

CAMINHOS DA RENOVAÇÃO CULTURAL NO RECIFE (1940-50): O TEATRO*

Flávio Weinstein Teixeira**

A produção artístico-cultural, no Recife, viveu um período singular no decênio e meio que se seguiu a 1945. Foram anos em que com mais ímpeto e intensidade uma nova geração de criadores/produtores culturais se empenharam por encontrar soluções estéticas novas, numa busca por caminhos alternativos de legitimação e afirmação de seus fazeres artísticos. Nas mais diversas áreas das artes, teatro, pintura, literatura, música, é possível identificar essa mesma preocupação, ainda que, em cada uma, se possa observar um ritmo e profundidade propriamente seu.

Visto assim, a largos traços, e, mais ainda, favorecido por um olhar retrospectivo, não é de todo insensato conferir um certo sentido de unidade, de “movimento” a toda essa efervescência.. Um tal ponto de vista, a meu ver amplamente justificável, tem, todavia, contra si, o demérito de deixar sugerido um nível de articulação de esforços e de intencionalidade pouco sustentáveis. Alguma coisa com tais traços só viria de fato surgir, pelo menos no plano das intenções, nos anos 1960, com o *Teatro Popular do Nordeste* ou, num outro registro, com o *Movimento de Cultura Popular* ou, ainda mais caracteristicamente, nos anos 70, com o *Movimento Armorial*.

O que procurarei aqui desenvolver é, pois, uma abordagem que, sem perder de vista essa dimensão mais ampla, procura encaminhar uma análise um pouco mais detalhada a partir de um ponto de vista, a meu juízo, privilegiado: o teatro. Entre os anos 40/50, a produção teatral foi, seguramente, a que aglutinou em torno de si uma maior variedade de outros artistas que não apenas dramaturgos e atores, como muitos dos artistas plásticos que estavam à procura de um espaço para realizar experimentos e divulgar seus trabalhos, mas também várias outras modalidades de escritores, literatos de um modo geral, artistas gráficos, futuros escultores etc., que, na falta momentânea de melhor opção, encontraram na movimentação teatral uma oportunidade de compartilhar preocupações, debater propostas e paradigmas de criação estética, fortalecer convicções, exercitarem-se, enfim, junto a um coletivo de aspirantes a artistas de um novo tipo.

De outra parte, não somente o movimento teatral foi o que pôde apresentar uma maior dinâmica interna, mas, se o fez, foi em grande medida por ter sido o primeiro e que com mais voracidade se apresentou na luta por conquistar o reconhecimento na arena cultural. Em decorrência do que, o teatro se constitui em ponto de observação particularmente estratégico. Com efeito, para muitos, o teatro se tornou o centro irradiador de todo um movimento de mais amplo espectro de ruptura com os padrões estéticos dominantes, que iria mais tarde envolver as demais artes de forma autônoma – o que, é óbvio, está muito distante de querer reduzir tudo o mais a puro desdobramento do impulso originalmente de âmbito teatral.

Em resumo, procurarei abordar este singular momento de disputas e lutas em torno da legitimidade de criação cultural tomando por ângulo de observação o movimento teatral. Para bem entender a dinâmica que veio caracterizá-lo, assim como o que, afinal de contas, esteve em jogo, convém acompanhar um pouco mais detidamente tais disputas e debates.

A reunião de moços, estudantes de curso superior, em um Teatro de Estudantes, é algo que antecede à iniciativa liderada por Hermilo Borba Filho, em 1946. Entre 1940 e 1945 duas outras tentativas nesse sentido haviam

* Este texto faz parte de um empreendimento de maior ambição. É tão-somente um primeiro aproveitamento do material que até o momento reuni nas pesquisas que venho desenvolvendo com vistas a meu doutoramento. Por isso mesmo, gostaria de assinalar que, por ser uma reflexão a partir de uma base empírica ainda restrita, as páginas que seguem, e o que elas trazem de sugestões ou inferências, são, a rigor, apenas hipóteses a depender de uma investigação mais encorpada que possa lhes oferecer maior consistência e solidez, ou mesmo invalidá-las.

** Professor do Dep. História/UFPE, doutorando em História na UFRJ.

sido experimentadas. Todavia, se o TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco) alcançou algum reconhecimento e projeção, isto se deve ao trabalho desenvolvido por Hermilo e seus companheiros de jornada.

