

CLÊNIO WANDERLEY, O QUE NASCEU DIRETOR, COMO OUTROS NASCEM SANTOS

Francisco Geraldo de Magela Lima Filho¹
Centro Universitário 7 de Setembro
lima.magela@gmail.com

Resumo: Considerando a história recente do teatro do Nordeste, tendo como referência a poética introduzida pelo Teatro do Estudante de Pernambuco na década de 1940, no que tange, sobretudo, a valorização de tipos e temas comprometidos com os valores locais, o presente artigo recupera a trajetória criativa do ator e diretor Clênio Wanderley (1929-1976). Particularmente, interessa aqui evidenciar a contribuição decisiva do artista no campo da encenação, destacando sua articulação com diferentes coletivos e o seu compromisso em formar e introduzir na atividade teatral novas gerações de realizadores, devidamente comprometidos com as orientações e especificidades do teatro moderno. Palavras-chave: Teatro. Nordeste. Encenação.

Qualquer um que resolva contar a história do teatro pernambucano (e brasileiro) não poderá esquecer a contribuição dada pelo Teatro Adolescente do Recife e seu diretor, Clênio Wanderley, às artes cênicas. O Teatro Adolescente do Recife era Clênio, que 'fazia' todos os papeis. Diziam: 'Parece um conjunto de Clênios no palco.

(José Pimentel)

Nos termos como foi propagado Brasil e mundo afora pelo carioca Paschoal Carlos Magno (1906-1980), responsável pela fundação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) no ano de 1938, o chamado “teatro do Nordeste” tornou-se possível e visível graças ao engenho e, sobretudo, ao encontro de figuras como o pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976), principal articulador da cena que, do Recife, se anuncia em 13 abril de 1946, quando da reestrela do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP); o paraibano Ariano Suassuna (1927-2014), um dos mais obstinados seguidores do ideário que defendia a valorização de uma poesia nordestina, de um recorte de manifestações, de tradições e artes do povo, capazes de abarcar e constituir a região; e Luiz Mendonça

¹ Jornalista, bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC), mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor e coordenador do Curso de Jornalismo do Centro Universitário 7 de Setembro (Fortaleza/CE).

(1931-1995), também natural de Pernambuco, nunca vinculado diretamente ao TEP, mas oficializado como o embaixador da arte e da cultura nordestina no sul do país, em meio à efervescência política e social que se seguiu ao golpe militar de 1964. Somam-se a este grupo, um sem-fim de outros artistas fazedores de teatro, para quem a história tem sido bem menos generosa.

É o caso, por exemplo, de Clênio Wanderley² (1929-1976), o grande responsável por manter acesa e intensa a chama criativa do TEP. Bastante atuante entre as décadas de 1940 e 1950, o grupo, oficialmente fundado em 1940 e refundado seis anos mais tarde, tem, no entanto, um ponto final muito preciso: encerra suas atividades em 1952. Seu teatro, entretanto, no que tinha de renovador, seguiu e segue em cena, organizado ora pelos mesmos artistas em outros coletivos ora por artistas que foram iniciados pelas ideias que ajudou a pautar. O manifesto do Teatro do Estudante de Pernambuco, apresentado originalmente por Hermilo Borba Filho em 28 de setembro de 1945, estrutura as premissas de uma obra, cujo funcionamento tem como princípio definidor a qualidade do olhar voltado para o lugar que se vive e, por extensão, para si mesmo, que o coletivo, em seu esforço amador, consegue responder tão somente pelo seu estopim, mas, definitivamente, não tem como programar e acompanhar o seu caminhar.

Fatores das mais diversas ordens contribuíram para que o Teatro do Estudante não prosperasse. Pelo menos, não, de forma objetiva. Muito embora tivesse uma poética muito clara, o conjunto não teve o êxito desejado no encontro com o público. Flávio Weinstein Teixeira (2014, p. 135) explica que o fim do grupo não deve ser debitado, como de praxe em coletivos do gênero, exclusivamente a sua insolvência financeira. Hermilo Borba

