



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PATU
DEPARTAMENTO DE LETRAS LÍNGUA PORTUGUESA
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E RESPECTIVAS LITERATURAS**

PEDRO LUCAS NUNES DOS SANTOS

***AUTO DA MULA-DE-PADRE: O RACISMO SEDIMENTADO NOS ASPECTOS
SOCIAIS, FOLCLÓRICOS E RELIGIOSOS***

PATU – RN

2024

PEDRO LUCAS NUNES DOS SANTOS

***AUTO DA MULA-DE-PADRE: O RACISMO SEDIMENTADO EM ASPECTOS
SOCIAIS, FOLCLÓRICOS E RELIGIOSOS***

Monografia apresentada à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dra. Beatriz Pazini Ferreira.

PATU – RN

2024

© Todos os direitos estão reservados à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e referenciados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

N972a Nunes dos Santos, Pedro Lucas
Auto da Mula-de-padre: O Racismo sedimentado em aspectos Sociais, Folclóricos e Religiosos. /Pedro Lucas Nunes dos Santos. - Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - UERN, 2024.
37h.

Orientador(a): Profa. Dra. Beatriz Pazini Ferreira.
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Teatro.. 2. Racismo.. 3. Auto da Mula-de-padre.. 4. Hermilo Borba Filho.. 5. Popular.. I. Pazini Ferreira, Beatriz. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

PEDRO LUCAS NUNES DOS SANTOS

***AUTO DA MULA-DE-PADRE: O RACISMO SEDIMENTADO EM ASPECTOS
SOCIAIS, FOLCLÓRICOS E RELIGIOSOS***

Monografia apresentada à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa.

Aprovado em: 20/02/2024

Banca examinadora:

Beatriz Pazini Ferreira

Profª. Dra. Beatriz Pazini Ferreira
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Aline Almeida Inhoti

Profª. Dra. Aline Almeida Inhoti (Examinadora 2)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Maria Lara Alves Rocha

Profª. Ma. Maria Lara Alves Rocha (Examinadora 3)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Aos meus avós maternos, Neco e Socorro, que mesmo sem ter muito a oferecer, me deram tudo que podiam, para que eu pudesse tecer um futuro diferente em oportunidades do que tiveram, e até hoje, não medem esforços para ver a minha felicidade. A vocês, dedico a minha vida.

AGRADECIMENTOS

Faço uso desse espaço para expressar minha gratidão a Deus e aos meus guias espirituais que me deram discernimento e não deixaram que sucumbisse às adversidades enfrentadas na realização deste trabalho. Apesar de um só corpo, jamais andarei sozinho. Meus agradecimentos aos meus familiares, meu pai/avô, Manoel Nunes, minha Mãe/Avó Maria do Socorro, minha irmã Lorena Nunes, e minha sobrinha Anna Vitória, que sempre me incentivaram e me oportunizaram para que eu pudesse chegar até aqui, e que vai estar sempre torcendo pelo meu êxito. Assim como o restante da família.

A minha magnífica orientadora, Profa. Dra. Beatriz Pazini Ferreira, pelas suas honrosas palavras de conforto, de amizade, e de ensinamentos para que eu pudesse trilhar da melhor forma o meu curso e o meu trabalho de conclusão de curso, acreditando em mim, no momento que nem mesmo eu, acreditava. Bem como o projeto de Extensão (CINEATRO). Esse que mudou a minha vida enquanto profissional e humano. Tudo graças ao seu compromisso e dedicação em tudo que fez e faz.

Ao meu melhor amigo, Mikaelito, agradeço pela força de sempre, por acreditar em mim e me encorajar a enxergar sempre a luz no fim do túnel. Sua determinação, garra e dominância são como referência para a minha pessoa.

Ao meu gato, Browne, que mais parece gente, que sempre está comigo pra me abraçar e confortar, afastando também energias ruins e o estresse diário.

Agradeço a minha namorada Giovanna Vieira, pela companhia e compreensão que tem tido nos últimos tempos, além de dividir comigo, o peso dos dias.

À Ianne Ramos, meus mais profundos e sinceros agradecimentos, por sua amizade e contribuições que pudemos trocar ao longo de 4 anos. Eu acredito muito na ideia de que Deus coloca pessoas na nossa vida. E você foi como uma semente plantada na minha trilha, e nesse percurso, tão árduo e conturbado, mas que a partir das nossas trocas de afetos é ensinamentos, essa amizade germinou e virou uma irmandade para além das nossas voltas matinais pelos corredores da universidade. Obrigado por sempre estar comigo em momentos marcantes. Que nossa parceria seja eterna.

Agradeço a Lucas Maia, por ter saído de sua bolha, para um universo totalmente novo com pessoas desconhecidas e apesar de alguns surtos, foi um agente transformador, pois mostrou-me que amizades elas se regadas, podem florescer resultar em cumplicidade e respeito, elementos fundamentais numa amizade.

Para Jackeline Fernandes, dedico também profunda admiração e respeito, e sei, que não mediria esforços para ajudar qualquer um do nosso quinteto.

À Wyslania Elizia, sua determinação é invejável, agradeço por cada conversa e cada conselho, para muito além do campus, sua cumplicidade foi e é, imprescindível.

Para Klebio Galdino, apesar da surpresa que foi me conectar com a sua pessoa, hoje, me sinto feliz por criar um vínculo tão bonito e respeitoso para com você. Acredite, foi fundamental.

Agradeço ao meu amigo Rubenio Roberto por sempre apoiar e mostrar o outro lado das coisas, além de contribuir para a realização deste trabalho, com seu rico acervo Literário, contribui para meu senso crítico é humano ao longo de cada conversa.

Para Tauany Medeiros, dedico como sempre, meu respeito e admiração pela relação de carinho que firmamos nas turbulências que a Universidade nos colocou.

Agradeço aos amigos Alvanir, Nayana, Wendel e Elman Félix por terem se feito presente por diversas vezes, e me acalmarem com suas palavras de alento, além do companheirismo.

Aos meus alunos da Escola Estadual Professor Daniel Gurgel. Que tão bem me acolheram e firmaram um período importantíssimo para a minha vida pessoal e acadêmica. A cada um que fez parte disso, meus mais sinceros agradecimentos.

À Prof^a. Dra. Luciana Nery que, desde o projeto de monografia, buscou em suas aulas, nos dar o melhor direcionamento possível na escolha da temática e na elaboração do TCC. Suas palavras foram e serão de grande valia para o meu ser pesquisador.

À minha banca examinadora, Prof^a. Ma. Lara Rocha e Prof^a. Dra. Aline Inhoti, pelas honrosas contribuições na minha pesquisa sugerindo sempre melhorias para o melhor desempenho acadêmico.

Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros infernos - (Frantz Fanon).

