



## **A importância do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) na trajetória teatral de Hermilo Borba Filho**

The importance of the Theater of Amateurs of Pernambuco (TAP) in the theatrical trajectory of Hermilo Borba Filho

Beatriz Pazini Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo evidencia a importância do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) na trajetória teatral de Hermilo Borba Filho<sup>2</sup>. Ele atuou nas mais diversas frentes. Foi diretor participou de diversos grupos, fez interlocuções e diálogos com o teatro de outras regiões do Brasil, escreveu crítica, teoria e história teatral, e tudo isso impactou em sua dramaturgia. Por isso, importante dialogar com algumas pesquisas recentes (dissertações e teses) que discutem grupos e movimentos culturais populares que foram necessários para a construção de uma arte popular: Cadengue (2011); Ferraz (2018) e Luís Reis (2008) que investigaram os grupos teatrais dos quais Hermilo fez parte como o TAP.

**Palavras-chave:** Hermilo Borba Filho; Teatro de Amadores de Pernambuco; Teatro Popular.

**Abstract:** this study highlights the importance of the *Theater of Amateurs of Pernambuco* (TAP) in the theatrical trajectory of Hermilo Borba Filho<sup>3</sup>. He acted on many different fronts. He was a director, participated in several groups, made dialogues with the theater of other regions of Brazil, wrote criticism, theory and theatrical history, all of which had an impact on his dramaturgy. Therefore, it is important to dialogue with some recent research (dissertations and theses) that discuss popular cultural groups and movements that were necessary for the construction of a popular art: Cadengue (2011); Ferraz (2018) and Luís Reis (2008) which investigated the theater groups in which Hermilo took part as TAP.

**Keywords:** Hermilo Borba Filho; Popular Theater, Theatrical Movement; Theater of Amateurs of Pernambuco.

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas do Campus Avançado de Patu (CAP) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

<sup>2</sup> Neste artigo, referimos a Hermilo Borba Filho das seguintes maneiras, a fim de evitar repetições: Hermilo Borba Filho, Hermilo e/ou Borba Filho.

<sup>3</sup> In this article, we refer to Hermilo Borba Filho in the following ways, in order to avoid repetitions: Hermilo Borba Filho, Hermilo and/or Borba Filho.

## Introdução

O caráter multifacetado da atuação de Hermilo Borba Filho que o faz um homem de teatro, não apenas pela atuação como diretor de grupos teatrais, mas também pelos diálogos estabelecidos entre outros homens de teatro, pela articulação entre os poderes públicos e as companhias dramáticas fora do Nordeste, como o Sudeste, por exemplo. Essa relação entre Nordeste e Sudeste se inicia muito antes de Hermilo e do próprio teatro “moderno” pernambucano, visto que, na literatura e nas artes visuais, essa ligação se dá desde a década de 1920, com autores como Ascenso Ferreira, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, além de pintores pernambucanos, como Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias. Além da viagem etnográfica de Mário de Andrade ao Nordeste (1928), sendo um grande exemplo dessa ligação que, inclusive, contribuiu para o Movimento Modernista no Brasil.

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

Esse processo ativo de significação tem relação com a função social da arte como formadora, questionadora, significante e que, portanto, contribui para uma maneira de agir no mundo – deste modo, a arte não é apenas um produto a ser consumido e esquecido, um campo à parte da vida social, mas se vê integrado e atuando efetivamente numa dinâmica social complexa. Embora haja estudos sobre Borba Filho, algumas teses e dissertações sobre sua atuação, esse ângulo ainda não recebeu a atenção que merece. Além disso, partimos da evidência de que, nas regiões Sul e Sudeste, ainda estamos muito próximos de estudos da modernização do teatro brasileiro que se limitam ao teatro na região Sudeste, reservando às outras regiões o rótulo de teatro regional, local etc. Destacamos a importância da atividade de Borba Filho como autor teatral aberto a várias influências e diálogos, sem desconsiderar uma relação muito produtiva com vários grupos dramáticos de outras regiões do país, o que confere dimensão brasileira à sua atividade; capítulo este deixado de lado, esquecido e apagado da maioria das histórias teatrais brasileiras, fortemente centradas no Sudeste, tido e havido, por extensão (indevida), como o teatro nacional.

