

Nota do organizador: Depoimento de Luiz de Mendonça, sobre a experiência do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. Reproduzido de *Arte em revista*, ano 2 n. 3, 1964.

TEATRO É FESTA PARA O POVO

EXPERIÊNCIA DO TEATRO DE
CULTURA POPULAR DE PERNAMBUCO

Depoimento de Luís Mendonça*

O Teatro de Cultura Popular não nasceu por acaso: resultou da cristalização de várias experiências anteriores que visavam antes de mais nada, a uma renovação do teatro. Renovação em todos os sentidos, principalmente no de fazer um teatro mais amplo e aberto, que o tirasse do tradicional Teatro Santa Isabel, onde os preços da entrada e a obrigatoriedade do uso do paletó o tomavam proibido para o povo e restrito a uma pequena elite financeira.

Essas experiências se iniciam com a fundação do Teatro do Estudante do Brasil, por Paschoal Carlos Magno, ocasião em que um grupo de estudantes – entre os quais Ariano Suassuna, Clênio Wanderley, Hermilo Borba Filho, João Cabral de Melo Neto e Francisco Brennand – inauguram também um movimento de popularização do teatro – o Teatro do Estudante de Pernambuco que mantém uma barraca, à semelhança de Garcia Lorca, e se põe a correr as feiras e bairros de Recife. A crítica recifense – isto é, Waldemar de Oliveira – que sempre apóia o

* Luiz Mendonça iniciou em 1951 suas atividades teatrais com o Teatro do Estudante Secundário do Recife. Dirigiu vários grupos, entre os quais o Teatro de Cultura Popular de Pernambuco, cuja importante experiência transmite neste depoimento, transcrito na *Revista da Civilização Brasileira* n.2º Caderno especial: “Teatro e Realidade Brasileira”.

teatro tradicional, abre campanha contra. Os poderes públicos se encolhem. O TEP morre, depois de ter levado *Cantam as harpas do Sião*, de Suassuna, *A sapateira prodigiosa*, de Lorca, *Édipo-Rei*, de Sófocles, e *Otelo*, de Shakespeare, estas duas já no Teatro Santa Isabel, em uma tentativa de sobrevivência.

Mas a idéia do teatro aberto persiste. Tentam novos campos – o teatro de mamolengo, capaz de atingir qualquer público. Mas, ao mesmo tempo, surge o Teatro Universitário de Pernambuco, para representar no Santa Isabel, sendo saudado com efusão pela “crítica”. O TEP, sem sustentação, cai, e Hermilo Borba Filho emigra para São Paulo.

Em 1951, como réplica ao TUP, surge o Teatro do Estudante Secundário, do qual fazia parte, juntamente com Clênio Wanderley e Aldomar Conrado. Mas a entidade que o fundou – a União dos Estudantes Secundários de Pernambuco – é logo depois fechada por “subversão” e “corrupção”, ficando assim o TESP em sua primeira experiência.

A essa altura já se achavam bem definidos os problemas a serem enfrentados por qualquer tentativa de teatro novo ou popular: a politicagem mesquinha dos que até então haviam feito do teatro seu domínio privado; a concorrência desleal dos grupos amadorísticos, que, embora fazendo um teatro já totalmente superado, ainda conseguiam algum público; as dificuldades imensas, de toda ordem, com que fazíamos as montagens; e, principalmente, o problema de um repertório que atingisse a todos os tipos de público, que fosse realmente *popular*.

Ariano Suassuna consegue furar o cerco com o auxílio de um homem de visão – Dr. Amaro Quintas, diretor do Colégio Estadual de Pernambuco – e aí funda novo grupo, bem como um curso de História do Teatro Grego. E, no fim do ano, monta-se *Antígona*, de Sófocles, com a participação dos hoje atores profissionais no Rio, Ilva Niño e José de Freitas. Segue-se *Aululária*, de Plauto. A esta altura, já estamos em 1955 e, para comemorar o aniversário do colégio, Ariano escreve *A Compadecida*. Mas a pressão contrária chegara a levar o diretor à beira da demissão do cargo. Os próprios estudantes desanimam. Também esse grupo terminava aí.

