmeiras, umas gaiolas de papagaios, um caritó de guaiamum à porta e uma preta de fogareiro, fazendo grude ou tapioca – café ou restaurante especializado nas boas tradições da cozinha nordestina. (FREYRE, 1996, p. 9)

Gilberto Freyre revela uma ternura genuína pelas culturas populares, pela comida e tradições afro-brasileiras, mas a manifesta sob o ponto de vista de uma oligarquia rural saudosista. Então, grosso modo, o afeto pelo negro era pelo negro escravizado, pela “preta no fogareiro”, fazendo “grude ou tapioca” nos restaurantes caros e elitizados (LEITE, 1992, p. 280).

O popular folclorizado seria uma tentativa “melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva”, fixando-o nas “formas artesanais de produção e comunicação” (CANCLINI, 2015, p. 213). As fórmulas “regionalistas” e/ou “universalistas”, encobrem “o problema real que é o das relações de dominação no Brasil” (MOTA, 2008, p. 98).

Gilberto Freyre operava de forma a não ser facilmente classificado, como aponta Carlos Guilherme Mota. Ele é e não é um sociólogo (numa das notícias de jornais

²⁰⁶ O livro de Gilberto Freyre, por sua vez, é também reflexo de um momento único pelo qual passava o Brasil. Carlos Guilherme Mota chama esse momento, que vai de 1933 a 1937, de “redescobrimto do Brasil”, quando: “a crise da ordem oligárquica, com a Revolução de 1930, provocou a elaboração do conjunto de reflexos que atingiria seus pontos mais altos nas obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Novas formas de percepção e ajustamento à ordem vigente foram elaboradas – e não será difícil encontrar saudosismo aristocrático perpassando as reflexões de ambos” (MOTA, 2008, p. 73). Caio Prado Jr, da mesma época, teria outra leitura e interpretação do Brasil. Ele “volta ao passado, em perspectiva econômica, para a busca das verdadeiras raízes”. Em *a Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), Caio Prado Jr, faz “um balanço do período colonial, magistralmente elaborado, discutindo o sentido da colonização e os componentes do sistema colonial, para avaliar suas persistências na vida brasileira. (...) A obra de Caio Prado Jr., possivelmente a melhor de quantas elaborou, embora não tenha sido publicada nos marcos do momento do redescobrimto do Brasil de nossa cronologia (1933-1937), tecnicamente pode nele ser enquadrada, se considerarmos o período de gestação da obra, quando o autor militava na vida política brasileira e internacional” (MOTA, 2008, p. 73).

²⁰⁷ Para Antonio Candido, apesar da visão aristocrática e saudosista, *Casa Grande & Senzala* teria ajudado a transformar o enfoque racista que predominava até então, principalmente por escolher trabalhar com documentos primários, entrevistas, fontes de jornal, papéis íntimos etc. (CANDIDO, 2017, p. 188).

localizadas no acervo de Hermilo Borba, Gilberto Freyre se apresentava dizendo que era carinhosamente chamado por um amigo de “sociólogo” – afirmava, portanto, sem afirmar); é liberal, mas critica os liberais; “é ‘revolucionário’, porém... um ‘revolucionário conservador’” (MOTA, 2008, p. 103). Ele operava justapondo pares antagônicos, como “revolucionário conservador”, “aristocrata democrata” etc., resultando no esvaziamento das contradições, anulando o sentido concreto de cada um dos termos separados, esquivando-se de uma tomada de posição definida sobre os processos históricos e o seu lugar neles.

Seguindo o raciocínio de Mota, este procedimento gera três resultados. Primeiramente, esconde o sentido real das relações de dominação no Brasil, do sentido da colonização (MOTA, 2008, p. 103). Em segundo lugar, ao associar a aristocracia à democracia (não é o que ele justamente faz na palestra transcrita no artigo de jornal, quando lembra saudoso da meninice aristocrática ao lado das crianças escravizadas como sendo uma experiência profundamente democratizante?), ele eliminaria “as possibilidades de caracterização efetiva do senhorio dominante” (MOTA, 2008, p. 104). E por último, “elimina a possibilidade de caracterização dos setores dominados, enquanto tais” (MOTA, 2008, p. 104).

Note-se que, a despeito de sua vastíssima produção, o autor não oferece o painel, ou o lineamento geral dos movimentos sociais que inequivocamente emergiram numa ordem perceptível através de critérios mais sólidos, como as insurreições de 1817, 1824, 1831 e 1848 no Nordeste, para não mencionarmos os levantes de negros, verificados quase a cada ano na primeira metade do século XIX. (MOTA, 2008, p. 105)

Dessa forma, o mundo do trabalho é “desarticulado” ou mesmo “folclorizado”. Ao esvaziar as contradições entre a classe dominante e os dominados, ele introduz uma variável que escapa a qualquer controle para um discurso que se pretenda científico: a noção de região:

Na verdade, ficam eliminadas, em seu discurso, as contradições reais do processo histórico-social, as classes e os estamentos em seus dinamismos específicos e seus conflitos e desajustamentos no sistema social global. Do ponto de vista interpretativo-metodológico, o encaminhamento é hábil, de vez que opera sistematicamente com pares antagônicos para... esvaziar a contradição. Apesar de trabalhar com duas categorias sociais bem definidas, os senhores e os escravos - não são as classes ou as raças que comandam o processo: a tarefa, com frequência, não se desenvolve no sentido de precisar, de definir contornos sociais, mas de imprecisá-

los, de matizar a regra geral em tantos exemplos quantos sejam necessários, justamente para indefinir os contornos dos grupos sociais. (MOTA, 2008, p. 106)

Tal noção imprecisa e genérica de cultura brasileira, ou mesmo de cultura popular, ronda, inevitavelmente, o debate que anima o trabalho do Teatro do Estudante de Pernambuco. Hermilo Borba Filho, contudo, já em 1945, no momento em que passa a ser uma das figuras centrais na condução do grupo, propõe um modo um tanto quanto diverso de pensar a ideia do popular.

Outro popular

Hermilo Borba Filho – como tantos outros artistas e intelectuais do Recife – bebeu do movimento regionalista, e de todo o imaginário da tradição colonial elaborados por Gilberto Freyre. Mas, em paralelo, ele assumiu também o espírito dos primeiros modernistas, interessado em modelos externos, sem abandonar a vontade de se conectar com elementos locais e procurando inventar novas formas de composição artística e de trabalho criativo. Esta reunião de movimentos aparentemente contrários²⁰⁸, revela um tipo de cruzamento próprio do TEP, cuja trajetória em muitos sentidos superou o espírito aristocrático impregnado na elaboração freyreana.

No evento da estreia do grupo, em 1946, na biblioteca da Faculdade de Direito do Recife, quando apresentaram as duas peças de um ato, outro acontecimento foi marcante na noite, a conferência-manifesto *Teatro, Arte do Povo*, lida por Hermilo. O texto, apesar do sono que causou nos estudantes da faculdade de direito ali presentes (BORBA FILHO, 1981, p. 98), tem a marca daquele momento histórico de redemocratização, da urgência apaixonada em se tomar posições, e dá notícias do caráter programático e novo que viria assumir o grupo. Daí vem seu lugar de manifesto. Hermilo defende a ideia de “que não se poderia falar em teatro nacional sem a fixação do autor nacional”. E, mais importante, de que, “naquele estágio, seria muito mais fácil levar teatro ao povo, ao invés de esperar que o povo viesse ao teatro” (BORBA FILHO, 1981, p. 98).

O manifesto/conferência deveria servir como um farol para o grupo, estabelecendo os princípios que guiariam suas práticas. É também um exemplo rico do movimento oscilante entre a aproximação e o distanciamento da mentalidade regionalista.

²⁰⁸ Ver SOUZA, 2005, p. 49-73

Proferido dia 13 de abril de 1946, o texto é marcado pelo imaginário da redemocratização, da recomposição de um país mais livre e arejado e do contato com as bases populares. A palavra redemocratização, ou seus similares, como democracia, democratizantes etc., aparece diversas vezes ao longo das linhas, e dá o tom do discurso. “Teatro, Arte do Povo” dá a ver como o Teatro do Estudante de Pernambuco queria se posicionar diante da perspectiva de redemocratização do Brasil, além de participar da decisão do tipo de configuração social que o país poderia/deveria seguir.

Como vimos, são estudantes de direito, até então em suas “torres de marfim”, mas que começam a procurar modos de se aproximar do “povo”. A estreia do grupo acontece, entretanto, na biblioteca da Faculdade de Direito. A distância entre intelectuais e frações populares estava fisicamente estabelecida no início desta fase de atividades do grupo. A estreia não se dá em praça pública, destinada à plateias populares. O evento é direcionado, antes, aos pares, como que estabelecendo, primeiro, uma cumplicidade e uma posição: “Esse teatro, que se destina ao povo, começa o seu caminho aqui, na Faculdade de Direito” (BORBA FILHO, 1980, p.60)

Alguns meses depois deste evento, em 11 de agosto de 1946, foi fundada a Universidade do Recife, que reunia diversas escolas de nível superior existentes em Pernambuco²⁰⁹.

Ao unir numa mesma ideia uma instituição tão tradicional como a Faculdade de Direito de Recife, do século XIX, a outras áreas do conhecimento, como a Escola de Belas Artes, fundada em 1932, propunha-se uma certa equivalência de saberes e, de certa forma, um deslocamento da ênfase para o estudo e vivências universitárias, em vez da formação exclusiva de bacharéis e da manutenção da mesma elite dirigente. Esse processo assemelha-se ao que ocorreu em São Paulo na década anterior, com a fundação da Universidade de São Paulo. O discurso de Hermilo, ao inaugurar a nova fase do Teatro do Estudante de Pernambuco, pode ser interpretado como uma expressão desse lugar de interesse e arejamento cultural.

²⁰⁹ As escolas reunidas foram a Faculdade de direito (fundada em 1827, no mesmo ano que a Faculdade de Direito de São Paulo), a Escola de Engenharia de Pernambuco (1895), a Escola de Farmácia (1903), a Escola de Odontologia (1913), a Faculdade de Medicina do Recife (1915), a Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932) e a Faculdade de Filosofia do Recife (1940). O advogado Joaquim Amazonas, o primeiro reitor da Universidade, teve um papel crucial nesse processo, com espírito moderno tinha interesse em movimentar a vida acadêmica e articulou o projeto de uma cidade universitária. O Campus universitário começou a ser construído em 1948, e só se tornou Universidade Federal de Pernambuco, em 1967.

Logo a seguir, contudo, as apresentações se expandiram para outros territórios “ausentes da beleza, ausentes da poesia” (BORBA FILHO, 1980, p. 60), buscando colocar em prática os pressupostos defendidos por Hermilo em sua fala. Ele defende que o teatro é, em sua essência, uma arte popular. A ideia de democratização, portanto, deveria se orientar por levar “o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro” (BORBA FILHO, 1980, p. 60). A atitude seria uma forma de devolver a arte teatral ao seu ambiente popular, saindo das casas de espetáculo e, portanto, dos circuitos tradicionais da arte cênica. Com efeito, o que ele preconizava não era somente levar o teatro clássico para o povo, no sentido de transferência do saber, de educação das massas, Hermilo clamava por um teatro que tratasse dos assuntos populares, da matéria brasileira, de seus mitos, “aspirações” e vontades (BORBA FILHO, 1980, p. 60).

É preciso que se teatralizem as histórias heroicas do ABC dos cegos de feira, o drama do amor sangrento de Lampião com Maria Bonita, o sacrifício de Zumbi dos Palmares e, assim, far-se-á arte teatral para o povo. É preciso fazer teatro infantil com as lendas maravilhosas da caipora, do lobisomem, do saci-pererê, de Iemanjá, fazer um teatro caracteristicamente brasileiro, dando-lhe o seu caráter popular, o seu verdadeiro caráter. (BORBA FILHO, 1980, p. 62)

É essa abordagem que os integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco, incluso aí o próprio Hermilo Borba Filho, procurarão empregar em seus textos dramaturgicos. Essa nova dramaturgia, nascida no Recife, ficará conhecida como Teatro do Nordeste, termo cunhado por Paschoal Carlos Magno, mas adotado por Hermilo e seus companheiros (REIS, 2008, p. 23).

Em tal desejo de aproximação com o popular está presente aquela velha visão de uma minoria intelectualizada que iluminaria os caminhos da massa inculta e “apática por natureza”²¹⁰. Seria função do artista/intelectual “despertar o povo” e mostrar-lhe o sentido verdadeiro da arte, “fazê-lo sentir que é a origem, que é o fim, que a arte dramática brasileira encontra nele o seu filão criador e que podemos dar ao nosso teatro um caminho real, um caminho largo, universalizando esses motivos” (BORBA FILHO, 1980, p. 62).

²¹⁰ A necessidade de conexão com tais frações populares é expressa de modo também contraditório: “população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza” A atribuição de apatia do povo é aqui indicativo do lugar de classe de Hermilo e seus companheiros de Faculdade, que enxergava sua própria cultura (teatral, intelectual) como universal e que, portanto, a falta de interesse por ela significaria “apatia”. É corrente a ideia do popular como apático, no sentido de “enraizado na tradição e no solo da região” (BURKE, 2010, p. 32). Essa visão do popular como conformado e apático vai ser bastante alterada ao longo do trabalho de Hermilo Borba Filho, mas nos anos do Teatro do Estudante estava presente.

A ideia de um teatro “genuinamente brasileiro” compreendia também um segundo momento em que o povo estaria pronto para as obras de “elite”. Isso porque, de acordo com Hermilo, um teatro feito com esse material faria com que a multidão saísse “das feiras para as casas de espetáculos e daí partirá a compreensão para as obras de elite” (BORBA FILHO, 1980, p. 62). Mas era preciso primeiro estar nas feiras, nas fábricas, ao ar livre. Ao lado da questão temática, estava a do acesso e circulação. O teatro brasileiro andava “fechado nas casas de espetáculo, caro, inacessível ao bolso da maioria” (BORBA FILHO, 1980, p. 62) – aqui, ele parece referir-se indiretamente aos espetáculos que regularmente o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) apresentava no Teatro Santa Isabel, o mais importante de Recife, construído em 1850. O que o teatro brasileiro precisava era de “umas férias no campo, no pátio das fábricas, no pátio das feiras, precisa tomar ar, respirar a plenos pulmões” (BORBA FILHO, 1980, p. 62).

Por mais que perpassasse esse espírito paternalista, de orientação das massas, ao mesmo tempo há uma posição nova, moderna, de alteração de princípios – “contra a mercantilização e o aburguesamento da arte” (BORBA FILHO, 1980, p. 62) – e que vislumbra, no contato com o popular, uma troca transformadora, uma dinâmica social de aprendizagem em que nenhum dos elementos permaneceria igual.

Como logo percebem Hermilo e os integrantes do TEP, a temática popular acarreta também outro tipo de disposição estrutural da cena. Não por acaso, junto com temas do Nordeste, o grupo se interessa cada vez mais pelas teatralidades populares, formas abertas e “atectônicas” da cena, cujo espaço cênico ao ar livre é fluído, interativo, intensamente concreto, com várias “faixas de ação” e “maior autonomia aos elementos impessoais, anônimos ou não-humanos” (ROSENFELD, 2008, p. 42). Com base nas formas populares, era preciso reinventar poéticas da cena. Hermilo fala em “abolir, sempre que for possível, os cenários pintados com as mesmas cores já usadas milhares de vezes, já gastas, que dão às montagens esse caráter convencional de coisa morta”. (BORBA FILHO, 1980, p. 62). Também traz como exemplo o circo de cavalinho, aquele circo ambulante que oferece espetáculos populares. Esses espetáculos criariam um ambiente apenas pela “sugestão da palavra e da ação” (BORBA FILHO, 1980, p. 62).

Num marcante contraste com a fala de Gilberto Freyre, Hermilo, em seu manifesto, usa como exemplo o teatro na Rússia revolucionária²¹¹, que foi capaz de

²¹¹ Ao que tudo indica, Hermilo tomou conhecimento do teatro na Rússia Soviética através do livro de Joracy Camargo, *O Teatro Soviético*, publicado em 1945, uma vez que ele faz a resenha do livro para sua

compreender o valor da arte dramática para uma nova sociedade, com a “criação das 95.600 escolas dramáticas, [...] Olimpíadas Teatrais [...] ‘espetáculos monstros’”:

Imagine-se 100.000 pessoas em uma enorme praça, representando uma cena histórica. Pense-se no trabalho de coordenação dessa grande massa, no seu movimento, nas suas atitudes. Atente-se, finalmente, para o que representa essa magnífica iniciativa: a fusão completa do povo em um espetáculo ao qual hesito em dar o nome de teatro. (BORBA FILHO, 1980, p. 61)²¹²

A imagem criada para o ouvinte permite entrever outro tipo de interação do teatro com a sociedade, que, para isso, também era levado a inventar novas sintaxes de cena e um novo sentido social da arte.

Enquanto Hermilo exaltava entusiasmado o construtivismo e a própria revolução russa – dez anos antes do relatório secreto de Nikita Krushev, que revelou as atrocidades stalinistas, em 1956 –, Gilberto Freyre condenava os mesmos pelo suposto rechaço ao que era genuinamente tradicional e de origem religiosa. Esta diferença dá um tanto da dimensão das divergências entre os dois. Enquanto Freyre aferra-se ao passado, ao tempo paralisado das tradições, Hermilo busca nelas o vislumbre de um novo mundo, moderno, inclusivo, protagonizado pelas massas, como nos “espetáculos monstros” soviéticos, enormes manifestações públicas teatralizadas.

Mais adiante no manifesto, Hermilo volta a falar dos russos, defendendo que a substituição dos cenários pintados pelo construtivismo obrigou a alteração nos próprios textos teatrais, ensejando um novo tipo de espetáculo, um espetáculo que se mostra enquanto teatro, processo de criação. Sem mencionar Meyerhold na encenação, ou Maiakovski na dramaturgia, provavelmente Hermilo pensava também neles como

coluna no *Jornal do Commercio*, com trechos, inclusive, praticamente idênticos ao que irá proferir na conferência. Acervo de Hermilo Borba Filho. BORBA FILHO, Hermilo. **Jornal do Commercio**, Recife, sem data. Joracy Camargo este na Rússia Soviética em 1935, como integrante da delegação francesa para participar do III Festival Teatral de Moscou, em outubro.

²¹² Faz referência aqui, ao que tudo indica, às enormes montagens organizadas na Rússia Soviética, como por exemplo pelo encenador Nikolai Evreinov (1878-1953), que dirigia teatros de massas e foi responsável por uma das mias importantes realizações do período, *A tomada do Palácio de inverno* (1920), celebrando o terceiro aniversário da Revolução. Deste teatro ao ar livre tomaram parte cerca de 15 mil pessoas. No público, 100 mil. “Houve salvas de canhão, fanfarras e holofotes: uma plataforma branca e outra vermelha eram utilizadas como palcos para a apresentação dos czaristas esmagados e dos bolcheviques vitoriosos; houve fogo de artilharia, e o assalto ao palácio. Exibia-se uma estrela soviética grande e vermelha – e toda a assembleia cantava a Internacional, enquanto fogos de artifício concluíam esse enorme espetáculo ao ar livre (...) “Teatralização da vida” – era como Evreinov descrevia essas festas – espetáculos de massa, para quais os feriados do calendário vermelho ofereciam, anualmente, repetidas oportunidades” (BERTHOLD, 2001, p. 495)

exemplo, mas preferiu falar do processo como um grande movimento coletivo, fruto de um tempo de revolução:

Os russos, afinal de contas, podem estar com a razão, porque teatro é arte e como tal deve criar os seus meios de expressão e não todas as vezes imitar ou reproduzir a vida, o que é uma caricatura. O espectador deve assistir a uma representação teatral crente de que está diante de uma manifestação artística e não como se fosse a continuação da vida. Aí está outra iniciativa que caberá ao Teatro do Estudante: quebrar os padrões estabelecidos por uma rotina que mecaniza o espetáculo em vez de torná-lo uma coisa viva, palpitante. O teatro deve transbordar no sentido vital do conceito popular, o popular deve surgir como consequência do meio e converter-se em instrumento poético. (BORBA FILHO, 1980, p. 63)

O vínculo estabelecido entre a espetacularidade popular e a vanguarda russa se encontra neste tipo de poética que explodia espaço, tempo, ação e gênero tradicional, interessada, sobretudo, nas relações vivas do acontecimento teatral.

Essa noção de espetáculo aberto, que Hermilo identifica, ao mesmo tempo, na teatralidade popular e no vanguardismo soviético revolucionário, também apareceria nas formas não-dramáticas e com características pré-modernas do Século de Ouro Espanhol. Hermilo cita Lope de Vega como exemplo de autor genial, que teria rompido deliberadamente com “a concepção aristotélica das três unidades: de ação, de lugar e de tempo”. Lope de Vega compreendia a “liberdade do teatro como arte popular” e por isso não podia restringir-se às regras das Academias, com seus “velhos espíritos retardatários que conservam o amor aos clássicos, esquecendo a inquietação da forma” (BORBA FILHO, 1980, p. 63). Como vemos, o tratamento e interesse pelo clássico, para Hermilo e seus companheiros, ultrapassa a velha reverência pelo cânone simplesmente. Seu interesse é pelo que há de popular e vivo na forma “clássica”, o que há de aberto e “palpitante” (BORBA FILHO, 1980, p. 63).

Há outra palestra intitulada *Reflexões sobre a Mise-en-scène*, proferida por Hermilo Borba Filho em 1947, que segue na mesma linha do manifesto, confirmando a tarefa que o grupo se impôs de estabelecer uma conexão entre o popular e o moderno, e tecendo algo novo a partir disso. Essa palestra foi publicada juntamente com o manifesto, em 1947, pela prefeitura do Recife. Roger Bastide, aquele mesmo professor da USP que publicara em jornal um artigo sobre o trabalho do GUT e a necessidade de uma dramaturgia que partisse de motivos brasileiros, também se debruçou sobre o TEP e escreveu um texto reflexivo sobre essa publicação para o Suplemento da Manhã, do Rio

de Janeiro. O professor, atento às manifestações brasileiras com perspectiva popular, observou animado o surgimento de novidades a partir delas. Ele acreditava que era função dos teatros estudantis (e experimentais) “realizar esse esforço na direção de um teatro verdadeiramente popular”²¹³. Confirmando a direção apresentada por Hermilo, Bastide reconheceu que já existia (como atestara anteriormente), “potencialmente, no folclore brasileiro, um teatro nacional”,

a "Congada" o "bumba meu boi", a "Nau Catarineta" são peças que ainda hoje são repetidas, e que estão cheias de símbolos, de visões dramáticas da alma humana e do mundo, e que poderiam fornecer o mesmo ponto de partida para o teatro brasileiro que a paixão de Baco forneceu para o teatro grego, a paixão de Cristo para os "mistérios" medievais, as lendas heroicas ou amorosas²¹⁴

Todavia, do mesmo modo que Hermilo, Roger Bastide também pondera que as manifestações populares, ainda que maravilhosas – uma vez que o “povo ri, chora, reage” – possuem uma estrutura repetitiva, “um esquema indigente, à espera de um Molière”²¹⁵, ou seja, nas palavras agora de Hermilo, à espera de uma reelaboração com “maior razão”, “auxiliados pela cultura, pelo conhecimento, pela experiência” (BORBA FILHO, 1980, p. 62). A posição faz parte, certamente, de um espectro moderno, modernista também, na qual o popular serviria como base para uma criação sofisticada. Sua estrutura, seu universo, personagens etc., serviriam como um tipo de matéria-prima, diamante em estado bruto, para, de alguma forma, lapidá-lo em direção a uma potencial obra de arte brasileira, complexa e local.