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

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

Para a execução deste artigo, dialogamos com algumas pesquisas recentes (dissertações e teses), que discutem movimentos culturais populares que foram necessários para a construção de uma arte popular, que levam em conta a obra de Borba Filho, como: Cadengue (2011); Ferraz (2018); Luís Reis (2008). Eles investigaram o texto teatral, a cena recifense e os grupos teatrais dos quais Hermilo fez parte como o TAP que foi muito importante para a construção da identidade cultural de Recife e decisivos para o desenvolvimento do teatro nordestino.

Nesse contexto, Hermilo se reformula, com as novas estéticas que surgem de seu posicionamento político e das relações que ele, aos poucos, estabeleceu com pessoas, grupos e movimentos teatrais. Essa mobilidade pode ser considerada parte de um processo longo e marcado por contradições que configuram a própria formação do teatro brasileiro. Então, é necessário discutir a trajetória de Borba Filho no TAP, na qual há uma atuação intensa de Hermilo como ator, diretor, escritor e, até mesmo, teórico. Apresentamos uma visão geral do percurso do pernambucano a partir do contato com esse grupo, sendo possível verificar mudanças de trajetória em relação aos objetivos do fazer teatral.

### **A trajetória teatral de Hermilo Borba Filho no TAP**

Desde muito cedo, Borba Filho integrou, criou e participou de grupos como TAP, Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Teatro Popular do Nordeste (TPN), Teatro de Arena do Recife. Cada grupo tinha identidade e objetivos próprios, que devem ser precisados para conhecermos sua dinâmica, seu percurso. Por exemplo, Hermilo atuou

pouco tempo no TAP, em parceria com Valdemar de Oliveira, defensor da ideia de que as grandes obras teatrais são feitas para a elite. Essa era uma proposta bem diversa da de Hermilo, embora ele fosse descendente da elite açucareira pernambucana (LIMA, 1986, p. 01).

Ator, autor, crítico, diretor, encenador, ensaísta e professor, Hermilo Borba Filho nasceu em Engenho Verde, Palmares, Pernambuco, em 1917, e faleceu em 1976. Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Recife em 1950, mas nunca exerceu a profissão de advogado. Em sua trajetória dramaturgica, Hermilo Borba Filho participou de cinco grupos teatrais em Recife: Grupo Gente Nossa (1936); TAP (1942-1945) - Hermilo retorna ao TAP, em 1958, para dirigir a peça *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro. No mesmo ano, encena *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Em 1959, dirige a peça *O living-room*, de Graham Greene e, em 1961, *À margem da vida*, de Tennessee Williams -; TEP (1945-1952); Teatro de Arena do Recife (1960-1964); TPN (1960-1975). Foi, ainda, fundador do curso de Teatro da Escola de Belas Artes de Pernambuco - Curso de Teatro da Universidade do Recife (<sup>1</sup> Em 1958, foi criado o curso de Teatro da Escola Belas Artes que era um dos espaços dos centros acadêmicos da Universidade do Recife que, em meados da década de 60, se transformou na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - e pesquisador da cultura popular nordestina, além de ter atuado como professor na Universidade do Recife.

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

Hermilo se efetivou como homem de teatro, pois, além de escrever e dirigir peças, participou ativamente da vida teatral por meio da produção intelectual. Em conferências, artigos e nos diversos livros que publicou, ele relê as teorias “universais” sobre o teatro e se apropria delas aplicando-as nas manifestações teatrais do Nordeste, em uma dinâmica que acompanharemos no terceiro e no quarto capítulos desta pesquisa. Ele também publica os seguintes livros: *Teoria e Prática do Teatro*

(1960); *Diálogo do Encenador* (1964); *Espetáculos Populares do Nordeste* (1966); *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (1966); *Apresentação do Bumba-meu-boi* (1967); *História do Espetáculo* (1968). Em um contexto geral, as críticas de Hermilo são reflexões de um pesquisador, criador e pensador do teatro popular.

Borba Filho iniciou sua carreira como ator e diretor na década de 1930, com a Sociedade de Cultura Palmarense, em Palmares, sob orientação de Miguel Jasselli. Seis anos depois, mudou-se para o Recife e trabalhou, em 1936, no Grupo Gente Nossa (GGN), fundado em 1931, por Samuel Campelo, além de ter a participação de colaboradores como Valdemar de Oliveira. A estreia do GGN ocorreu no Teatro Santa Isabel, com a comédia *O interventor*, de Paulo de Magalhães. Nessa época, o teatro ganhou maior visibilidade e o governo de Pernambuco passou a auxiliar o GGN, disponibilizando o Teatro Santa Isabel para a sede do grupo. Barbosa (2009) destaca que, entre os anos 1932 e 1933, a atuação do GGN foi marcante, mesmo tendo outras companhias teatrais atuantes no Recife, como a Tuna Portuguesa, o Grêmio Dramático do Barro e o Grêmio Afogadense, vistos como núcleos de amadorismo teatral em Pernambuco e que, inclusive, “emprestavam” atores para as apresentações do GGN.