² Diretor e ator, Clênio da Rocha Wanderley é natural de Águas Belas, no interior pernambucano. Na adolescência, muda-se com a família para o Recife, onde conclui a Faculdade de Odontologia e, paralelamente, se dedica ao teatro. A convite de Hermilo Borba Filho, ingressa no Teatro do Estudante de Pernambuco em 1949. Na década de 1950, protagoniza a formação de diferentes conjuntos: o Grupo Teatral do Clube Atlético de Amadores, em 1951, o Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco, em 1952, o Teatro do Funcionário Público, em 1953, e o Teatro Adolescente do Recife, em 1955. Com este grupo, é responsável pela primeira encenação do texto de *Auto da Compadecida*, em 1956. Ainda nos anos 1950, começa a colaborar com as montagens da *Paixão de Cristo* de Nova Jerusalém. Como diretor, tem destacada contribuição junto a grupos da Paraíba e da Bahia. Como ator, além do teatro, integrou o elenco permanente de radionovelas da Rádio Jornal do Commercio. Na década de 1960, integra o Teatro Popular do Nordeste, e dirige espetáculos para o Teatro Universitário de Pernambuco. Encerra sua carreira com parcerias com o tradicional Teatro de Amadores de Pernambuco e o recente Grupo Teatro Novo Tempo, além de manter constante presença nas encenações de Nova Jerusalém.

Filho (1947, p. 12), desde o princípio, era um defensor da gratuidade das apresentações. Tarefa árdua, nem sempre viável. Luiz Maurício Britto Carvalheira (1986, p. 148) registra, porém, a cobrança de ingressos em algumas temporadas do coletivo, embora com a defesa de que os menores valores possíveis fossem praticados. Egresso do TEP, Joel Pontes (1966, p. 74) lembra que, até 1948, o grupo vivia de donativos e os espectadores contribuíam livremente com a quantia que desejassem ou pudessem oferecer ao fim de cada récita. Procedimento que, segundo ele, desencadeou em diversas dívidas, grande parte assumidas pessoalmente por Hermilo Borba Filho.

Ao lado da dificuldade em angariar e administrar recursos, e de modo a agravá-la, Flávio Weinstein Teixeira destaca ainda o fato de que a proposta criativa do Teatro do Estudante, no que tinha de renovadora, tinha também de difícil assimilação pelas plateias da cidade do Recife de então, acostumadas com os espetáculos assinados por companhias de perfil mais convencional. Nesse extremo oposto ao TEP, sobressai o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), de 1941. O TEP é, nessa perspectiva, uma reação contrária à hegemonia ao teatro dos Amadores. Logo em seus primeiros anos de atividade, como destaca Décio de Almeida Prado (2003, p. 78), o TAP torna-se referência da cena pernambucana, “num exemplo único de junção entre o desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo”.

Mesmo sem abandonar o viés de ecletismo de sua produção, nem tampouco renegando o regime de temporadas esporádicas, diz Almeida Prado, deve-se aos Amadores a introdução do teatro moderno em Pernambuco. No entanto, ao passo que eliminava recursos de um teatro antigo, como o uso do ponto³, incrementava o desenvolvimento dos cenários e abria espaço para ao exercício do encenador, o TAP, no entendimento de Flávio Weinstein Teixeira (2002, p. 255-6), seguia comprometido com o propósito de divertir as elites.

³ “Figura imprescindível nas companhias dramáticas brasileiras do século XIX e primeira metade do século XX, o ponto era um funcionário que exercia uma função importante durante a realização do espetáculo. Colocado na pequena caixa semicircular embutida na parte central do prosênio, fechado para o público, mas aberta para o palco, auxiliava os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória ou pouca familiaridade com o texto. [...] A necessidade do ponto explica-se pelo fato de as companhias dramáticas terem grande rotatividade de peças em cartaz. [...] Lembre-se ainda que recebiam apenas o texto que deveriam memorizar e as deixas daqueles com quem contracenavam”. (GUINSBURG; FARIA; ALVES DE LIMA, 2006, p. 246)

Havia, a refreá-lo, a permanência de uma convicção que se mostrou ser central em termos de nortear as escolhas do grupo: de que os valores socialmente bem-comportados, de irreprochável moralidade cristã, com que se distinguia a ‘boa sociedade’, não podiam ser questionados. Definitivamente, nada que chocasse ou provocasse algum desassossego a seu público podia vir à cena. Nada de ousadia, nada de vanguardismos. Seguramente, este renitente conservadorismo findou por constituir-se no maior obstáculo à renovação por parte do TAP. Refém das implicações daí decorrentes, esvazia-se gradativamente de qualquer impulso renovador, servindo cada vez menos como veículo para a mudança do teatro. [...] É a isso que o Teatro do Estudante de Pernambuco vem responder.