Construções reflexivas como a suposta “desorientação” da “manifestação popular”, em Hermilo, ou o “esquema repetitivo” que precisaria do “tratamento erudito” para que saísse “da superfície”, em Bastide, se afastam, é verdade, da nostalgia e do passadismo regionalista, com ares conservadores e cheio de saudade colonial. São,

²¹³ BASTIDE, Roger. Para um teatro brasileiro. Letras e Artes: **Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, domingo, 12 out. 1947.

²¹⁴ BASTIDE, Roger. Para um teatro brasileiro. Letras e Artes: **Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, domingo, 12 out. 1947. Bastide sugere também que o caminho para o surgimento de um autor nacional, fundamentado nas experiências populares, seria através do estabelecimento de uma escola dramática. Ele expressa essa ideia em 1947, antes mesmo da fundação da EAD em São Paulo, mas dentro do debate desses grupos estudantis que vinham refletindo sobre a necessidade de tal escola e até mesmo inventando formas de driblar a sua falta, criando seminários, cursos de férias, conferências, entre outros eventos.

²¹⁵ BASTIDE, Roger. Para um teatro brasileiro. Letras e Artes: **Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, domingo, 12 out. 1947.

contudo, posições que não deixam de soar estranhas e elitistas, além de mostrar um tipo de relação algo predatória e desigual do intelectual para com as manifestações populares²¹⁶.

Em relação à interação do intelectual com o popular, José Antônio Pasta Junior (1980)²¹⁷, apresenta uma perspectiva crítica, descrevendo o intelectual como "um assaltante sórdido, aquele que assalta os espoliados para tomar-lhes o que por último lhes resta" (p. 28). Pasta enfatiza a necessidade de uma autocrítica por parte do intelectual e versa sobre a dificuldade em escapar de sua posição de classe e em questionar concepções pré-estabelecidas sobre a literatura e a cultura. Ele salienta que certas atitudes mantêm pressupostos e teorias enraizadas, o que limita a compreensão do "outro" e resulta em recusas estéticas e políticas (p. 31). Afinal de contas, uma linguagem (ou cultura) que se percebe como universal não seria capaz de reconhecer suas marcas de classe e ideologia subjacente (p. 31).

Mas, haveria uma saída:

Acredito que somente aquele cuja linguagem se deixa ferir internamente por uma alteridade radical e inconciliável é que pode, através desse próprio dilaceramento, entrever a imagem do *Outro* que o condena à parcialidade e à arbitrariedade. (...)

A vocação da literatura hoje – e por extensão a vocação das outras formas de expressão estética – é sair de si; é ela própria que, diante da contradição que lhe retira as bases de uma universalidade que ela supunha constituída, é ela mesma que dramatiza no seu próprio interior a destruição de suas categorias fundamentais e aponta para fora de si. (PASTA JUNIOR, 1980, p. 31)

As práticas do TEP certamente foram dinamizadas por essas perspectivas teóricas, limitando o reconhecimento desse “outro”, popular. Ao mesmo tempo, ao deslocar suas produções artísticas em direção às frações sociais subalternas, o trabalho do grupo se torna mais contraditório, desafiando os pressupostos ideológicos iniciais. A ação descentralizada, criação coletiva e aprendizagem experimentada pelos estudantes transformam sua abordagem em relação ao sentido de popular e à própria ideia de arte.

Na mesma fala/manifesto, por exemplo, Hermilo anuncia um projeto do teatro itinerante inspirado no trabalho do espanhol Federico García Lorca. A ideia seria

²¹⁶ Modo de conexão que se transformará num tipo de constante da cultura brasileira – ajuda a entender a Música Popular Brasileira (MPB), ou, antes, a Bossa Nova, por exemplo.

²¹⁷ O artigo publicado na revista *Arte 3*, sobre a questão do popular, é uma reelaboração de um “texto-base” que o mesmo autor elaborou para o debate “Memória da Cultura Brasileira”, realizado na 31ª Reunião Anual da SBPC em Fortaleza, no ano de 1979 (*Revista Arte 3*, 1980, p. 28).

trabalhar nas periferias da cidade: “com um repertório de peças em um ato e na carroceria de um caminhão” (BORBA FILHO, 1980, p. 62). São planos que, veremos, não conseguem ir muito adiante, mas a ideia por trás do projeto de descentralização foi um tipo de bússola para o trabalho artístico do grupo. Apesar de sua vida curta e das condições precárias, foi um trabalho que, pouco a pouco, instigou uma nova definição de teatro popular: horizontal, de trocas abertas, em ambientes nos quais todos aprendiam, estudantes, artistas, trabalhadores e camponeses.

Por um teatro estudantil e popular

O segundo espetáculo do TEP foi, não por acaso, uma peça de Lorca, *A Sapateira Prodigiosa*, cuja estreia se deu em janeiro de 1947. Lorca surgia como o apoio necessário para o programa audacioso do grupo estudantil. Havia uma identificação com o poeta, sua história e suas posições políticas e era também “um extraordinário exemplo de como aproveitar os motivos locais, dando-lhes um tratamento que lhes possibilitava um alcance universal” (TEIXEIRA, 2016, p. 124). Vicente Fittipaldi, fundador da Orquestra Sinfônica de Recife, ficou responsável pela iluminação, cenário, figurinos e arranjos musicais dessa peça, cujo apuro estético foi muito mais significativo que o das duas peças da estreia (TEIXEIRA, 2016, p. 123). Com essa montagem, o grupo circulou bastante por bairros distantes, longe das casas de espetáculo do circuito institucional de cultura no Recife. Percorreram “como se fosse um circo de cavalo”, sanatórios, presídios, conventos e fábricas²¹⁸. A prática de descentralização e democratização incluía recursos de verificação do interesse da plateia, como uma urna em que perguntavam sobre o que haviam compreendido dos textos²¹⁹.

Pouco depois, o TEP propõe uma série de cursos, debates, sabatinas de representações populares movimentando uma boa parte de estudantes do Recife, além de intelectuais e artistas.

Em outubro de 1947, realizam um evento marcante: uma mesa redonda sobre representações populares, no Teatro Derby, com apoio da Casa do Estudante, que também cedeu o local, e da prefeitura de Recife. Diversos artistas populares, como mestres de

²¹⁸ HOLLANDA, Guerra de. O Teatro do Estudante às voltas com os bonecos. **Diário de Pernambuco**, p. 3, sábado, 26 abr. 1947.

²¹⁹ BORBA FILHO, Hermilo. Até que enfim o “Teatro do Estudante de Pernambuco” recebe 15.000 cruzeiros de auxílio. Entrevista. Recife, **Diário de Pernambuco**, p. 2, domingo, 10 ago. 1947.


mamulengo, de bumba meu boi, do pastoril foram convidados para o evento e a ideia era que falassem e mostrassem os seus trabalhos.

Joel Pontes, à época secretário do grupo, declara o ineditismo do evento, que almejava colocar todos à mesa: “todo mundo podia falar e dizer o que bem entendesse”, como àquelas mesas que se faziam na “corte do rei Arthur, onde tanto o rei como os cavaleiros se consideravam iguais”. “Assim, não havia presidente, nem mandão”²²⁰.

O primeiro convidado foi o reconhecido poeta Ascenso Ferreira, ligado ao modernismo, que falaria “coisa de meia hora sobre o pastoril, mamulengo e bumba meu boi”, e depois poderia “receber objeções sobre o que disse, tendo que dar explicações sobre determinados pontos que não tenham sido esclarecidos suficientemente. E aí se trava a conversa”²²¹.

Reunida na Casa do Estudante a «mesa redonda» das representações populares

Ascenso e Cheiroso dão espetáculo – Mamulengo dentro da Casa do Estudante – Um urubú entra em cena – Sábado, possivelmente, no 13 de Maio, um bumba-meu-boi, dansado para o povo



“O DRAMA DO CIRCO”
O “Drama do Circo” não tem nada de circo. Um rapaz que teve sua namorada seduzida por outro, envia-lhe, por seu empregado “Cossa-Cossa”, um prato de bolos. No meio do caminho, o empregado come os bolos e volta, afirmando ao patrão que havia entregue o presente. E acrescenta, para justificar a mentira, que virá quando a “moça” comeu os bolos, pallitou os dentes, bebeu água”. Com essa informação repetida uma dezena de vezes, “Cossa-Cossa” ouve do patrão a confissão de que estava vingado, pois os bolos estavam envenenados. “Cossa-Cossa”, impressionado, desmala e morre sob a ação do veneno. Nessa ocasião entra um urubú em cena e carrega pelo ar o corpo do mentiroso.

FIM DE NARRAÇÃO
A representação dos bonecos agradou imensamente. Cheiroso, que tem esse nome por ser um modesto fabricante de “cheiros”, foi um

Quando falava o poeta Ascenso Ferreira

Realizou-se, domingo, à hora marcada, o matuto, lembrando-se de uma cena que vira, de um fer-

Recorte de jornal, *Diário de Pernambuco*, terça-feira, 7 out. 1947.

Segundo Joel Pontes, teria sido a primeira mesa redonda no Brasil a introduzir um tema como teatro popular – Hermilo e Suassuna referem-se em outras ocasiões sobre esse ineditismo. O modelo dos debates abertos vinha do Teatro do Estudante do Brasil.

²²⁰ PONTES, Joel. O Cabo 70, Ascenso, O Teatro do Estudante. *Jornal Pequeno*. 27 set. 1947.

²²¹ PONTES, Joel. O Cabo 70, Ascenso, O Teatro do Estudante. *Jornal Pequeno*. 27 set. 1947.

Também Paschoal Carlos Magno organizava mesas redondas em formatos abertos, como *ágoras* de debate, sobre os assuntos das peças que estavam montando e sobre assuntos teatrais de modo geral. Tal dinâmica democrática de aprendizagem, estudos e criação se torna um tipo de característica marcante das formas estudantis do teatro brasileiro, replicadas de várias formas e em vários momentos diferentes até os anos 1970.

No caso do TEP, a característica democrática do encontro carrega ainda um simbolismo importante na relação com a cultura popular. Os estudantes colocavam em pé de igualdade a arte erudita e a popular, e mais do que isso, os palestrantes eram os próprios artistas populares, como o "velho do pastoril", o "cavalo marinho do bumba meu boi", o "cantor de feira" e o "preto Alegria, representando um circo"²²². Eles estavam lá para apresentar seu trabalho, mostrar procedimentos de criação e contar histórias, ampliando a experiência dos estudantes no contato com a cultura popular.

O projeto Barraca

Em 1948, durante o mês de setembro, o Teatro do Estudante de Pernambuco colocou em prática um projeto marcante dos desígnios do grupo: o teatro ambulante *A Barraca*²²³. A primeira apresentação ocorreu num sábado, dia 18 de setembro de 1948, no Parque 13 de Maio, o primeiro parque urbano do Recife, inaugurado em 1939. Foi um programa constituído de versos de Federico García Lorca, musicados por Capiba e cantados por Ana Canen; uma peça de mamulengo, *Haja pau*, escrita por José de Moraes Pinho (resultante dos trabalhos do Departamento de Bonecos do TEP); e uma tragédia de Ariano Suassuna, *Cantam as Harpas do Sião* (que mais tarde será publicada com o nome *O Desertor de Princesa*). A apresentação reuniu cerca de três mil pessoas (CARVALHEIRA, 2012, p. 230).

Além disso, foram entregues os prêmios do concurso de dramaturgia do TEP, realizado no ano anterior, cujas peças deveriam apresentar “problemas

²²² BORBA FILHO, Hermilo. In: PONTES, Joel. O Cabo 70, Ascenso, O Teatro do Estudante. **Jornal Pequeno**. 27 set. 1947.

²²³ Antes disso, no início de 1948, o TEP encena a tragédia *A Casa de Rosmer*, de Henrik Ibsen, com direção de Hermilo Borba Filho. A produção contou com a interpretação aclamada de Ana Canen, no papel de Rebeca, e Genivaldo Wanderlei, como João Rosmer. O trabalho de Aloísio Magalhães, nos cenários e figurinos, e os efeitos de luz planejados por Salustiano Gomes Lins, contribuíram para a grandiosidade da produção. A estreia da peça foi realizada na Escola Técnica do Teatro Dérbi, em maio de 1948, e teve grande repercussão na crítica. “A casa de Rosmer cumpre o roteiro habitual, indo aos Centros Operários e outros lugares já visitados pelo conjunto. Uma apresentação é feita para mais de mil e quinhentas pessoas no Cine Rivoli, no Bairro da Casa Amarela (CARVALHEIRA, 2012, p. 221)

caracteristicamente brasileiros [...] em termos dramáticos”²²⁴, “aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil”²²⁵.

Ariano Suassuna, na época estudante de direito, ficou em primeiro lugar com sua tragédia intitulada *Uma mulher vestida de sol*²²⁶. A comissão julgadora contou com a presença de Gilberto Freyre, como presidente; o crítico Álvaro Lins; Hermilo Borba Filho; e Valdemar de Oliveira, diretor do Teatro de Amadores de Pernambuco²²⁷. Paschoal Carlos Magno, que havia sugerido a criação do concurso, foi homenageado, e o prêmio levou o nome de seu pai, Nicolau Carlos Magno.

Foi Paschoal quem entregou os prêmios no dia da inauguração d’*A Barraca* e também fora ele quem sugerira a Hermilo a ideia de um teatro ambulante nos moldes do que fizera García Lorca na Espanha dos anos 1930²²⁸. Paschoal e Hermilo permaneceram amigos por muitos anos e a conexão do projeto estudantil do TEP com o Teatro do Estudante do Brasil é direta.

O projeto de democratização e popularização da cultura inspirou-se nas experiências de teatro ambulante e estudantil de Lorca. O poeta assassinado por oficiais da ditadura do General fascista Francisco Franco, em 1936, no início da Guerra Civil Espanhola, já era famoso autor de poesia e teatro quando fundou a Companhia *La Barraca Teatro Universitário*, em 1931. Chama atenção que um autor já consagrado nacionalmente tenha decidido fazer teatro estudantil. O grupo era composto por estudantes da Residência, onde ele vivia, e do Instituto Escola, ligados a Institución de Libre Enseñanza (ILE), uma iniciativa privada laica, de 1874, à margem do Estado com propostas de laicização do ensino e reformas modernizantes na educação. Já a Residência era um centro educacional de nível universitário, fundada em 1910 (PASSOS, 2014, p. 130), e no qual viviam e conviviam estudantes de diversas áreas. O centro organizava recorrentes excursões extensionistas para estudos e ações comunitárias. *La Barraca*

²²⁴ BORBA FILHO, Hermilo. In: HOLLANDA, Guerra de. O Teatro do Estudante às voltas com os bonecos. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 3, sábado, 26 abr. 1947.

²²⁵ Regulamento do concurso citado em CARVALHEIRA, 2012, p. 195.

²²⁶ O segundo lugar foi conquistado por José Moraes Pinho, aluno da Escola Técnica de Comércio, com a peça *O Poço*, enquanto o terceiro lugar foi dividido em empate entre Vanildo Campos Bezerra Cavalcanti, estudante de direito, com *Primavera*, e José Rui Barbosa, aluno do colegial, com *A Volante*. (HOLLANDA, Guerra de. Bazar de Gringo. **Diário da Manhã**, Recife, 18 jan. 1948, p. 2).

²²⁷ HOLLANDA, Guerra de. Bazar de Gringo. **Diário da Manhã**, Recife, p. 2, 18 jan. 1948.

²²⁸ Durante um debate realizado em 1944 na *Revista do Jornal* (Falta Tudo ao Teatro Nacional. **Revista do Jornal**, Rio de Janeiro, Domingo, 8 de out 1944), Paschoal Carlos Magno mencionou *A Barraca* de Garcia Lorca, bem como outros teatros ambulantes na Inglaterra. Nesse evento, ele ressaltou também a importância de "preservar" o teatro verdadeiramente brasileiro e popular, como as pastorinhas e os bumba meu boi.

ecoava esse ambiente e tinha como diretriz apresentar repertório nacional espanhol clássico nos vilarejos, praças, lugares dos mais distantes e empobrecidos de uma Espanha que, no início dos anos 1930, tinha mais de 30% de sua população analfabeta (PASSOS, 2014, p. 88).

Lorca levou muito a sério aquele teatro universitário ambulante realizado num palco desmontável que levavam numa carroceria de um caminhão. Era comum vê-lo metido num macacão, o uniforme com que se apresentavam, junto aos estudantes, montando e desmontando os tablados do caminhão para a praça pública, fazendo discursos iniciais antes das apresentações, ensaiando com as atrizes e atores.

Em 1935, depois de uma apresentação de *Yerma*, Lorca proferiu uma conferência famosa para atores madrilenos. A fala ficou conhecida como *Charla sobre Teatro* (LORCA, 1989) e pode ter influenciado Hermilo na composição de seu famoso manifesto *Teatro, Arte do Povo*, de 1946. Para Lorca, o teatro teria uma função social importante, seria “una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre” (LORCA, 1989, p. 3)²²⁹. Mas esse teatro teria que recorrer ao “latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas”, para que pudesse ser chamado de teatro (LORCA, 1989, p. 3)²³⁰.

Nesse sentido, a retomada de clássicos da dramaturgia espanhola pode ser entendida de forma programática, tanto como modelo para uma nova dramaturgia nacional, que partisse do espírito popular daquela gente, quanto como uma espécie de formação e sensibilização do público²³¹. O repertório clássico da *Companhia La Barraca* era, sobretudo, do Século de Ouro espanhol, como, por exemplo, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; os autos de *La Vida es Sueño*, de Calderon de La Barca; ou comédias de Miguel

²²⁹ Tradução livre: “uma tribuna livre onde os homens podem expor a moral antiga ou equivocada e explicar com exemplos vivos as normas eternas do coração e dos sentimentos do homem” (LORCA, 1989, p. 3).

²³⁰ Tradução livre: “o pulsar social, o pulsar histórico, o drama de seu povo e a cor genuína de sua paisagem e de seu espírito, com risos ou com lágrimas” (LORCA, 1989, p. 3).

²³¹ “Al público se le puede enseñar, conste que digo público, no pueblo; se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente, como Wedekind en Alemania y Pirandello en Italia, y tantos otros”. (GARCIA LORCA, 1989, p. 4) – “O público pode ser ensinado, digo público, não pessoas; eles podem ser ensinados, porque vi Debussy e Ravel serem chutados anos atrás, e testemunhei depois as ovações retumbantes que um público popular deu a obras anteriormente rejeitadas. Esses autores foram submetidos a um alto critério de autoridade, superior ao do público comum, como Wedekind na Alemanha e Pirandello na Itália, e tantos outros”

de Cervantes – obras e autores que, aliás, eram lidos com grande interesse por Hermilo Borba Filho.

Assim como as peças de Shakespeare, são obras também fortemente ligadas ao acontecimento teatral, ao espetáculo, e desapegadas de qualquer ordenação neoclássica, como as unidades de tempo, lugar e ação²³². São perceptíveis nos textos as marcas de teatralidades populares, religiosas e medievais: formas abertas, não-dramáticas e atectônicas – para retomar o conceito abordado no primeiro capítulo desta tese.

No século XVII, os autos sacramentais espanhóis, muitos de Calderón de La Barca, por exemplo, eram comumente representados sobre carros, “semelhantes aos carros triunfais das festas profanas do Renascimento” (MOLINARI, 2010, p. 188), deslocando o espetáculo para pontos distintos da cidade: “O público circundava os carros e, portanto, cada espectador tinha um ponto de vista particular consoante o lugar que ocupasse” (MOLINARI, 2010, p. 189).

Muitas comédias aconteciam nos chamados *corrales*, teatros em pátios, “rodeados pelas paredes de casas particulares, onde num dos lados era construído o palco” (MOLINARI, 2010, p. 194)²³³. O público era constituído por classes sociais distintas em todos os lados ao redor do palco, inclusive nas janelas das casas “que formavam o pátio” (MOLINARI, 2010, p. 194).

A ênfase no espetáculo desse teatro clássico espanhol, com uma relação aberta e interativa entre atores e público; cenas episódicas e alegóricas; assim como a possibilidade de um palco “elástico e neutro” (MOLINARI, 2010, p. 196), cheio de possibilidades imaginativas, é algo que orienta o trabalho de Hermilo (e os dramaturgos em torno do TEP) desde pelo menos a estreia do grupo estudantil pernambucano.

²³² Roger Chartier (2002) comenta o texto *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que havia sido apresentado por Lope de Vega em 1609 para membros de uma academia privada, no qual o autor discute as normas que organizaram a criação de peças, sem referir-se às unidades aristotélicas, prescritas pelos comentadores desde 1549. A criação deveria ser condicionada pela expectativa do público, conhecido como *vulgo*, peças feitas para agradar (CHARTIER, 2002, p. 80).

²³³ A estrutura dos teatros de *corrales* do século XVII consistia em cortinas divididas em três setores, com dois lados usados para a entrada de personagens e um elemento fixo de dois camarotes sobrepostos. As galerias do palco, conhecidas como “o cimo do teatro”, eram usadas para cenas em lugares elevados e para aparições divinas. Mecanismos para eventos milagrosos também eram colocados nessas galerias. Tratava-se de uma estrutura cênica “relativamente nua, mas extremamente dúctil”, que permitia a introdução de acessórios cenográficos como “árvores, colinas e muralhas da cidade” (MOLINARI, 2010, p. 195).

Além disso, segundo Hermilo, o pastoril literário brasileiro descenderia do auto sacramental do Século de Ouro espanhol, por isso seria tão parecido com os textos de Calderon de La Barca (BORBA FILHO, 1966a)²³⁴.