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

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

tinha de finir-se com o seu fundador. Ao depor as armas, eu percebia a verdadeira dimensão do valor pessoal de Samuel Campelo. Mesmo com suporte do Governo, mandando e desmandando dentro do Santa Isabel, eu não conseguia, em alguns meses, o que Samuel conseguira em muitos anos: manter a coesão

do conjunto, resistir aos mexericos, realizar substituições impossíveis [...] Eu, porém, perdera a batalha, não a guerra. Continuará, sem auxílio governamental, a fazer teatro em Pernambuco. E continuei.

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

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

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

Em *A evasão*, segundo Cadengue (2011), o crítico Luiz Teixeira considerou a peça rarefeita e desprovida de qualidades técnicas, mas, em outro artigo, destacou

que houve alta dramaticidade no palco. Sobre *O Instinto*, Teixeira pontuou que a peça simbolizou a medicina de forma contagiante e emotiva; a respeito do elenco, revelou que Hermilo Borba Filho o satisfizes pela primeira vez como ator, mas não justificou os motivos (CADENGUE, 2011).

Em 1944, o TAP montou a peça *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves, com direção do polonês Zygmunt Turkow. Conforme expõe Cadengue (2011), nessa época, o TAP renovou o repertório, e o clima de “velho teatro” foi quebrado. Hermilo ressaltou o trabalho de Turkow pelo fato de retirar do elenco o máximo de rendimento cênico e interpretativo e, ainda, para ele, por representar a harmonia com o texto, desde os efeitos musicais e luminosos até o guarda-roupa e a montagem. Nessa peça, Borba Filho encarregou-se dos serviços interno e externo de eletricidade, sob direção geral de Alexandre de Carvalho.

No mesmo ano, o TAP realizou uma excursão a Salvador, com as peças *A exilada*, *Uma mulher sem importância*, *Primerose*, *O Instinto* e *A comédia do coração*, em benefício da merenda escolar para o Preventório do Filho do Tuberculoso Pobre, o Instituto dos Cegos, a Liga Baiana contra o Câncer e o Seminário Central da Bahia (CADENGUE, 2011). A temporada repercutiu positivamente em toda imprensa baiana, pernambucana e carioca. Um ano depois, em 1945, Valdemar de Oliveira decidiu estreiar três peças em um ato: *A gota d'água*, de Henry Bordeaux, *Interior*, de Maurice Maeterlinck, e *Capricho*, de Alfred de Musset. Hermilo Borba Filho pontuou que a montagem das peças introduziu uma ilustração musical, antes de abrir o pano para as representações (CADENGUE, 2011). A partir dessa época, o TAP se firmou como um grupo autônomo, unindo o amadorismo teatral à filantropia.

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

replicou, afirmando que o teatro popular nasceu na Grécia, nos anfiteatros, e vive nas festas populares.

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

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

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

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

a burguesia ascendente, Hermilo se inclinava a pensar em um teatro popular com uma função social bastante complexa, muito além de garantir a sobrevivência. Nesse sentido, é de enorme importância essa fase da vida teatral de Borba Filho, pois ele traduziu, atuou e entrou em discussão sobre os caminhos da arte teatral.

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

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

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

Cadengue (2011) observa que a encenação da peça *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, de fato rompeu com as convenções cenográficas, devido, dentre outras coisas, ao palco nu, o que impactou o público que estava acostumado com grandes cenários. Borba Filho não estranhou a indiferença do público, visto que conhecia a dificuldade de um público já viciado em determinadas formas dramáticas consagradas. Essa fase do TAP foi importante para Hermilo por colocá-lo em contato não apenas com grandes nomes do teatro europeu no Brasil, mas também por permitir ver em operação novas

perspectivas cênicas, como o expressionismo ou mesmo as técnicas de construção psicológica das personagens. De certa forma, o Sudeste passou também por isso, quando o TBC (dentre outros grupos e companhias) trouxe alguns diretores e homens de teatro europeus (como Ziembinski e Bollini), profissionalizando a cena e modernizando todos os campos do fazer teatral – e, como o TAP, voltando-se mais a um público burguês ávido, por receber cópias dos sucessos europeus e estadunidenses, não ainda prontos para uma apropriação brasileira desses materiais. Nesse sentido, o TAP contribui para a formação de Borba Filho, embora não seja exatamente o que ele queria e estava fazendo no TEP.