Hermilo Borba Filho (1968, p. 132) descreve o Teatro de Amadores como um grupo com público e métodos de representação burgueses, repertório eclético e preferência por autores estrangeiros, com foco de atuação voltado particularmente para as bilheterias, como qualquer outra companhia profissional do país, sem finalidade cultural ou social. É a esse teatro que ele e seus seguidores vão se opor, investindo num processo de revisão radical de conteúdos e símbolos experimentados até ali. Desde o discurso articulado para a noite de estreia do TEP, Hermilo, quando evocava um teatro popular, tinha a consciência de que atuava em diversas frentes. Havia uma preocupação de fundo, quase uma obsessão, que era se aproximar do povo.

O que o Teatro do Estudante pretende é realizar a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por sua natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro. (BORBA FILHO, 1947, p. 5).

Radicado em São Paulo entre os anos de 1953 e 1960, Hermilo Borba Filho nunca esteve completamente ausente de Pernambuco. À distância, continuou mantendo contato com alguns de seus parceiros do extinto Teatro do Estudante. Com isso, o TEP, que, na prática, não mais existia, foi se reinventando e ganhando corpo em outros coletivos. A derrocada do Teatro do Estudante de Pernambuco, curiosamente, remonta a um período de grande efervescência de agremiações amadoras formadas por estudantes na capital pernambucana. Clênio Wanderley, por exemplo, chega ao TEP já tendo fundado o Teatrinho da Igreja da Penha, e logo passa a transitar por outros coletivos, como o Grupo Teatral do Atlético Clube de Amadores e o Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco (TESP). Em sua passagem TEP, Clênio tem destaque exclusivamente como

ator, em montagens como *Édipo Rei* e *Quando Despertamos de entre os Mortos*, em 1949, e *Otelo*, em 1951. Fora do TEP, curiosamente, ele vai experimentar de forma mais expressiva o programa idealizado por Hermilo, conduzindo suas montagens para tipos e temas regionais, tipos e temas do Nordeste, a partir de autores da região.

No início da década de 1950, Clênio Wanderley consolida, em paralelo à atuação, uma performance também como diretor, ajudando a compor a imagem do que seria atribuído posteriormente no contexto da prática teatral ao exercício do encenador, “projetando-se definitivamente como um dos mais honestos e futuros *metteur-em-scène* pernambucanos”, conforme registram alguns programas de espetáculos daquela época. Com o elenco do Atlético Clube de Amadores, em 1951, ele leva aos palcos *Terra Queimada*, texto de Aristóteles Soares (1910-1989), dramaturgo pernambucano que, um ano mais tarde, ao lado de Hermilo Borba Filho, é selecionado por Paschoal Carlos Magno para integrar a primeira edição do Festival do Autor Novo, programa que marcou a temporada de inauguração do Teatro Duse⁴, no Rio de Janeiro. Então, a peça contou com direção do próprio Paschoal, principal responsável pelo evento, que acabou, pela experiência, recebendo o prêmio de diretor revelação do ano, concedido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, além do prêmio Artur Azevedo, outorgado pela Academia Brasileira de Letras.

Apesar de a crítica do sul do país ter sido bastante reticente à escrita de Aristóteles Soares, conforme registra Diego Molina (2015, p. 120), taxando sua dramaturgia de inexperiente e artificial, em 1952, agora com o Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco (TESP), Clênio Wanderley novamente recorre ao autor e encena *Cana Brava*. Um ano depois, dessa vez estabelecendo parceria com o Teatro de Amadores de Maceió, capital de Alagoas, leva ao palco do Teatro Santa Isabel, *A Trovoada*, também de Aristóteles Soares. O ano de 1953 é emblemático na trajetória de Clênio Wanderley: é

⁴ Palco oficial do Teatro do Estudante do Brasil, grupo amador criado por Paschoal Carlos Magno em 1938. Com apenas 100 lugares e funcionando na própria casa de Paschoal, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, o Teatro Duse, que funcionou continuamente até 1958, torna-se referência para artistas amadores e autores estreados de todo o país. Tanto o TEB quanto o Duse são fundamentais para sedimentar no Brasil as linhas do teatro moderno e fortalecer a ideia de teatro como fruto de um processo de ensino, substituindo a lógica do improvisado e do talento nato que vigorou no teatro nacional até a década de 1940. Hoje, o teatro da Rua Hermenegildo de Barros, número 161, é uma instituição federal chamada Casa Funarte Paschoal Carlos Magno e serve de abrigo a artistas de todo o Brasil de passagem pelo Rio de Janeiro.