Os novos não desistem. Fundam o Teatro Adolescente do Recife. *A Compadecida* é levada à cena. A “crítica” –Waldemar de Oliveira – manifesta-se de pronto, declarando: “O espetáculo devia terminar onde o diabo diz: Acabem com essa molecagem!”. E a peça em Recife é um fracasso total: sai de cartaz no quinto dia... Surge então o 1.º Festival de Amadores Nacionais, no Rio. O TAR despenca-se até aqui – sabe Deus como! – e obtém o 1º prêmio com *A Compadecida*. Texto, espetáculo e autor são saudados com entusiasmo. A luta dos novos estava tendo sentido: era já teatro aberto, capaz de alcançar todo tipo de público, como se desejava.

Voltando do Rio, após a vitória com *A Compadecida*, a convite de Paulo Freire, então diretor do SESI, fizemos espetáculos para operários em todos os núcleos do Recife. Aí sim, a peça fez sucesso.

A falta de meios materiais e a heterogeneidade do próprio elenco não tardam a derrubar o TAR.

TEATRO DE CULTURA POPULAR

Mudanças políticas. Miguel Arraes eleito prefeito. Notícias nos jornais anunciam a fundação do Movimento de Cultura Popular: estavam convidadas todas as pessoas, de todas as categorias, para um movimento que iria desde a alfabetização em massa, ao teatro, cinema etc.

Estávamos lá, juntamente com Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Ilva Niño, José Wilker (agora vitorioso no 1.º Seminário de Dramaturgia Carioca – inédito), integrantes do Teatro do Estudante Israelita de Pernambuco, teatro e coral da igreja presbiteriana da Boa Vista, alunos da Escola de Arte Dramática da UR; enfim, em quase todos os grupos de teatro do Recife havia alguém interessado em fazer alguma coisa para sair do Santa Isabel.

1.ª Fase: Casa de Espetáculos

Fundamos então o Teatro de Cultura Popular. Das primeiras reuniões surgiram os primeiros problemas: casas de espetáculos e repertório.

Num só bairro – Casa Amarela – foram montados dois teatros: o Teatro do Povo, uma série 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. Seria aí a primeira experiência com o Teatro de Cultura Popular.

Eles não usam black-tie de Guarnieri, pelo Teatro de Amadores de Caruaru; inaugurou o Teatro do Povo. Sendo um drama urbano e proletário, pensamos, seria o ideal para o bairro proletário em que estávamos. Não foi. Podemos agora apontar os motivos, mas naquele momento foi um choque para nós.

1) Superlotação do teatro e um calor sufocante.

2) 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.

Na semana seguinte, o Teatro de Cultura Popular apresenta uma peça infantil: *Chapeuzinho Vermelho*. O ritmo, mais ágil, a aventura, a correria, levaram o público a vibrar e aplaudir o espetáculo. Mas, no final, novos problemas: o público reclamava e não sabíamos o quê. Insuficiência do texto? Mas haviam rido e gritado durante o desenrolar do espetáculo.

O espetáculo seguinte, pelo Teatro Adolescente do Recife e dirigido por Clênio Wanderley, *Apenas uma cadeira vazia*, de Hermi1o Borba Filho, foi um desastre. O público não gostou das peripécias da “Morte” levando sem motivo toda a população de uma pequena cidade nordestina: e manifestou-se com vaias. A peça, em tom de farsa, não comunicou e alguns espectadores mais exaltados chegaram a jogar pedra nos atores, ao que um deles revidou, puxando um revólver em plena cena. O corre-corre já se sabe... Fazer teatro para o povo não era tão simples como parecia, e como muitos até hoje pensam...

A derradeira ceia, de Luiz Marinho, peça, sobre a vida de Lampião, cheia de momentos alegres, místicos e com música já conhecida do público, encerrou a temporada. Novamente manifestações de alegria e aplausos. Mas, no final,

novamente o público batia nas cadeiras e reclamava. O quê? Resolvemos então abrir debate com o público, já que se manifestara tanto e tão favoravelmente durante o espetáculo. Calmos, sem agressão, os espectadores reclamaram a 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). Pedimos desculpas e nos outros espetáculos, antes do início, explicávamos o que o público ia ver e porque não tínhamos “ato variado”.

Obtivemos com o Teatro do Povo alguma experiência, mas ainda não sabíamos para onde sair. Tínhamos o apoio do governo e casas de espetáculos. Mas não sabíamos como agir. O repertório continuava ainda um problema grave e o estado de espírito dos atores não estava preparado para ouvir o público divertir-se com as piadas ditas por ele próprio. Voltamos às reuniões internas de pesquisa e debates.

2.^a Fase: A Concha Acústica.