RESUMO

O conceito de “popular” faz menção à representação das coisas que estão no cotidiano do povo, assim como crenças, medos, fantasias e sonhos. Nesse sentido, a representação do popular permeia toda a pesquisa, sobretudo da construção de *Auto da Mula-de-Padre*, de Hermilo Borba Filho (1948), que não apenas se municia de credences populares, como também de aspectos folclóricos e religiosos. Nesse viés, o texto teatral aqui mencionado, faz referência a uma mulher chamada de “Mulata” que mantém relação amorosa com um padre, e como sentença, ela é metamorfoseada em mula, para amedrontar as pessoas que vivem na mesma vila. Nesse sentido, a pesquisa objetiva analisar a sedimentação do racismo através da personagem “Padre” e “Mulata” apropriando-se dos conceitos sociais, folclóricos e religiosos. Assim, faz-se importante a discussão entre as relações de dominação do “Padre” por sua representação de figura religiosa, bem como de poder, sob a perspectiva de menosprezar de forma racista a personagem “Mulata”. O interesse pelo estudo da literatura hermilianiana surgiu a partir do conhecimento de suas obras, durante a graduação no curso de Letras - Língua Portuguesa, amparado pelo gosto da temática, e foi assim, unindo o prazer com ideias tão parecidas, que foram cruciais para a elaboração das ideias e execução da pesquisa. Nessa ótica, a pesquisa aqui elaborada, tem um caráter exploratório, fundida ao método bibliográfico. Para isso, fez-se necessário articular autores para embasar tanto os conceitos teóricos, como os analíticos, como Pedro Abib (2015) no que diz respeito à cultura popular representada na contemporaneidade. Maria Ayala (2005), para entender a dramaturgia na sociedade. Cida Bento (2022) para entender os impactos que a sociedade escravizada sofreu por parte da elite branca. Antônio Cadengue (2011) e suas interpelações sobre o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Luiz Carneiro (2011) que deixava claro os impactos que o teatro popular tinha sobre o povo. Câmara Cascudo (1954), sobre como o Folclore se relaciona com o popular. Vivian Catenacci, sobre as transformações da cultura popular. Fábio Durão (2020), em métodos empregados nas pesquisas de Literatura. Antônio Gil (2002) sobre como elaborar uma pesquisa. Sabato Magaldi (1984), explicando a situação do teatro brasileiro naquela época. Geralda Nóbrega (2015), sobre a resistência histórica do teatro. Sônia Pascolati (2009) que escreve sobre as teorias literárias e Luís Reis (2017) relacionando o teatro popular de Hermilo com o de outros autores de sua época.

Palavras-chave: Teatro. Racismo. *Auto da Mula-de-Padre*. Popular. Hermilo Borba Filho.

ABSTRACT

The concept of "popular" refers to the representation of things that are part of people's everyday lives, such as beliefs, fears, fantasies, and dreams. In this sense, the representation of the popular pervades the entire research, especially in the construction of "Auto da Mula-de-Padre" by Hermilo Borba Filho (1948), which not only draws on popular beliefs but also incorporates folkloric and religious aspects. In this theatrical text, a "Mulata" woman is romantically involved with a priest, and as punishment, she is transformed into a mule to frighten the people in the same village. The research aims to analyze the sedimentation of racism through the characters "Padre" and "Mulata," utilizing social, folkloric, and religious concepts. It becomes important to discuss the power dynamics between the "Padre" as a religious figure and the racist depreciation of the "Mulata." The interest in studying Hermilo's literature arose during my undergraduate studies in Portuguese Language and Literature, driven by both the subject matter and the enjoyment of his works. The research is exploratory, grounded in the bibliographic method, necessitating the integration of authors such as Pedro Abib (2015) for contemporary representations of popular culture, Maria Ayala (2005) for understanding dramaturgy in society, and Cida Bento (2022) for insights into the impacts of slavery on the enslaved society by the white elite. Other authors contributing to the theoretical and analytical framework include Hermilo Borba Filho (1948), Antonio Cadengue (2011), Luiz Carvalheira (2011), Câmara Cascudo, Vívian Catenacci, Fábio Durão (2020), Antonio Gil (2002), Sábado Magaldi (1984), Geralda Nóbrega (2015), Sônia Pascolati (2009), and Luís Reis (2017). The research covers various perspectives on popular theater, literature, folklore, and cultural transformations.

Keywords: Theater. Racism. Hermilo Borba Filho. *Auto da Mula-de-Padre*. Hermilo Borba Filho. Popular.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 VOZES DO POVO: O BRILHO DO TEATRO POPULAR NA CENA CULTURAL

2.1 Hermilo: o Popular sedimentado

2.2 O popular como instrumento de denúncia social

3 LITERATURA E SOCIEDADE: O LEGADO DO RACISMO NAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS

3.1 O racismo sedimentado em Auto da mula-de-padre

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Auto da mula-de-padre, uma peça teatral do escritor brasileiro Hermilo Borba Filho, aborda a história de Mulata, uma mulher negra, escravizada, que mantinha uma relação afetiva com um padre em uma pequena cidade do sertão. Desse modo, a personagem Mulata, como castigo, recebe a sentença de virar mula na lua cheia e vaga pela cidade assombrando os moradores, embora eles já saibam do que se trata aquele acontecimento.

Nesse sentido, a análise dará ênfase ao discurso racista que está sedimentado em vários aspectos, entre eles, os sociais, folclóricos e religiosos. Na obra, é possível identificar atitudes que bestializam e menosprezam a personagem Mulata, que evidenciam a presença de ações e discursos racistas.

Borba Filho constrói uma obra que reflete sobre o cotidiano da época e sobre como as pessoas escravizadas eram objetificadas e depreciadas, trazendo uma reflexão sobre problemas reais, por meio de sua literatura teatral, promovendo espécies de denúncias sociais. A crítica é percebida na obra, mediante aspectos sociais, folclóricos e religiosos, de modo que as atitudes do “padre” – personagem importante na construção dos fatos da obra - provoca diversas indagações sobre as atitudes dele com Mulata, privando-a de sua “sentença”, permitindo que apenas a mulher fosse hostilizada.

Apesar de o Brasil ser um país miscigenado, não se pode esquecer do que o levou a esta miscigenação, que foi a mistura de povos que aqui habitavam antes da colonização, como os povos que foram trazidos por meio dela. O processo doloroso e violento que foi o ato de “colonizar”, deixou diversas heranças históricas marcadas na cor da pele e nos livros de história quando se trata de escravidão. A partir disso, reverbera até os dias atuais, a discussão sobre racismo, que mesmo após mais de 130 anos da abolição da escravatura, ainda é uma discussão necessária na atualidade, na busca de uma sociedade cada vez mais justa.

A ideia da pesquisa se fez através das discussões sobre o teatro popular de Hermilo Borba Filho do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) desenvolvido pela Prof^a Dra. Beatriz Pazini Ferreira. Nesse projeto, trabalhamos com foco no teatro popular brasileiro, por meio da literatura, e atrelando discussões promovidas nos encontros, ascendeu a ideia de trabalhar com essa temática, justamente pela sua

importância social. Assim, surgiu também o interesse de analisar as personagens da literatura Hermiliana, casando com as reflexões modernas, que a temática provoca.

Desse modo, ao questionar e refletir sobre tendências que busquem discutir acerca de temáticas importantes para a sociedade, destaca-se a inferiorização e zoomorfização que ainda rondam os diversos grupos sociais modernos. Assim, é válido provocar discussões e reflexões voltadas para o racismo em meio às obras que retratam, (in)diretamente, e/ou denunciam atos que se perpetuam desde o processo de escravização, atravessando a colonização aqui no Brasil e, ainda, se constituindo na modernidade, como provoca a peça, em que Hermilo, em sua narrativa atenta para as mais diversas atitudes que menosprezam, desde muito tempo, pessoas pretas e escravizadas.

Para Gil (2008), a pesquisa é desenvolvida mediante ao concurso de conhecimentos disponíveis e a utilização cuidadosa de métodos, técnicas e outros procedimentos científicos. Na realidade, a pesquisa desenvolve-se ao longo de um processo que envolve inúmeras fases, desde a adequada formulação do problema até a satisfatória apresentação dos resultados. Assim, temos a necessidade de estudar sobre o que está em questão e alcançar um resultado que supra, subjetivamente, o que foi questionado, dando margem a pesquisas futuras.