quando ele passa a colaborar de forma permanente e continua com artistas de diversos estados do Nordeste, e se envolve nas encenações do *Drama do Calvário*, realizadas nas ruas da vila de Fazenda Nova, no município pernambucano de Brejo da Madre de Deus durante o período da Semana Santa, que, em 1968, deram origem à atual *Paixão de Cristo*, de Nova Jerusalém, considerado o maior palco ao ar livre do mundo, com seus 100 mil metros quadrados.

O espetáculo popular, iniciado no ano de 1951, nasceu graças ao empenho do político e comerciante Epaminondas Cordeiro de Mendonça (1897-1970), pai de Luiz Mendonça, que nunca escondeu a centralidade do drama religioso para sua formação como artista, parceiro de Clênio Wanderley no Teatro do Estudante Secundário de Pernambuco. Por muitos e muitos anos, Luiz, a título de registro, vivia Jesus, enquanto Clênio Wanderley, também responsável por uma espécie de direção artística, vivia Judas Iscariotes. Alguns anos mais tarde, já em companhia de Ariano Suassuna, também remanescente do Teatro do Estudante de Pernambuco, Luiz Mendonça e Clênio Wanderley vivem um novo encontro que se revelaria de extrema importância e ajudam a encorpar o Teatro Adolescente do Recife (TAR), primeira cria direta do TEP a se fazer mais expressiva. Para a estreia do TAR, em março de 1956, no Teatro Santa Isabel, é agendada uma nova montagem de *Terra Queimada*, de Aristóteles Soares.

Naquele período, Clênio Wanderley já chamava atenção como diretor. Também em 1956, assina mais um trabalho fora de Pernambuco. Desta vez, trabalha com o Teatro Universitário, de Salvador, na Bahia, para o qual dirige o espetáculo *Canção Dentro do Pão*, de Raimundo Magalhães Júnior (1907-1981). Apresentada no I Festival de Teatro Amador da Bahia, a montagem do grupo amador estudantil ganhou seis prêmios na competição, concorrendo com outros 14 conjuntos, incluindo o de melhor direção para Clênio Wanderley e melhor ator para Carlos Petrovich (1936-2005), potiguar que fez carreira na Bahia. Por todo aquele ano, Clênio Wanderley se dividiria entre Salvador e Recife. Pela Federação Baiana dos Teatros de Amadores, estreia *A grande estiagem*, do pernambucano Isaac Gondim Filho (1925-2003), e, numa sequência do trabalho com o Teatro Adolescente do Recife, é responsável pela encenação de *o Auto da Compadecida*, texto de Ariano Suassuna. Curiosamente, as duas montagens são selecionadas para a

primeira edição do Festival de Amadores Nacionais, mais um projeto que nasceu graças ao esforço de renovação do teatro nacional empreendido por Paschoal Carlos Magno, realizado no início de 1957 no Rio de Janeiro, e acabam arrebatando os principais prêmios.

O que era um programa de natureza absolutamente local, pernambucano, passa a falar ao Brasil. Pela primeira vez, uma criação de artistas teatrais do Nordeste assumia uma dimensão nacional. Com a passagem de o *Auto da Compadecida* pelo primeiro Festival de Amadores Nacionais, é estabelecido um novo paradigma ao chamado teatro nordestino. É, pelo episódio de 1957, por exemplo, que Néelson de Araújo (1991, p. 374) começa a narrar sua história do teatro no Nordeste. “Uma elaboração de autêntica matéria regional”, como define Araújo, a peça de Ariano Suassuna, segundo ele, demarca a contribuição do Nordeste ao teatro brasileiro contemporâneo. Com a ida do espetáculo do Teatro Adolescente do Recife ao Rio de Janeiro, havia claramente sido vencido um limite territorial. Aquele teatro deixava de ser uma prática exclusiva do Recife, ao mesmo tempo em que projetava definitivamente o movimento teatral pernambucano. O sucesso foi tanto, que o grupo acabou convidado a estender a temporada no Rio de Janeiro, trocando o modesto Duse pelo imponente Theatro Municipal, recebendo espectadores ilustres, como o então presidente da República Juscelino Kubitschek (1902-1976).