Experiência com o Arena de S. Paulo.

Ainda em Casa Amarela, na Concha Acústica do Arraial do Bom Jesus, apresentamos *Revolução na América do Sul*, pelo Teatro de Arena de S. Paulo, que obtivera na véspera um sucesso enorme perante uma platéia estudantil. O espetáculo foi recebido com frieza pelo público proletário de Casa Amarela. Aí a coisa mudava de figura: um espetáculo de S. Paulo com grandes nomes do profissionalismo brasileiro, com um texto que nos parecia excelente e ainda não dava certo? Foi porque a aparelhagem de som não estava boa? Ou o público não tinha entendido aquele operário que não sabia “o que era sobremesa”? O Arena de São Paulo deu ao Recife teatral tudo que pôde dar. Boal dirigiu um seminário de Dramaturgia com a presença de quase todos os autores pernambucanos, enquanto Nelson Xavier e Milton Gonçalves orientavam um excelente laboratório de interpretação onde, além do elenco do Teatro de Cultura Popular, tivemos a presença de quase todos os jovens atores recifenses.

3.ª Fase: O Teatro e o Povo Organizações

Em dezembro de 1961, instala-se a festa do Arraial. Entre outras manifestações do ciclo folclórico do Natal, organizam-se bumbas-meu-boi, cheganças, mamolengos, pastoris e reisados. Multidões assistem às festas que se prolongam por 15 dias. Na véspera de Natal, antes da missa, encenamos na concha acústica *O boi e o burro no caminho de Belém*, de Maria Clara Machado. E a coisa foi bem. Uma reação excelente. Risos e aplausos durante todo o espetáculo que, além de sua história ligada ao nascimento de Cristo, tinha as pastorinhas cantando jornadas tão conhecidas suas. Confirmam-se alguns dados que já havíamos entrevisto em *A derradeira ceia*: o espetáculo partia da situação (tempo e lugar da platéia, falava de coisas já vividas e experimentadas como *suas*; trazia-lhe *diversão*; e falava a seu sentimento religioso. O povo *quer* teatro, foi a resposta que tivemos ali. Tudo foi ouvido com respeito e alegria.

Nova ofensiva foi organizada pelo grupo: procuramos as organizações estudantis, os sindicatos e as associações de bairros. Vendemos todo um mês do nosso próximo espetáculo, que seria *Julgamento em Novo Sol*, peça escrita no seminário de dramaturgia do Arena de S. Paulo por 5 autores, entre os quais Boal e Nelson Xavier, que dirigiu o espetáculo. O sucesso foi total. Não somente no Santa Isabel, para a platéia da cidade, como na Concha Acústica do Arraial. 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”, como queria Peter Brook. Naquele momento, diante daquele público ávido, entusiasta, que pedia sempre mais, tive a sensação de que o que lhes estávamos dando correspondia à “necessidade” sonhada por Brook, a algo que lhes “faria falta” realmente. A peça era política e todo Brasil vivia um momento político bem diferente de outros tempos. Mas, seria este o caminho a tomar? Não. Com o espetáculo anterior - *O boi e o burro* - a coisa já havia funcionado. A conclusão se impunha: teatro é diversão, festa. E o público o recebe, quando o tem, com a mesma alegria com

que vai ao futebol ou a seus folguedos. Precisa também confiar nos seus artistas e sentir que aquele teatro é deles.

A presença do Centro Popular de Cultura da UNE, em rápida temporada no Recife levou ao Arraial sem publicidade maior, cerca de 3 a 5 mil pessoas, que desceram os morros de Casa Amarela e novamente “torceram” pelos personagens que se identificavam com eles, vaiando ao mesmo tempo os que consideravam seus inimigos.

O Teatro de Cultura Popular passa a ter convites diários para festas em sindicatos e associações de bairro de toda Recife.

Verificamos, então, que para darmos o que o povo pedia tínhamos de estar ainda mais organizados, material e espiritualmente. Analisando e verificando os recursos com que podíamos contar no local; partindo do que nos oferecia a realidade em torno, buscamos então entrar em contato com as organizações de cada bairro. E se fazíamos um espetáculo numa praça, toda gente da redondeza era convidada através de suas igrejas, católicas e protestantes, de seus sindicatos, de suas associações. E um aspecto novo assim surgiu também: o povo mesmo participava da montagem do palco etc. O teatro era, assim, festa, que começava com a montagem do palco e ia até o final do espetáculo.