O pastoril surge a princípio como representação do drama sagrado do Nascimento de Cristo, na época do natal, “com bailados e cantos próprios” (BORBA FILHO, 1966b, p. 145). Aos poucos a cena foi sendo dramatizada, incluindo, “antecedentes do Nascimento de Jesus” (BORBA FILHO, 1966b, p. 154). Assim como auto sacramental, o Pastoril surge antes popular e só depois torna-se literatura, e por último apenas profano “escabroso” (BORBA FILHO, 1966b, p. 154).

Hermilo narra a história de um pastoril, com personagens como a Culpa, o Demônio, a Religião, Herodes, animais domésticos etc.

O Auto conta a história das pastoras a caminho de Belém, onde nasceu Jesus. Lusbel lança mão de mil artimanhas para desviá-las do caminho e só não consegue o seu intento por causa da intervenção de São Gabriel. Vendo frustrado o seu intento, Satanás convence Herodes a promover a degola dos inocentes, mas o tetrarca é castigado porque os soldados matam o seu filho. Herodes se arrepende e é salvo, enquanto o Demônio é mais uma vez derrotado. (BORBA FILHO, 1966b, p. 155)

O elemento cômico, próprio de todos os espetáculos populares nordestinos, apareceu aos poucos no Pastoril, possivelmente pelo desejo dos autores ou organizadores de atrair mais público (BORBA FILHO, 1966b, p. 161). E a divisão das pastoras em cena, em cordões, “azul de um lado e encarnado do outro, deu origem à formação de partidos que se batiam pelas cores de suas preferências, não raro terminando em pancadaria grossa” (BORBA FILHO, 1966b, p. 161). A conotação sexual também foi sendo mais e mais acentuada, virando motivo para “entusiasmo” e “explosão de paixões”, logo passando a ser moralmente condenado, inclusive pela Igreja, de onde veio originalmente.

É possível entender a experiência do teatro ambulante *A Barraca*, organizado pelo TEP em 1948, nas origens de um teatro nacional-popular, em Pernambuco e mesmo no Brasil. Foi uma tentativa de tensionar fronteiras de classe no ambiente artístico e que via

²³⁴ “Aconteceu com o nosso pastoril, que veio da linha do auto sacramental pastoril religioso, o que acontece em relação a qualquer teatro religioso em qualquer ponto da história do espetáculo: caiu no profano. Mas caiu no profano porque o público começou a gostar. Temos, como exemplo, o espetáculo da Paixão de Cristo, em Jerusalém. O público começou a gostar, o espetáculo começou a conceder. O mesmo aconteceu com o teatro litúrgico medieval. Foi concedendo, concedendo, até chegar ao profano. A figura do velho, no pastoril? O velho era a figura que se antepunha predominantemente ao espírito piegas, choroso e mórbido da Igreja” (BORBA FILHO, 1981, p. 107).

nas formas tradicionais populares nordestinas – como a literatura de cordel, o teatro de mamulengo, o pastoril etc. –, matéria-prima para a elaboração de uma dramaturgia local e moderna, com perspectiva popular.

Não por acaso, na inauguração da Barraca do TEP foi também apresentado o espetáculo de mamulengo, *Haja pau*. A atração se ligava ao Departamento de Bonecos do grupo, criado em 1947, com a intenção de montar peças que seriam representadas principalmente para o público infantil. Guerra de Hollanda, em reportagem sobre as ações do grupo, descreve o momento em que chega num sítio, no bairro de Santana, e aos fundos encontrou o pintor e estudante Aloísio Magalhães que trabalhava na confecção de um palco em miniatura para a representação dos bonecos:

Lá debaixo das árvores de um sítio, em Santana, Aluísio construía a miniatura de um palco, desenhava cenários, fazia móveis de brinquedo, de casa de bonecas, adaptava as bruxas de pano, movimentos de “prima-dona”, a essas obscuras bruxas de pano adquiridas nas feiras de Gravatá²³⁵.

A imagem é notável do espírito do TEP: o artista/estudante “erudito” que compra bonecos nas famosas feiras do agreste pernambucano e que trata esses bonecos da mesma maneira que tratará, com traços de “prima-dona”, as temáticas populares para elaboração de peças teatrais. Tal qual os desígnios do TEP em recriar tradições populares, como os teatros de marionetes e mamulengos, em busca de uma “zona dramática especial”²³⁶ moderna e erudita²³⁷.

²³⁵ HOLLANDA, Guerra de. O Teatro do Estudante às voltas com os bonecos. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 3, sábado, 26 abr. 1947.

²³⁶ BORBA FILHO, Hermilo. In: HOLLANDA, Guerra de. O Teatro do Estudante às voltas com os bonecos. **Diário de Pernambuco**, Rio de Janeiro, p. 3, sábado, 26 abr. 1947.

²³⁷ Anos mais tarde, em 1964, Hermilo Borba Filho publicou um importante livro intitulado *Diálogo do Encenador*, em que sintetiza a base do trabalho de conexão entre o teatro erudito e o popular. Depois, em 1966, por encomenda da Prefeitura de Recife, escreveu *Fisionomia e Espírito do Mamulengo – O Teatro Popular do Nordeste*, seguido por *Espetáculos Populares do Nordeste* e, no ano seguinte, *Apresentação do Bumba Meu Boi*. Estes estudos frequentes e aprofundados inspiraram muitos autores interessados na temática nordestina, que enfrentaram as formas populares em suas obras, como Ariano Suassuna, José Moraes Pinho e o próprio Hermilo.



Aloisio encena, no quintal da sua casa, a peça de Garcia Lorca, "Os Amores de Dom Perlimplín com Belisa em seu Jardim", em 1947. | imagem: fotógrafo desconhecido / acervo Aloisio Magalhães



apresentação de *Haja Pau* na estreia da *Barraca*, dia 18 de setembro de 1948. imagem: fotografia desconhecido / acervo Aloisio Magalhães

Haja Pau segue os preceitos que orientavam parte significativa da produção do grupo, a busca por se aproximar do espírito da manifestação popular e, com estudo e apuro, criar algo novo. Hermilo Borba Filho, em *Fisionomia e Espírito do Mamulengo – O Teatro Popular do Nordeste*, transcreve duas peças “escritas por dois eruditos que aproveitaram motivos populares” (BORBA FILHO, 1966a, p. 191). A primeira é *Haja Pau* e a segunda é a peça de Ariano Suassuna intitulada *Torturas de um Coração*, que, mais tarde, se transformará numa das partes de sua peça *A Pena e a Lei*, apresentada em 1960 pelo Teatro Popular do Nordeste²³⁸.

²³⁸ “Em 1951, escrevi e montei eu mesmo, em Taperoá, com acompanhamento musical de uma orquestra composta de três pífanos e três tambores — o “zabumba” ou “terno” de Seu Manuel Campina —, uma peça para mamulengos, um entremez popular chamado *Torturas de um Coração*, ou, *Em Boca Fechada não Entra Mosquito*, cujos personagens eram alguns dos “tipos” fixos do mamulengo nordestino — Vicentão, o valente, o Cabo Setenta, o “quengo” negro Benedito. Os outros dois, Marieta e Pedro, pertenciam a meu mundo sertanejo mítico — que, de certa forma, com o outro se confunde — e é por isso que foram batizados com os nomes de Pedro (Pedro de Águeda, um dos muitos “homens de caminhão” que dele fazem parte e justamente célebre, com Pierre Nogueira, Papagaio, Seu Joca Mota, Chico de Filipa) e de Marieta (a primeira “mulher fatal”, terrível sedutora de homens, de que minha imaginação infantil cuidou). Com as preocupações e problemas espirituais em que andava mergulhado naquela época,

No primeiro ato da peça de Suassuna, os atores imitavam os bonecos de um mamulengo, precisamente o Mamulengo de Cheiroso, um dos mais conhecidos mestres da região. Segundo depoimento de Aloísio Magalhães a Luiz Maurício Carvalheira, para a apresentação de *Haja Pau* foram usados bonecos de mestre Cheiroso, que havia participado da mesa redonda organizada pelo TEP em 1947 (CARVALHEIRA, 2012, p. 230). Cheiroso, naquela ocasião, apresentou seu mamulengo e conversou sobre seus bonecos, como o famoso Cabo 70, personagem tradicional. Segundo Hermilo, o homem “magro, muito alto e feio”, cujo apelido “veio do fato de fabricar "cheiros" (perfume), essências baratas extraídas das flores e metidas em frasquinhos para venda às pessoas de sua classe” (BORBA FILHO, 1981, p. 107) logo tomou a palavra: “Disse ao público como fazia seus bonecos, as roupas, como os movimentava. Escondeu-se no interior da sua barraca e começou a representação das pecinhas”²³⁹. Foi um acontecimento marcante que teria sido, inclusive, a influência para o Teatro do Estudante de Pernambuco criar seu Departamento de Bonecos²⁴⁰.

a peça foi um descanso na violência, um descanso que foi proporcionado por esta outra face do caráter sertanejo, o riso.

Quatro anos depois, em 1955, escrevi o Auto da Compadecida, na linha religiosa do Auto de João da Cruz e na do riso popular do entremez de 1951, que escrevera por simples brincadeira. Tentei montar a nova peça com um grupo de adolescentes que dirigia então no Ginásio Pernambucano. Como não acertássemos na encenação e eu precisasse dar um espetáculo no dia do aniversário do colégio, escrevi, num só dia, uma outra peça em um ato, uma espécie de “facilitação” do terceiro ato do Auto da Compadecida, com outra história, é verdade, com outro tema e cujos personagens eram os mesmos do entremez de 1951. A peça recebeu o título de O Processo do Cristo Negro. Montado, porém, o Auto da Compadecida, ela perdeu, ao que eu pensava, o sentido, e foi-se juntar à outra na gaveta dos papéis velhos.

Aí, porém, como passasse a dirigir também um grupo de operários, reescrevi em prosa a peça de 1951, dando-lhe o novo título de A Inconveniência de Ter Coragem. Montei-a, com os atores fingindo de mamulengo, e tive a impressão de que aquela peça, escrita em Taperoá unicamente por diversão e para receber festivamente a visita de quatro pessoas queridas, dava um bom resultado cênico. Foi então que, procurando salvar também a outra peça, escrevi uma terceira, também em um ato, “O Caso do Novilho Furtado, expressamente para colocá-la entre as outras duas, com os mesmos personagens, juntando as três num espetáculo só. Para isso, o Cristo, que na terceira peça era preto, como o título indica, virou branco, porque, tendo já tratado do problema da segregação racial no Auto da Compadecida, não tinha mais sentido fazê-lo novamente aqui. Foi assim que O Processo do Cristo Negro se transformou no Auto da Virtude da Esperança, terceiro ato de A Pena e a Lei, sendo A Inconveniência de Ter Coragem o primeiro e O Caso do Novilho Furtado o segundo. Escrevi uma “ligação para elas, procurei dar um sentido ao conjunto, e fiz, desse modo, uma peça em três atos. É esta peça que se edita agora, sob sua forma definitiva.A.S.” Prólogo de A Pena e a Lei em SUASSUNA, 2018, p. 464-466).

²³⁹ Representou na ocasião, *Ismael, o filho amaldiçoado, O recruta e O drama do circo* (BORBA FILHO, 1981, p. 107). Ver também BORBA FILHO, 1966a, p. 105.

²⁴⁰ O pintor Augusto Rodrigues foi quem colocou Cheiroso em contato com o TEP, e quem, além disso, contribuiu para que ele, que há muito já se apresentava em feiras e festas de aniversário, fosse projetado no exterior, “como um verdadeiro artista popular, ao lado de Vitalino” (BORBA FILHO, 1981, p. 107). Ver também BORBA FILHO, 1966a, p. 100.

Hermilo Borba Filho (1981) afirma, em sua pesquisa, que a origem do mamulengo no Brasil é incerta, mas aponta conexões com a *Commedia dell'arte* e sugere que possa ter entrado no país através da forma do presépio, que representa o nascimento de Cristo. O teatro de bonecos teria sofrido o mesmo processo que as outras formas de espetáculo populares documentadas por ele na primeira parte do livro, as quais, na Europa, começaram como teatralidades religiosas e terminaram profanas. No caso do mamulengo, teria começado como presépio e depois:

desenvolveu-se no sentido de apresentar as cenas bíblicas e, pouco a pouco, contaminado pelos assuntos do dia, desejoso de um público cada vez maior, caiu no profano, embora continuasse a exibir-se por ocasião das festas da Igreja (BORBA FILHO, 1981 107)²⁴¹.

Sobre a forma, Hermilo explica que o mamulengueiro arma sua tenda, que às vezes é apenas um lençol amarrado a uma árvore, “ao ar livre ou numa sala quase sempre iluminada à candeeiro e o espetáculo se inicia com a participação da plateia” (BORBA FILHO, 1981, p. 107). Apesar de haver algum roteiro, ou uma ideia da história, “jamais escrita” (BORBA FILHO, 1981, p. 107), quase sempre elas são complementadas com uma série de improvisos, críticas às autoridades, às figuras públicas do local da apresentação, interações com o público etc.: “os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público” (BORBA FILHO, 1981, p. 107). Além disso, não há mamulengo sem dança. As histórias começam com uma dança, “o que dá margem à orquestra e aos cantos, além das confusões naturais que podem sair deste ambiente” (BORBA FILHO, 1981, p. 107). Os bonecos “cantam, dançam, dão pauladas, gritam obscenidades” (BORBA FILHO, 1981, p. 107)²⁴².

A violência e pancadaria parecem ser mesmo uma marca desse tipo de teatro. As três peças apresentadas por Cheiroso ao TEP em 1947, por exemplo, apresentavam alto grau de violência. Numa delas, segundo lembrança de Hermilo Borba Filho (1981), um “filho mau se embriaga”, bate em sua mãe, e acaba morrendo “atropelado por uma ambulância do Pronto Socorro” (p. 107). Depois, com característica de uma moralidade,

²⁴¹ Sobre as variações de nomes e formas pelo Brasil, ele diz: “Em várias regiões do Brasil os bonecos continuam uma tradição e uma história tão antigas quanto o homem: Briguela ou João Minhoca em Minas Gerais, também João Minhoca em São Paulo, Estado do Rio e Espírito Santo; Mané Gostoso na Bahia; João Redondo no Rio Grande do Norte; Babau em certas zonas; Benedito em outras; *mamulengo* em Pernambuco, o único Estado em que se pode acompanhar com mais precisão uma história do seu desenvolvimento até os dias de hoje” (BORBA FILHO, 1966a, p. 79).

²⁴² Ver também BORBA FILHO, 1966a, p. 94-99.

“estendido na rua, morto e abandonado, vem o Diabo, vestido a rigor, isto é, como convém a um Diabo perfeito, e leva não somente a alma de Ismael, mas o seu próprio corpo para o inferno” (p. 107)²⁴³

Há também esse grau acentuado de violência na peça *Haja pau*, de José Moraes Pinho, que estreou na Barraca do TEP e era inspirado numa lenda popular de igual dureza. Na história, um menino comeu a comida que a mãe havia pedido que levasse ao pai, que trabalhava no roçado. Este, ao ver somente os ossos, pergunta quem havia lhe mandado aquilo. O menino, com medo da reprimenda, diz que foi a mãe. O pai, furioso, volta para a casa e castiga a mãe. O menino, sobe na árvore e grita: “Haja Pau!, Haja Pau!”. A mãe, pragueja contra o filho pedindo que ele fosse castigado. O menino se transforma então numa ave cujo canto soa como: “haja pau, haja pau”.

Para a representação da peça, colocou-se um pequeno palco no centro da Barraca, no qual os bonecos eram manipulados por Maria Tereza Leal, Epitácio Gadelha, Dulce Cavalcanti e Gilberto Borba. A direção foi de Aloísio Magalhães. A peça contava a história da lenda, cuja história evoca vários símbolos da fome, e buscava colocar em prática os principais expedientes da forma popular. José Moraes Pinho aprendeu muito bem o procedimento, elaborando a ação dramática para um roteiro pré-definido, o da lenda, e desenvolvendo o texto pensando na reação do público, jogando com as expectativas das situações e criando aberturas de intervenção, com apartes e comentários. Na cena inicial é possível visualizar os jogos cômicos e populares:

MULHER - (Surge como se tivesse saído do mocambo. Vira-se para os lados e chama pelo filho) Bastião! (Como não obtém resposta, fala mais alto) Meu filho! ô meu filho! Ah, diabinho teimoso! (Vai à lateral direita e grita mais uma vez) Bastião! (Volta ao centro do palco) Minha Nossa Senhora, onde é que anda esse menino? Terá ido cavar ostra? Se foi, vai chegar com os pés sangrando... bem feito! E ainda por cima lhe dou uma surra! (Noutro tom) Mas... e se foi tomar banho?... (Aflita) bem capaz... Minha Santa Mãe! Se ele foi pro Gulandim?... Um banho ali é perigoso! Muita gente já morreu sem saber como . . . A água é fria, o rio é fundo, a lama. .. (Com terror) A lama do rio consome gente !. . . Ai, meu Nosso Senhor, tenha pena do meu filho. . . (Já chorando) Que se afogou nas águas do Gulandim... Meu Bastiãozinho dos olhos de pitomba... tão treloso, tão arisco. .. Mas era meu filho! Meu passarinho

²⁴³ Ver também BORBA FILHO, 1966a, p. 105.

bonito... A água engoliu meu passarinho ! (Ouve-se uma risada infantil acompanhada de piados. A Mulher volta-se para a árvore) .

MENINO - Tou aqui, mãe, piu, piu!

MULHER (Sentindo-se aliviada) Graças à Virgem Santíssima! (Noutro tom, enérgica) Desce daí, menino! Tu te arrebenta!

(PINHO in BORBA FILHO, 1966, p. 197)

Até a década de 1940, o mamulengo era uma forma de entretenimento muito comum no Recife e estava presente em diversas outros ambientes populares, como feiras, festividades religiosas e festas de fábricas. No entanto, com a crescente urbanização, a paisagem urbana de Recife se transformava pouco a pouco e essas teatralidades populares iam sendo empurradas para zonas mais rurais e interioranas, sendo substituídas por formas da cultura de massa urbana. O interesse do TEP pelo mamulengo vai, portanto, no contrafluxo desse movimento. Por um lado, havia a intenção de preservar tais manifestações populares, que ecoavam formas antigas e abandonadas de sociabilidade. No entanto, diferentemente do que se poderia esperar, o trabalho do grupo estudantil não foi conservador ou passadista. Ao propor espaços de diálogo e trocas entre artistas populares e eruditos, o TEP procurava atualizar tais manifestações, instigando a transformação em ambos os lados, numa investigação atenta aos processos formais e semânticos de espetáculos que dialogavam de forma tão direta e com tanto êxito com a plateia. Em outras palavras, o grupo encontra nessas formas de teatralidades populares um tipo de manifestação artística aberta, cheia de espaços de interação com o público e marcada por estruturas teatrais não-dramáticas, como apartes, canções, versos, comentários. Um conjunto de características que se alinhavam aos desígnios estudantis de uma modernização popular e democrática.

Uma tragédia popular

Na noite de estreia de *A Barraca*, além dos poemas de Lorca e da peça de mamulengo *Haja Pau*, foi apresentada também *Cantam as Harpas do Sião*, a segunda tragédia escrita por Ariano Suassuna. As primeiras três peças do autor, que se consagrará

pelos textos cômicos, foram tragédias. *Cantam as Harpas do Sião* foi rebatizada mais tarde, em 1958, como *O Desertor de Princesa*²⁴⁴.

O pano de fundo da peça é a Revolta de Princesa, movimento liderado por um dos maiores oligarcas do Nordeste, José Pereira²⁴⁵, no município de Princesa (atual Princesa Isabel), no sertão da Paraíba, a 426 km da capital, em oposição ao governador do estado, João Pessoa²⁴⁶. Trata-se de um episódio emblemático do que foi o projeto de modernização nacional brasileiro na década de 1930, que teve como uma de suas características a transferência de poder da elite rural para a urbana. Foi também um acontecimento decisivo no percurso de vida de Ariano Suassuna – e por ele repisado frequentemente – uma vez que seus parentes e ele próprio, com apenas três anos de idade, participaram daquele momento histórico. A morte de seu pai, João Suassuna, foi de certa forma consequência do que houve ali²⁴⁷.

João Pessoa assumiu o cargo de governador da Paraíba como um modernizador e apesar de pertencer à oligarquia rural entrou em embate com sua própria classe ao tentar desmembrar o clientelismo dos coronéis do estado²⁴⁸.

A revolta em si não aparece na peça, cuja ação se dá em cidade próxima, Taperoá, onde viveu Ariano, entre 1933 e 1937, após a morte de seu pai²⁴⁹ – e que será, aliás, o cenário de várias de suas peças. Sabemos da revolta por meio das falas das personagens, na sala da casa de Nestor, um pequeno proprietário sertanejo. Com exceção do prólogo e da última cena que ocorre em frente a casa, toda ação acontece no interior dela. A trama

²⁴⁴ Somente o texto reescrito em 1958 foi publicado nas obras completas do autor. SUASSUNA 2018. Adotaremos o nome de rebatismo, uma vez que foi assim que foi publicado e não tivemos acesso à primeira versão do texto.

²⁴⁵ O coronel José Pereira é citado, por exemplo, no Baião de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, Paraíba, escrita em 1946 e gravada por Luiz Gonzaga em 1952.

²⁴⁶ João Pessoa era ainda vice-presidente de Getúlio Vargas na chapa da Aliança Liberal, para as eleições à presidência de 1930.

²⁴⁷ João Suassuna, foi presidente do Estado da Paraíba (atual cargo de governador), pelo Partido Republicano Progressista, cuja liderança estava a cargo de Epitácio Pessoa, entre os anos de 1924 e 1927. Ariano Suassuna, aliás, nasceu em 1927 no palácio do governo. João Pessoa foi quem lhe sucedeu no cargo. No entanto, as ações de João Pessoa foram consideravelmente contrárias aos interesses da classe dos senhores de terra sertanejos. Há a partir de então uma certa reconfiguração de forças, João Suassuna e seus parceiros perdem espaço no cenário político.

²⁴⁸ O estopim para a revolta de Princesa foi decorrente da reforma tributária, quando o governo de João Pessoa transferiu para o litoral a hegemonia do comércio estadual, criando impostos no comércio de barreira, afetando os empresários de Pernambuco e Ceará. Essas medidas afetaram diretamente o comércio sertanejo com os Estados Vizinhos. Os oligarcas da região se dispuseram fortemente contra as políticas estaduais e José Pereira, que governava a cidade de Princesa, bem na fronteira com Pernambuco, liderou o movimento de reação. Com o assassinato de João Pessoa no mês de julho, o movimento perdeu substância, e seus líderes entraram em acordo com o governo federal para a pacificação da Paraíba.