No mesmo ano em que é ovacionada no Rio de Janeiro, a peça rapidamente ganha uma versão em São Paulo, com o elenco do Studio Teatral Nelson Duarte, em 1957, tendo direção de Hermilo Borba Filho. Em 1959, o próprio Clênio Wanderley é convidado por Dulcina de Moraes (1908-1996) a voltar ao Rio de Janeiro para reencenar a dramaturgia com um novo elenco, no qual se destacava o ator carioca Agildo Ribeiro (1932-2018) no papel de João Grilo. Era a consagração nacional de Clênio Wanderley, que dividia a direção do espetáculo e ainda se mantinha em cena como Chicó, mesmo papel que interpretou na versão do Teatro Adolescente do Recife, festejava a imprensa pernambucana da época. Também em 1959, Cacilda Becker (1921-1969) encena o texto no Rio de Janeiro. Além de dirigir o espetáculo, Cacilda, que ainda estava no elenco no papel da *Compadecida*, foi responsável pela primeira turnê internacional da obra. Naquele mesmo ano, o *Auto da Compadecida* é levado por ela para Lisboa, Portugal. Pouco tempo

depois, em 1962, no Schaubühne am Halleschen Ufer, de Berlim, na Alemanha, o diretor polonês Konrad Swinarski (1929-1975) assina a primeira versão estrangeira da peça.

Oficialmente, a segunda das seis montagens que o TAR produziu até que encerrasse suas atividades em 1960, o texto de o *Auto da Compadecida*, escrito originalmente em 1955, foi feito por encomenda para um grupo que nem podia ser considerado como tal. A composição dos personagens, 14 masculinos e apenas dois femininos, seria, pois, um dos sinais de que a peça nasceu para um elenco específico e absolutamente irregular. Dificuldades de produção, no entanto, acabaram fazendo com que o autor, antes mesmo da primeira encenação, desenvolvesse uma versão reduzida da dramaturgia. Assim, os estudantes do Ginásio Pernambucano, tradicional escola de ensino médio do Recife, fundada em 1825, considerada a mais antiga em atividade no Brasil, onde Ariano Suassuna lecionava à época, acabaram por levar aos palcos *O processo do Cristo negro*. Egressos daquela experiência escolar, Nina Elva, atriz que posteriormente passa a assinar como Ilva Niño, e Luiz Mendonça não se contentaram e procuraram Clênio Wanderley e o Teatro Adolescente do Recife para que a peça pudesse ser trabalhada na íntegra.

Para Joel Pontes (1966, p. 125), o grande serviço prestado por Clênio Wanderley ao teatro pernambucano e brasileiro foi justamente iniciar atores e lançar peças e escritores. Quase sempre, privilegiando o sotaque regional que carregavam. Ao preferir a literatura da região, argumenta Pontes, o diretor conseguia simplificar possíveis problemas de caracterização de personagens, guiando seus elencos por temas e tipos de fácil alcance. Assim, conseguia uma veracidade de cena que, para muitos, podia parecer apurada elaboração artística e prodígio técnico, mas que, segundo ele, refletia mais o estado natural dos temas e intérpretes com os quais costumava trabalhar. Clênio Wanderley, em sua direção, sabia conservar a espontaneidade dos seus atores, tornando, como afirma Joel Pontes, quase impossível a distinção entre o que neles era claramente instintivo e o que foi apreendido ao longo dos ensaios.

Prevista para 4 de setembro de 1956, a primeira apresentação de o *Auto da Compadecida* teve que ser adiada em uma semana. A mudança de planos deu-se porque a Companhia de Comédias Bibi Ferreira, do Rio de Janeiro, de passagem pelo Recife,

decidira prorrogar sua temporada no Santa Isabel. Coincidência ou não, naquele mesmo mês, no dia 30, o Teatro de Amadores de Pernambuco estreava, com direção da própria Bibi Ferreira (1922-2019), uma adaptação de *Bodas de Sague*. Editava-se nova rixa entre os egressos do TEP e a família Oliveira⁵. Mesmo com a alteração de data, o *Auto da Compadecida* chegou aos palcos em clima de grande improviso. Basta dizer que a atriz Socorro Rapôso⁶, a celebrada primeira intérprete da *Compadecida*, foi convidada para o elenco dois dias antes da estreia do espetáculo.