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

Sobre essa segunda fase, Cadengue (2011, p. 187) explica que foi a “mais áurea, tanto pela modernidade de seus procedimentos cênicos, pela contratação sistemática de encenadores, quanto pelo repertório escolhido”. Assim, o teatro recifense se mostrou inovador, visando ao público burguês, no sentido apontado anteriormente, sempre preocupado com a modernização teatral, o que possibilitou novas parcerias artísticas, novos diálogos estabelecidos, principalmente entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Na celebração do 11º aniversário do TAP, em 1952, foram promovidas algumas atividades, como a encenação de *Sangue velho*, de Aristóteles Soares, com colaboração de Valdemar de Oliveira – uma peça brasileira. Mais tarde, a peça passou a se chamar *Árvores*. Borba Filho destacou que concordava com a mudança, porque o novo nome evidenciava um aspecto mais telúrico e humano, pois a vida das personagens gira em torno de uma árvore. Além disso, ele fez objeções referente à quantidade exagerada de provérbios e à má construção psicológica das personagens (CADENGUE, 2011). Percebe-se, novamente, que Hermilo se preocupava com a construção dramatúrgica a partir das premissas da própria obra; em uma obra dramática, pautada por personagens

subjetivamente marcados em conflito, é necessário estar à altura dessa tarefa, o que era difícil para autores nacionais. A crítica de Borba Filho estava relacionada à falta de autores nacionais nos palcos, e daí a dificuldade de se construir um repertório sobre matéria nacional. No TEP, já estava em curso a realização desse objetivo, principalmente mediante a parceria com autores da região recifense, que traziam aos palcos espetáculos populares. Não é preciso reforçar que esse teatro popular é diferente, em forma e em conteúdo, do teatro feito no TAP. Todo esse quadro contribuía para a formação de Hermilo, nosso objetivo maior neste momento.

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

Em 1957, o TAP realizou uma temporada no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina, com as peças: *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello; *Bodas de sangue*, de Frederico Garcia Lorca; *A comédia do coração*, de Paulo Gonçalves. No mesmo ano, depois de retornar de São Paulo para lecionar no Curso de Teatro da Escola Belas Artes da Universidade do Recife, Hermilo dirigiu as peças para o TAP: *Seis personagens à procura de autor*, de Luigi Pirandello, e *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro. A primeira foi alvo de críticas positivas, principalmente por José Laurênio de Melo, que ficou eufórico e destacou que, desde a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida em 1955 por Flaminio Bollini, o TAP não oferecia à cidade um espetáculo tão esmerado (CADENGUE, 2011). Por sua vez, Borba Filho deu vida, graça e espírito popular a *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, quando explorou marchinhas, foxs, tanguinhos, maxixes e usou muitas caricaturas. Os críticos Adeth Leite e Medeiros Cavalcanti (apud CADENGUE, 2011) assinalaram que, nessas peças, o TAP abriu precedentes para manifestações populares, destacando o profissionalismo de Borba Filho ao inserir aspectos populares em temas que versavam sobre acontecimentos contemporâneos. Essas críticas positivas, em torno da direção de Hermilo, marcaram um novo tempo para o TAP, que pavimentou a renovação da cena pernambucana, consagrando Borba Filho como diretor teatral.

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

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

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

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

Em 1953, foi fundado o Teatro de Arena de São Paulo: “o nome do grupo surgiu do contato de José Renato Pécora, seu fundador, com Décio de Almeida Prado no 1º Congresso Brasileiro de Teatro no ano de 1951. Nesse evento, Prado defendeu a deselitização do teatro nacional com uma nova proposta de fazer teatral, com produções

mais baratas e o uso de uma arena para encenação. A fundação do Arena ocorre, desse modo, em 1953 com a estreia da peça *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (OLIVEIRA, 2018, p. 20).