²⁴⁹ João Suassuna é morto no Rio em outubro de 1930, pouco tempo depois da Revolta de Princesa. Ele foi morto por ser ligado a João Dantas – sua esposa era prima de João Dantas – que havia assassinado João Pessoa, enquanto este era governador da Paraíba.

se dá em poucas horas, do momento em que a tragédia é anunciada em termos proféticos pelo Cego até a morte dos protagonistas, Maria e Antonio.

Não somente nessa, mas em muitas de suas peças, o autor procurou deflagrar o caráter postiço da nossa vida cultural, ao mesmo tempo em que colocou em cena a valorização de uma vida mais autêntica sertaneja, regional e de atmosfera popular em contraponto à racionalização moderna do Estado e a subserviência nacional aos ditames internacionais. Com efeito, há certa nostalgia percorrendo suas produções.

Em *O Desertor de Princesa*, o choque entre a modernidade do Estado e o mundo tradicional é o assunto, transformando a Revolta de Princesa em alegoria. Toda a tragédia é desencadeada a partir deste fato inicial.

MARIA — O presidente João Pessoa disse que vai mandar um avião bombardear Princesa e que agora o coronel José Pereira se entrega.

NESTOR — Se entrega! Em Tavares todos viram como é que ele se entrega! Diziam que Princesa seria tomada em dois dias! Já faz mais de três meses que a polícia luta e ainda não conseguiu passar nem de Tavares. Tavares, aquele inferno! Você já esteve lá, Maria?

MARIA — Não, meu pai.

NESTOR — É verdade, quando passei lá você não era nascida! É um lugar amaldiçoado, todo cercado de pedras. Só é o que tem lá, pedra e sol. O Batalhão Provisório do governo está no povoado e os cangaceiros de José Pereira cercaram tudo. Ficam lá, escondidos nas pedras, atirando sem pena!

Em fevereiro de 1930, Zé Pereira, por sinal padrinho da irmã de Ariano, declarou Princesa como território livre. O trecho exposto da tragédia remete ao cerco de Tavares, cidade vizinha de Princesa, quando o batalhão de João Pessoa ficou cercado nessa cidade de pedra e os revoltosos puderam atacá-los²⁵⁰. A imagem que se cria na peça é a de um povo sertanejo resistente para além das expectativas, feito de “pedra e sol”²⁵¹. A peça como um todo pode ser lida como uma alegoria da resistência de um povo brasileiro

²⁵⁰ Cf. *Princesa do Sertão*. Direção de Deraldo Goulart. Paraíba: TV Senado, 2010.

²⁵¹ No início dos anos 70, Ariano Suassuna escreve para um suplemento literário e reelabora em detalhes essa história da Revolta de Princesa (DIMITROV, 2006). Ele conta que quando os soldados de João Pessoa entraram na cidade de Tavares, imaginaram que a população havia abandonado a cidade, mas, na verdade, o povo estava todo escondido. A polícia oficial ficou cercada, presa numa emboscada. Essa situação durou meses. Também conta que o governo de João Pessoa havia recrutado 180 homens e entrou em Tavares com 9 caminhões. Como aponta o pesquisador Eduardo Dimitrov, o que Suassuna oculta de suas memórias era o fato de que os habitantes de Teixeira tinham muito arsenal bélico, armas dos senhores de terra e do tempo João Suassuna como governador. Impossibilitado de vencer a batalha de Princesa, ou de Teixeira, a tática de João Pessoa passa a ser a destruição ou cerceamento das cidades vizinhas. Queimou fazendas das famílias dos Dantas e mandou prender algumas pessoas também. De acordo com Ariano Suassuna, mesmo antes da revolta, alguns oligarcas já haviam sido pressionados a deixar a Paraíba.

autêntico.

Mas, apesar da relação histórica com uma luta coletiva, é o ponto de vista individual que estrutura a narrativa, sem a presença do coro, e os únicos indícios de aglomeração do povo são os mencionados pelas personagens. Em outras palavras, são os dramas morais de quatro personagens que se desenrolam na cena, e a tragédia decorre diretamente de suas ações. Eles estão ali como sintoma de uma prática recorrente, e suas ações refletem algo da crise entre desenvolvimentos desiguais que o Brasil enfrentava naquela época.

O Brasil vivia naqueles anos, desde a década de 30, intenso processo de modernização. A Revolta de Princesa ganha, na tragédia escrita 18 anos depois dos fatos, um status alegórico do que representou a modernização nacional para Ariano Suassuna. O fato ocorrido em 1930 cristaliza em imagem a transição da república oligárquica para a democracia populista que viria a seguir, quando a industrialização passa gradualmente a “ser o setor chave para a dinâmica do sistema” (OLIVEIRA, 2003, p. 29).

Segundo Raymond Williams (2002), a tragédia moderna traria em si o conflito entre formas sociais antigas, “um formalismo moribundo” por exemplo e um novo individualismo, sendo o desaparecimento do coro um dos sintomas:

O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. (WILLIAMS, 2002, p. 79)

Em entrevista sobre a Revolta de Princesa, Ariano Suassuna afirma que “naquele momento na Paraíba estava se tornando muito agudo o choque entre o patriarcalismo rural e o capitalismo urbano”²⁵². Seriam trágicas a situação de fome e seca no sertão nesse momento de transição para o capitalismo, predominantemente urbano.

Em *O Desertor de Princesa* a desordem²⁵³ gerada pela interferência do Batalhão de João Pessoa (representante da racionalidade modernizante da cidade grande, do

²⁵² SUASSUNA, Ariano (trecho de entrevista). In: *Princesa do Sertão*. Direção de Deraldo Goulart. Paraíba: TV Senado, 2010 (6min 53 segundos).

²⁵³ O que se apresenta como estrutura marcante desde as primeiras tragédias de Ariano Suassuna até suas últimas comédias é uma figuração da dialética da ordem e da desordem, como formulada por Antonio Candido no ensaio clássico “Dialética da malandragem” sobre *Memórias de um sargento de milícias* - Tal fenômeno também é observado por Eduardo Dimitrov em sua dissertação de mestrado sobre o trabalho de Ariano Suassuna (Cf. Op. Cit. DIMITROV, 2006). Assim como no romance

capitalismo emergente) naquela vida do Brasil profundo, sertanejo, que culmina na tragédia anunciada, tem sua ordem restabelecida pela morte. A ordem que se cria a partir daí parece ser a reafirmação dos valores de uma vida mais orgânica, de um Brasil profundo²⁵⁴, ela estaria assim ligada a uma espécie de autenticidade de um passado rural e sertanejo.

O interesse pela cultura popular por parte da elite rural, de acordo com Renato Ortiz, e como vimos com Gilberto Freyre, ocorreria no momento em que esta elite começava a perder poder e precisava “reequilibrar seu capital simbólico através de uma temática regional” (ORTIZ, 1993, p. 68). As valorizações das tradições da região assinalam importantes expressões populares, mas também remetem, no Brasil, a uma volta ao passado colonial supostamente mais harmônico.

A alta sociedade em questão, da qual a família de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna faziam parte, era uma espécie de aristocracia nacional, grandes proprietários de terras, que reproduziam ainda no século XX a prática do mandonismo e do favor. Para esse setor, a racionalização modernizante, a reestruturação da máquina burocrática, as regulações do trabalho representavam o real inimigo²⁵⁵, não mais o “povo”.

Muitas das posições mais conservadoras de Ariano Suassuna foram revistas na velhice, a partir dos anos noventa, mas a desconfiança com o “progresso” e certa simpatia com sistema patriarcal persistiram, como ele próprio admite, na excelente entrevista que dá à revista *Vintém*:

Os marxistas acham que a passagem do patriarcalismo rural para a burguesia urbana foi um progresso em todos os sentidos. Eu não acho.

folhetinesco de Manuel Antônio de Almeida, em graus diferentes em cada peça de Suassuna, há uma ordem “comunicando-se com uma desordem, que a cerca por todos os lados” (CANDIDO, 2010, p. 32). Personagens que vivem segundo as normas estabelecidas – num polo convencionalmente positivo – e personagens que vivem à margem delas, marcando o polo negativo. Mas entre esses dois grupos de personagens há como que uma “gangorra de dois polos na dinâmica da ordem e da desordem” (CANDIDO, 2010, p. 32).

²⁵⁴ De acordo com Raymond Williams, na tragédia predomina também uma dialética da ordem e da desordem. A “criação da ordem está diretamente relacionada à ocorrência da desordem, por meio da qual a ação se move” (77). A tragédia então pressupõe que antes haveria uma ordem e que esta precisaria ser reestabelecida WILLIAMS, 2002: 77.

²⁵⁵ No Estado Novo, apesar de todo o esforço de industrialização e urbanização, o motor da economia continuava sendo o agrário. Ainda assim, não consta na constituição de 1937 regulação do trabalho rural, e como mostra Chico de Oliveira não há transformação na estrutura de produção rural, muito pelo contrário. Em razão disso, não foram mecanizados os processos agrícolas, a mão de obra continuava explorada e mal remunerada. E assim, mantinham-se baixos os custos de reprodução dos trabalhadores urbanos, para, enfim, manter o salário mínimo baixo. Isto é, o país se modernizava, conservando as mesmas estruturas. (OLIVEIRA, 2008).

Eu acho que algumas coisas progrediram, mas outras não. E os valores estéticos do patriarcado ainda hoje me tocam, eu sou muito mais aproximado deles do que dos outros. Então eu simpatizo com essa aristocracia rural derrotada, decadente, e com o quarto estado, o povo. (SUASSUNA, 2009, p. 120)

Tendo o poder de articulação e reação do povo sido neutralizados pela fome, pela seca, suas manifestações culturais (populares) passariam a despertar interesse por serem imagens do tempo desagregado no processo de modernização. “No início há um morto” – é assim que Michel de Certeau e Dominique Julia (1989) começam o texto “A beleza do morto: o conceito de ‘cultura popular’”²⁵⁶. O interesse pelo popular por parte dos eruditos, de acordo com essa ideia, se daria historicamente quando “seu perigo foi eliminado” (CERTEAU; JULIA, 1989, p. 49). “O burlesco mede a derrota do povo, cuja cultura é tanto mais ‘curiosa’ quanto menos se receiam os seus súditos” (CERTEAU; JULIA, 1989, p. 51). A integração do folclórico “assegura a assimilação cultural de um museu que passou a ser tranquilizador” (CERTEAU; JULIA, 1989, p. 57). Popular passa então a ser associado ao natural, ao ingênuo e não por acaso, ao campesino.

Na tragédia de Suassuna, apesar do cerco de Tavares (cidade vizinha à Princesa) e de uma resistência quase sobre-humana do povo sertanejo contra as forças armadas do governo, o que se sobressai na tragédia, por sua própria forma, é a ideia desse popular paralisado (“museu tranquilizador”). Isso porque a revolta só aparece como assunto ou alegoria, enquanto a forma se aproxima de um drama social (trágico) daquelas personagens particularizadas que falam sobre uma ação coletiva, que não está em cena. As personagens da trama são marcadas por um caráter fixo, cuja variação se dá apenas em intensidade, aumentando inexoravelmente para o desfecho trágico no final.

Apesar do dilema moral que vivem as personagens, a estrutura da peça mantém uma certa dinâmica própria do melodrama, com cenas marcadas pela intriga, uma história de paixão impossível, personagens com caráter fixo e em antagonismo direto, Antonio e Maria representando a virtude e Capitão e Nestor o vício. Neste caso, o vício predomina até o desenlace trágico quando finalmente o amor e a esperança podem então ser restituídos²⁵⁷.

²⁵⁶ O texto descreve o desenvolvimento do conceito de cultura popular na França, mas é possível traçar paralelos com o Brasil, no sentido de criação de um sentimento nacional e de legitimação da classe dominante. (CERTEAU; JULIA, 1989).

²⁵⁷ Esses mecanismos populares serão utilizados com muito mais habilidade por Ariano Suassuna em *Auto da Compadecida*, e em seus posteriores trabalhos, quando a forma popular passa a ser dominante, advindo daí novas discussões.

Na tragédia de Ariano – como também nas suas comédias subsequentes – pode-se ver, portanto, um campo de significações para a ideia de popular que ecoa algo do regionalismo saudosista expresso por Gilberto Freyre.

Ao mesmo tempo, a escrita para teatro de Suassuna é um trabalho que nasce conectado às dinâmicas experimentais e coletivas do TEP. Além disso, assim como o grupo, é uma escrita interessada, cada vez mais, pelos mecanismos abertos das teatralidades populares. Em diversos textos e entrevistas, Ariano sempre reconheceu a importância de Hermilo Borba Filho para sua formação e seu processo de escrita. Os anos de experiência com o Teatro do Estudante parecem ter sido fundamentais para a consolidação de Suassuna como um dos principais nomes da dramaturgia brasileira:

Uma vez veio uma rede de televisão do Sul me entrevistar a propósito de Ziembinski. Perguntaram qual foi o papel de Ziembinski na minha formação. E eu respondi: "nenhum". E não estou dizendo isso por hostilidade. Ziembinski teve papel na formação de Nelson Rodrigues. Agora Hermilo Borba Filho, sim. Eu escrevia poesia, e foi ele quem começou a me estimular a escrever teatro. Inclusive quando eu conheci Hermilo eu já tinha feito os meus primeiros poemas, baseados no romance popular. Aí ele disse: "Ariano, você precisa escrever para teatro, e você precisa conhecer o teatro de Garcia Lorca". Pela minha poesia ele achava que eu ia encontrar em Lorca um guia, um irmão mais velho. (SUASSUNA, 2009, p. 115)

Naqueles anos de teatro estudantil, com o Teatro do Estudante de Pernambuco, apesar de certa ambivalência e variação de sentidos dentro do próprio projeto, a tônica parecia ser outra. O que os estudantes pautaram entusiástica e programaticamente era uma disputa da ideia de popularização, e de experimentação com as formas populares, como dá a ver o projeto d'*A Barraca*.

De fato, a tensão entre essa ideia de popular e a ideia de popularização/democratização da arte é algo a ser observado. Ainda que *O Desertor de Princesa* contenha a ideia de valorização de uma cultura popular é possível entrever outro sentido material a partir de sua encenação. Na tragédia, durante a maior parte do tempo, há apenas duas ou três personagens em cena e sempre uma situação de intriga: alguém se escondendo, outro escutando atrás da porta; um que sai gerando uma expectativa de que voltará e surpreenderá os outros dois em ação etc. São recursos que dinamizam a ação dramática de determinado tipo de teatro, mas é difícil imaginar que os fartos diálogos intersubjetivos, o dilema moral das personagens, os longos discursos fossem absorvidos por aquela plateia de 3000 pessoas, ao ar livre, com algumas centenas de cadeiras em frente ao palco, e mais de mil de pessoas em pé, apoiados no proscênio, em cima de

árvores e espalhadas pelo espaço. É mais provável que o movimento em cena, as entradas e saídas das personagens e os gestos mais significativos ganhassem maior proeminência.

Essa e outras experiências de apresentação em palcos improvisados, em ambientes populares, para uma plateia heterogênea deve ter influenciado significativamente a escolha futura de Ariano Suassuna pela comédia popular, pelo uso da palavra concisa e precisa, interesse pelas gestualidades de cena ou pela mediação de um narrador em relação direta com a plateia, como o Palhaço em *Auto da Compadecida*. Com efeito, no teatro de Ariano Suassuna, a ideia de popular passa de uma ideia, um valor, para se encarnar nas formas das peças. É uma passagem ligada ao tipo de trabalho do grupo estudantil, como os desígnios de popularização que empurravam a reflexão para o ambiente concreto e contraditório da vida cotidiana.

Os anos de Ariano Suassuna junto ao amadorismo estudantil do TEP, que procurou participar do processo de politização das massas no jogo democrático, instaurado efetivamente a partir de 1945, depois dos longos anos do Estado Novo, foram os anos que o sentido de popular em seu trabalho ligava-se à ideia de popularização, em disputa com os caminhos da modernização.

Ainda que o Teatro do Estudante de Pernambuco tenha chegado ao fim em 1953, a ideia que o sustentava, de teatro aberto, permaneceu e se desenvolveu, carregando a semente plantada pelo grupo de teatro estudantil.

Da tragédia a comédia

Poucos anos mais tarde, Suassuna escreve o clássico *Auto da compadecida*²⁵⁸. A peça é um dos marcos de uma dramaturgia nacional moderna, dá notícias sobre as origens do nacional-popular no estabelecimento da dramaturgia brasileira e é emblemática do ciclo de amadorismo estudantil e de um projeto de modernização em disputa naqueles anos.

Quando a comédia foi escrita, em 1955, o Teatro do Estudante de Pernambuco já havia encerrado suas atividades, em 1953, e Hermilo Borba Filho vivia e trabalhava em São Paulo. Ainda assim, a sua elaboração parece certamente fruto das experiências aprendidas e vivenciadas naquele grupo estudantil.

²⁵⁸ *Auto da Compadecida* foi escrita em 1955 e encenada, como vimos, em 1956 pelo Teatro Adolescente de Recife, com direção de Clênio Wanderley. O sucesso adquirido no I Festival de Amadores Nacionais, em 1957, resultou em sucesso imediato no sul do país (FERRAZ, 2019, p. 131).

Auto da Compadecida reflete uma busca do TEP pela aproximação entre experimentalismo e formas populares, como o circo-teatro, o Bumba meu boi, a literatura de cordel, o repente, as teatralidades das feiras de rua e o teatro de mamulengo. O cenário lembra o picadeiro de um circo; quem conta a história e angula a cena é o palhaço, fazendo as vezes de um mestre de cerimônia. A peça é atravessada por canções e comentários; sua estrutura é toda aberta, prevendo espaços de interação com o público etc.

É verdade que persiste algo do saudosismo regionalista no saldo final dos acontecimentos²⁵⁹ (algo que é intensamente sublinhado na versão cinematográfica da peça, do ano 2000, produzida pela Globofilmes, com direção de Guel Arraes), mas é notável, na peça, a incorporação de diversas formas abertas das teatralidades populares.

Com o tempo, Suassuna vai se afastando do ambiente teatral. Nas proximidades dos anos 1960, já mostra uma desconfiança aberta com as inflexões engajadas de seus parceiros. Na entrevista à revista *Vintém*, realizada em 1998, Suassuna diz que talvez Hermilo tivesse mais pontos em comum com a equipe da revista, ligada à Companhia do Latão, grupo de teatro político de São Paulo, do que com ele próprio. As diferenças entre

²⁵⁹ Em São Paulo, mais ou menos no período, outro autor, Gianfrancesco Guarnieri, ligado também a um grupo de teatro estudantil, O Teatro Paulista do Estudante, produzia uma peça inaugural do moderno do teatro brasileiro, *Eles não usam black tie*. A peça figurou como a concretização de um projeto que veio sendo maturado desde a fundação do TPE e que encontrou possibilidades produtivas na fusão com o Teatro de Arena e chegada do Boal. Nos dois textos há certa crença nessa vida popular mais autêntica, do morro ou a sertaneja, um imaginário de vida comunitário contraposto à racionalização imposta nas cidades, na vida urbana ou fabril. Uma diferença grande, no entanto, é que, como aponta Gustavo Assano (2021) em *Eles não usam black tie*, Guarnieri prevê uma reorganização social/total a partir dessa utopia comunitária. Pra ser diferente, o morro invadiria a cidade, com seus laços comunitários, sua lógica de sociabilidade. Enquanto em *Auto da Compadecida* há uma desconfiança muito grande no processo “civilizatório”, de industrialização, urbanização da vida. Segue viva ali, aquela nostalgia colonial ao mesmo tempo que são reveladas uma crítica ao tipo de modernização que se estabelecia no Brasil e de seu mecanismo conservador. Então, apesar da novidade moderna de angular a dramaturgia pelo ponto de vista das camadas populares, há uma diferença significativa na perspectiva adotada. *Auto da Compadecida* fala de um mundo que estava sendo derrotado por outro, um mundo de códigos e leis tradicionais e populares que com o processo modernizador estava sendo desmantelado, daí sua nostalgia e uma busca daquele “passado” por uma vida mais autêntica. Ariano Suassuna, não obstante, mostra isso de maneira contraditória e ambivalente, revelando as persistências de certas práticas do cangaço, coronelismo e clientelismo na racionalidade da cidade e vice-versa. Na peça de Guarnieri, por sua vez, o morro é consequência talvez direta da própria modernização, talvez a morada dessa gente que precisou se deslocar das zonas rurais e de outros cantos e precisou vir pra cidade, pra suas margens, e reestabelecer ali alguns modos de vida tradicionais. O morro figura como a contraface da cidade fabril, mas não é uma face morta, muito pelo contrário. É a parte mais viva e capaz de organização da luta social. Ainda assim percorre em ambas as dramaturgias um impulso comum, ambas são resultado de um trabalho coletivo de um grupo estudantil, que procuravam pautar um teatro experimental ao mesmo tempo que popular, procuravam pensar o Brasil, e uma nova prática produtiva interna. *Auto da Compadecida* parece um resultado quase que direto da busca do TEP de uma recriação erudita das manifestações populares e a criação de uma dramaturgia nacional com perspectiva popular, não só tematicamente, mas também formalmente, voltada para o espetáculo. *Eles não usam black tie* retrata, do ponto de vista popular, questões sociais e políticas do país, reflexo particular do grupo estudantil que também se politizava e se aproximava do PCB. Essas duas peças, em muitos sentidos, configuram e espelham o tipo de trabalho que seus grupos procuraram constituir.

ambos embora “fraternas”, são significativas. O pesquisador e professor Luís Reis (2004), explica que as divergências entre Hermilo e Suassuna foram aumentando a ponto de se tornarem inconciliáveis, acarretando, mais tarde, na saída de Ariano Suassuna do grupo que haviam fundado juntos, em 1960, o Teatro Popular do Nordeste.

Para Luís Reis, a base para as divergências estaria no fato de Ariano ter-se tornado mais e mais tradicionalista, ligado às raízes populares brasileiras, e Hermilo, por sua vez, cada vez mais modernista, interessado nas vanguardas artísticas e políticas, quase todas europeias. Desde a saída de Ariano Suassuna do TPN, Hermilo começou a investigar em seus espetáculos as aproximações entre as manifestações populares e o teatro de Brecht. Daí talvez, a referência que Suassuna faz a Brecht na entrevista à revista.

Impasses produtivos do TEP

O projeto do TEP de um palco ambulante e popular, no modelo da Barraca de Lorca, e que tivesse espaço para teatralidades populares regionais e dramaturgia experimental sobre o Nordeste, logo enfrentou obstáculos. A estrutura montada, oferecida pela Base Naval da Marinha, feita de ferro, madeira e lona, ficou muito pesada e grande demais para permitir fácil deslocamento para outras regiões (referência). Como resultado, as apresentações ocorreram por apenas três dias, na inauguração e depois durante um final de semana, com o mesmo repertório. Ainda que a ideia inicial de um teatro ambulante que circularia pelos mais longínquos espaços, levando teatro onde o povo estivesse, e não esperando que este viesse ao teatro, tenha sido frustrada, a experiência foi paradigmática de um projeto de teatro estudantil que buscava reorientar o lugar social da arte.