Não bastasse esse contratempo, das três récitas agendadas, a última não chegou a acontecer. E o que é pior: por falta de público. De todo modo, o objetivo maior dos Adolescentes foi concluído. Apesar dos pesares, Paschoal Carlos Magno, em circulação pelo Brasil selecionando as montagens que iriam compor o futuro Festival de Amadores, pôde conferir uma das apresentações. Além dos problemas com o palco e com o público, a crítica pernambucana também recebeu a estreia de o *Auto da Compadecida* com mais ressalvas que adjetivos, como é possível perceber no texto publicado por Valdemar de Oliveira para o *Jornal do Commercio*:

Do chamado Teatro do Nordeste Ariano Suassuna é talvez, a figura de maior capacidade criadora. A que mais ousa, a que mais investe contra os tabus da escrita dramática, e, por isso a mais pessoal e a mais afirmativa. [...] A técnica ainda não é bastante sólida e há, até, certos excessos de linguagem, dispensáveis como todo excesso. [...] Dentro do espírito sacramental da peça, há, todavia, achados felizes e tipos de irrecusável fidelidade, de que resulta uma ambientação justa, numa moldura típica de farsa. As dificuldades que o gênero implica foram de certo modo vencidas pelo autor, não creio que o tenham sido na mesma escala, pelo diretor. [...] O seu estilo, pouco conhecido

⁵ A reação ao domínio do TAP, liderado pela família Oliveira, tinha, como explica Alexandre Figueirôa (2003, p. 91) razões muito objetivas: Alfredo de Oliveira administrava o Teatro Santa Isabel e o Teatro do Parque e ainda assinava a seção de espetáculos do jornal *Diário da Noite*, Valdemar de Oliveira era o representante em Pernambuco da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e o responsável pela coluna de artes do *Jornal do Commercio* e Valter de Oliveira era o diretor do Teatro do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação do Governo do Estado. “Dependia-se, assim, dos Oliveira para conseguir pauta no teatro, pedir licença para uma peça e ainda para ter bom relacionamento com a crítica teatral; subordinação que incomodava os participantes do TPN e de outros grupos”, pontua.

⁶ Atriz e produtora, Socorro Rapôso nasceu na cidade de Sousa, na Paraíba, em 1931. Ainda criança, já vivendo no município de Pesqueira, interior de Pernambuco, inicia-se no teatro. Em Olinda, faz carreira como atriz no rádio. Formada em Odontologia pela Universidade Federal de Pernambuco, aproxima-se ali do colega Clênio Wanderley, que a convida de última hora para compor o elenco da primeira montagem de o *Auto da Compadecida*. Estreia profissionalmente no teatro no papel título do texto de Ariano Suassuna encenado pelo Teatro Adolescente de Pernambuco em 1956. Depois de um período radicada em Belo Horizonte, Minas Gerais, volta ao Recife e funda, em 1985, a Dramart Produções. Em 1993, inaugura o Espaço Cultural Inácia Rapôso Meia.

entre nós, requer não só conhecimentos especializados como, por igual, elementos humanos realmente capazes. E com isso não contou o elenco heterogêneo do Teatro Adolescente do Recife. (OLIVEIRA *apud* FERRAZ, 2007, p. 19)

Impressão diametralmente oposta ao que destacou Paschoal Carlos Magno para o *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, quando da participação do Teatro Adolescente no Festival de Amadores:

É uma peça que se interrompe a cada instante com aplausos. É uma peça que se aplaude de pé. Uma peça como poucas do teatro brasileiro de todos os tempos. E quem representa é um punhado de moços de talento, de muitíssimo talento. Há neles dignidade, entusiasmo, honestidade. Quem a dirigiu foi Clênio Wanderley. Terá menos de 30 anos. Mas nasceu diretor, como outros nascem santos. Dá-nos uma lição de equilíbrio, de sentido poético, de magia cênica. Quem gostar de teatro, quem acreditar em teatro e desejar prestigiá-lo, deve ir ao Dulcina, para se comover, aplaudir, queimar as mãos de palmas, diante do espetáculo que é *A Compadecida*, dos mais belos que já vi no Brasil e nas minhas andanças pelo mundo. (MAGNO *apud* FERRAZ, 2007, p. 17)