A pesquisa será direcionada a partir da peça teatral *Auto da mula-de-padre* (1948), de Hermilo Borba Filho, apresentando um caráter científico e bibliográfico, buscando através de métodos, conhecimento ou discussão, alcançar resultados acerca da temática discutida. O objeto de análise deriva da manifestação do racismo na obra teatral *Auto da mula de padre*, bem como ele se apresenta em meio a peça teatral. Para a fundamentação da pesquisa utilizaremos autores como Pedro Abib (2015) no que diz respeito à cultura popular representada na contemporaneidade. Maria Ayala (2005), para entender a dramaturgia na sociedade. Cida Bento (2022) para entender os impactos que a sociedade escravizada sofre por parte da elite branca. Hermilo Borba Filho (1948) que além de fornecer o corpus de análise, trouxe honrosas contribuições acerca do percurso que a arte popular enfrentou para a sua consolidação. Antônio Cadengue (2011) e suas interpelações sobre o TAP e os impactos desse modelo para a construção das ideias de Hermilo. Luiz Carvalheira (2011) que deixava claro os impactos que o teatro popular tinha sobre o povo. Câmara Cascudo, na explicação sobre como o Folclore se relaciona com o popular. Vivian Catenacci, sobre as transformações da cultura popular e sua tradição. Fábio

Durão (2020), sob os métodos empregados nas pesquisas de Literatura. Antônio Gil (2002), sobre como elaborar uma pesquisa. Sabato Magaldi (1984), explicando a situação do teatro brasileiro naquela época. Massaud Moisés (2013) fornecendo termos dentro da literatura. Geralda Nóbrega (2015), sobre a resistência histórica do teatro. Sônia Pascolati (2009) que escreve sobre as teorias literárias e Luís Reis (2017) relacionando o teatro popular de Hermilo com o de outros autores de sua época que partilhavam a mesma ideia, como Ariano Suassuna.

Na construção da presente, foram designados alguns objetivos: o geral foi analisar como o racismo se exterioriza em torno da personagem Mulata, em *Auto da Mula-de-padre*, de Hermilo Borba Filho. Em específico, os objetivos foram a identificação do racismo a partir dos aspectos sociais, folclóricos e religiosos, investigar a forma em que o popular é um instrumento de denúncia e a compreensão da maneira em que a personagem Mulata é inferiorizada na peça teatral.

Destarte, a divisão do trabalho se caracteriza na divisão em dois capítulos, o primeiro possuindo dois subtópicos, e o segundo, um subtópico. Inicialmente, o primeiro capítulo trata de uma breve descrição da obra teatral *Auto da mula-de-padre*, as ações racistas, bem como Hermilo desenvolve a obra e a escolha da temática a ser desenvolvida. Coube também explorar a trajetória de Hermilo para a construção do seu pensamento enquanto escritor, e os grupos teatrais a que fez parte, chegando até o último, que foi o TPN. No segundo Capítulo, foi apresentado o racismo em meio a peça teatral, como ele afeta a personagem Mulata a partir das ações da personagem Padre, e ao final, temos a análise, evidenciando que o popular na sua totalidade pode representar uma sociedade, desmascarando através da arte, ações racistas.

2 VOZES DO POVO: O BRILHO DO TEATRO POPULAR NA CENA CULTURAL

O capítulo a seguir, se detém à explanação de como Borba Filho a partir da cultura popular, se propõe a enxergar e denunciar problemas da sociedade recifense, e reconhecer que tais problemáticas existem e persistem entre muitos povos, e, por isso, são possíveis de serem abordadas e denunciadas por meio da arte, como acontece na peça *Auto da Mula-de-padre*, que serviu de objeto de estudo na construção desta pesquisa. A obra em si, para além de um conteúdo literário e cênico, mostra-se como veículo de informação da sociedade, pois mostra com clareza, como as camadas sociais são estabelecidas e denotadas, e assim, confrontada com a realidade. Mediante essa perspectiva, veremos a diante, o percurso que Borba Filha enfrenta, para poder fundamentar suas ideias e firmar um pensamento crítico mediante tantos movimentos populares em que se fez importante, e pôde com isso, criar seu próprio movimento, que foi o Teatro Popular do Nordeste (TPN), e nele, ter a oportunidade de ficar conhecido como alguém influente sobre cultura popular.

2.1 Hermilo: o Popular sedimentado

A literatura, desde a sua consolidação até a modernidade, encontra-se em constantes transformações, que vão além de sua estrutura, perpassando a sua produção como todo. Em meio a essas transformações, nos é permitido compreender a sociedade e o mundo a nossa volta. O popular, por sua vez, propõe uma tradição que valorize a criatividade, tornando possível o trabalho com o imaginário e o real, que nesse módulo acrescenta-se apresentação do folclore. Com o passar do tempo, apesar de todos os avanços e das tentativas de impulsionarem o trabalho com a literatura, que luta constantemente por espaço, até mesmo nos ambientes educacionais, como sugere Durão (2020, p.16) em *Metodologia da pesquisa em literatura*:

De fato, nem mesmo o âmbito escolar parece precisar dela, haja vista as sucessivas reformas de currículo do ensino fundamental e médio no Brasil, que diminuem sua importância colocando a competência literária ao lado de outros meios, como se fosse tão difícil ver um filme ou ouvir uma canção quanto ler um romance [...] (Durão, 2020, p.16).

Em meio à sociedade moderna, as expressões de cultura, hoje, gozam de uma reconstrução de pensamento e valorização dos grupos Afro, que ocupa atualmente, espaços importantes que vão além de não apenas datas comemorativas na sociedade, mas sim por mérito de suas resoluções e aparições nas mídias sociais, e, nesse sentido, gera conteúdo para projetos de cunho socioeducacionais, e não deixa de lado a valorização por parte dos escritores, cineastas, grupos populares de apresentações de arte, como discorre Abib (2015, p. 104).

Assim, mais do que algo tendencioso que esteja relacionado ao espaço midiático dessas expressões populares, nos dias atuais, estamos diante de um processo de reestruturação dos grupos sociais, na medida em que buscam incessantemente seus direitos em espaços políticos, viabilizando a cultura a nível de Estado, palpitando um diálogo cada vez mais fixo entre os múltiplos saberes populares.

Hermilo Borba Filho foi um dos dramaturgos da década de 1940 que tiveram papel fundamental na valorização da cultura popular. A condição de produção dos textos de Hermilo é marcada pela resistência às violações de direitos humanos, principalmente durante a Ditadura Militar, pois ele apresenta críticas severas ao autoritarismo. Há diferentes formas de definição do popular, segundo Catenacci (2001): no folclore, o popular está direcionado à tradição, ao depósito da criatividade camponesa; na mídia, o popular é confundido com popularidade, ou seja, visto pela lógica do mercado, daquilo que vende e agrada multidões.

Para Borba Filho (1968), o conceito de popular está intimamente ligado com a tradição de um grupo que não faz parte da elite, ligado a um espaço, uma história e a uma conjuntura social e política, e que envolve a criatividade para se adaptar e lidar com situações adversas, bem como a expressão dessas experiências coletivas pela cultura. Em outras palavras, essa concepção hermiliana não admite que a arte, simplesmente, imita padrões estéticos e/ou ideológicos normalizados e cristalizados:

Para quem popular não significa, de maneira nenhuma, nem fácil, nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia grega francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José. Martins Pena e todos aqueles que no Brasil e principalmente no Nordeste vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva (Borba Filho, 1968, p. 135).

Segundo Borba Filho (1964), o problema era que o teatro tinha se desenvolvido como um divertimento para burgueses ricos ou quase ricos, perdendo o contato com o povo mais simples economicamente. Grupos de extrema importância em Recife, como o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Teatro Popular do Nordeste (TPN) teve suas contribuições no Teatro de Arena. Borba Filho escreveu peças e teorias a respeito da dramaturgia e defendeu a apresentação de um conteúdo que propicia consciência crítica nos espectadores, sem se contaminar por interesses políticos.

O dramaturgo trabalhou em três perspectivas que podem ser assim resumidas: discursos sobre o povo, do povo e para o povo. Segundo Nóbrega (2015, p. 23), “o povo reivindica criticamente os fatos de sua experiência, determinados pela situação social, representativa de realidades vivenciadas no dia a dia”. Para a autora, Borba Filho explora crenças, superstições, mitos, espetáculos populares, romanceiro popular, folhetos de cordel, enfim, tudo que tem como motivo a cultura popular, partindo de temáticas que buscam o popular, além do próprio lugar da encenação, até chegar à estrutura literária.