De fato, o início do grupo está ligado a uma pequena palestra proferida por Hermilo em meio a uma certa *Semana de Cultura Nacional*, ocorrida em setembro de 1945, e que ele intitulou *Teatro, arte do povo*. Era uma noite chuvosa, e não mais que uma meia-dúzia de animados e excitáveis estudantes compareceram ao Gabinete Português de Leitura para ouvi-lo. Foi o que bastou. No dizer de Joel Pontes, um dos presentes, ali Hermilo encontrou os entusiastas que procurava para levar à frente seu programa, sua proposta de um teatro de base popular; inversamente, ali também, aqueles pouco mais que garotos defrontaram-se com um propósito, com algo que era capaz de lhes mobilizar as expectativas de ter no teatro um veículo, um instrumento de intervenção na sociedade, ao mesmo tempo em que vislumbravam a possibilidade de estarem dando vazão a algo de inovador.

Em meados dos anos 40, conquanto ainda jovem – era nascido em 1917 –, Hermilo tinha já uma razoável experiência no campo das artes cênicas. Ainda em sua terra natal (Palmares, na Mata Sul de Pernambuco) havia participado de um grupo local, de modo que, ao migrar para o Recife nos anos 30, tencionando concluir seus estudos, vem já recomendado a Samuel Campelo, se tornando “ponto” do Grupo Gente Nossa. Nesses anos, também, começa a atuar no Grupo Cênico Espinheirense e, em seguida, no próprio TAP. A essa experiência de palco, somará a de tradutor, a de crítico, e, perpassando tudo isto, a de infatigável estudioso do teatro. Se acrescentarmos seu posterior trabalho como diretor e escritor/dramaturgo, ter-se-á melhor delineado seu perfil de *homem de teatro*. Não foi gratuito, portanto, o arrebatamento que provocou naqueles estudantes. Frente a eles estava um vocacionado, uma espécie de profeta a anunciar-lhes o caminho a ser percorrido. A palestra de apresentação do grupo, que proferiu momentos antes de sua primeira apresentação em abril de 1946, é bom exemplo de qual o seu credo¹.

O *aggiornamento* que Hermilo propõe implicava em romper com o teatro estabelecido em dois planos – o sócio-político e o estético. No plano sócio-político, significava superar em definitivo o “teatro burguês”. Filho de sua época, há no, entre aspas, “manifesto” de criação/lançamento do TEP reiteradas alusões ao momento de pós-guerra, visto sob a ótica de quem acabava de presenciar os últimos suspiros de um Estado de exceção. Auspiciando a democracia, Hermilo esperava ver a acompanhá-la uma maior valorização das causas populares. O teatro não podia virar as costas a esse chamamento por fazer ressoar os “dramas populares”. Urgia um teatro que fosse voltado para o povo, que pudesse lhe despertar o interesse (“a exaltação do carnaval e do futebol”), que falasse em sua língua dos assuntos que lhe diziam respeito: seus problemas, seus desejos; um teatro, enfim, que fosse à praça pública, às escolas, aos pátios das fábricas e feiras, aos ambientes definitivamente populares: “levar o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro”! Urgia, igualmente, um teatro comprometido, que comungasse com as causas e aspirações dos desafortunados e esquecidos.

Já não mais estamos na época da “torre-de-marfim”, na qual prevalecia a concepção da arte pela arte. O artista não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades, lutar pelos oprimidos, amenizar o sofrimento, expondo-o sem subterfúgios para que mais facilmente sejam encontrados os remédios².

O segundo flanco que Hermilo atacava em sua palestra-manifesto era o estético. Evidentemente, eram muitos os pontos em que sua proposta de renovação estética derivava da tomada de posição antiburguesa. Porém, não estava a

¹ Há uma clara continuidade entre a primeira versão desta palestra, lida no Rotary Clube, em meados de 1945, sob o título *O Teatro: arte popular*, e esta última, cujo título, *Teatro: arte do povo*, é o mesmo da lida em setembro de 1945, durante a II Semana de Cultura Nacional, no Gabinete Português de Leitura. Tomo a essa terceira versão por fundamento para tecer as considerações que seguem. Hermilo BORBA FILHO, “Teatro: arte do povo”, publicado em *Arte em Revista*, ano II, nº 3, São Paulo: Kairós, 1980, pp. 60-63.