Ariano Suassuna, em depoimento a Leidson Ferraz (2007, p. 20), afirma que o Teatro Adolescente, grupo ao qual nunca chegou a estar de fato vinculado, veio preencher no Recife o vazio deixado desde o fim do Teatro do Estudante de Pernambuco e a ida de Hermilo Borba Filho para São Paulo. A ideia de Ariano é tão pertinente que, quando Hermilo regressa e surge o Teatro Popular do Nordeste (TPN), o Teatro Adolescente arremata sua trajetória. Não é o caso de afirmar que fossem um único grupo, como Hermilo vai dizer sobre o TEP e o TPN, mas compartilhavam um mesmo programa, um mesmo repertório. A montagem de *Auto da Compadecida*, assim, dialoga com o que já pregava o TEP – sobretudo, no que diz respeito ao elogio ao autor local e ao colorido regional da dramaturgia –, mas antecipa também parte do que o TPN viria a defender anos depois, como, por exemplo, o interesse por uma criação que se apropriasse do Nordeste não só como tema e uma encenação que garantisse visibilidade ao que Hermilo chamava de “espetáculos dramáticos populares”.

Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (2008, p. 17-8), ao discutir as marcas que distinguem a atividade de Hermilo Borba Filho enquanto criador-pensador, destaca seu especial interesse pelos espetáculos populares do Nordeste, sua convicção na renovação do teatro brasileiro a partir da apropriação das especificidades culturais de cada região e

sua crença no teatro como um bem inalienável do povo. Desse modo, *A pena e lei*, montagem de estreia do Teatro Popular do Nordeste, de fevereiro de 1960, é um marco na trajetória de Hermilo e do grupo de artistas que o seguiam desde meados da década de 1940. No espetáculo, tanto o texto de Ariano Suassuna, como a encenação de Hermilo Borba Filho, além da própria performance do elenco, no qual se destaca Clênio Wanderley, estabeleciam um diálogo íntimo com o teatro de tradicional popular da região. No caso, com a arte do mestre Januário de Oliveira⁷ (1910-1977). *A pena e a lei* é uma experiência absolutamente bem sucedida da prática teatral que Hermilo Borba Filho pregava. É, literalmente, o teatro popular do Nordeste que ele idealizava: uma interpretação erudita da arte popular nordestina.

Das 19 produções levadas aos palcos pelo Teatro Popular do Nordeste levou aos palcos, Clênio Wanderley participou de seis como ator, enquanto mantinha sua rotina como encenador junto a outros coletivos. Para o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), grupo fundado em 1948, dirige *Viva o Cordão Encarnado*, do pernambucano Luiz Marinho (1926-2002), em 1968. Graças ao espetáculo, mais uma vez por intermédio de Paschoal Carlos Magno, o teatro pernambucano conquista novamente grande projeção nacional. *Viva o cordão encarnado*, texto no qual Marinho explora o cotidiano dos brincantes do tradicional folguedo do pastoril⁸, de onde vem o título, inclusive, participa com destaque da quinta edição do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado

⁷ Nascido no Recife, conhecido ainda como Mestre Ginu ou Cheiroso, por também vender perfumes nas feiras livres, Januário de Oliveira é um dos mais celebrados nomes da arte do mamulengo em Pernambuco, criador de personagens bastante populares, como o Cabo 70 e o Professor Tiridá. Suas apresentações na Praça da Mustardinha, no bairro da periferia do Recife onde sempre residiu, reuniam grande público. Iniciou-se na arte do mamulengo com Mestre Babau, de quem foi ajudante. Seus filhos, Arionaldo José de Oliveira, o Capitão Jatobá, e Natanael Oliveira, o Capitão Anastácio, deram prosseguimento à tradição dos mamulengo após sua morte em 1977.

⁸ “Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênção. Os grupos que cantavam vestiam de pastores e ocorria elementos para uma nota de comicidade. [...] Os pastoris foram evoluindo para os autos. [...] É uma ação teatral de assunto sacro, vivido por homens simples, com aproveitamento satírico e lírico. [...] Os pastoris eram executados dentro de salas, com canto, dança e enredo. Atualmente, chamam-se ainda ‘pastoris’ e são apresentados em tablados. [...] Em Pernambuco e no Nordeste em geral, os pastoris são cordões, feitos em geral aos sábados, do Natal indo até as vésperas do Carnaval, indo as pastoras em duas filas paralelas: uma chamada cordão azul e outra chamada cordão encarnado. [...] Pouco antes de terminar, há um leilão de prendas, frutas, flores e trabalhos manuais, oferecidos pelas mestras e pastoras, açulando a rivalidade entre os partidários dos cordões azul e encarnado. [...] A inclusão do nome ‘cordão’ no pastoril denuncia a influência poderosa da dança e música profana, carnavalesca”. (CASCUDO, 1999, p. 682-3)

naquele mesmo ano, no Rio de Janeiro. Então, Luiz Marinho conquista o prêmio de melhor autor e Clênio Wanderley, o de melhor diretor, pelo qual acaba ganhando uma viagem à França, para estágio no Théâtre de la Cité, em Lyon, na França, em janeiro de 1969.