Hermilo Boba Filho toma como base o popular, sobretudo por discordar da maneira de fazer arte do Teatro Amador de Pernambuco(TAP), pois para Borba Filho, o teatro junto à arte não poderia estar unanimemente voltado para a elite burguesa, nem a de Pernambuco e nem de qualquer lugar que seja e, a partir disso, ele inicia tecendo suas críticas, deixando claro que a arte deve estar ligada ao cotidiano do povo, e que a sociedade menos favorecida economicamente pudesse desfrutar do teatro. Como de costume, é por meio do contexto popular, “aproveitando” do que saía da boca do povo, por exemplo suas crenças, bem como suas superstições, que Borba filho começa a formular seu pensamento crítico tanto no teatro como no seu cotidiano, pois é de lá que suas ideias ganham forma.

Inicialmente, o TAP possuía um público visto como avantajado, por ser o de maior destaque entre a burguesia daquela época, assim como as suas apresentações junto à publicidade, e foi esse repertório que contribuiu para a recorrência de autores vindos de fora do Nordeste, e do país. Para a época, essa difusão de artistas estrangeiros atribuiu ao teatro, no viés popular, uma arte de procedência duvidosa. Foi a partir de então que Hermilo, junto a outros teatrólogos nordestinos, como Ariano Suassuna, cunharam seu pensamento e suas vontades de

criar um espaço midiático que o povo tivesse, como destaque, seu cotidiano, que serviu como corpus para todas as suas criações.

Na década de 30, o teatro moderno ganha ênfase em Pernambuco, excepcionalmente com o *Grupo Gente Nossa*, sob direção de Samuel Campelo. Aqui, já era possível perceber uma mudança significativa no estilo de fazer teatro na região, que era possível que autores nacionais ganhassem destaque (Borba Filho, 1969, p.132). No entanto, para a visão popular, visto que estas eram dotadas de características estrangeiras, como muito mais DNA do teatro lírico europeu, desconsiderando a presença do nacional para fonte de suas inspirações, e chegar até o sentimentalismo do seu público popular e desabrochar as suas emoções. Para chegar a essa conclusão, Hermilo fez algumas observações:

Primeiro, eu comecei a estudar o teatro mais seriamente, mais profundamente, e cheguei à conclusão que o repertório eclético do Teatro de Amadores de Pernambuco, com *A Dama da Madrugada*, de Casona, e coisas assim, estava marcando passo, o repertório não progredia (Cadengue, 2011, p. 172)

Esse novo grupo, que teve por dirigente Valdemar de Oliveira, e para Borba Filho (1968, p. 133) como o passar do tempo, se propôs a criar um estilo de teatro que estivesse cada vez mais próximo daquela realidade de Pernambuco, visto que a maioria da população não se encaixava no estilo de vida burguês como o público do TAP, amplamente alicerçado nos reais problemas do povo, alegando uma “arte sem fronteiras”. Anos mais tarde, e à memória desse novo modelo de teatro, e ascensão da cultura popular, Recife traz à tona um movimento realizado na centralização, e surgiu com o TEP, em 1946. Tal revolução no teatro do Nordeste revelou grandes nomes para a teatrologia, como Ariano Suassuna, e vários outros que mais tarde ganharam destaques, além de pintores, poetas e ensaístas.

O TEP estava convencido de que de nada valiam os decretos governamentais de amparo ao teatro brasileiro, quando o mal era mais profundo, quando vinha de uma arte dramática que não refletia o pensamento do povo, que continuava negando os desejos do povo, sem procurar resolver os seus problemas, apresentando pequenos casos sentimentais burgueses, manifestações anti-sociais que não representavam as aspirações do povo (Borba Filho, 1968, p. 133).

Para o TEP, o modelo de teatro brasileiro tinha reflexo de uma espécie de mal social e aqui, a dramaturgia não tinha nenhum reflexo no pensamento popular, e

não os permitia que seus anseios fossem acatados, pois segregava seus direitos e desejos, a nível de não resolver sequer seus menores problemas, tornando contraditório o sentido puro da arte popular e a expressão do povo para o povo. Para isso, Hermilo argumenta que:

O espectador deve assistir a uma apresentação teatral ciente de que está diante de uma manifestação artística e não como se fosse a uma continuação da vida. Aí está outra iniciativa que caberá ao Teatro do Estudante: quebrar os padrões estabelecidos por uma rotina que mecaniza o espetáculo em vez de torná-lo uma coisa viva, palpitante. O teatro deve transbordar no sentido vital do conceito popular, o popular deve surgir como consequência do meio e converter-se em instrumento poético (Cadengue, 2011, p. 175).

Nesse sentido, almejava o TEP, utopicamente, implementar um teatro que fosse unicamente do povo brasileiro, para daí então ganhar um caráter universal. Paralelo a isso, o TEP buscava contemplar em sua arte, temáticas gerais e do cotidiano daquela gente, o que seria muito mais fácil de ser entendido e de possível compreensão, favorecendo a discussão, e essa vertente, se pensada sob a visão popular, cada vez mais próxima do povo. Para aquela época esse pensamento utópico tinha um caráter revolucionário. Assim, o TEP batalhou para aniquilar os feitos do TAP - que buscava incluir cada vez mais a arte no cotidiano burguês, visando vincular a arte como mercadoria, caricata e repetida. Borba Filho acreditava que “para afirmar que o teatro é uma arte popular, basta lembrar que nasceu na Grécia, nos anfiteatros, viveu e ainda vive nas festas populares” (Cadengue, 2011, p. 172).

Numa busca incessante por levar o teatro até onde encontra-se o povo, os integrantes do TEP criaram uma barraca itinerante, inspirando-se em García Lorca e, assim, dirigiram-se para onde estavam concentrados os trabalhadores de grandes fábricas, na rua onde as pessoas circulavam, atribuindo sempre poetas de renome como Lorca e Shakespeare para o grande foco, que é estar no meio do povo, no seu cotidiano habitual. A barraca foi montada no centro de Recife, foi apresentada ao público recifense em setembro de 1948. No entanto, o que parecia ser um grande feito para o Teatro do Estudante de Pernambuco, acabou sendo um problema, tendo em vista que se tratava de uma enorme e pesada estrutura. Mesmo com tais dificuldades, ainda foram realizados vários espetáculos nessa estrutura, mas com o

passar do tempo, ela foi sendo esquecida, terminando por servir de doação para o Hospital Oswaldo Cruz (Cadengue, 2011).

Posteriormente, mesmo sem contar com a estrutura da barraca, o TEP realizou inúmeras apresentações, levando sua arte a lugares geralmente esquecidos pela sociedade recifense, por exemplo algumas fábricas, presídios, nunca deixando de lado o princípio do grupo de mobilizar a arte popular até onde se concentrava o povo. “O repertório era fiel aos nossos princípios: Sófocles, Shakespeare, Ibsen e autores da região, Ariano Suassuna, eu próprio” (Cadengue, 2011, p.174).

A companhia do TEP fez questão de enaltecer a cultura popular nordestina, e sua principal fonte foi a poesia, tão rica e cotidiana no meio do povo. Desde então, criou-se a Barraca, ainda no Recife e inspirada principalmente em Lorca, e sua trilha sonora ficou por conta de Capiba, um projeto atribuído ao espetáculo popular, e foi nesse período também que Ariano Suassuna teve sua primeira peça de teatro apresentada.