A viabilidade financeira desse tipo de empreendimento, contudo, travava passos mais largos. Ao longo dos anos do TEP, o grupo conseguiu alguns poucos financiamentos públicos²⁶⁰. Chegaram a negociar a possibilidade de uma subvenção anual do Estado, mas que foi logo cortada. Ao que parece, desde a segunda peça, *A Sapateira Prodigiosa*, o

²⁶⁰ Até 1948, o TEP havia recebido apenas duas subvenções: uma do Serviço Nacional de Teatro em 1947, no valor de 15 mil cruzeiros, e outra do governo do estado, via DDC (Documento Descritivo de Crédito), no valor de 8 mil cruzeiros em 1948. Os estudantes pediram apoio às entidades representativas da classe estudantil e interessados, para pressionar os poderes executivos e legislativos a “pela aprovação e sanção das subvenções propostas por deputados (Cr\$ 20/ano) e vereadores (Cr\$ 25 mil/ano)” (TEIXEIRA, 2016, p. 126). Embora as subvenções tenham sido aprovadas para o ano seguinte, foram concedidas apenas na forma de duodécimos, o que dificultava a produção das montagens (TEIXEIRA, 2016, p. 126).

TEP se encontrava em crise financeira (CARVALHEIRA, 2012, p. 252) e uma das alternativas foi criar um Clube dos Amigos do TEP, em 1948, com sócios que contribuiriam com quantias para manter o grupo, uma sugestão de Paschoal Carlos Magno. Os “amigos” dariam vinte cruzeiros mensais e em troca receberiam as primeiras récitas de cada espetáculo. De acordo com Hermilo, em carta ao amigo Paschoal Carlos Magno, a ideia era: “Paguem os que têm dinheiro, e daremos teatro aos que não têm”²⁶¹. Mas a verdade é que as condições financeiras do grupo seguiram precárias.

Até que, em 1949, quando já estavam com muitas dívidas, resolveram atuar no tradicional Teatro Santa Isabel no Recife. Ali apresentaram a montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles, em um modo de produção e circulação mais tradicional, cobrando ingressos, inclusive. Foi uma tentativa de atuar num campo intermediário. A despeito da estrutura cultural, foram distribuídos diversos ingressos gratuitos “nos círculos operários, em fábricas e sindicatos” (CARVALHEIRA, 2012, p. 252). Foram, ao todo, sete apresentações, que, de acordo com Hermilo Borba Filho, não ajudaram muito a tirar o grupo da crise.

A despeito da inflexão que o abandono da ideia de espetáculo gratuito e fora do edifício teatral significou, cuja simbologia maior foi apresentar justamente no Teatro Santa Isabel, maior exemplo para eles de teatro “burguês”, a encenação de *Édipo Rei* de Sófocles marcou história no grupo. Foi considerado por muitos como o melhor espetáculo do ano (CARVALHEIRA, 2012, p. 250) em um momento em que Recife vivia uma vida teatral intensa: só naquele ano, por exemplo, foi fundado o Teatro Universitário de Pernambuco, que apresentavam montagens de peças de Eugene O'Neill, como *Além do Horizonte* e *Fim de Jornada*, dirigidas por Ziembinski; o TAP estreou *Nossa Cidade*, de Wilder, também com direção de Ziembinski; e o Teatro Experimental, fundado em 1949, apresentava *A Tempestade*, de Mario Brasini, com direção de Isaac Gondim Filho (CARVALHEIRA, 2012, p. 250).

Édipo Rei, de Sófocles, assinalou a parceria do TEP com o cenógrafo e diretor Martim Gonçalves (SANTANA, 2011). Gonçalves foi uma figura fascinante do teatro do período. Recifense, mudou-se para o Rio de Janeiro no começo da década de 1940, onde trabalhou com Companhia Dulcina-Odilon e com Ziembinski, na companhia Os Comediantes. Em 1944, Martim Gonçalves ganhou uma bolsa de estudos para Ruskin College Oxford, na Inglaterra, e estagiou no Old Vic, entre 1944 e 1946, período em que

²⁶¹ Citada em TEIXEIRA, 2016, p. 129.

Paschoal Carlos Magno estava por lá. Certamente se encontraram e, assim como o diplomata, o cenógrafo nordestino também testemunhou os intensos debates e projetos teatrais modernos na Inglaterra. Mais tarde, em 1955, Gonçalves se tornou um dos fundadores e o diretor da importante Escola de Teatro da Universidade da Bahia (SANTANA, 2011)

Para esta montagem, Gonçalves e Hermilo fizeram a tradução de *Édipo Rei* a partir de edições da língua inglesa. Martin Gonçalves foi o responsável pelo cenário e contribuiu com a direção de atores e Hermilo foi o diretor geral do espetáculo. Nos moldes do trabalho do Teatro do Estudante do Brasil, e confirmando o sentido formativo que o teatro estudantil emprestava ao teatro, a estreia foi precedida por palestras sobre o tema, no auditório da Diretoria de Documentação e Cultura (CARVALHEIRA, 2012, p. 247).

Ainda em 1949, encenaram o último texto escrito por Ibsen, *Quando Despertamos de entre os Mortos*, no teatro Derby. Mas muitos dos integrantes do TEP já estavam se formando e saindo do grupo, outros que ainda permaneciam estavam prestes a se formar. Em 1950, por exemplo, colaram grau Ariano Suassuna, Hermilo, Aloísio Magalhães, José Laurênio de Melo e Gastão de Holanda. Nestes anos finais, muitos projetos não se realizaram, mas houve um que levaram adiante, *As Edições TEP*, em que editaram produções de seus integrantes. Esta ideia coaduna muito bem com a de difusão do conhecimento e de um modelo de trabalho coletivo, bem característico de um segmento estudantil.

As Edições TEP, em seu plano inicial, continha um vasto programa, previa a publicação de poemas de José Laurênio de Melo, com ilustrações de Aloísio Magalhães; contos de Gastão de Holanda, as três tragédias até então escritas de Ariano Suassuna e outras produções de outros integrantes. Cogitava-se ainda, “um trabalho de pesquisa a ser realizada em equipe e publicado em seguida, no caso, pela Editora da Casa do Estudante do Brasil” – os volumes publicados formariam a coleção Danças pernambucanas (CARVALHEIRA, 2012, p. 259).

Embora a maior parte dessas edições não tenha sido contemplada, a iniciativa mostra algo do tipo de trabalho mobilizado pelo TEP: um expediente de colaboração em equipe, formas livres de pesquisa e o desejo de atuar na fronteira entre arte e sociedade, além do interesse pelas formas populares, pela alteridade. Sobre essas publicações, disse Hermilo:

Foi Luís da Câmara Cascudo quem, uma vez, em conversa, disse que a época não comportava mais o trabalho individual em certas manifestações literárias ou de pesquisas humanas. Isto é uma verdade. Principalmente no que se refere a pesquisas de qualquer natureza, pois será muito melhor uma equipe fornecer elementos que valorizem a obra do que egoisticamente trancar-se um intelectual no seu gabinete e tentar decifrar o "enigma", para o qual, muitas vezes, é impotente, não sendo a tarefa obra de um só homem. (BORBA FILHO apud CARVALHEIRA, 2012, p. 260)

Em 1950 o TEP estreia *O Vento do Mundo*, no Santa Isabel. Trata-se de uma tragédia moderna, escrita por Hermilo, partindo do mito de Ajax e conjugando-o a uma notícia de jornal da época sobre o suicídio de um empresário norte-americano, que se sentia inútil na velhice. Para uma edição da revista *Contraponto*, Hermilo argumenta que na tragédia moderna, a “luta não é mais contra a fatalidade, nem contra forças subjetivas: é uma luta contra o meio, contra a máquina, uma classe querendo vencer a outra, um duelo contra o mundo”²⁶². Em 1951, o TEP encenou *Otelo*, última direção de Hermilo e primeira montagem de Shakespeare no Recife (CARVALHEIRA, 2012, p. 272).

Por fim, em 1952, as duas experiências derradeiras do grupo. Em abril, Genivaldo Wanderley assinou a direção de três peças curtas escritas originalmente para teatro de bonecos, mas montadas com atores também no Santa Isabel²⁶³.

Logo depois ocorreu a última encenação do TEP, uma farsa poética escrita por Hermilo, *Três Cavalheiros a rigor*, sobre “três varões solteiros que vivem enclausurados em sua residência, isolados do mundo, a espera de alguma coisa, há vinte anos” (CARVALHEIRA, 2012, p. 277). Neste momento final do grupo, contudo, há uma significativa parceria artística com Enrique Buenaventura, o importantíssimo diretor colombiano que fundaria O Teatro Experimental de Cali, em 1955, e que, pouco antes, fizera uma longa viagem pela América do Sul. Buenaventura se tornaria uma das principais referências na América Latina sobre modos coletivos de produção no teatro. No Recife, o diretor colombiano conheceu Hermilo Borba Filho e acertaram o trabalho conjunto em torno da montagem do TEP.

Sobre a direção de Buenaventura, Hermilo descreve em seu romance autobiográfico: “atirou-se ao trabalho, gritando numa mistura de castelhano e português, exigia horas sem fim de repetição” (BORBA FILHO, 1967, p. 218). Buenaventura, além

²⁶² BORBA FILHO, Hermilo. O Drama Social Moderno. revista *Contraponto*, ano I, n. III, s. n. p. ACERVO DE HERMILO BORBA FILHO

²⁶³ *A cabra cabriola*, de Hermilo Borba Filho; *Mãe da Lua*, de José Moraes Pinho, que já haviam sido encenadas pelo grupo (CARVALHEIRA, 2012, p. 274); *A Caipora*, do próprio Genivaldo Wanderley.

de dirigir, atuou na peça e os cenários e figurinos desta vez ficaram a cargo do famoso pintor Francisco Brennand. Foi o último espetáculo do Teatro do Estudante de Pernambuco.

Embora relativamente breve, a experiência do TEP leva adiante diversas características ligadas à ideia de teatro estudantil, como, por exemplo, as formas coletivas de trabalho criativo. Não é mera coincidência, por exemplo, a parceria com Buenaventura, no último espetáculo do Grupo – indo mais além, tais modos de trabalho podem ter, inclusive, influenciado o colombiano em sua trajetória subsequente, como um dos grandes teóricos do modo de produção em grupo no teatro latino-americano.

O caráter estudantil do projeto também aparecia no desejo de instaurar formas permanentes de aprendizagem entre os integrantes e de desbravar diversas frentes de atuação, que colocassem em questão as relações entre arte e sociedade. Em 1961, José Laurênio de Melo dá um bonito testemunho nesse sentido ao Suplemento Literário, de São Paulo, sobre Hermilo Borba Filho e sobre a experiência com o grupo estudantil:

(...) Compreendemos que era necessário longo aprendizado, e cada integrante do grupo passou a estudar o teatro com seriedade. Vieram as leituras, e com elas as discussões travadas à noite e só interrompidas na madrugada. Surgiram palestras, os debates, as mesas-redondas, em que estudantes arguíam com dramaturgos, diretores, atores, atrizes, cenógrafos e também com poetas, pintores, romancistas, todos enfim que tivessem alguma experiência a comunicar. Também foram convidados ao debate os estudiosos do folclore, e, com o objetivo de valorizar os divertimentos populares da região, mais ligados ao teatro, promoveram-se espetáculos de mamulengo e de autos e bailados nordestinos. Veio o concurso de peças, que revelou novos dramaturgos ao Brasil, veio a Barraca, de inspiração Lorquiana e concretização de um dos mais antigos sonhos dos estudantes, e veio até uma editora²⁶⁴.

O TEP teve também aspectos singulares, sobretudo o interesse marcante pela questão da *cultura popular* no Nordeste e, especialmente, em Pernambuco. Defende-se aqui que as dinâmicas estudantis do trabalho do grupo parecem ter elevado tal debate a estágios avançados e inovadores, colocando em crise, por exemplo, construções problemáticas e idealistas do *regionalismo*. Tudo indica que tais formas de se aproximar do *popular* irão ecoar e desembocar nos grandes projetos de democratização da arte dos anos 1960, sobretudo no Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco.

²⁶⁴ MELO, José Laurênio de. Crônica de Recife – Testemunho. **Suplemento Literário**, São Paulo, p.04, 20 maio 1961.

Reflexos da cena estudantil: a fase do engajamento

Se a experiência do TEP é breve, tal ideia de popular, que ganha corpo na prática estudantil, experimental e coletiva do grupo, cria raízes fortes e dá outros frutos, como, por exemplo, as experiências mencionadas anteriormente, o Movimento de Cultura Popular, no início dos anos 1960, pouco depois do fim do TEP, e o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna estiveram na base da criação do Movimento de Cultura Popular, junto com outras figuras como Paulo Freire, Germano Coelho, Abelardo da Hora, Aloízio Falcão, Francisco Brennand e Luís Mendonça. Hermilo Borba Filho era, na época, Diretor da Divisão de Cultura e Recreação do Departamento de Documentação e Cultura (DDC) da Prefeitura do Recife. Ariano Suassuna assumiu a Divisão de Teatro do MCP, em janeiro de 1961 (GENU, 2016). No entanto, em um episódio confuso e controverso, os dois amigos cedo se desligaram de seus cargos e romperam com o núcleo de teatro do MCP, o Teatro de Cultura Popular (TCP).

Hermilo Borba Filho atribuiu essa saída à desavenças pessoais com Germano Coelho, mas há indicativos de outros motivos. O pesquisador Luiz Felipe Batista Genú, em sua dissertação de mestrado sobre o Teatro de Cultura Popular, aponta para o incômodo de Hermilo e Suassuna com a presença marcante de membros do Partido Comunista e com a produção de uma arte explicitamente orientada para a política. De fato, pouco depois desse rompimento, Suassuna redigiu o manifesto do Teatro Popular do Nordeste (TPN), em que define a linha programática do grupo, o sentido de popular, pela negação ao mesmo tempo de um teatro “panfletário” e de um teatro “alienado”.

Nosso teatro é popular. Mas, popular, para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. [...] Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos, dos privilégios da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado (Manifesto Teatro Popular do Nordeste, 1980).

Teatro Popular do Nordeste (TPN)

A história do Teatro Popular do Nordeste tem muitos pontos de encontro com a do Teatro do Estudante de Pernambuco. Seus idealizadores procuravam retomar os mesmos princípios do grupo estudantil, mas agora em caráter profissional. No entanto, a ligação com a Universidade e com os estudantes se manteve, sob nova forma.

Em 1958, a convite de Ariano Suassuna, Hermilo, que vivia em São Paulo, retornou a Recife para lecionar no Curso de Teatro da Escola de Belas Artes, da Universidade de Recife, que acabara de ser criado (BORBA FILHO, 1981, p. 101). O Teatro Popular do Nordeste foi fundado neste ambiente e com diversos ex-integrantes do TEP, muitos deles como professores do Curso de Teatro, o que é revelador do impacto que o grupo estudantil tivera sobre seus integrantes. Além de Hermilo e Ariano Suassuna, estavam presentes José Moraes Pinho, Gastão de Holanda, José Carlos Cavalcanti Borges, Joel Pontes e Capiba, bem como outros dois estudantes do Curso de Teatro da Universidade, Aldomar Conrado e Leda Alves (REIS, 2008, p. 454). Outros docentes do Curso de Teatro também participaram do TPN, como Janice Lobo (da indumentária) e Alfredo de Oliveira, irmão de Valdemar de Oliveira (diretor do Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP), assim como diversos estudantes universitários (REIS, 2018, p. 40).

Conforme Luís Reis (2018), assim como o TEP, o TPN tinha uma missão artística e pedagógica (p. 35). Além de ser uma companhia teatral, era um centro capaz de agregar e aperfeiçoar artistas, técnicos e intelectuais ligados às artes cênicas, contribuindo para a formação de plateias cada vez mais aptas a consumir um teatro de arrojada investigação artística (REIS, 2018, p. 35).

Ademais, o conjunto deveria reunir artistas de várias modalidades, que “contemplariam a atividade teatral como função do espírito e alcance cultural” (BORBA FILHO, Recife, 21 out. 1959 apud REIS, 2018, p. 33). Segundo Hermilo,

continuará, em linhas mais sólidas e mais largas, o espírito teatral que animou, há anos atrás, a fixação do autor nordestino, o aproveitamento dos valores histriônicos da região e a revelação de elementos técnicos como diretores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, etc. (BORBA FILHO, Recife, 21 out. 1959 apud REIS, 2018, p. 33)

No tempo em que Hermilo viveu em São Paulo, ele estabeleceu um diálogo significativo com o Teatro de Arena. Em 1960, juntamente com Alfredo de Oliveira, decidiu fundar um teatro similar em Recife, com capacidade para 100 lugares. Nesse novo

espaço, Hermilo encenou, *Marido magro, mulher chata*, de Augusto Boal, e *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri - ambas fazendo parte do repertório do Teatro de Arena de São Paulo - e também *A farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna.

Pelo TPN, em 1962, Hermilo dirigiu um texto seu, *a Bomba da Paz*. Neste momento, as desavenças entre Hermilo e Alfredo de Oliveira²⁶⁵ estavam tão acentuadas, agravadas pelo momento de acirramentos políticos Brasil, que Hermilo deixou o Teatro de Arena e Alfredo de Oliveira saiu do TPN, encerrando também, a primeira fase do TPN²⁶⁶.

No texto *A Bomba da Paz*, Hermilo buscou inspiração na comédia antiga como uma forma de criticar a direita reacionária e, especialmente, a esquerda revolucionária, representada naquele momento pelo MCP (Movimento de Cultura Popular). Sobre a peça, Germano Coelho afirmou que o “prefeito do Recife era apresentado como uma pessoa rude e pouco educada”, enquanto ele próprio, como “presidente da Sociedade de União de Católicos e Comunistas” (COELHO, 2012, p. 58 apud REIS, 2018, p. 56).

Com a encenação, o TPN (Teatro Popular do Nordeste) foi alçado à braço ideológico dos setores mais conservadores, ao mesmo tempo em que se distanciou das experiências mais engajadas à esquerda que estavam ocorrendo em Recife. Não é surpreendente que o grupo liderado por Hermilo Borba Filho tenha se afastado da política cultural da prefeitura do Recife. Como uma forma de garantir sobrevivência e relevância, o grupo se aproximou da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, então sob a liderança de Cid Sampaio, um udenista que ocupava o cargo de governador.

Entretanto, muito rapidamente Hermilo se arrependeu de ter escrito e feito essa peça:

(...) a Bomba da Paz foi uma peça de circunstância, foi uma peça apenas que nasceu de uma raiva pessoal que cometi o pecado e o mal de escrever e não satisfeito em escrever, dirigi a peça. Então a peça nasceu de uma desavença com Germano Coelho, do antiga Educação e Cultura, de uma desavença pessoal que eu tive com ele. Então eu escrevi a peça para desmoralizar certos princípios que estavam me parecendo errados

²⁶⁵ Segundo o pesquisador Luís Reis, Hermilo ao encenar peças como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1960, e *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, em 1961, rompeu com a ideia de apenas proporcionar "pura diversão" proposta por Alfredo de Oliveira. Ele produziu espetáculos que, tanto em sua estética quanto nas equipes envolvidas, poderiam facilmente fazer parte do repertório do TPN (REIS, 2018, p. 40).

²⁶⁶ De acordo com Luís Reis, Hermilo deve ter ficado muito sentido quando o Teatro de Arena de São Paulo foi à Recife e realizou uma temporada popular na sede do MCP, com *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e oficinas de dramaturgia para o setor teatral do MCP (REIS, 2018, p. 52). Deve ter sido doloroso porque Hermilo era grande admirador do grupo paulista.

naquela época. E existia realmente muita coisa errada na época, como existia muita coisa certa. Mas eu assim na minha cegueira embulhei tudo e meti o pau em tudo desordenadamente. A peça não conduziu a nada, entende? Do meu ponto de vista de católico foi uma peça anticaridosa, do meu ponto de vista de político foi uma peça absolutamente insensata, sem nenhum sentido, entende? E além do mais uma peça do ponto de vista dramático, também não tinha qualidade. (Hermilo Borba Filho in Hermilo no Grande Teatro do Mundo. Direção: Carla Denise, 2010, 28min30s)²⁶⁷

Após o golpe militar e o agravamento da ditadura, o grupo acolheu membros do MCP, que estavam sendo perseguidos pela repressão, e buscou amenizar os primeiros conflitos. Inclusive, alguns integrantes do MCP, como Moema Cavalcanti e Joacir Castro, participaram de produções do TPN, e a musicista Teca Calazans utilizou a sede do grupo para suas apresentações (REIS, 2018, p. 53). Entre os anos de 1966 e 1975, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) enfrentou uma situação de intensa vigilância e perseguição por parte das forças repressivas. Muitos dos seus membros foram fichados e monitorados pelos órgãos de segurança do governo. O grupo enfrentou diversas ameaças provenientes de grupos paramilitares de extrema direita, a exemplo do Comando de Caça aos Comunistas (REIS, 2018, p. 54).

Desde 1964, como mencionado anteriormente, houve uma aproximação sistemática de Hermilo Borba Filho às teorias e procedimentos épicos formulados por Bertolt Brecht (REIS, 2018, p. 90)²⁶⁸, no sentido mesmo de incitar a reflexão crítica nos espectadores, a vontade de transformação da vida social. Tal aproximação derivou, em certa medida, de seu empenho no anti-ilusionismo – característica forte dos espetáculos populares do nordeste, fonte elementar de seus interesses.

Um dos dilemas do Hermilo encenador, trabalhando em um palco erudito, com atores formados no teatro erudito, era tentar aliar o frescor e a graça dos espetáculos populares, calcados em grande medida na extraordinária capacidade de improviso dos brincantes e na espontânea comunhão entre atadores e espectadores, a projetos dramaturgicos fortemente embasados na racionalidade de leituras críticas da sociedade, concretizadas por meio da encenação de obras de reconhecido valor como literatura dramática. (REIS, 2018, p. 91)

²⁶⁷ Hermilo era profundamente católico, no entanto, não guiava suas peças pela moral religiosa (REIS, 2020, p. 19).

²⁶⁸ No livro *Diálogo do Encenador*, de 1964, Hermilo considera como suas três grandes influências do teatro europeu: Brecht, Jacques Copeau e Antonin Artaud (BORBA FILHO, 1964, p. 146).