4.^a Fase: Teatro feito pelo Povo.

Quase toda a cidade do Recife era servida por Centros e Praças de Cultura, além de 8 Centros Educativos Operários com teatros aparelhados e construídos desde os idos do Estado Novo.

A experiência com esquetes em comícios, onde tudo que os atores diziam era mais entendido que os discursos dos oradores oficiais, fez com que Paulo Freire, idealizador dos Centros e Praças de Cultura (cada Praça de Cultura tinha, além das diversões normais para crianças, uma biblioteca infanto-juvenil, uma pequena discoteca e um auditório), nos solicitasse esquetes para ilustrar as 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.

A *Via Sacra*, de Henri Gheón foi vista pelos 8 Centros Educativos Operários. Após esses espetáculos, seguidos sempre de debates, foram fundados 8 grupos de teatro que eram compostos dos alunos dos Centros e dos filhos dos operários da vizinhança. Os diretores e técnicos eram fornecidos pelo Teatro de Cultura Popular. Um mês depois, novo espetáculo foi apresentado pelo TCP, composto de *A incelença* e um show de música popular realizado pelo grupo coral presbiteriano junto com outro conjunto musical, também protestante. A nossa volta aos Centros Operários foi para aplaudir os *seus* espetáculos, que tinham por parte do público a mesma receptividade dos outros espetáculos apresentados lá. A algum “purista” que torça o nariz a essa “vulgarização da arte” cabe perguntar: se o povo é capaz de fazer bumbas-meu-boi e outras tantas manifestações folclóricas, por que não será capaz de fazer teatro?

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 de amadores e mesmo profissionais.

5.^a Fase: Necessidade de Escola.

Mas, além do repertório, havia outros problemas. Nossos estudos internos eram insuficientes para o trabalho a desenvolver. Assim, todos os participantes do Teatro de Cultura Popular fizeram o vestibular e matricularam-se no Curso de Arte Dramática da Universidade do Recife, inclusive eu mesmo, o diretor. Pela manhã, fazíamos ciclo de palestras e debates; à tarde, íamos à escola e, à noite, dávamos espetáculos.

A incelença e A afilhada de Nossa Senhora da Conceição, de Luiz Marinho, *A volta do camaleão alface*, de Maria Clara Machado, *Da Lapinha ao Pastoril*, de Luiz Mendonça e Leandro Filho, foram outras experiências.

Melhor juiz o rei, pelo Teatro de Arena de São Paulo, foi outro sucesso total, não somente no Santa Isabel, mas ao ar livre. Juca de Oliveira dirigiu os nossos atores num rápido laboratório de interpretação e nos informou de todas as experiências do Arena.

6.^a Fase: Teatro no Campo

O problema agora era outro. Como vencer os compromissos. As solicitações eram muitas. Convites eram negados. Nossos quadros insuficientes. Discutimos com Arraes a respeito de uma solicitação dele de levar o teatro ao campo. Partimos, então, para uma divisão de grupo em 4 setores.

- 1) Espetáculos em capital.
- 2) Direção de grupos em núcleos. Operários.
- 3) Espetáculos na zona da mata-sul do Estado.
- 4) Zona da mata-norte do Estado.

O primeiro grupo continuaria no trabalho rotineiro de espetáculos no Santa Isabel e em organizações estudantis e sindicatos.

O segundo se ocuparia dos Centros Educativos Operários, que continuavam com toda a força, sem uma só desistência.

O terceiro iria para a sua primeira experiência no campo. Dois textos foram ensaiados, um de autor carioca e outro, de autor pernambucano. Nas vésperas da viagem, convidamos a crítica (que não compareceu), a classe teatral e moradores do bairro Santo Amaro para o ensaio geral. Precisávamos da opinião de todos sobre o trabalho a desenvolver. Após o debate, resolvemos montar uma só peça –

a carioca. A ação, naturalmente, passava-se no Estado da Guanabara e íamos representar para camponeses nos engenhos. Será que eles entenderiam?

No outro dia, uma camioneta rural com o cenário (apenas sugestões), guarda-roupa, contra-regra, iluminação (duas latas de gás furadas dos lados e dois lampiões Aladim) e 8 pessoas. O chofer era o contra-regra.

O programa incluía um espetáculo na sede do município e outro no engenho mais central. O público era coordenado pelo sindicato, que anunciava uma festa, pois, ninguém conhecia a palavra *teatro*.