Posteriormente, depois que os estudantes que integravam o TEP terem se formado, e o grupo ir aos poucos se dispersando, a dramaturgia nordestina começou a tomar forma, mostrando o que há de mais profundo em meio à cultura, e a partir das vivências, usar isso como uma tomada de consciência. Anos mais tarde, o Teatro popular do Nordeste revive o espaço cinematográfico popular, deixando exposto que não trata-se de nada “fácil” ou simplesmente “político”, mas reconhecendo que para além do Nordeste e do país - como aconteceu em outros países - o popular significa estar totalmente enquadrado no que de mais profundo, no coletivo do povo e para o povo, juntando o que há de mais cotidiano, bem como seus desafios e felicidades, para transformar em arte, e enxergar essa fusão de elementos, como uma expressão pura do povo, que tangia além da realidade do nordeste.

Algum tempo depois, o que parecia ser um movimento revolucionário, e que mudaria totalmente a história da comunidade recifense, bem como da cultura popular para Pernambuco, para Cadengue (2011) foi se esvaindo, após os integrantes dos TEP se formarem na faculdade, e cada um decidir seguir seu rumo. Dessa forma, o TEP não fez com que houvesse um sucessor para as ideias de Hermilo Borba Filho dentro daquele grupo, uma vez que cada indivíduo seguiu sua carreira. Foram vários os fatores que contribuíram para a dispersão do TEP, entretanto, a viagem que Hermilo fez a São Paulo por volta de 1952, foi o ato mais

claro que o movimento popular se daria por encerrado. Assim, Borba Filho deixa claro que:

Não aguentava mais Pernambuco por causa de uma série de problemas que nada tinham com teatro. Com minha ida para São Paulo, o Teatro do Estudante liquidou-se. Não houve ninguém que tocasse o barco pra frente. Mesmo porque naquela altura, todo mundo já tinha saído da faculdade, cada um já estava preocupado com seu romance, sua pintura, sua poesia, sua música, e o Teatro do Estudante tinha cometido o erro de não formar sucessores. É o erro de qualquer grupo fechado. Mas o nosso grupo era fechado por sua própria natureza. Defendia ideias tão avançadas para a época, que ninguém queria se aproximar daqueles loucos (Cadengue, 2011, p. 175).

Nas palavras de Cadengue (2011), Hermilo, após algum tempo em território Paulista, firma carreira, pois além de tradutor de obras teatrais, atua também como produtor na TV Record, e atua como encenador. Ainda em São Paulo, Borba Filho dirige o espetáculo *A Compadecida*, de Ariano Suassuna, no Grupo Studio Teatral Nelson Duarte, dentre outros espetáculos. No ano de 1957, tem seu primeiro romance publicado, pela Editora José Olympio, e recebe também o prêmio de Diretor Profissional, da APCT.

Um ano depois, após receber uma carta de Valdemar de Oliveira desejava vê-lo de volta a Recife, e também de volta ao TAP, Borba Filho retorna ao seu local de origem, tornando-se dirigente da peça *Seis Personagens à Procura de Autor*, de Luigi Pirandello. Apesar de parecer estranho, o ingresso de Hermilo no TAP, quando o mesmo ainda encontrava-se em São Paulo, o Teatro de Amadores de Pernambuco viaja para o território, nesse período, Hermilo Borba Filho escreve um trecho marcante no Livro de Ouro do grupo, deixando claro sua satisfação em já ter feito parte do TAP, tanto como ator, quanto tradutor (Cadengue, 2011).

No ano de 1960, como afirma Cadengue (2011), Borba Filho, ainda no pensamento de prosseguir com o que tinha sido estancado no TAP, cria o Teatro Popular do Nordeste, com apoio de artistas e intelectuais da terra. Dentre outros fatos marcantes naquela década de 1960, em parceria com Alfredo de Oliveira, Borba Filho está envolvido na criação do Teatro de Arena, e nesse interlúdio, algum tempo depois, e motivado por questões pessoais, o mesmo se afasta. Ambas as criações, nessa ótica, são descritas como: “tentativas de profissionalização do teatro recifense. Ambas malogram” (Cadengue, 2011, p. 177).

Na mesma década, em meio a parceria de Hermilo, Alfredo de Oliveira e Graça Melo, o que ficou conhecido como Teatro de Arena de Recife. Tudo estava concentrado no Arena, pelo fato de ser próximo de onde estava o povo, nos colégios, nas livrarias, faculdade. Ou seja, onde tinha maior concentração entre o povo, que era o grande foco. De acordo com Santos (2007), mais um fato consagrado após a volta de Borba Filho para o Recife, reconhecendo que este palco, foi o primeiro não Italiano do estado de Pernambuco, o que propunha novos caminhos a se seguir.

No entanto, em 1964, após Hermilo perceber que o teatro, embora buscasse maior valorização do nacional, tinha pequenos reflexos no aburguesamento da arte, além de enfrentar crise financeira em meio ao Golpe Militar no mesmo ano. Nesse período, eram poucas as companhias de teatro que ousavam uma apresentação no Arena, visto que eram negativamente assistidas pela Censura Federal.

Para Carvalheira (2011, p. 70) “O Arena propiciava aos atores, representarem num palco de três faces, que exigia deles uma técnica de representação diferente da habitual”. Nesse sentido, rompeu fronteiras para o engajamento de diversos artistas, diretores e atores. Sob efeito das contribuições do Teatro Arena, Borba Filho enxergou novas possibilidades, na fusão da modernização do teatro, amparada em um jeito único de encenação nordestina.

Mediante as truculências que foram provenientes da ida e volta de Borba filho de São Paulo à Recife, surge o TPN, um projeto utópico que foi sedimentado a partir do que já vinha sendo trabalhado no TEP. Contudo, a Ditadura Militar foi um dos maiores entraves nesse processo de criação do Teatro Popular do Nordeste. Em 1961, a peça *A margem da vida*, sob direção de Hermilo Borba Filho sofre Retaliação do exército, exatamente no dia de sua estreia.

Em 1959, o Teatro de Arena de São Paulo, a peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, marcava no país, um movimento crucial para a modernização no teatro brasileiro, isso porque nesse período, se viu a crescente na valorização de autores nacionais no teatro, visto que contava com sucesso no público e na crítica, sem que o novo grupo dependesse de qualquer que seja o órgão público. Desse modo, como alega Reis:

o TPN não adere exclusivamente a nenhuma facção ideológica, nem a nenhum partido político. Isso, àquela época, era motivo suficiente para que de pronto esse teatro recebesse o rótulo de “reacionário”. Curiosamente,

como já havia acontecido com Gilberto Freyre, alguns dos integrantes do TPN, embora hostilizados pelos militantes das esquerdas mais revoltosas, seriam também perseguidos, ou ao menos seriam publicamente destratados, pelas forças conservadoras que tomavam o poder com o golpe de 1964 (Reis, 2004, p. 16).

Poucos anos depois, (em 1961) no encerramento do I Festival de Teatro do Recife - evento que foi vivificado pela prefeitura do Recife, pelo Movimento de Cultura Popular e pelo SWT - no teatro Santa Isabel, a peça o pagador de promessas, de Dias Gomes, e sob direção de Graça Melo foi assistida por Valdemar de Oliveira, ainda em 1960 no TBC, e dirigida por Flávio Rangel, para só um ano depois chegar a Recife.

Para Magaldi (1984) Hermilo era defensor da ideia da cultura e a arte serem sedimentadas por grupos sociais à margem da sociedade, absorvendo a prática do teatro como um instrumento de denúncia social e política, e tais ideias era já utopicamente pensadas desde o TAP, e a partir dele passando e amadurecendo no TEP, para só então desenvolver com a proposta e criação do TPN.