De qualquer forma, durante os anos de existência do TPN, entre 1959 e 1975, houve uma interação entre a forma e a inspiração dos teatros populares, buscando um distanciamento crítico e abordando textos clássicos ou relacionados à dramaturgia erudita. Durante esse período, o TPN encenou tanto autores estrangeiros, como Gogol, Ibsen e Sófocles, quanto autores nacionais, incluindo Ariano Suassuna, Sylvio Rabello, Osman Lins, o próprio Hermilo e Dias Gomes²⁶⁹.

E desde que o sentido do teatro assumiu características cada vez mais políticas para Hermilo, com clara inspiração Brechtiana em suas montagens, Ariano Suassuna afastou-se do grupo.

Ele começa a exigir dos atores um distanciamento histórico em relação ao papel, que o ator tenha a percepção de que está em determinado contexto histórico, ele não se isole numa quarta parede, só olhe pra dentro da fábula, mas que dialogue com tudo. Ariano achava que esse movimento de Hermilo tirava do teatro o encantamento, a fábula, o teatro ficava muito racional. E de fato Ariano começa a se afastar um pouco do TPN. (Luís Reis in Hermilo no Grande Teatro do Mundo Direção: Carla Denise, 2010, 33min00s)

Foi um momento que Ariano dedicou-se mais à carreira de professor na Universidade Federal de Pernambuco. Em 1967, durante a ditadura militar, atuou como membro fundador do Conselho Federal de Cultura e em 1970 criou seu Movimento Armorial, quando o autor explicita a ideia de se fazer uma arte erudita com influência

²⁶⁹ Enquanto o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) buscava inspiração na cultura popular para desenvolver uma dramaturgia moderna, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) tinha maior interesse na espetacularidade popular, concentrando-se na interpretação e encenação. Nesse tempo, Hermilo aprimorou suas habilidades como encenador, inclusive no aspecto teórico. Uma curiosidade interessante que pode contribuir para dar corpo à imaginação sobre a prática do Teatro do Estudante de Pernambuco é a forma como Hermilo dirigia seus espetáculos. Atrizes e atores que passaram pelo TPN, incluindo alguns que estiveram no TEP na mesma época, relataram que Hermilo costumava fazer com que eles passassem meses sentados à mesa estudando a peça. Somente quando a peça estivesse completamente assimilada por todos, e, se possível, pela equipe técnica também, eles subiam ao palco para improvisar e criar outras possibilidades interpretativas. Hermilo dedicava muito tempo ao trabalho de mesa: “Se ele tivesse três meses para montar um espetáculo, ele gastava dois meses na mesa” (Carlos Reis. In: Hermilo no Grande Teatro do Mundo Direção: Carla Denise, 2010, 24min17s). Isso garantiria que a equipe tivesse um profundo conhecimento do contexto da peça. “Todo mundo discutia o conteúdo de cada personagem e aquilo ia amadurecendo. Quando ele levantava a gente da mesa, a gente estava solto. Ou seja, ele como encenador, ele já tinha na mão todo o elenco em que ele sabia como participar em cada situação com seu personagem” (Germano Haiut In: Hermilo no Grande Teatro do Mundo Direção: Carla Denise, 2010, 23min50s). Ao que parece, essa maneira de ensaiar vinha de muito antes da criação do Teatro Popular do Nordeste (REIS, 2018, p. 95) e é bem possível que algo dessa abordagem estivesse presente em suas direções no Teatro do Estudante de Pernambuco, ainda que em entrevista ao SNT ele tenha dito que no início seu estilo era mais ditatorial, em “que você começa a plasmar os atores à sua imagem e semelhança, em que você impõe seus pontos de vista, em que você é o deus do espetáculo” (BORBA FILHO, 1981, p. 105).

popular, evidenciando um projeto mais elitista: “O movimento armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir de raízes populares da nossa cultura” (SUASSUNA, 1974). A cultura popular nessa visão seria a essência do povo brasileiro e a região do Nordeste como o lugar onde esta cultura se manifesta de maneira mais pura. Um projeto como esse coadunou com a política cultural do prefeito de Recife Antônio Farias, ligado aos militares, rendendo a Ariano, em 1975 o cargo de Secretário de Educação e Cultura de Recife (GENU, 2016, p. 98)²⁷⁰.

Ao longo dos anos, Hermilo, por sua vez, passou a criticar o uso que se fazia do popular, interessado menos em preservar esta cultura e mais em pensar sobre a miséria do povo que a produzia, a ponto de se perguntar “O que se deve desejar: o bem-estar social do povo ou sua chamada cultura popular? Acho que não pode haver duas respostas.” (BORBA FILHO apud DIDIER, 2000, p. 73). Este questionamento de Hermilo vem como um embate ao tratamento corrente do *folk*²⁷¹. De certa forma, por esta razão, o diretor iria rejeitar o Movimento Armorial de Suassuna, em 1970, considerando uma “apropriação elitizada do imaginário popular” (REIS, 2004).

O Movimento de Cultura Popular (MCP)

O MCP foi um dos mais vivos e interessantes movimentos de educação e de cultura popular, posto em prática por iniciativa do Prefeito Miguel Arraes em parceria com universitários, intelectuais, artistas e representantes de organizações populares, em maio de 1960. Funcionou como um órgão da sociedade civil, mas amparado pelos poderes públicos. Nasceu com o propósito de “promover e incentivar, com a ajuda de particulares e dos poderes públicos, a educação de crianças e adultos” e “proporcionar a elevação do

²⁷⁰ Suassuna deixou de escrever peças em 1961 (escreveu novamente uma peça somente em 1987, com *As Conchambranças de Quaderna*.) e na mesma medida em que voltou a se aproximar das formulações mais idealistas do regionalismo, se afastou do ambiente coletivo, experimental e interessado em meios de democratização da cena. Em outras palavras, na medida em que se afastava da experiência e influência do Teatro do Estudante de Pernambuco, a obra e o pensamento de Suassuna sobre cultura popular parece retornar para um campo mais idealista, mítico e saudosista, sem o contraponto das dinâmicas produtivas do grupo estudantil.

²⁷¹ Canclini (2015), argumenta que a visão do folk é muitas vezes vista como algo pertencente a grupos isolados e auto-suficientes, com técnicas simples e pouca diferenciação social, que os protegem das ameaças modernas. As pessoas tendem a se interessar mais pelos bens culturais produzidos por esses grupos, “como objetos, lendas, músicas”, do que pelos próprios “agentes que os geram e consomem” (CANCLINI, 2015, p. 211). Essa ênfase nos produtos culturais, em vez dos processos sociais e agentes envolvidos em sua produção e consumo, leva a uma valorização da repetição em vez da transformação (CANCLINI, 2015, p. 211).

nível cultural do povo” (O que é o MCP, 1980, p. 69) “porque a obsessão do MCP é educar para a liberdade. Para a autonomia. Para a maioria” (idem).

Isso ocorre num momento de explosão do movimento estudantil, tomando a questão da reforma universitária como eixo da luta, em que criticavam ferozmente, através da UNE, o elitismo das universidades brasileiras, cujo interesse seria manter a ordem social vigente, desconectadas da realidade material do Brasil e muito fechadas à participação estudantil (TEIXEIRA, 2008, p. 72). Em 1960, por exemplo, ocorreu o I Seminário Nacional de Reforma Universitária em Salvador. Os estudantes pretendiam que a Universidade se tornasse “um dos instrumentos da Revolução Brasileira” e para tanto defendiam a democratização do ensino, o acesso universal a educação, e a abertura da Universidade ao povo” (TEIXEIRA, 2008, p. 72).

A ascensão das ligas camponesas, que surgiam na luta contra o latifúndio e a favor da redistribuição democrática da terra, em meados da década de 50, dá notícias da crescente politização no campo e na cidade. Ainda que desde o fim do Estado Novo a sindicalização rural estivesse em acordo com a Constituição de 1946, a pressão dos latifundiários era forte demais e não deixava a coisa avançar .

A universidade não deveria mais ser uma peça de sustentação do *status quo* ou um obstáculo ao projeto histórico brasileiro, mas sim um instrumento para a Revolução Brasileira. Nesse sentido, os universitários defendiam a luta pela democratização do ensino. A proposta do MCP era a de instaurar “uma verdadeira universidade popular”, “desburocratizada”, “gratuita”, “descomercializada, porque não transfere, sob quaisquer pretextos, recursos que são para a educação”, “desalienada”, “regionalizada” e “popular, porque voltada para a emancipação do povo” (O que é o MCP, 1980, p. 69). Essa ideia de universidade vinha como uma alternativa radical ao elitismo identificado das universidades brasileiras, contra o qual o movimento estudantil se debatia.

A finalidade inicial do MCP, seguindo a arguição do clássico “Cultura e Política, 1964-69” de Roberto Schwarz, escrito no calor do momento, era alfabetizar as massas. O método Paulo Freire, um dos intelectuais envolvidos na criação do MCP, foi desenvolvido naquele momento. Ainda que o projeto tivesse viés reformista e cristão, o MCP teria atingido profundidade muito maior. O método Paulo Freire, exemplo ressaltado por Roberto Schwarz, não concebia a “leitura como técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social”, para tanto, procurava “acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política” (SCHWARZ, 2008, p. 81).

Eles iam às comunidades rurais e “a partir da experiência viva dos moradores alinhavam assuntos e palavras-chave – “palavras geradoras”, na terminologia de Paulo Freire – que serviriam simultaneamente para discussão e alfabetização”.

Cada um desses elementos era transformado no interior do método, em que de fato pulsa um momento de revolução contemporânea: a noção de que a miséria e seu cimento, o analfabetismo, não são acidentes ou resíduo, mas parte integrada no movimento rotineiro da dominação do capital. (SCHWARZ, 2008, p. 81)

Processo análogo ocorreria com as experiências teatrais do Movimento de Cultura Popular, atesta Schwarz, com o exemplo de um crédito agrícola que o governo Arraes propôs estender a mais trabalhadores rurais, e os grupos de teatros procuraram os camponeses para, depois de se informarem, dramatizarem “os problemas da inovação”.

Haveria com isso uma inversão produtiva na obra de arte,

Num caso desses, quem seria o autor? Quem aprende? A beleza ainda adorna as classes dominantes? De onde vem ela? Com o público, mudavam os temas, os materiais, as possibilidades e a própria estrutura da produção cultural. (SCHWARZ, idem)

O MCP radicalizava em alguns sentidos o projeto do Teatro do Estudante de Pernambuco, na ideia de unir “povo-juventude-intelectuais num só movimento”, como também pretendia o grupo mobilizado por Hermilo Borba Filho.

O depoimento de Luiz Mendonça para *Arte em Revista*, estabelece o vínculo histórico entre a experiência do Teatro de Cultura Popular, do MCP, e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Para chegar no trabalho do MCP, Luiz Mendonça refaz o caminho que vai do Teatro do Estudante do Brasil e o Teatro do Estudante de Pernambuco, passando pelo Teatro Universitário de Pernambuco, para o Teatro do Estudante Secundário – junto a União dos Estudantes Secundários de Pernambuco, Grupo de Teatro orientado por Suassuna no Colégio Estadual de Pernambuco, depois o Teatro Adolescente do Recife²⁷², até chegar no MCP (MENDONÇA, 1980, p. 72).

São, todos, teatros estudantis, que “a esta altura” já sabiam bem quais “os problemas a serem enfrentados por qualquer tentativa de teatro novo ou popular”, que precisaria combater a “politicagem mesquinha dos que até então haviam feito do teatro

²⁷² Que levam *Auto da Compadecida* à cena e vencem o 1º Festival de Amadores Nacionais no Rio de Janeiro (FERRAZ, 2019, p. 131).

seu domínio privado” e “a concorrência desleal dos grupos amadorísticos, que, embora fazendo um teatro já totalmente superado, ainda conseguiam algum público” ((MENDONÇA, 1980, p. 72). A concorrência desleal dos grupos amadorísticos dizia respeito ao Teatro dos Amadores de Pernambuco e seus similares.

Para ele, justamente o que ligava essas experiências eminentemente estudantis era a “renovação” com ênfase no teatro aberto,

Renovação em todos os sentidos, principalmente no de fazer um teatro mais amplo e aberto, que o tirasse do tradicional Teatro Santa Isabel, onde os preços da entrada e a obrigatoriedade do uso do paletó o tornavam proibido para o povo e restrito a uma pequena elite financeira. (MENDONÇA, 1980, p. 72)

O depoimento de Luiz Mendonça é um documento interessante para se observar algumas das postulações sobre a espetacularidade popular levantadas pelo Teatro do Estudante de Pernambuco, sendo postas a prova pelos estudantes e artistas ligados ao MCP, ainda que transpareça vez por outra uma visão polarizada e romantizada de povo. Os integrantes do Teatro de Cultura Popular, do MCP, fizeram da experiência um verdadeiro laboratório de estudos da relação artista e povo, ou intelectual e povo. Estavam resolvidos a fazer de sua arte, uma arte popular, que dissesse respeito à vida real das pessoas. Estudaram com afinco, criaram subgrupos, que deveriam atuar em diversos pontos da cidade e do campo, e todos, segundo Luiz Mendonça, se matricularam no Curso de Arte Dramática da Universidade do Recife.

No balanço de 1964 são descritas, por exemplo, as cinco Praças de Cultura, idealizadas por Paulo Freire, “na Várzea e em Casa Amarela, levando às comunidades locais bibliotecas, teatro, cinema, televisão, música, esportes, educação física, jogos infantis, além de orientação pedagógica para crianças, adolescentes e adultos” (O que é o MCP, 1980, p. 70).

E em matéria teatral, são citados o Teatro do Arraial Velho, ao ar livre, o Teatro do Povo, ambulante, “para ser armado nos arrabaldes da cidade, durante o verão”; o conjunto teatral Teatro de Cultura Popular, os clubes de Teatro, organizados nos Centros Educativos Operários e Sindicatos, “formando assim conjuntos cênicos de operários, que se apresentam em sistema de revezamento em todos os bairros de Recife” (O que é o MCP, 1980, p. 70).

No Bairro Casa Amarela fundam o Teatro do Povo, uma espécie de circo, com lugar para 500 pessoas, “e uma Concha Acústica, no Arraial do Bom Jesus, onde poderiam assistir aos espetáculos de 3 a 5 mil pessoas” (MENDONÇA, 1980, p. 72). Aqui uma tentativa de estabelecer um teatro popular para as massas, algo desejado desde o Teatro do Estudante do Brasil, como vimos. A primeira experiência foi com o texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles Não Usam Black-Tie*, levado a cena pelo Teatro de Amadores de Caruaru, que causou estranheza a um público popular com a expectativa de assistir as formas circenses a que o espaço remetia²⁷³.

Posteriormente, o próprio Teatro de Arena de São Paulo apresentou, como vimos, na Concha Acústica, a peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, “que obtivera na véspera um sucesso enorme perante uma plateia estudantil” (MENDONÇA, 1980, p. 73), mas que foi “recebido com frieza pelo público proletário de Casa Amarela” (MENDONÇA, 1980, p. 73). De acordo com Luiz Mendonça, o que faltava era uma peça que partisse da situação, do “tempo e lugar da plateia” (MENDONÇA, 1980, p. 73). Quando apresentaram *Julgamento em Novo Sol*, escrita por Nelson Xavier, com coautoria de Augusto Boal, em duas ocasiões, no Teatro Santa Isabel e na Concha Acústica do Arraial, houve uma intensa aceitação e participação do público.

A participação do público foi tão intensa, que eu, que interpretava um latifundiário, fui xingado, ameaçado e vaiado durante toda a peça. Cada avanço do camponês, contra o latifundiário era recebido pelo público como um gol de futebol. O drama tornou-se um imenso jogo, uma verdadeira “festa”. (MENDONÇA, 1980, p. 73)

A conclusão a que chegaram foi que o teatro para ser aceito era necessário que se estabelecesse uma confiança entre artistas e público e a sensação de que o teatro pertencia

²⁷³ Acreditaram que por se tratar um drama urbano e proletário, teria sucesso no bairro que estavam, mas não foi o que ocorreu. Ao fracasso, Luiz Mendonça atribui a culpa a alguns fatores, como superlotação do espaço e o fato do público não estar habituado a este tipo de teatro: “O público que só conhecera até então espetáculos de circo ou folguedos populares, feitos de cenas curtas e variadas, não se interessava nem conseguia acompanhar uma trama única, com exposição, desenvolvimento e conclusão. E interrompia a peça com piadas e comentários. Os atores, despreparados para essa reação, não aceitavam tal comportamento por parte do público. E a peça arrastava-se penosamente” (MENDONÇA, 1980, p. 72) Em seguida, apresentaram outros textos, e quando gostavam, interagiam, comentavam sobre as personagens, interrompiam a cena. E mesmo quando gostavam, no final, o público reclamava, e não sabiam porquê. Depois de alguns espetáculos, abriram uma conversa com o público e descobriram que sentiam “falta do final alegre dos “outros circos”, onde “baianas” e mágicos ou encerravam ou iniciavam o espetáculo, enfim o “ato variado” (espécie de show com cantores, mágicos e palhaços)”. Eles pediram “desculpas e nos outros espetáculos, antes do início”, explicavam o que o público ia ver” e porque não tinham o “ato variado” (MENDONÇA, 1980, p. 73).

também à plateia. Depois dessa experiência, seguindo o depoimento de Luiz Mendonça, ainda houve uma colaboração profícua com o Centro Popular de Cultura da UNE e nesse tempo o Teatro de Cultura Popular já recebia convites “diários para festas em sindicatos e associações de bairro de toda Recife” (MENDONÇA, 1980, p. 73).

Além disso, o Teatro de Cultura Popular do MCP atuou diretamente nos Centros e Praças de Cultura e nos Centros Educativos Operários ligados ao Movimento²⁷⁴. Paulo Freire, idealizador desse projeto, solicitou ao grupo teatral que realizassem esquetes para ilustrar conferências: “Fazia uma pesquisa na redondeza e escolhia os assuntos que mais interessavam ao povo; nossa equipe escrevia e, dias depois, ele fazia uma palestra que era ilustrada com uma cena de teatro” (MENDONÇA, 1980, p. 74). Desses espetáculos, saíram oito grupos de teatros compostos dos alunos desses Centros e de filhos de operários que moraram na região. Ou seja, realizavam, de certa forma, o ideal de que o próprio “povo” tomasse pra si o teatro, criando suas peças, a partir de temas de seus interesses, numa extensão direta dos pressupostos pedagógicos que irão, mais tarde, fundamentar a ideia de *pedagogia do oprimido* de Paulo Freire, na qual o educando deve deixar de ser “espectador” e se transformar em “ator” de seu processo de aprendizagem (FREIRE, 1974).

Conforme foram expandido seu campo de atuação, sentiram a necessidade de dividir o grupo em quatro setores, um que se responsabilizaria pelos espetáculos na capital, outro em núcleos operários, um terceiro na zona da mata-sul do estado e o quarto na Zona da mata-norte do Estado. Deu-se início à experiência no campo, que durou pouco, apesar de ter ido muito bem em seus primeiros passos. Isso porque chegou o primeiro de abril de 1964, e com ele, o golpe civil militar que tratou de enterrar todo esse vivo processo.

Seria precisamente no dia 1º de abril de 1964 a festa em que o governo Arraes, após nosso espetáculo, lançaria o método Paulo Freire na zona da mata-sul do Estado. Em Recife, o MCP já tinha 80 mil alunos estudando. A festa... não houve. Foi o maior 1º de abril dos que lutavam no Teatro de Cultura Popular. (MENDONÇA, 1980, p. 74)

²⁷⁴ “Em Dois Unidos, um dos bairros mais distantes do Recife, como o Centro Educativo Operário não tinha auditório, o próprio elenco construiu uma sala de espetáculo e semanalmente apresentava peças montadas pelo seu próprio grupo, juntamente com teatro de mamulengos (fantoques), pastoris, espetáculos de outros grupos amadores e mesmo profissionais” (MENDONÇA, 1980, p. 73).

Os ideais mobilizados desde a famosa conferência proferida por Hermilo Borba Filho, “Teatro Arte do Povo”, na estreia do Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1946 na biblioteca da Faculdade de Direito em Recife, antecipavam, sem a radicalidade política, aqueles mobilizados pelo MCP, ao incentivar que o artista aprendesse com as artes populares, tanto temática quanto formalmente.

O que vemos formado em Recife é um arco que liga diretamente a experiência do teatro estudantil dos anos 40 com um movimento radicalmente democrático e tocado por estudantes nos anos 60. No caso de Recife, Hermilo Borba Filho, o principal incentivador do Teatro do Estudante de Pernambuco, esteve presente nas origens do Movimento de Cultura Popular, pautando princípios norteadores próprios das atividades estudantis, como a busca pela alteridade, o contato do artista estudante com o povo, o estímulo de novas formas e temas no teatro nacional, a busca por uma obra aberta que incorporasse formas não-dramáticas, como o circo, os mamulengos, os pastoris e outros elementos épicos, rompendo com o ilusionismo do teatro burguês. O objetivo era levar em conta a matéria brasileira e as teatralidades populares, expandindo e democratizando os termos de produção e circulação das peças. Em termos produtivos, a prática implicava numa coletivização do processo, a não especialização das funções, em que os estudantes eram incentivados a vivenciar todas as etapas da criação teatral, desde a escrita dramaturgica até a montagem do palco no dia da apresentação. Além disso, eram fomentados momentos de estudos, conferências e mesas-redondas, possibilitando o contato desses estudantes com outros estudantes, intelectuais e artistas, tanto eruditos quanto populares. Em relação à circulação, desde o início, a ideia era sair do edifício teatral em direção à praça pública e aos espaços onde as pessoas reais estivessem, como escolas, praças e portas de fábrica.

Considerações Finais

Como se viu, os três casos estudados nesta tese apresentam diferenças significativas nas trajetórias e em seus respectivos programas para um teatro moderno e brasileiro. Em boa parte de sua história, o Teatro do Estudante do Brasil idealizou um teatro de clássicos para as massas, mais ou menos nos moldes da gestão de Maynard Keynes no Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), da Inglaterra. O principal animador do TEB, o diplomata Paschoal Carlos Magno, foi próximo ao Estado Novo, o que facilitou o acesso a recursos e subsídios para financiar projetos do grupo estudantil e amador, cuja vida foi marcada por uma relação oscilante e contraditória com o Estado, em termos práticos e também ideológicos.