Geralmente o capataz do engenho dificultava tudo, mas, a partir das 18 horas, começava-se a armar barracas coloridas, com doces e cachaça, e os camponeses chegavam aos milhares. Não tínhamos lá o “gaiato” como na cidade, mas o espetáculo era totalmente interrompido pelos camponeses para fazer perguntas ou comparações entre os personagens e as pessoas que eles conheciam. Entre a pobreza de suas vestes e a dos personagens as comparações estavam "na cara": "Lá nesse Rio tem capataz também?", "O patrão de lá é igual ao de cá", "Comemos somente cabeça de galo" (farinha, coentro, sal e água fervendo), "Teatro, nunca ouvi falar".

Uma noitinha, antes do espetáculo, pusemos o guarda-roupa para enxugar e um camponês chegou encantado, querendo comprar... Ali, nós vimos a que ponto chega o sofrimento humano e verificamos também que, através do teatro ainda podemos fazer alguma coisa. Após as representações, debatíamos até a madrugada. Se alguém fazia alguma pergunta que não agradava aos demais, era ameaçado até de linchamento.

No dia 31 de março estávamos no Recife para trocar experiências com a equipe quatro, que viajaria um mês depois.

Seria precisamente no dia 10 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.

Hoje, como profissional no Rio de Janeiro, mantenho vivas as idéias de um teatro popular que me orientavam desde os meus primeiros passos. E, sistematizando para experiências futuras o que aprendi, chego às seguintes conclusões:

1) Sem apoio dos governos continuaremos fazendo teatro para uma elite, que assim mesmo vem diminuindo cada vez mais. Pois o público brasileiro muito mal pode pagar cinema de 2.^a classe.

2) Os teatros, principalmente os municipais, com toda a sua ostentação, são verdadeiros espantalhos para o público. É difícil levar o povo ao teatro; tem que se levar o teatro ao povo. Além disso, na rua ou no campo, o público é desconfiado. É preciso que organizações de classe ou bairro o levem ou lhe recomendem. Mas, se o teatro for bem feito, o público fica grato e o aplaude.

3) Diante de uma forma ou de um conteúdo que não o atraia, que não lhe *diga algo*, sentindo-se logrado, o público não fica calado. Exige não só a *diversão* como a *comunicação*. Quando não vaia, ou mesmo joga pedras.

4) O teatro didático sempre permite uma comunicação maior, pois o próprio diálogo encaminha o debate posterior, sempre solicitado pelo público. Cenas curtas, texto “quebrado” (pela comicidade, música, etc.), ritmo vivo, movimentação e variação incessantes, fazem parte de um texto “Popular”.

5) Os cenários não têm a importância que se poderia crer: pequenas sugestões são suficientes. Já os figurinos são necessários porque *situam* os personagens inclusive socialmente, e dão o colorido e a vida necessárias (ainda mais quando o cenário é pobre). Além disso, é curioso notar que o figurino tem algo em comum com a *fantasia*; é algo que na

mente popular se associa ao "disfarce" do personagem, bem como à idéia de festa (carnaval, danças folclóricas etc.).

6) A temática que mais atinge é a circunstancial. É preciso partir da própria realidade concreta em que se movem, não no sentido de que lhes sejam mostradas no palco suas próprias experiências ou vivências, mas no sentido de que os personagens lhes tragam algo capaz de "convencê-los" i.e., "mover com" eles o espectador. As inegáveis conquistas do teatro épico atual, por exemplo, dirigidas ao intelecto, à reflexão, não chegam ao homem simples que está habituado a sentir a natureza e o mundo em termos de mito. Mas isto seria já toda uma outra história... O importante é assinalar que é preciso partir suas circunstâncias, descer até ele para fazê-lo subir, gradativamente, até a assimilação do que lhe quisermos dar. E dar *como teatro*, como diversão, como espetáculo; do contrário, engajado ou não, mesmo que fale de coisas que lhe digam respeito, ele não o aceita.

7) Também o ator tem que ter humildade, não somente para cumprir a sua tarefa, como para ouvir gracejos ou responder a perguntas. Para debater tem que conhecer o mundo, vivê-lo e senti-lo bem mais do que o teatro profissional o exige.

Enfim, minha experiência me convence, cada vez mais, de que o teatro é uma forma de comunicação válida e importante; que o povo quer teatro; e que o próprio povo, se estimulado, poderá ajudar a popularizar realmente nosso teatro.