Nessa nova proposta, era defendido por Hermilo Borba Filho que o teatro deveria acontecer de maneira natural e fluida, sem depender unicamente de uma instituição pública para firmar sua identidade, além de objetivar levar a arte e o teatro até onde estava o povo, camada essa da sociedade que não conseguia arcar com os custos de frequentar o teatro burguês - como o Santa Isabel - e, justamente nessa época, que as desavenças entre o MCP e o TPN começaram a aparecer, tendo em vista que ambos buscavam uma arte com estética vanguardista e reacionária, além de popular de fato. Assim:

O TPN não adere exclusivamente a nenhuma facção ideológica, nem a nenhum partido político. Isso, àquela época, era motivo suficiente para que de pronto esse teatro recebesse o rótulo de “reacionário”. Curiosamente, como já havia acontecido com Gilberto Freyre, alguns dos integrantes do TPN, embora hostilizados pelos militantes das esquerdas mais revoltosas, seriam também perseguidos, ou ao menos seriam publicamente destratados, pelas forças conservadoras que tomavam o poder com o golpe de 1964 (Reis, 2004, p. 16).

Para Reis (2018), tanto Ariano Suassuna quanto Borba Filho se distanciaram do MCP, por uma série de incoerências, tanto no âmbito da estética, como no sentido político, uma vez que os mesmos não aceitariam uma arte que fosse pautada em forças maiores que a do povo. Por conseguinte:

O discurso hermiliano ora se manifesta como discurso sobre o povo, ora funciona como discurso do povo. Partindo do pressuposto trabalhado na cultura popular de que o povo é que sabe as coisas, ninguém melhor do que o povo, aqui tratado como a não-elite, para reivindicar criticamente os fatos de sua experiência, determinados pela situação social, representativa de realidades vivenciadas no dia a dia (Medeiros, 2015, p. 23).

Em relação à existência de elementos populares em uma peça teatral, há, segundo Ayala (2005), dois pontos de vista. O primeiro deles é tradicional e vê o povo como um conjunto pitoresco que continua vivendo passiva e estaticamente pela cultura; o outro considera o povo responsável pela transformação do mundo, transferindo-lhe os meios de produção que estão nas mãos de uma minoria privilegiada.

Então, o que abordamos aqui é a forma como Hermilo utiliza, a partir de uma peça teatral que, inclusive também é de caráter popular, e insere o folclore, o discurso popular, as superstições para que possa levantar questionamentos acerca da nossa sociedade. De acordo com Pascolati (2009), o Auto é uma forma predominante no período medieval, de caráter popular, e mescla cantos e danças, além de recorrer à alegoria para tratar de temas como o bem e o mal, a punição pelos pecados, a necessidade de salvação, a representação de episódios bíblicos e da vida de santos. Esses espetáculos, além da ação dramática, apresentavam coreografia e música acompanhando os diálogos.

2.2 O popular como instrumento de denúncia social

Por muito tempo, o popular no meio teatral foi pouco abordado e refletido enquanto objeto para a criação de arte e reflexão social, sobretudo para a burguesia de Recife. No entanto, por meio de ideias como a de Valdemar de Oliveira, que iam de encontro ao pensamento de Borba Filho, para que fosse implementado em Pernambuco, um movimento artístico sendo possível unir as problemáticas do povo, com a arte e assim, poder usar a criticidade na visão do espectador para o que estava mascarado pelos antigos grupos artísticos, que preocupavam-se apenas com o financeiro.

As personagens envolvidas na peça são: Padre, Mulata, Narrador, Primeiro trabalhador, Segundo trabalhador, Terceiro trabalhador, Quarto trabalhador, Quinto trabalhador, Sexto trabalhador, Negro, Zé formoso, Batinga. A Mulata pode ser considerada uma heroína trágica, por desobedecer às doutrinas de existência na comunidade, que são mitos poderosos e que punem os desviantes: uma mulher não poderia ter interesse carnal pelos homens de celibato.

A peça está dividida em quatro quadros: “Assombramento”, “Mistério”, “Aparição” e “Ballet das Beatas”. Os núcleos de ação são dois: a tentação do Padre pela Mulata e as histórias narradas em roda pelas demais personagens, em outro espaço. Esses dois núcleos são muito diversos. O primeiro tem alta carga dramática, estando o Padre entre o dever do celibato e o desejo pela Mulata; esta, se insinua para ele. O segundo núcleo é formado pela narração de histórias de assombração e terror, contadas pelos demais personagens, próxima do folclore e das histórias populares. Há, também, a importante figura do narrador, que articula as duas instâncias mencionadas e tece comentários. Mais para o final, em “Aparição” e, sobretudo, no “Ballet das beatas”, os dois planos se fundem, pois, a tentação da Mulata a faz tornar-se, durante a noite, uma figura assombrada, a Mula-do-Padre.

A temática ressalta o universo folclórico lendário da mula sem cabeça e se caracteriza, em relação ao gênero, como Auto, que designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, que marca o teatro medieval (Moisés, 2013). Na definição de Câmara Cascudo:

Mula-sem-cabeça é a forma que toma a concubina do sacerdote. Na noite de quinta para sexta-feira, transformar-se-á num forte animal de identificação controvertida na tradição oral, e galopa, assombrando quem encontra. Lança chispas de fogo pelas narinas e pela boca (Câmara Cascudo, (1954, p. 597).

A base da história é a lenda folclórica, a mesma que é trazida pelos portugueses ainda no período colonial, usada como forma de controlar sexualmente as mulheres, porque o medo da maldição manteria a castidade delas, levando-as a olharem para os padres apenas como representantes de Deus na Terra, e não como homens. Nesse sentido, há por meio da lenda um controle de corpos negros, algo internalizado, a fim de reprimir valores brancos e do ocidente. Depois das muitas investidas da Mulata, e de posições bastante contraditórias do Padre, que é representante da instância religiosa, por vezes, expressa sua violência latente e

verbaliza dizeres racistas e preconceituosos em relação aos negros – “sua gente”: A ação a que o Padre se mostra indícia a sua indignação e revolta com relação à Mulata, também a reduz ao nada, como se ela não mantivesse representação significativa para ele, reforçando que a posição social ocupada por ele, coloca-o como superior e inferioriza não somente a Mulata, mas todo o grupo social a que ele direciona a sua fala, e essa “gente” representa os demais escravizados, presente na peça teatral,.

O Padre – Vá, vá para eles! É a sua gente!

A Mulata – Quem lhe disse isso?

O Padre (Como um possesso) – Pensa que não vi? Pensa? (A Mulata dá uns passos à frente) Não venha pra cá! Não venha! Senão eu lhe arrebento a cara! (Borba filho, 2007, p. 223).

Depois que a lenda folclórica é efetivada na história, após uma série de cenas racistas, preconceituosas e violentas, “O Padre - Vocês nunca entenderão. É preciso ter ouvidos para ouvir” (Borba Filho, 2007, p. 222). São dizeres e ações dessa natureza que demonstram a fraqueza masculina ocidental, a personagem Padre menospreza constantemente a Mulata, reforçando para ela que sua finalidade enquanto mulher negra, não seria para entender de assuntos de pessoas brancas da alta sociedade, menos ainda que a instância religiosa pudesse fazer uma mulher preta “ser gente” perante o Padre. A Mulata cai: “a morte pesa como chumbo e arrasta-a para o chão. Cai. Como possessas, as Beatas dão um grito de alegria, amor em vitória” (Borba filho, 2007, p. 237). A fraqueza humana ilustrada pelas Beatas, ao serem levadas pela emoção, denota a fuga dos valores morais e religiosos a elas impostos por suas posições na sociedade, mantendo-as castas. Este fato corrobora com a ideia de contradição, quando se fala em valores e conhecimentos de instância sagrada, possivelmente, foram esquecidos ao não estabelecerem limites sobre essa relação existente entre razão e fé. As beatas dançam em torno de seu cadáver de mulher e ouve-se o galope indo embora.