Depois do sucesso de *Viva o cordão encarnado* em sua primeira excursão ao Rio de Janeiro, Clênio Wanderley reencontra a dramaturgia de Marinho novamente no Recife. O que fica evidente é uma espécie de fortalecimento de uma produção. A plataforma dos anos 1940 seguia viva. Quanto mais força o chamado teatro do Nordeste angariava reconhecimento Brasil afora, mais expressão tinha na região. Também da obra de Luiz Marinho, dirige, em 1973, *A Incelença*, inaugurando interlocução com o elenco do Teatro de Amadores de Pernambuco. Ainda com o TAP, assina *Natal na Praça*, do francês Henri Ghéon (1875-1944), em 1974, e *Farsa e Justiça do Corregedor*, do espanhol Alejandro Casona (1903-1965), em 1975. Naquele mesmo ano, realiza seu último trabalho de direção: *Cancão de Fogo*, do também pernambucano Jairo Lima, com o grupo Teatro Novo Tempo (TNT). No dia 4 de maio de 1976, logo após a finalizar os trabalhos de mais uma temporada da *Paixão de Cristo* em Nova Jerusalém, Clênio Wanderley se despede da vida e dos palcos. Fez tanto e, certamente, teria feito muito mais. O tempo lhe faltou.

Como artista, Clênio Wanderley é uma síntese de sua geração. O que o teatro do Nordeste tem de invenção tem também de realização na trajetória de Clênio Wanderley e dos muitos coletivos pelos quais ele passou e ajudou a formar e fomentar ao longo dos anos. Tal Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Luiz Mendonça, Clênio Wanderley é exemplo singular do que Roy Wagner (2012, p. 108) tem por “inventor da cultura”. Ele não só soube arregimentar todo um conjunto de convenções para dar conta de uma expressão teatral brasileira e nordestina, como tratou de compartilhar todo esse conjunto de associações. A um só tempo, Clênio Wanderley exercitou e também divulgou um teatro que inventou o Nordeste enquanto se fazia também nordestino, articulando um contexto convencionalmente reconhecido no qual os elementos simbólicos se relacionam entre si como se se pertencessem mutuamente. Ao aderir ao programa do Teatro do Estudante de Pernambuco, Clênio Wanderley, ator e, sobretudo, encenador, ele mesmo autor de uma cena autônoma, bem mais que porta-voz de um texto, ajudou a pôr em evidência não só

uma nova experiência teatral, como também ajudou a compor todo um repertório essencial à afirmação e definição do próprio Nordeste, enquanto recorte do país, bem como do teatro que este mesmo Nordeste passou a ter e festejar como seu.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Néelson de. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

BORBA FILHO, Hermilo. **Dois Conferências - Teatro: Arte do Povo / Reflexões Sobre a “Mise-en-Scène”**. Recife: Diretoria de Documentação e Cultura/Prefeitura Municipal do Recife, 1947.

_____, Hermilo. Por uma arte popular total. In: **Revista Civilização Brasileira (Ano IV – Caderno Especial Nº 2)**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro: 1999.

FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da cena pernambucana – volume 3**. Recife: Gráfica Santa Marta: 2007.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Teatro em Pernambuco**. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; ALVES DE LIMA, Mariângela (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986.

MOLINA, Diego. **Teatro Duse: o primeiro teatro-laboratório do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. São Paulo: DESA/Coleção Buriti, 1966.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade: um**

estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho (mimeo). Recife: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2008.

TEXEIRA, Flávio Weinstein. Caminhos da renovação cultural no Recife (1940-1950): o teatro. **In: CLIO – REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA – nº 20**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

_____, Flávio Weinstein. Recife: notas em torno da gênese de um campo cultural. **In: CLIO – REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA – nº 32.2**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.