isto reduzida. Não bastava a crítica aos falsos e vazios valores burgueses, nem tampouco era suficiente uma mudança de repertório ou dos temas e motivos que lhes eram subjacentes, o que o TEP almejava requeria dar um passo além. Era preciso recriar a linguagem teatral, encontrar uma nova referência de expressão cênica. Mais uma vez, o modelo inspirador foi buscado na seara popular, em seus espetáculos dramáticos, em seus autos. Para Hermilo, um teatro que aspirasse ser integralmente popular não podia resumir-se em incorporar os “dramas do povo” em seu repertório. Seria necessário aplicar-lhe um “sentido popular”, dando “ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra da ilusão, à improvisação, à roupa”, fazendo, com isso, sobressair suas “marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática”³. Este o “sentido popular” que o espetáculo dramático deveria incorporar. Com ele viriam toda uma nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de fixação de personagens. Toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente.

O Teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assista às representações sem a impressão de que está diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, procurará 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 coisas mortas. Uma das coisas mais importantes do espetáculo é a economia da atenção do espectador [...]. O efeito desejado tem que ser obtido por meios simples e o cenário não deve ser um quadro detalhado [...] É absurdo que em cima de tábuas se façam correr rios e crescer árvores [...].

Ainda quanto a isto:

O outro entrave [ao lado da mercantilização], integrado na própria técnica teatral, é a concepção burguesa da mise-en-scène e a mecanização dos movimentos dos atores, o que dá como resultado um certo artificialismo que não convence. [...] Os russos, afinal de contas, podem estar com a razão [ao terem criado o Construtivismo], 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. [...] 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 poético⁴.

O fervor cívico, a paixão pela arte. Aqueles jovens davam início a um movimento que não se esgotaria com o TEP. Alongaria-se por anos afora, até, pelo menos, os anos 70. Por ora, convém assinalar que os poucos anos de vida do TEP (1946-1952) são a justa medida das dificuldades de realização de proposta assim ambiciosa. No início, a crença de que a grandeza do gesto se impõe de per si, de que a vontade supera com vantagens a falta de recursos. E, no entanto, já a partir da segunda montagem, os gastos começam a acumular-se num volume que o espírito de mutirão, que até então dera a tônica, com doações de dinheiro, materiais e serviços, já não bastava⁵.

Se a primeira apresentação – duas peças em um ato: *O Segredo*, de Ramón Sender e *O Urso*, de Tchekhov – pôde prescindir de cenário e satisfazer-se com um palco que não passava de umas tantas mesas de carvalho da biblioteca da Faculdade de Direito reunidas em forma de tablado, o mesmo não se pode dizer do segundo espetáculo. Para ver montada *A Sapateira Prodigiosa*, de Frederico Garcia Lorca, o TEP procurou se cercar de cuidados que não dispensou à sua estréia. Os bons meses que separam essas apresentações, abril de 1946 a janeiro de 1947, já indicam o zelo, a atenção que cercaram esse segundo trabalho. Iluminação, cenário, figurino, até mesmo os arranjos musicais – a cargo de Vicente Fittipaldi, fundador e regente da Orquestra Sinfônica do Recife –, em tudo a marca de preocupação com um

² Hermilo Borba Filho, *Teatro: arte do povo*, op. cit., p. 61.

³ Segundo depoimento dado por Hermilo, reproduzido em Ivan MAURÍCIO, Marcos CIRANO e Ricardo de ALMEIDA. *Hermilo Vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*, Recife: Ed. Comunicarte, 1981. É perceptível nesta passagem um eco das concepções de B. Brecht.

⁴ Hermilo Borba Filho, *O Teatro: arte do povo*, op. cit., pp. 62-63.

acabamento que buscava diminuir a margem de improviso e despojamento que haviam caracterizado o primeiro trabalho.

Em Lorca, Hermilo e seus companheiros não foram buscar só uma de suas peças, nem mesmo apenas o exemplo de luta contra o fascismo, pelas liberdades democráticas, mas igualmente a idéia da *Barraca*: estrutura de fácil montagem, transportável, que servisse de palco nos variados subúrbios e praças a serem visitados. A divisa maior de “levar o teatro ao povo e não o povo ao teatro” precisava ser concretizada. Finalmente, em setembro de 1948, é inaugurada a *Barraca* no Parque Treze de Maio. Em clima de festa, versos de Lorca, musicados por Capiba, são cantados por Ana Canen e duas peças são representadas, *Haja Pau*, de José de Morais Pinho e *Cantam as Harpas do Sião*, de Ariano Suassuna.