Embora fundamental para a vida social, a tradição religiosa africana precisa ser trazida e confrontada historicamente para uma apropriação ativa e transformadora. Essa acepção se percebe em meio a peça no canto dos negros, por exemplo, a respeito da opressão, do sofrimento e da saudade de Loanda:

Curvados, cansados

Ao sol que nos queima
 Cavando essa terra
 Lembramos a nossa
 Que um dia deixamos
 Para vir para cá.

Nossa terra de Loanda
 Ó Xangô, onde estará?
 A terra santa, Loanda...
 Quando voltaremos pra lá?

Não é um país
 Igual a outras terras.
 Lá em todo o canto
 No sol, no luar

Nas sombras da noite
 Nas sombras do dia
 A vida melhora
 Se olharmos pra lá (Borba filho, 2007, p. 223).

É um canto que faz referência à terra natal de vários negros (Loanda, em Angola), ao orixá Xangô. Hermilo traz para primeiro plano, em sua canção, a escravidão – mesmo que os negros em questão sejam homens livres, eles são descendentes de escravizados e se sentem exilados. A exploração a que os negros são submetidos no Brasil é de uma história de opressão, de exploração e se deu às custas das forças de trabalho do negro: “curvados, cansados / ao sol que nos queima / cavando essa terra” (Borba Filho, 2007a, p. 223).

Os ritmos africanos (Loanda) na peça teatral aparecem como menções à terra natal dos antepassados daqueles trabalhadores, os cantos são formas claras de saudação e louvor às entidades religiosas daquele povo africano, e são justapostos à música sacra, assim como a dança pode sê-lo (no nível da encenação). A Mulata é sexualizada, o corpo da mulher negra é tratado como sedutora, amoral, sexualmente ativa – como uma serpente. Hermilo institui a história da opressão secular como interlocutora. Ele fala com os atores, com os leitores, com os espectadores, por meio do discurso folclórico, popular e sobre uma posição crítica em relação ao mundo material, ao chão social. É um lamento por um futuro perdido.

3 LITERATURA E SOCIEDADE: O LEGADO DO RACISMO NAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS

O capítulo a seguir, trata-se da explanação do racismo na peça teatral, e ficará restrito à análises e interpelações acerca dos fragmentos contidos no núcleo

do corpus. Assim, temos as recorrências em fontes históricas para sedimentar o que está em análise, na busca de reflexão crítica entre os leitores e espectadores, e aqui, perceber o negro como ser participante ativo da sociedade, não apenas como figura passível de estereótipos e aberrações. Neste capítulo, vejamos como o racismo é uma forma de controle do corpo negro, sobretudo da Mulata, pela personagem Padre, e suas ações bastante contraditórias no momento em que a ação acontece na peça teatral.

3.1 O racismo sedimentado em *Auto da mula-de-padre*

Para entendermos como o racismo se apresenta na peça teatral, é preciso recorrermos à história, e sabermos nesse sentido, a posição que pessoas negras são historicamente colocadas, como acontece com a personagem Mulata em *Auto da mula-de-padre* (1948), desde a sua animalização ao serem escravizados até após a abolição dessa prática escravista que não culminou na abolição do racismo, ao contrário disso:

O lado dos escravocratas excluía expropriação de trabalho, violência física e psicológica, estupros, invasões, exploração de recursos naturais e tantas outras barbaridades. Já o lado dos escravizados era curto: vieram a força a um país desconhecido para trabalhar, sem remuneração, produzindo riquezas para o colonizador em troca da própria vida [...] (Bento, 2022, p. 8).

Nessa perspectiva, é por meio da Literatura Popular, em *Auto da mula-de-padre*, de Hermilo Borba Filho, junto a análise das ações que cercam a personagem Mulata, que buscaremos entender tais fatos, bem como trilhar caminhos que possibilitem uma reflexão crítica acerca da questão racial, objetivando desvincular identidades negras de posições inferiores em meio a sociedade, esta que já se encontra à margem. Visto isso: “O negro é um homem negro; isto é, em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo” (Fanon, 2008, p.22)

Em meio a essas concepções, percebemos como os antigos rituais de segregação e inferiorização afetam pejorativamente a personagem Mulata, essa, que já é violentada a partir do nome que a identifica, como sendo algo híbrido, passível ao trabalho duro, e sem deixar esquecer que é um cruzamento entre duas raças. No sentido literal seriam raças animais, já nesse que aqui está posto,

metaforicamente, trata-se do cruzamento de raças humanas, como enfatiza Rodrigues e Soares (2021).

Mediante o conceito posto acima, temos a Mulata colocada na peça teatral como uma mulher controlada desde o seu nascimento, partindo para uma personagem que é sentenciada a virar uma mula, pelo fato de manter uma relação com a personagem Padre, retratando narrativas de teor folclórico, ao unir uma lenda a uma relação de poder entre uma personalidade da Igreja Católica sobre um corpo domado de uma escrava. Dentre essa série de adereços, Silva (2003) atribui que:

A situação da mulher negra no Brasil de hoje manifesta um prolongamento da sua realidade vivida no período de escravidão com poucas mudanças, pois ela continua em último lugar na escala social e é aquela que mais carrega as desvantagens do sistema injusto e racista do país (Silva, s/p.).

Veremos a diante a aparição do Padre, bem como sua luta para resistir ao desejo carnal que sente pela Mulata, além de explorar elementos do texto teatral que denotam um “clima” ao momento em que tudo acontece desde a aparição da personagem Padre, até suas ações naquele momento:

Surge, então, o Padre. Que se confunde com a escuridão do ambiente, somente ficando visível ao se ajoelhar diante do santuário. Sua atitude parece indicar uma grande luta íntima quando levanta os braços para o santo, rezando. [...] Em seguida a sua cabeça de abate sobre o peito, a música cresce e uma figura de negro, forte, também quase confundida com o escuro, aparece no meio do palco. [...] São movimentos de fuga, atitude de procura, gestos lúbricos. [...] A Mulata volta-se, lentamente, para o Padre que, como se ouvisse um chamado, levanta a cabeça. Ela, então, se dirige para o santuário e ajoelha-se. Os dois se olham durante muito tempo, o Padre termina desviando o olhar e ela tenta agarrar-lhe a mão, mas ele a repele bruscamente. A Mulata levanta-se de um salto. A música cresce e ela inicia uma dança sensual em volta do Padre (Borba Filho, 1948, p. 219).

Identificando tais fatores, e na ideia de um corpo que possui donos, aqui colocamos as posições e ações da personagem Padre, que se mostra tentado pelos encantos da mulata. Mesmo que por vezes, tais ações não fiquem em evidência, mas denunciam a vontade do Padre em possuir aquele corpo feminino, mesmo com a tentativa frustrada dele em manter-se firme em seu local de poder, enquanto representante de uma importante instância religiosa, sobretudo na época em que a Igreja católica impunha na sociedade um modelo de moral entre as pessoas.

O Padre - [...]

sei quanto custa um erro numa vida como a minha. Um passo, outro e a nossa alma se perde. Os caminhos de Deus são difíceis...

A Mulata - Não entendo essas coisas. Só sei que existe uma vida do corpo e um caminho fácil pra ela.

O Padre - Vocês nunca entenderão. É preciso ter ouvidos para ouvir.

A Mulata - Eu só ouço aquilo que quero, o resto passa e se perde. Como agora

O Padre (Procurando manter-se sereno) - Saia...

A mulata - Está dizendo dos dentes para fora.

O Padre - Saia.

A Mulata (Às suas costas.) - Olhe pra mim.

O Padre - Não.

A Mulata (Colocando-se à frente dele.) - Por que não olha?

O Padre - (Suplicante) - Não me tente assim...

A Mulata - (Cada vez mais próxima.) - Não tenha medo de mim...