A inserção da peça de Dias Gomes representou uma nova linha para o TAP, e esse era um ponto que Hermilo defendia com veemência: a inserção de autores brasileiros nos palcos. Ainda em 1964, houve uma temporada em São Paulo, no Teatro São Leopoldo Fróes, sob patrocínio da Universidade do Recife. Nessa fase, fica evidente que o TAP insistiu em encenar autores brasileiros, devolvendo não só um momento característico da vida brasileira, mas também um momento característico do próprio teatro brasileiro, ou seja, a comédia de costumes de 30 anos atrás, com os tipos pitorescos e as situações cômicas (PRADO, 1964).

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

No dia primeiro de abril de 1964, ocorreu o Golpe Militar, e o governador Miguel Arraes foi preso e levado para Fernando de Noronha. Alfredo de Oliveira assumiu o Teatro de Santa Isabel e Augusto Lucena tornou-se o novo prefeito do Recife. Depois que os militares tomaram o poder, o teatro recifense passou a viver dias horríveis. Por exemplo, os arquivos do MCP foram queimados, os atores integrantes do TCP foram presos e, até mesmo, exilados fora do país. O TPN suspendeu as atividades em um momento (mas, depois, elas retornaram), o Arena do Recife buscou alternativas e tentou sobreviver, e o TUP ainda resistiu, sob os olhares da censura, com a apresentação das peças *As feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, e *Viva o cordão encarnado*, de Luiz Marinho (CADENGUE, 2011). No mesmo ano, o TAP encenou *Macbeth*, de Shakespeare, sob a direção de Milton Baccarelli, o que só foi possível com as contribuições do Consulado Britânico, do Consulado da Grã-Bretanha, do Comando da Polícia Militar etc. (CADENGUE, 2011).

Em 1966, o TAP comemorou os 25 anos de existência e, para celebrar, encenou a peça *Ontem, hoje e amanhã*. Esse foi o início da quarta fase (1966 a 1976). A última fase, “da cena refletida”, ocorreu a partir de 1977 e foi até 2008. Nessa época, foram apresentadas 17 peças, e o grupo reconstruiu o repertório retornando às antigas

diretrizes: tragédias lorquianas, teatro regional, realismo norte-americano, bulevar, suspense, comédia de costumes e peças de tese.

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

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

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

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

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

Para Hermilo, o teatro almejado pelo TAP estava muito distante do povo, buscando dialogar, prioritariamente, ou quase exclusivamente, com os espectadores que podiam frequentar o Teatro de Santa Isabel, então sede do grupo – “onde não se podia entrar sem paletó e gravata” (REIS, 2008, p. 31), por exemplo.

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

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

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

## Considerações finais

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

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

Essa busca formal de articulação entre repertórios diversos e atuação no TAP é parte do projeto de Hermilo como homem de outros grupos teatrais, como diretor, como teórico e historiador de teatro e, como não poderia deixar de ser, como dramaturgo. Estamos acompanhando esse processo de amadurecimento tanto estético quanto teórico, epistemológico e político para buscar essas mediações em sua dramaturgia, que julgamos ser um lugar preferencial e muito produtivo para se estudar todas essas questões.

## Referências

- BARBOSA, Virgínia. *Grupo Gente Nossa*. Fundação Joaquim Nabuco: Recife, 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 8 abr 2022.
- BORBA FILHO, Hermilo. Por uma arte popular total. *Revista Civilização Teatro e Realidade Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Caderno Especial n. 2, 1968, p. 131-140.
- CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)*. v. 1. Recife: CEPE; SESC-PE, 2011.
- CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)*. v. 2. Recife: CEPE; SESC-PE, 2011.

FERRAZ, Leidson. *O teatro no Recife da década de 1930: outros significados à sua história*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/32007/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Leidson%20Malan%20Monteiro%20de%20Castro%20Ferraz.pdf>. Acesso em: 8 abr 2022.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Mundo Submerso (Memórias)*. 3. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. 2008. 457 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7268/1/arquivo3571\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7268/1/arquivo3571_1.pdf). Acesso em: 8 abr 2022.

SILVA, José Rudimar Constâncio da. *Teatro de cultura popular: uma prática teatral como inovação pedagógica e cultural no Recife (1960-1964)*. 2015. 193 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade da Madeira, Funchal, 2015. Disponível em: <https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/1095/1/MestradoRudimarSilva%20.pdf>. Acesso em: 8 abr 2022.