Este momento representa, verdadeiramente, um ponto de inflexão na trajetória do TEP. Por um lado, vê esgotar-se, antes mesmo de concretizar-se, sua proposta de levar teatro ao povo. A *Barraca*, oferecida pelas oficinas da Marinha, estava longe de ter a praticidade e portabilidade que se imaginava e queria. Instalada no Parque Treze de Maio, lá ficou anos a fio. O próprio Parque, a despeito de ser público, também não correspondia exatamente a um largo de periferia. Cravado no coração da cidade, antes demandava que o povo a ele acorresse do que o inverso. Acima de tudo, porém, a isto se resumiu o movimento de ir ao povo. Os espetáculos seguintes, todos eles, tiveram por ambientes casas teatrais, notadamente o Teatro Santa Isabel – o “reduto da burguesia do Recife”, no dizer do próprio Hermilo.

De outra parte, só agora, transcorridos mais de dois anos, é que o TEP dava um passo decisivo em direção a criar uma dramaturgia ancorada em realidade familiar ao “homem do povo”. José de Morais Pinho e Ariano Suassuna foram os primeiros autores nacionais encenados pelo TEP⁶. Antes deles, Ibsen, Lorca, Tchekhov, Sender. Depois, ainda viriam Sófocles, Ibsen novamente, e Shakespeare. Mas só. As demais peças encenadas foram todas de autores nacionais. Recifenses – por nascimento ou adoção –, na verdade: mais uma vez J. de M. Pinho, Genivaldo Vanderlei e, por três vezes, Hermilo Borba Filho. Em todos, a temática regional; num total de sete das quatorze peças montadas. Se levar o teatro ao povo mostrou-se ser mais difícil que se imaginava, pelo menos podiam gabar-se de terem pavimentado o caminho para uma dramaturgia inspirada nos “dramas do povo”.

Paralelamente, só faziam aumentar as dificuldades financeiras. A rigor, o abandono das intenções de um teatro para o povo decorria, sobremaneira, da necessidade que se impunha de levantar os recursos necessários com as próprias apresentações. Daí a precisão de se dispor dos espaços convencionais de salas teatrais. Estratégia, de qualquer modo, inútil. As dívidas já estavam bastante elevadas, e o retorno pela venda de ingressos não foi de forma alguma suficiente. Muito pelo contrário. As rendas, assim como o público assistente, freqüentador do Santa Isabel, foram mingando até inviabilizar financeiramente a continuidade do grupo. Sufocado pelas dívidas, o TEP experimenta o amargor de descobrir quimera o que julgava ato de vontade.

O fim do grupo, cumpre registrar, não deve ser debitado exclusivamente à sua insolvência financeira. Há ainda que se levar em conta, pelo menos, um outro elemento. Tanto para Hermilo, como para Joel Pontes, o TEP padecia de um exacerbado sentimento de grupo. Típico caso em que uma desmedida identidade grupal acaba por asfixiar o próprio grupo, ao garrotear a possibilidade de oxigenação pela entrada de novos integrantes que dêem seguimento ao movimento. “Nosso grupo era fechado por sua própria natureza”, declarou Hermilo. Ou seja, conforme escreveu Joel Pontes, se havia um “certo jeito de ser fechado do TEP” é porque seus membros tinham vivenciado conjuntamente um denso “processo de formação cultural”, do que decorreu alimentarem “uma atitude de defesa permanente contra as

⁵ De acordo com Joel PONTES. *O Teatro Moderno em Pernambuco*; São Paulo: DESA, 1966, começaram aí as dívidas e notas promissórias em nome de Hermilo. Se a ele coube o papel de animador do grupo, coube também, de certo modo, o de provedor.

infiltrações desagregadoras”⁷. Infiltrações desagregadoras – modo bastante sintomático, e nada simpático, de se referir a novos colaboradores. No final das contas, foram, em parte, vítimas de seu próprio esnobismo. O que não deixa de ser irônico.