Já o Grupo Universitário de Teatro é criado na São Paulo anti-getulista, no ambiente intelectualizado da recém-fundada Universidade de São Paulo. O grupo teatral nasce ligado à Revista Clima, originada na mesma Universidade. Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, ao criarem o GUT, em 1943, procuraram replicar no grupo teatral o espírito do “saber desinteressado”, que fundamentava a nova vida universitária – um pensamento livre e experimental, desatrelado do pragmatismo cotidiano do mundo burguês. Ao mesmo tempo, movia-os também o interesse por compreender o Brasil, para além das construções ideológicas oficiais. O GUT viu na tradição da comédia tanto um material revelador das dinâmicas sociais do país, como também um conjunto de textos e teatralidades que poderiam embasar caminhos de modernização para o teatro nacional. Com marcante influência modernista, interessava-lhes também o potencial popular desse teatro.

Mas a ideia de popular para o GUT era muito diversa do que foi para o Teatro do Estudante de Pernambuco, último assunto desta tese. Pouco após o fim do Estado Novo, sob direção de Hermilo Borba Filho, o TEP, a partir de 1946, apostou num teatro nacional moderno construído a partir de formas de expressividade nascidas em expressões orgânicas do povo, como o circo, o teatro de mamulengo, pastorais etc. Em partes, se aproximavam de um tipo de regionalismo advogado por Gilberto Freyre. Ao mesmo tempo, tomavam por modelo o trabalho altamente democratizante de Federico Garcia-Lorca e de seu teatro La Barraca na Espanha dos anos 1930.

São, aparentemente, experiências históricas muito singulares e, portanto, com enormes diferenças entre si – diferenças de contexto, de interesse artístico, de trajetória. No entanto, durante esta tese procurou-se destacar um tipo de similaridade estrutural dos grupos, o que ajudaria a estabelecer a ideia de Teatro Estudantil e, por conseguinte, visualizar um possível arco histórico iniciado ali nos anos 1930 e 1940 e que alcança, pelo menos, até a década de 1970, abarcando algumas das mais emblemáticas experiências do teatro brasileiro do século XX.

Logo nota-se que o TEB, o GUT e o TEP foram grupos que desenvolveram dinâmicas criativas de marcante coletividade. Apesar de figuras fortes, como Paschoal, Décio e Hermilo aparecerem com inevitável destaque, tudo indica que parte significativa do vigor experimental dos grupos morava na atitude coletiva da organização do trabalho – uma atitude diretamente ligada à identidade estudantil reivindicada por eles. Num tempo de forte comercialismo, destaque individual e especialização alienada do trabalho teatral profissional, aqueles grupos criaram novas formas de convívio, debates e produção, marcadas pelo companheirismo dinâmico da vida estudantil.

Acresce que, como abordado anteriormente, durante as décadas de 1930 e 1940, ocorreu uma notável efervescência no ambiente estudantil, com estudantes de diferentes áreas e estratos sociais, tanto do ensino secundário quanto do ensino superior, unindo-se em âmbito nacional e expandindo as organizações estaduais. Isso fez com que se tornassem uma categoria essencial e que influenciou verdadeiramente os debates e rumos políticos do país.

Os intelectuais e os artistas dos grupos aqui abordados estão envolvidos nesse contexto de organização nacional do movimento estudantil e ainda que não estivessem atrelados à nenhuma entidade, compartilhavam a tarefa de repensar o país, como nação. De modo que, mesmo que apontem para abordagens diversas, os três experiências estudadas nesta tese podem ser vistas como parte de um momento que Carlos Guilherme Mota (2008) chamou de “Redescobrimto do Brasil”. Após a Revolução de 30, quando além das reviravoltas políticas, ocorrem transformações significativas em diversos setores da sociedade, como na educação e na cultura, surgem contrapontos às “explicações autorizadas” sobre a formação nacional (MOTA, 2008. p. 69) e, com isso, novos ângulos de debate sobre identidade, a ideia de nacional, a cultura brasileira e o popular. Os grupos de teatro estudantil, em maior ou menor intensidade, nascem ligados a este espírito de época e impulsionados pela força histórica que o ambiente estudantil conquistara.

Trata-se de uma característica que fazia com que o trabalho artístico ficasse indissociável de reflexões sobre os sentidos sociais, históricos e nacionais da arte. Reflexões que levavam à debates sobre os modos de interação do teatro com a vida. As ideias de “teatro para massas”; “teatro popular”; “democratização do teatro” etc., mesmo que, às vezes, apenas ecoassem formulações ideológicas de ocasião, também ensejavam a busca por outras poéticas da cena, menos idealistas, despidas da aura cultural de tom aristocrático e também refratárias às formas industriais, produzidas em série e de alto teor alienante, do comercialismo mais vulgar.

Em consonância com o desejo de extrapolar os limites do edifício teatral e chegar às massas, desperta-se o interesse por formas de estruturas não-dramáticas, de teatralidade mais aberta, interativa e concreta. Ao assumir uma reformulação em termos de função e destinação, surge a necessidade conjunta de fazer uma autocrítica da cena corrente e dos modos institucionais de produção e circulação do teatro. Dito de outro modo, na preocupação de interessar e incluir as massas, trabalhou-se com a ideia de um palco menos fechado em si mesmo.

Os três grupos estudados aqui trabalharam com textos e modelos teatrais pouco afeitos à forma dramática, materiais de características mais abertas, interativas e concretas – formas atectônicas, para retomar um conceito que foi bastante útil no decorrer desta tese.

Paschoal e o TEB, por exemplo, tinham Shakespeare e as dinâmicas populares e interativas do teatro elisabetano como uma referência emblemática de cena; o GUT encontrou na comédia de costumes – vista muitas vezes como menor, rebaixada e pouco artística – e nas formas de teatralidade medieval (como os autos de Gil Vicente) um elemento de vitalidade que poderia dinamizar uma cena nova e moderna, sensível a ideia de convenção teatral, tão cara à *mise-en-scène* de encenadores de referência para o grupo, como Jacques Copeau e Louis Jouvet; e os estudantes do TEP, assim como García Lorca na Espanha, tinham especial interesse pela objetividade do teatro do Século de Ouro Espanhol, que lhes parecia ter inúmeros pontos de contato e similaridade com as formas abertas de expressões populares nordestinas.

Adicionalmente, parte do caráter estudantil daqueles grupos estava no tratamento do teatro como objeto de conhecimento e nas dinâmicas de aprendizagem que a cena poderia provocar. No Teatro do Estudante do Brasil, por exemplo, eram realizadas conferências, seminários e debates acerca das peças em encenação, visando democratizar a compreensão do texto e contexto para toda a equipe e para os interessados externos;

além disso, Paschoal inventou curiosos experimentos públicos de reflexão, como os julgamentos de personagens teatrais famosos. No Grupo Universitário de Teatro, a criação teatral estava diretamente ligada ao ambiente de reflexão da Universidade e do grupo que fundou a Revista *Clima*. No Teatro do Estudante de Pernambuco, os debates sobre arte popular levaram ao desenvolvimento de seminários e oficinas com mestres do ofício, nas quais buscava-se, ao mesmo tempo, aprender, reelaborar e expandir os sentidos populares daquelas expressões mais orgânicas.

O teatro estudantil da década de 1940 parece trabalhar naquele espaço de tensão formulado por Antonio Candido entre as “formulações idealistas da cultura e a terrível realidade da sua fruição ultra-restrita” (CANDIDO, 1984, p.27)²⁷⁵. Os três objetos desta tese parecem ter lidado com estes impasses e enfrentado o mesmo tipo de problema no debate sobre a constituição de um teatro brasileiro ora em consonância ora ao arrepio do discurso oficial.

Seja como for, este movimento heterogêneo e heterodoxo de teatro estudantil anuncia um tipo de modernização que não foi totalmente representado pelo caminho posterior mais idealista seguido, por exemplo, pelo TBC e pelas companhias profissionais da década de 1950 – e se convencionou assinalar como o único existente. Apesar disso, as características experimentais e modernas do teatro estudantil seguiram operando em diversos outros grupos. Nos anos 1960, por exemplo, os ciclos de engajamento do teatro podem ser vistos como continuidades da cena estudantil, a exemplo dos diversos Centros Populares de Cultura e do Movimento de Cultura Popular, no Recife; ou dos grupos estudantis que confrontaram a ditadura na segunda metade da década de 1970. Tal engajamento aberto e decisivo nos rumos do teatro no país, parece ter suas raízes mais profundas nas componentes estruturais estudantis que irmana as experiências estudadas nesta tese.

²⁷⁵“Por extensão, houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil” (CANDIDO, 1984, p.27).

Referências Bibliográficas

- ALVES, Hélio J. S. Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso (coord.); CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: compêndio**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p. 67-85.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Gilberto Freyre e a Geração de 45. **Ciência & Trópico**, v. 15, n. 2, p.152, 2011
- ANDRADE, Oswald de. **Ponta de Lança (Polêmica)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRADE, Oswald de. (1976). **Telefonema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- ANDRADE, Rogério Pontes. (A)tectônica de Oscar Niemeyer. A Igrejinha da unidade de vizinhança e o Touring Club de Brasília. **Arquitextos** ISSN 1809-6298, arquitetura moderna brasileira ano 22, abr. 2022
- ANOUILH, Jean. O baile dos ladrões. **Cadernos de teatro**, n. 134, jul./ago./set. 1993. Redação e Pesquisa o Tablado.
- ARANTES, Paulo. Décio de Almeida Prado e o papel do teatro no sistema da cultura brasileira. **Cultura Vozes**, n. 6, ano 89, v. 89, nov.-dez. 1995.
- ARANTES, Paulo. **Um departamento francês de ultramar – Estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- ARANTES, Paulo. Entrevista. IN BASSANI, A. D.; SILVA, E. W. da; RIBEIRO, G. S.; MILHOMEM, I. R.; NASCIMENTO, L. de C.; ZUFFO, L. L.; SPÓSITO, L. S.; FACIULLI, M.; ESTIMADO, R. B.; GARCIA, T. K. N.; FORTUNATO, T. Entrevista: Paulo Arantes. **Humanidades em diálogo**, [S. l.], v. 8, p. 15-35, 2017. DOI: 10.11606/issn.1982-7547.hd.2017.140535. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/140535>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- ARNOLD, Mathew. The French Play in London. In: **Irish Essays and Others**. London: Smith, Elder & Co., 1882), p. 235-240-1.
- ARÊAS, Vilma. A comédia de Costumes. In: **História do Teatro Brasileiro**. v. 1. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 119-137.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- ARÊAS, Vilma. No espelho do palco. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 26-30.
- ARÊAS, Vilma. **Na tapera de Santa Cruz**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ARÊAS, Vilma. A Comédia de Costumes. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro Volume I: Das Origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.119-137.
- ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (org.). **Décio de Almeida Prado, um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 159-171.
- ARNOLD, Mathew. **The French Play in London**. In: *Irish Essays and Others*. London: Smith, Elder & Co., 1882), p. 235-240.
- ARRAES, Miguel. Que foi o MCP? **Arte em Revista**, ano 2, número 3. São Paulo: Kairós, mar. 1980.
- ASSANO, Gustavo. Apontamentos sobre “Eles não usam black-tie”. Blog da Temporal Editora - teatro, história do teatro, dramaturgia brasileira. São Paulo, 15 mar. 2021. Disponível em: <https://temporaleditora.com.br/blog/critica-teatral/apontamentos-sobre-%22eles-nao-usam-black-tie%22>. Última consulta: 1 jun. 2023.
- AUTRAN, Paula. **O Pensamento Dramatúrgico De Augusto Boal – As Lições De Dramaturgia Da Escola De Arte Dramática (EAD)**. São Paulo: Desconcertos, 2021.
- AUTRAN, Paula. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. São Paulo: Dobra editorial, 2015.
- BALSALOBRE, S. **Língua e sociedade nas páginas da Imprensa Negra paulista: um olhar sobre as formas de tratamento**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- BARKER, Clive. Theatre and society: The Edwardian legacy, the First World War and the inter-war years. In: BARKER, Clive; GALE, Maggie B. **British Theatre between the Wars 1918-1939**. Cambridge University Press, p. 4-38, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. Os gêneros no teatro de Gil Vicente. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso (coord.); CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: compêndio**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p.195-215.
- BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice. Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- BETTI, Maria Sílvia. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1951/955). In **Revista Sala Preta**, volume 15, número 1, 2015. Acessar em: <http://revistas.usp.br/salapreta>
- BETTI, Maria Sílvia. Na trilha do Mestre: Décio de Almeida Prado como Formador. In: ARÊAS, Vilma; FARIA, João Roberto; AGUIAR, Flávio (org.). **Décio de Almeida Prado, um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 93-113.
- BOMENY, Helena (org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste**. São Paulo, DESA coleção Buriti, 1966b
- BORBA FILHO, Hermilo. **Estudos Universitários: revista de cultura**. V 10, n3/4, 1970. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosuniversitarios/issue/view/3384>. Último acesso em: 1 jun. 2023.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo (o teatro popular do Nordeste)**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional: Edusp, 1966a.
- BORBA FILHO, Hermilo. In: Brasil, Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro, 1981. p. 97.
- BORBA FILHO, Hermilo. **A Porteira do Mundo, um Cavaleiro da Segunda Decadência**. 2 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BORBA FILHO, Hermilo. O Drama Social Moderno. **Revista Contraponto**, Ano I, Número III, s. n. p. ACERVO DE HERMILO BORBA FILHO)
- BORBA FILHO, Hermilo. Teatro Arte do Povo. Conferência lida na Faculdade de Direito do Recife, em 13 de abril de 1946, na estreia do Teatro do Estudante de Pernambuco. In: Questão do Popular. **Arte em Revista**, ano 2, número 3. São Paulo: Kairós, mar. 1980, p. 60.
- BORBA FILHO, Hermilo. Teatro Poético de Garcia Lorca. **Recorte de jornal**, sem data. ACERVO HERMILO BORBA FILHO.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURNE, John. **Actors by the Thousand**. Britain Advances. London: The British Council, Longmans Green & Co., 1944.
- BRITTO, Sergio. **O Teatro e Eu, memórias**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010, P.56

- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac & Naif, 2008.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.32.
- CADENGUE, Antonio Edson. **TAP, sua cena & sua sombra** – O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991) volume II. Recife: Cia. Ed. de Pernambuco (CEPE), 2011.
- CAMARGO, Angélica Ricci. A Comissão de Teatro Nacional: o início da construção de uma política voltada para o teatro brasileiro (1936-1937). **XIV Regional da ANPUH-Rio** Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010, UNIRIO.
- CAMÕES, José. A fortuna editorial da obra de Gil Vicente. . In: BERNARDES, José Augusto Cardoso (coord.); CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: compêndio**. **Coimbra**: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p.123-169.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2015.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a Cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril 84.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das memórias de um Sargento de Milícias. In: _____. **O discurso e a cidade**, Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. Os feitos da burguesia. **Revista Discurso**. São Paulo, nº 11, p. 125-130, 1979.
- CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo : Humanitas / FFLCH / SP, 2004,
- CANDIDO, Antonio. Depoimentos. O saber e o ato. **Língua e Literatura**, v. 10-13 (1984): Número Comemorativo, DOI: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114567/112395>, p. 115-120. Último acesso em: 1 jun. 2023.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil republicano 2: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930 -1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena** – Propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **O Movimento de 32 e a causa paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim; PRADO, Maria Lígia Coelho. **O bravo matutino: imprensa e ideologia no jornal "O Estado de S.Paulo"**. São Paulo: Alfa-Omega, 1980
- CARDOSO, Sérgio. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 23, set. 1978.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra**. Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: CEPE, 2012.
- CARVALHO, Martinho. Paschoal Carlos Magno. In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (org.). **Paschoal Carlos Magno**, Crítica Teatral e outras histórias. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- CARVALHO, Sérgio de. **O drama impossível: teatro modernista de António de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. Tese (doutorado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- CARVALHO, Sérgio de. Teatro de Grupo, **Revista Próximo Ato**. organização A. Araújo, J.F.P. de Azevedo e M. Tendlau, São Paulo, Itaú Cultural, 2011.
- CARVALHO, Sérgio de. **Atuação Crítica**. Entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009
- CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial**. Brasília: Ed. UnB, 1980.
- CASTRO, Angela de. **História e Historiadores**, a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1. ed. 1996; edição digital, 2013.
- CASTRO, Armando López, Formas del discurso vicentino. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso (coord.); CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: compêndio. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional - Casa da Moeda**, 2018, p. 171-195.
- CECILIA, Bruno Santa. Tectônica moderna e construção nacional, **Revista mdc.mínimo denominador comum**, revista de arquitetura e urbanismo, ISSN – 1809-4643 ©2006-2009 – editores de mdc – belo horizonte/Brasília, Publicado em 31/01/2006, mdc1,
- CERTAU, Michel de e JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de «cultura popular». In: REVEL, Jacques, **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 49.
- CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COELHO, Germano. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. **II Colóquio Internacional Paulo Freire**, Pernambuco. Setembro de 2001.
- COLLAÇO, Vera. **Se a moda pega**: o teatro de revista em Florianópolis 1920/1930. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2007.
- COLLAÇO, Vera. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.11, p.231-241, 2018.
- COSTA, Iná Camargo. (2004). Dramaturgia modernista em 22. **Literatura E Sociedade**, 9(7), 2004, p. 242-254. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25423>. Último acesso em: 1 jun. 2023.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.
- CUNHA, Valdeci da Silva. *Intellêctus*, ano XXI, n.1, Rio de Janeiro, 2022, p. 37-59.
- CYTRYNOWICZ, Roney; MAIO, Marcos Chor. Ação Integralista Brasileira: um movimento fascista no Brasil (1932-1938). In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil republicano 2: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930 -1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil republicano 2: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930 -1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DELGADO, Lucila de Almeida Neves, FERREIRA, Jorge (org.). **Brasil Republicano 3: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: Terceira República (1945-1964) / organizado por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado. – rev. e atual. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.**
- DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador” e “criatura”**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do departamento de Antropologia da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Antropologia. São Paulo, 2006.
- DINIZ, Guilherme Augusto. **A literatura dramática do Teatro Experimental do Negro, entre a crítica e a história**. Dissertação Apresentada ao programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2022.

- DOMINGUES, Petrônio. **“Tudo pelo Brasil; tudo pela raça”**: a Frente Negra carioca. estudos Históricos Rio de Janeiro, vol 31, no 65, p. 327-348, setembro-dezembro 2018
- DÓRIA, Gustavo. **O Moderno Teatro Brasileiro** – crônica de suas raízes. Rio de Janeiro, MEC, SNT, dez 1970
- DOURADO, Guilherme Mazza. Dois dedos de prosa, A correspondência de Roberto Burle Marx. **Revista arqutextos** ISSN 1809-6298, arquitetura moderna, 208.00 paisagismo ano 18, set. 2017.
- DULLES, John W. F. **Carlos Lacerda, Brazilian crusader, Volume I: The Years 1914-1960**. Austin, Texas: University of Texas Press, Box 7819, 1991.
- FANON, Frantz, **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.
- FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**. v. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013
- FARIA, João Roberto. (dir.). **História do Teatro Brasileiro Volume I: Das Origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FAUSTO, Bóris, org. **O Brasil republicano - sociedade e instituições (1889-1930)**. Rio de Janeiro/São Paulo, Difel, 1977 (História geral da civilização brasileira, tomo III, v.2)
- FÁVERO, Maria de Lourdes. **A UNE em tempos de autoritarismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes (volume 2)**. São Paulo: Globo Livros, 2008.
- FERNANDES, Nanci. Primeiras tentativas de modernização. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Ed. SESC, 2013. p. 43-57.
- FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. Contribuição à História Dos Festivais De Teatro No Brasil. **Arteriais** | revista do ppgartes | ica | ufpa | n. 9, dez. 2019, p. 124-142.
- FERREIRA, Adriano Assis. **Teatro Trianon: Forças da Ordem X Forças da desordem**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, USP, 2004.
- FERREIRA, Jorge. **O populismo e sua história** – debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

- FERREIRA, Jorge. A transição democrática de 1945 e o movimento queremista. In: DELGADO, Lucila de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). **Brasil Republicano 3: O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: Terceira República (1945-1964)** / organizado por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado. – rev. e atual. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- FERREIRA Xavier, Roger. **Os Comediantes: da gênese à formulação do teatro do futuro (1938-1942)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.
- FERRÉ, Pere. Gil Vicente e a Cultura Popular. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso (coord.); CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: compêndio**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p. 85-123.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. **Teatro, Cultura e Estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil**. Dissertação submetida ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2009.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. Shakespeare, Teatro Moderno e movimento amador – A experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. **Pitágoras 500** || #07 || dezembro 2014
- FONTOURA, Julian Silveira Diogo de Ávila. Racismo Reverso: O Porquê da sua Não existência. v. 7, n. 13 (2021). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, **Revista de Educação Interterritórios**, 2021.
- FRANCIS, Paulo. **O afeto que se encerra: memórias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia Através da Imprensa (século XX)**. Salvador: Coleção Casa da Palavra, 1994. FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Rio de Janeiro. Fátima Quintas (org.). 7. ed. Recife: FUNDAJ: Massangana, 1996.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala . Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**, 48 edição apresentação de Fernando Henrique Cardoso. — 48 ed. rev. — São Paulo : Global, 2003
- FROST, Robert James. **The Shakespearean Performances Of Sir John Gielgud**. Birmingham: The Shakespeare Institute, University of Birmingham Research Archive, October 1983, p.159

- GARCIA LORCA, Federico. **Charla sobre teatro**, Volume 1 de Coleccion, Málaga: NoBooks Editorial, 1989
- GENU, Luiz Felipe Batista. **O Teatro de Cultura Popular em três atos: articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito à obtenção do título de Mestre em História. Orientador: Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro. RECIFE – PE 2016, P. 98
- GOES, Maria Livia Nobre; CARVALHO, Sérgio Ricardo. O coro de mulheres do espetáculo Os fuzis da Dona Tereza Carrar em 1968. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 249-262, dez. 2018;
- GOMES, Angela Maria Castro. **Burguesia e trabalho. Política e legislação social no Brasil 1917-1937**. Rio de Janeiro. Campus, 1979.
- GOMES, Angela Maria Castro. Estado Novo: debatendo nacionalismo, autoritarismo e populismo. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil republicano 2: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930 -1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1999, v1.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo; MACEDO, Márcio. Diário Trabalhista e democracia racial negra dos anos 1940. **Dados** 51 (1) • 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/RcGLkBKvFbrXMtWnRsKSmrL/?lang=pt>. Último acesso em: 1 jun. 2023.
- GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um Sonho – O Teatro Brasileiro de Comédia (1948-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEINRICH, Anselm. **Entertainment, propaganda, education – Regional theatre in Germany and between 1918 and 1945**. Great Britain: Cromwell Press Ltd, 2007.
- HEINRICH, Anselm. Theatre in Britain during the Second World War. **New Theatre Quarterly**, 26 (1), 2010. p. 61-70. ISSN 0266-464X
- HELIODORA, Barbara. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 23, set. 1978.
- HELIODORA, Barbara. Shakespeare no Brasil. 321-334. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (org.). **Shakespeare, sua época, sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 322.
- HOLANDA, Stefani Tamires Alves Ribeiro. **O movimento de cultura popular do Recife (1962-1964): memórias sobre o projeto de educação de pessoas**

adultas, Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Pernambuco, 2021.