Ao longo desses pouco mais de seis anos de existência, o TEP promoveu algumas atividades que, de um modo ou de outro, reforçaram o escopo de sua proposta: torneio de cantadores, publicação de livros, realização de debates e mesas-redondas, exposições de espetáculos populares. Foram todas essas iniciativas que, por fragmentárias que fossem, vinham se somar à atividade teatral, deixando entrever uma ambição dos membros do TEP em revolverem mais fundo e amplamente o cenário cultural do Recife daqueles anos.

Se, por conseguinte, foi curta a existência do TEP, seu legado, inversamente, foi dos mais frutíferos. A partir do TEP, e em torno dele, começaram a surgir os nomes que no quarto de século seguinte estariam à frente das iniciativas de mais variada natureza. O Teatro Popular do Nordeste, que por boas e sólidas razões arrogava para si a condição de herdeiro desta linhagem, é bastante emblemático quanto a isto. Nascido da reunião de, entre outros, alguns dos mais expressivos membros do TEP – capitaneados por Hermilo e Ariano Suassuna –, o TPN queria, antes de tudo, reviver seu “espírito”⁸.

Dar continuidade a esse espírito não significava outra coisa que revalidar as premissas de criação artística que se foram definindo nos anos que se seguiram a 1946. Em outras palavras, o que o surgimento do TPN deixa claro é que o programa estético de 1946 ainda estava a reclamar atenção e merecia ser cumprido. Foi notável sua capacidade de inspirar novas iniciativas. A meu ver, isto pode ser imputado a uns tantos fatores.

Do ponto de vista estético, o apelo do TEP calava fundo em toda uma geração de novos que estavam surgindo nos anos 40 e que queriam dar forma a uma cultura que fosse a expressão mais viva de sua condição no mundo. Um ser e um estar próprio, peculiar, só seu, mas ao mesmo tempo universal. Em resumo, é ainda a seiva dos anos 20 que corre nas veias dos jovens dos anos 40. O que eles procuram construir deita raízes no fértil solo do regionalismo-modernista/modernismo-regionalista (e também tradicionalista) de 1926⁹. Seu chamamento por firmar os valores e práticas culturais próprias da região mexia muito com a sensibilidade de quantos se aventuravam no mister da criação artístico-cultural. Naquilo que singularizava esta região, que até mesmo a distinguiu, dado sua riqueza e variedade, havia algo de perene e forte que transcendia a progressiva desimportância e perda de espaço que se verificava nos campos político e econômico. É preciso que se perceba que esta leitura regionalista da proposta modernista não estava oferecendo tão somente a possibilidade de se recompor a altivez e os brios daqueles que se sentiam apequenados, ela tinha um alcance maior. Em sua lógica estava embutida a convicção de que a originalidade, a autenticidade que a caracterizava, era de tal sorte que algo de verdadeiramente novo daí surgiria. Uma arte que desde sua força telúrica falasse ao mundo: “eu vi o mundo, ele começava no Recife”!

⁶ Conquistaram esse direito após terem saído premiados do concurso para peças inéditas promovidas pelo TEP em 1947. Ariano, com *Uma Mulher Vestida de Sol* e José de Moraes Pinho, com *O Poço*.

⁷ Ver Joel Pontes, op. cit., p. 81 e Hermilo Borba Filho, depoimento citado em A. CADENGUE. *TAP: Anos de Aprendizagem (1941-47)*. dissertação de mestrado, São Paulo: USP/ECA, 1989, p. 191.

⁸ Conforme seu *Manifesto*: “O TPN representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade”. Cf. “Manifesto do Teatro Popular do Nordeste”, in *Arte em Revista*, op. cit., p. 64.

⁹ Para uma melhor apreciação dos debates culturais dos anos 20, ver os importantes trabalhos de Neroaldo P. AZEVEDO, *Modernismo e Regionalismo: os Anos 20 em Pernambuco*, João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1984; Antonio Paulo REZENDE, *(Des)Encantos Modernos*, Recife: Fundarpe, 1997 e Moema Selma D’ANDRÉA, *A Tradição Re(des)coberta*, Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1992. Ver ainda, da mesma autora, *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo: Elegia de uma Modernidade*, tese de doutoramento, Campinas/SP: Unicamp, 1993 e Manuel de SOUZA BARROS, *A Década 20 em Pernambuco*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

Visto por este ângulo, pode-se supor erroneamente que o programa que Hermilo e seus companheiros se impuseram foi uma despudorada apropriação das idéias que circularam vinte anos antes. Não foi o caso. Não se tratava de uma tardia revivescência de idéias gastas. Na segunda metade dos anos 40, qualquer movimento em direção a despojar-se do que havia de exterior e ilegítimo, em busca da rocha bruta que fundava a identidade cultural regional, só fazia sentido se esse núcleo fosse compatível com a tônica social do romance dos anos 30. A força que procuravam imprimir a suas obras não derivava só do que de exótico e pitoresco podiam extrair de temas e motivos regionais, mas, acima de tudo, da capacidade de “pulsar com a carne e o sangue de nosso povo”¹⁰. Se há uma riqueza que clama por ser explorada, ela está menos em uma anódina *tradição* que no sentido trágico que é a própria expressão do *pathos* nordestino: “Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando [...]”¹¹. Sem que se perceba essa comunhão, essa simpatia solidária com os despossuídos, os desclassificados, não se compreenderá o que em grande parte estão a propor ao adjetivarem de popular o teatro que queriam realizar.

De resto, há ainda um terceiro vetor que precisa ser considerado para que se aprecie com mais pertinência no que, afinal de contas, constituía-se o programa estético do TEP. É apenas da intersecção dessas três linhas de força que se delinea o que essencialmente quiseram aqueles jovens construir. Ao lado, portanto, do modernismo-regionalista e da tônica social à la 30, cumpre assinalar que sua pesquisa estética não se limitou a incorporar temas e motivos populares. Como já foi antes exposto, a grande conquista estética que perseguiram, resultaria do trabalho de assimilar os processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares, para assim revolucionarem a linguagem cênica. Não bastava falar do povo. Tampouco era suficiente falar ao povo. Era preciso ir além e descobrir uma nova economia de expressão que brotasse do modo propriamente popular de compor uma representação pública: seu despojamento, sua capacidade de improvisação, sua força interativa – de comunicação com a assistência –, seu criativo aproveitamento de magros e escassos recursos. Só, então, quando tivessem radicalmente modificado seus processos de composição e expressão teatral, ao tomar por escola o que era tido por tosco e inculto, é que se teria realmente criado uma nova linguagem. A insistência com que procuraram realizar isto dá a exata medida da centralidade que exercia em seu projeto. Esse era o *plus*, genuinamente seu, que acresciam aos programas dos anos 20 e 30.

O mais marcante de tudo isto, e que confere ao TEP um papel estratégico em meio ao frêmito renovador que se observa na produção cultural que teve lugar no Recife dos anos 40/50, é que ele não só deu um corpo novo a idéias que circulavam desde décadas antes, mas também, ao querer concretizá-las, transformou-se no centro aglutinador de toda uma geração de artistas que, em maior ou menor grau, compartilhavam de propostas que, se não eram exatamente as suas, guardavam uma indiscutível proximidade. Seria equívoco, além de grosseiro e infeliz empobrecimento, querer reduzir tudo o que se verificou nesses anos a um mero desdobramento das iniciativas que couberam ao TEP; porém, não se pode compreender adequadamente o que se passou sem que se lhe dê o devido realce.

Mais ainda. Se é preciso reconhecer que coube ao, por assim dizer, projeto estético do TEP um papel assaz relevante na conformação dos horizontes de criação artística de um conjunto bastante diversificado de produtores culturais em Pernambuco (artistas plásticos, escritores, músicos, etc.), é preciso, igualmente, assinalar que, especificamente no que diz respeito ao teatro, a iniciativa do TEP por uma dramaturgia calçada numa expressão cênica popular foi da mesma forma pioneira. E, já agora, não apenas em âmbito local, mas verdadeiramente nacional. Com efeito os poucos esforços anteriores ao TEP – Os Comediantes, etc. –, padeciam de uma impossibilidade momentânea de prescindir dos parâmetros estéticos europeus. O que o TEP traz de contribuição, é sua resoluta opção de encontrar um

¹⁰ Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, citado, p. 65.

modelo nacional de expressão cênica. Para isto, precisava, a seu ver, de recorrer às fontes populares. Ao assim fazer, contudo, o TEP deu um passo que nos anos subsequentes seria explorado à exaustão, e nem sempre com resultados satisfatórios. No caso do TEP, o que importa registrar é menos sua preocupação com uma arte engajada que um aproveitamento do *modus* popular de expressão. Sua opção era antes estética que política, e isto, definitivamente, o diferenciava.

¹¹ Teatro: arte do povo, citado, p. 61.