HOWARD, Tony. Shakespeare in the 1930s. In: BARKER, Clive; GALE, Maggie B. **British Theatre between the Wars 1918-1939**. Cambridge University Press, 2007

HUDSON, Lynton. **The English Stage (1850-1950)**. London: Greenwood Press, 1972.

IANNI, Octavio. **O Colapso Do Populismo No Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

IANNI, Octavio. **A ideia de Brasil Moderno**, São Paulo : Brasiliense, 2004

JACINTHA, Maria. Presença de Esther Leão. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, set. 1978, n. 23, p. 33-41

JACOBBI, Ruggero. **Crítica da razão teatral**. (org. Alessandra Vannucci). São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAMESON, Fredric. **Allegory and Ideology**. London; New York: Verso, 2019.

JANSEN, José. Depoimentos. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 78-79, set. 1978.

JUNIOR, Antonio Mendes. **Movimento Estudantil no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 10.

KELLY, Mary. **Village Theatre**. London: Thomas Nelson and Sons LTD; 1939.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LACERDA, Carlos. **3 peças inéditas: O Rio, Amapá, Uma bailarina solta no mundo**. Brasília: Ed. UnB: Fundamar; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

LAFETÁ, João Luis. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia**. São Paulo: Ática, 1992. p. 280

LEITE, Luiza Barreto. Paschoal e Seus Festivais; **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, set. 1978, n. 23, p. 51-62.

LEITE, Miriam. L. M. (1993). 50 anos do Grupo Universitário de Teatro. **Revista USP**, (18), 170-175. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26013>. Último acesso em: 1 jun. 2023

- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. GUT: O ritmo vivaz. In: ARÊAS, Vilma; FARIA, João Roberto; AGUIAR, Flávio (org.). **Décio de Almeida Prado, um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997.
- LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso: Imagens de Sua Arte Um Roteiro Iconográfico Organizado e Comentado**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- LIMA, Mariângela Alves. Teatro Brasileiro Moderno – Uma Reflexão. **Dionysos, nº25**, Ministério da Educação e Cultura, SEAC – FUNARTE, setembro de 1980, p.24
- LIMA, Stella Leonardos da Silva. **Palmares**. Rio de Janeiro: Borsoi, Senado, 1943.
- LONG, Paul. **Only in the Common People: The Aesthetics of Class in Post-War Britain**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- MAGNO, Paschoal Carlos. prefácio em VIANNA, Renato. **Sexo e Deus**, Rio de Janeiro, 1954.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Depoimento. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 3-13, set. 1978.
- MAGNO, Paschoal Carlos. prefácio em VIANNA, Renato. **Sexo e Deus**, Rio de Janeiro, 1954.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Depoimento. **Depoimentos II**, Rio de Janeiro, p. 147-167, set. 1977.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1987. p. 220.
- MANIFESTO Teatro Popular do Nordeste, Recife, outubro de 1961. **Arte Em Revista 3** – Questão Popular, São Paulo: Kairós, ano 3, n. 3, mar. 1980.
- MENDONÇA, Luíz. Teatro é Festa para o Povo, **Arte em Revista**, ano 2, n. 3. São Paulo: Kairós, mar. 1980. p. 73.
- MESQUITA, Alfredo. Origens do Teatro Paulista. **Dionysos, nº25**, Ministério da Educação e Cultura, Seac – Funarte, set. 1980, p. 39.
- MESQUITA, Alfredo. Entrevista. In: MIRANDA, Orlando (org.). **Coleção Depoimentos II** – Personalidades Teatrais. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MILARÉ, Sebastião. **A Batalha da Quimera**, Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MINIHAN, Janet. **The Nationalization of Culture. The Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain**. London: Hamish Hamilton, 1977

- MIRANDA, Orlando (org.). **Coleção Depoimentos II** – Personalidades Teatrais. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977
- MOLINA, Diego. **TEATRO DUSE: o primeiro teatro-laboratório do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- MOLINARI, Cesare. **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MONTENEGRO, Fernanda. **Prólogo, Ato, Epílogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O teatro experimental do negro -: estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)**. 2008. 182 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2008.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MOTA, Carlos Guilherme. Para a história das idéias no Brasil: a plataforma da Nova Geração (1945): traços do pensamento radical. **Revista de História**, [S. l.], v. 52, n. 103 (2), p. 519-546, 1975. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1975.133163.
- MOURA, Clóvis. **História do Negro Brasileiro**. São Paulo: Ática, 1992.
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e cultura na República de 1946. In: DELGADO, Lucila de Almeida Neves, FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil Republicano Volume 3. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: Terceira República (1945-1964) / organizado por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado. – rev. e atual. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.**
- NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões, ESTUDOS AVANÇADOS 18 (50)**, 2004;
- NASCIMENTO. Abdias do. *Dionysos*, Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves. **Tchekhov no Brasil: A construção de uma atualidade**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas Departamento de Letras Orientais Programa de Literatura e Cultura Russa, 2013.
- NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas Origens do Nacional Popular**. 1. ed. São Paulo: Desconcertos, 2021. v. 1. 148p
- NEME, Mário. **Pequenos Serviços em Casa de Casal**. Peça datilografada, Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes, 1943.
- NEVES, Larissa. de O. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis,

v. 2, n. 41, p. 1-25, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0104. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20378>. Acesso em: 3 maio 2023.

OHANA, Cristina. Walter Benjamin: “notações alegóricas”. **Revista Caliban** issn_0000311, May 24, 2017, issn_0000311. Último acesso em: 31 jul. 2023.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica da Razão Dualista, o Ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (coord.). **A República do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

OLIVEIRA, Pernambuco de. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 96-98, set. 1978.

O que é o MCP. Último balanço das atividades do MCP, 1964, **Arte em Revista**, ano 2, n. 3. São Paulo: Kairós, mar. 1980.

ORTIZ, Renato. **Culturas Populares – Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho D'água, 1993. p. 68.

PALLOTTINI, Renata. **Cacilda Becker – o teatro e suas chamadas**. São Paulo: Arte e Ciência, 1997.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). **O Brasil republicano 2: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

PASSOS, Simone Aparecida dos, **La Barraca Teatro Universitário : reflexões sobre encenação (Espanha 1931-1936) / Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de doutora em História, Uberlândia, 2015**

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Cordel, Intelectuais e o Divino Espírito Santo. In: Questão do Popular. **Arte em Revista**, São Paulo: Kairós, ano 2, n. 3, mar. 1980, p. 28.

PEDROSA, Mário. Quinquilharia e Pop Art. In: PEDROSA, Mário. **Arte: Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1988.

PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro Fora do Eixo**. São Paulo: Hucitec, 1993.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A Musa Carrancuda, Teatro e Poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.

- PFISTER, Manfred. **The Theory and Analysis of Drama**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1988.
- PONTES, Heloísa. **Destinos mistos** – Os críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. São Paulo: Desa, 1966
- PRADO, Décio de Almeida. Entrevista. BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice**. Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. Entrevista. CARVALHO, Sérgio de. **Atuação Crítica**. Entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 115.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. Entrevista. In: MIRANDA, Orlando (org.). **Coleção Depoimentos II** – Personalidades Teatrais. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.
- PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano e a arte do ator**. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio, 108).
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. **Seres, coisas, lugares**. Do teatro ao futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955. v. II, p. 149-283.
- RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**: Presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Volume II Humanismo e Renascimento. Lisboa, Editorial Verbo, 1999.
- REIS, Luís. A herança "Regionalista-Tradicionalista-Modernista" no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. **Revista Investigações** - Linguística e Estudos Literários. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. v. 17, n. 1 (2004) ISSN Edição Digital 2175-294X - ISSN Edições Impressas 0104-1320.

Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1419>. Acesso em: 15 fev. 2023.

- REIS, Luís. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. 2008. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- REIS, Luís. **TPN Teatro Popular do Nordeste - O Palco e o Mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: Cepe, 2018.
- REIS, Luís. Isaac Gondim Filho e Hermilo Borba Filho: diálogos sobre a modernização do teatro pernambucano. **Revista Investigações**, Recife, v. 33, n. 1, p. 1 - 25, 2020 ISSN Digital 2175-294x
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca Do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp/Fapesp, 1993.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos Modernos**; ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- ROSA, Daniela Roberta Antonio, **Teatro experimental do negro**: estratégia e ação/ Daniela Roberta Antonio Rosa. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob. a orientação do Profa. Ora. Elide Rugai Bastos, Campinas, SP, 2007
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**, São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. **La Barraca Teatro Universitario**. España: Madrid: Turner Libros, 1998.
- SAENZ DE LA CALZADA, Margarita. **La Residencia de Estudiantes**: Los Residentes. España: Madri: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011.
- SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província / Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/ET/UFBA), Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

- SANTOS, William, Santana. **O palco das elites**: “o movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo (1939-1949), São Paulo, Dissertação de Mestrado Universidade de São Paulo, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia,, Letras e Ciências Humanas, 2021
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Realismo e Encenação: o Trabalho de André Antoine. In: CARVALHO, Sergio de (org.). **O Teatro e A Cidade** – lições de história do teatro. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 2004. p. 121-133.
- SASTRE, Juan Aguilera; LIZARRAGA, Isabel. **Federico García Lorca y el teatro clásico**: la versión escénica de La dama boba. Logroño: Universidad de La Rioja / Servicio de Publicaciones, 2001
- SCHWARZ, Lilia M, STARLING, Heloisa. **Brasil**: Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.p. 378.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 81.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: _____, **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 143.
- SECCO, Lincoln. **Gramsci e a revolução**. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.
- SENDER, Ramón J. Teatro de masas, ed. cit., p. 12. BOLETÍN SENDERIANO, 23 [28] APUD *Alazet*, 26 (2014) 267
- SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento**: o grito e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- SILVA, Armando Sergio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato,. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Série Debates).
- SILVA, Armando Sergio da. **Uma Oficina De Atores** – A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1989.
- SILVA, Priscila Elisabete. **Um projeto civilizatório e regenerador**: análise sobre raça no projeto da Universidade de São Paulo (1900-1940). Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação., 2015.
- SILVA, Tathianni Cristini da. **Um intelectual caipira na cidade**: a trajetória de Mário Neme e sua gestão no Museu Paulista. Tese Apresentada ao Programa de História Social, do Departamento de História da Universidade de Paulo, para a obtenção do título de doutora em História, São Paulo, 2014

SOARES, M. S. A. (org.). **A educação superior no Brasil**. Porto Alegre: Unesco, 2002.

SPEAIGHT, Robert. **Drama Since 1939**. Publisher: The British Council., London., Publication Date: 1947

SOUZA, Fábio de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**, Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em História, São Paulo SP, 2014.

SOUZA, Gilda de Mello. A estética rica e a Estética pobre dos professores franceses. In: SOUZA, Gilda de Mello. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2009, p. 9-43.

SOUZA, Gilda de Mello. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. In: **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2005. p. 49-73.

SOUZA, Gilda de Mello. Depoimentos. **Língua e Literatura**, v. 10-13 (1984): Número Comemorativo, Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114569>. Último acesso em: 1 jun. 2023.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista. CARVALHO, Sérgio de. **Atuação Crítica**. Entrevistas da *Vintém* e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

SUASSUNA, Ariano. O Desertor de Princesa. In: _____; NEWTON JR, Carlos (org.). **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a.

SUASSUNA, Ariano. A Pena e a Lei. In: _____; NEWTON JR, Carlos (org.). **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Ed. UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. NEWTON JR, Carlos (org.). **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVII)**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

TAMAKI, Verônica. O circo Modernista. São Paulo: **Centro de Memória do Circo**, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2023.

TATIT, Luiz. Marchinha e samba enredo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 de março de 2000, Série Tendências e Debates, p. 1-3.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

- TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha, Presença do Teatro do Estudante e D'O Gráfico Amador no Recife** (1946-1964). Recife: Ed. UFPE, 2016.
- TEIXEIRA, Wagner da Silva. **Educação em tempos de luta**: história dos movimentos de educação e cultura popular (1960-1964). Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro RJ, 2008.
- THE ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN. First Annual Report 1945-6. London: Belgrave Square, 1946.
- TOLEDO, Paulo Bio; NEIVA, Sara Mello. Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. **Aspas**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 67-80, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102249>. Acesso em: 2 maio 2023.
- VANNUCCI, Alessandra. **Missão Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VARGAS, Maria Thereza. Apresentação. In: LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso**: Imagens de sua arte – um roteiro iconográfico Organizado e Comentado. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. p. 9-12.
- VARGAS, Maria Thereza. O Encanto de um Grupo Amador. In: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (org.). **Décio de Almeida Prado, um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997. p. 73-77.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo** / Mônica Pimenta Velloso. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.
- VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar**: Teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba!. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- VENEZIANO, Neyde. O Sistema Vedete. **Repertório**, Salvador, nº 17, p.58-70, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5727/4134>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**: A mais-valia vai acabar, Seu Edgar e mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

VIOTTI DA COSTA, Emília. **Da monarquia à república**: momentos decisivos, 6. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

VIOTTI DA COSTA, Emília. **Da senzala à colônia**. São Paulo, Livraria de Ciências Humanas, 1982 (1. ed. 1966).

UPCHURCH, Anna Rosser. **The Origins of the Arts Council Movement Philanthropy and Policy**. London: Palgrave Macmillan, 2008.

UPCHURCH, Anna Rosser. (2004) John Maynard Keynes, the Bloomsbury group and the origins of the arts council movement, **International Journal of Cultural Policy**, 10:2, 203-217.

WEINGÄRTNER, Jörn. **The Arts as a Weapon of War** - Britain and the Shaping of National Morale in World War II. London: I.B.Tauris, 2012.

WEFFORT, Francisco Correa. **O Populismo Na Política Brasileira**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. **Alegoria, Modernidade, Nacionalismo**: Caderno Ultramares. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FILMES

PRINCESA do Sertão. Direção de Deraldo Goulart. Paraíba: TV Senado, 2010

CORO Dos Fuzis | Direção: Natalia Belasalma e Sérgio de Carvalho Roteiro, Realização: Teatro da Universidade de São Paulo, 2021, 46,25min.

HERMILO no Grande Teatro do Mundo Direção: Carla Denise. A Massangana Multimídia Produções, da Fundação Joaquim Nabuco, 2010, 52 min.

ACERVOS

ACERVO de Hermilo Borba Filho, **Revista Nordeste**, Recife, 25 de dezembro de 1945, Ano I, Número 8.

FREYRE, Gilberto. Povo, Província, Estudante e Arte. **Revista Nordeste**, Recife, 25 de dezembro de 1945, Ano I, Número 8, ACERVO de Hermilo Borba Filho

SITE:

Segundo Governo Vargas (1951-1954). In: FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS – CPDOC. Atlas Histórico do Brasil. Fundação Getúlio Vargas, 2023. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/marcos/segundo-governo-vargas-1951-1954/mapas/eleicao-presidencial-de-1950>.

ARTIGOS DE JORNAIS e REVISTAS

BERLIM na batucada (1944): proposições sobre o filme-revista no Brasil. **Revista Novos Olhares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 99, 1944.

I FESTIVAL de Teatros de Estudantes. **Leitura**, Rio de Janeiro, p. 6, 1958 .

II CONGRESSO Nacional de Estudantes. Sua Instalação Amanhã no Theatro Municipal. **Diário De Notícias**, Rio de Janeiro, 4 dez. p. 8, 1ª seção.1938,

A CASA do Estudante comemora hoje seu 19º aniversário. **Diário de Notícias**, 2ª seção, p. 2, 13 ago 1948,

A Noite, Rio de Janeiro, p. 2, 23 out. 1938.

A Noite, Rio de Janeiro, p. 329 nov. 1939.

A Noite, Rio de Janeiro, p. 4, 4 nov. 1943.

A Noite, Rio de Janeiro, p. 4, 17 nov. 1943.

ATIVIDADES da Casa do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, domingo, p. 10, 18 fev. 1940.

BASTIDE, Roger. “Le jeu retrouvé.”.. e o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 4, sábado, 29 abr. 1944.

BASTIDE, Roger. Para um teatro brasileiro. Letras e Artes: **Suplemento de A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, domingo, 12 out. 1947.

BORBA FILHO, Hermilo. Até que enfim o “Teatro do Estudante de Pernambuco” recebe 15.000 cruzeiros de auxílio. Entrevista. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2, domingo, 10 ago. 1947.

BORBA FILHO, Hermilo. In: HOLLANDA, Guerra de. O Teatro do Estudante às voltas com os bonecos. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 3, sábado, 26 abr. 1947.

- BORBA FILHO, Hermilo. In: PONTES, Joel. O Cabo 70, Ascenso, O Teatro do Estudante. **Jornal Pequeno**, 27 set. 1947.
- CAETANO, Daniel. Concentração do Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, quinta-feira, 24 jul. 1947..
- MAGNO, Paschoal Carlos. Obrigado, Hoffman Harnish. **Correio da Manhã**, p. 11, quarta-feira, 14 jan. 1948.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Obrigado, Sr Ricardo Jaffet. **Correio da Manhã**, p. 11, sexta-feira, 1 ago. 1947.
- MAGNO, Paschoal Carlos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 14 jan. 1948.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Algumas Explicações e um Agradecimento. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 15, domingo, 7 ago. 1949.
- CELINA, Lindanor. Julgamento de Hamlet. **Jornal Folha do Norte**, Coluna Minarete, terça-feira, 29 jul. 1958.
- COLUNA Ecos e Comentários (página editorial). **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. 1944.
- COMEMORA hoje seu 24º aniversário a Casa do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, quarta-feira, 13 ago. 1953.
- CONCLUSÕES a que chegou o II Congresso Nacional de Estudantes. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 8, 25 dez. 1938,
- Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 11, quarta-feira, 10 jan. 1945.
- Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 27, domingo, 3 out. 1948.
- Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 13, quarta-feira, 6 abr. 1949.
- Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º caderno, p. 2, 12 dez. 1959.
- DÉCIO de Almeida Prado fala-nos do “Grupo Universitário de Teatro” de São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, sábado, 4 out. 1947.
- Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 9, 15 out. 1938.
- Diário De Notícias**, Rio de Janeiro, p. 9, 26 out. 1938.
- Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, quarta-feira, 17 jan. 1940.
- Diário De Pernambuco**, Recife, p. 3, terça-feira, 29 jul. 1958.
- DISPENSADOS de ponto os funcionários federais que participarem do festival de teatro de estudantes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 14 jul. 1958.

- DONA ESTHER Leão fala da Contribuição do “Teatro do Estudante “ao Centenário de Martins Pena: o Teatro Ambulante. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 13, sábado, 1 dez. 1948.
- ELLIS, Samantha. Paul Robeson in Othello, Savoy Theatre, 1930. **The Guardian**, Wed 3 Sep 2003.
- Encerrou-se o Primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 ago. 1958.
- FALOU em nome do Brasil, o Povo do Rio Grande do Sul. **O Radical**, Rio de Janeiro, p. 4, 28 jul. 1942.
- FALTA Tudo ao Teatro Nacional. **Revista do Jornal**. Rio de Janeiro, domingo, 8 out. 1944.
- Folha da Manhã**. Recife, 21 jan. 1948.
- GONÇALVES, Eros Martim. Comentário sobre Hamlet. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 6, 25 jan. 1948.
- HOLANDA, Guerra de. Bazar de Gringo. Recife, **Diário da Manhã**, 18 jan. 1948, p. 2.
- HOLLANDA, Guerra de. O Teatro do Estudante às voltas com os bonecos. **Diário de Pernambuco**, p. 3, sábado, 26 abr. 1947.
- INICIADA a construção de Aldeia para o refúgio de intelectuais. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 3, quinta-feira, 19 mar. 1959.
- JAJA, Van. A Aldeia um milagre de Paschoal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, quinta-feira, 16 dez. 1965.
- JAJA, Van. À sombra das árvores da aldeia de Arcozelo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, quarta-feira, 6 jul. 1966.
- JAJA, Van. Com Miguel Grant, diretor de Antígona. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, quinta-feira, 22 set. 1966.
- Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 abr. 1943.
- Leitura**, Rio de Janeiro, n. 14, ano XVII, ago. 1958.
- MAGALDI, Sábato. O julgamento de Hamlet. **Suplemento Literário**, São Paulo, p. 5, 2 ago. 1958.
- MELO, José Laurênio de. Crônica de Recife – Testemunho, **Suplemento Literário**, São Paulo, p. 4, 20 maio 1961.

- MUIRAQUITÃ no Municipal. **Suplemento Literário**, Rio de Janeiro, , p. 19, 4 nov. 1944.
- O TEATRO de Rodas do Teatro do Estudante. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 31, domingo, 5 dez. 1948.
- PALMARES pelo Teatro do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, , p. 10, 23 dez. 1944.
- PONTES, Joel. O Cabo 70, Ascenso, O Teatro do Estudante. **Jornal Pequeno**. 27 set. 1947.
- PRÓXIMOS Cartazes, Berlim na Batucada. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 9, sábado, 5 fev. 1944.
- REGULAMENTO do concurso de Dramaturgia. **Folha da Manhã**, Recife, 24 out. 1946.
- SANTOS, Everton Marques dos. Os novos Críticos, Hamlet no Ginástico. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 15, terça-feira, 18 jan. 1949.
- SUASSUNA, Ariano. Entrevista. **Folha Da Manhã**, Recife, 15 jan. 1948.
- TEATRO de Bonecos, **Diário de Pernambuco**, p. 6, quinta-feira, 14 out. 1948.
- TEATRO do Estudante de Pernambuco. **Diário De Pernambuco**, p. 6, sábado, 26 jun. 1948.
- TEATRO do Estudante do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 14 ago. 1953, 2ª seção.
- TEATRO do Estudante do Brasil e a União Nacional dos Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 11, quarta-feira, 31 mar. 1940.
- TEATRO do Estudante do Brasil – Um Concurso de Peças Teatrais Promovido pela União Nacional dos Estudantes. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 6, quarta-feira, 17 jan. 1940.
- TERCEIRA entrevista com Sérgio Britto, do Teatro dos Doze, com estreia marcada para 6, no Ginástico, com Hamlet. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 15, sexta-feira, 21 dez. 1948.
- Vamos Ler!**, Rio de Janeiro, p. 21, 9 abr. 1942.
- VITÓRIA dos Estudantes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 24 ago.e 1947.
- WEY, Waldemar. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 2, terça-feira, 26 out. 1946.