O Padre - (Tapando os olhos com as mãos.) - Que horror... (Subindo para o santuário.) Tende piedade de mim, meu Deus! (Quer ajoelhar-se, mas a Mulata já vem, rápida e bota a mão em seu ombro. Ele pára, como se recebesse um choque. E ficam os dois nessa atitude durante um certo tempo. Em seguida, o Padre vai-se voltando lentamente, a cabeça sem querer dirigindo-se para os olhos da mulher. E murmurra.) Como posso...

A Mulata - Olhe, cale-se tudo quando um homem ama uma mulher.

O Padre - (Deixando-se levar) - E se eu tentasse...você...

A Mulata - Não dizia nada. Guardava o segredo somente pra nós dois.

O Padre - Não quero isso! (Desvencilha-se e cai ajoelhado diante do santuário, rezando. Ouve-se a música sacra, muito em surdina.) (Borba Filho, 1948, p.222).

Nessa passagem, intitulada como “Mistério” é possível perceber como o Padre se sente tentado na presença da Mulata, e o quanto essa situação o deixa dividido entre a sua posição de poder religioso, como soberano, e viver os desejos da carne, desenvolvendo a paixão que sentia pela personagem Mulata. Temos aqui, historicamente, a representação de um homem branco, visto como alguém sagrado para a sociedade, e uma mulher negra, vista como alguém insignificante, por uma série de fatores que permeiam a sua existência, sendo o fator racial, o mais impactante. Desse modo:

Descendentes de escravocratas e descendentes de escravizados lidam com heranças acumuladas em histórias de muita dor e violência, que se refletem na vida concreta e simbólica das gerações contemporâneas. Fala-se muito na herança da escravidão e nos seus impactos negativos para as populações negras, mas quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para as pessoas brancas (Bento, 2022, p. 23).

Isto é, uma sociedade sedimentada a partir de mão de obra escrava e negra é sempre pautada em elementos que não favorecem em nada os povos que deram

seu trabalho e, muitas vezes, suas vidas, sem nenhum tipo de reconhecimento, sobrando apenas heranças negativas e estereótipos sobre estes corpos, que são frequentemente visto como figuras sexualizadas e marginalizadas, por aqueles brancos que se sobressaíram nessa construção social de dor e violência a que os negros foram acometidos.

São vários os casos em que é possível perceber as incoerências do Padre para com a Mulata. Hora ele se mostra firme a sua “fé” hora se mostra revoltado e enciumado da personagem com o seu povo. O que fica evidente é a ridicularização quando o Padre a menospreza, atribuindo ela a uma figura sem valor emocional como se fosse apenas mais uma negra:

O Padre - Vá, vá para eles! É a sua gente!

A Mulata - Quem lhe disse isso?

O Padre - (*Como um processo.*) - Pensa que não vi? Pensa (*A Mulata dá uns passos à frente.*) Não venha para cá! Não venha! Senão eu lhe arrebento a cara!

A Mulata - Não sei o que está pensando.... (Borba Filho, 1948, p. 223)

Para o Padre, é difícil lidar com aquelas emoções de desejo, sentimento e atração, estas que já estão retraídas e pouco alimentadas, mesmo sendo injustificável a sua reação agressiva para com a Mulata. Nessa ótica, é muito mais fácil para ele agredi-la, pois não seria punido em nenhuma instância. Ao contrário da Mulata que seria ainda mais condenada por ser negra. Não apenas julgada e condenada pelo Padre, mas também teria de enfrentar a ira e o ciúmes das Beatas, que queriam ver o seu fim. O pensamento se acentua a partir das interpelações do narrador, ao descrever as Beatas como “Moscas em cima de um torrão de açúcar” para explicitar as suas ações na espera pelo Padre em sua casa. Pois as Beatas já estavam cientes do que ali ocorrera e sentiam que a Mulata, transformada em mula, voltaria, mas são os toques do sino da igreja quem perturba:

Acabou-se o encantamento do torrão de açúcar, e as moscas se agitam de um lado para o outro, tomam conta da cena, correm para todos os lados. Revelam intrigas, recalques, ciúmes, mexericos. As suas bocas, sem emitirem som, vão do ó ao í.(...) Depois de cada escuta tornam-se mais impacientes e mais maldosas também (Borba Filho, 1948, p. 235).

Nesse momento, são surpreendidas pela mula, mas tentam afastá-la. Alguns momentos as Beatas riem, em outros, o pavor de algo jamais visto antes tomava de conta da fisionomia delas. A Mulata, mesmo incorporada daquela maldição, já sentia que seu fim estava próximo. A figura folclórica ainda tenta chegar até o local onde o padre rezava, como se fosse em busca de redenção. As Beatas a impedem. A mula morre. As Beatas rodeiam o corpo transfigurado da Mulata, e se alegram por sua morte:

[...], mas a morte como chumbo e arrasta-a para o chão. Cai. Como possessas, as Beatas dão um grito de alegria, de amor em vitória. De ódio também e lançam-se contra o corpo como cachorras esfomeadas. Não tocam nele, mas as suas evoluções em volta da morta indicam que estão no domínio completo das suas forças. Enquanto bailam, o galope começa forte e vai-se afastando cada vez mais, até desaparecer. É a morte completa do encantamento. Acabou-se o mistério. Música quase de jazz e movimentos cada vez mais rápidos e violentos das Beatas. Não tarda que o Padre apareça para rezar sobre o corpo. O dia já nasceu de todo e os sinos tocam (Borba Filho, 1948, p. 237).

No excerto acima, vemos que não houve nenhuma preocupação do Padre para com o corpo da Mulata, como se ela não tivesse representado nada ao longo de sua existência como se tivesse sido apenas figura de desejo. Tal ação torna contraditório ainda a posição do Padre perante um cadáver, visto que não faz sequer algum tipo de reza em intersecção pela alma da Mulata, embora se perceba que a Personagem Padre não considera aquele corpo, como se fosse plausível de ter alma. Para as Beatas representa alívio, por não precisarem dividir a atenção do Padre.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seguidos os objetivos de analisar como o racismo se exterioriza em torno da personagem Mulata, em *Auto da mula-de-padre*, de Hermilo Borba Filho, tivemos especificamente alguns outros objetivos, como identificar o racismo a partir de aspectos sociais, folclóricos e religiosos, investigar a forma em que o popular é um instrumento de denúncia social e a compreensão da maneira em que a personagem Mulata é inferiorizada na peça teatral.

Para compreender o universo popular desde a sua construção até o seu objetivo, através de Hermilo Borba Filho, resulta em perceber que no seu conceito de literatura popular imbuída pelos fatos articulados e narrados pelo povo, ao longo de séculos em meio a sociedade nordestina. Ao longo do estudo acerca do lendário e narrativo de Hermilo, é possível compreender como se dá implementação e ampliação de conceitos popular atrelados ao contexto social, folclórico e religioso e, a partir dele, centrarmos nossos pensamento em como o social a partir do núcleo pode conter um teor crítico e ser objeto de denúncia da sociedade, que não há restrição entre sociedade antiga e sociedade contemporânea.

Nesse sentido, numa busca de sentidos em meio às interpelações sociais para que ficasse claro e coeso o sentido do trabalho com a peça teatral *Auto da mula-de-padre* (1948), sobretudo ao analisar a personagem Mulata, esta, que desde a sua identidade, atua como personagem passível às discriminações, tanto racial como de gênero, que ocorrem em toda a peça teatral.

Dessa forma, a partir das interpretações sob *Auto da mula-de-padre* (1948) é visto que há uma maneira pensada na escola da personagem Mulata, visto que a mesma está enquadrada em diversos estereótipos negativos na representação do povo negro, sobretudo da figura feminina. Na peça, tais fatos ocorrem de maneira clara que denotam como as relações de poder no viés político e religioso, que culmina em abarcar as figurações folclóricas, que são repassadas pelo povo, que justamente nesse sentido, são corpus de análise nesta pesquisa.

Torna-se necessário a compreensão de aspectos exteriores, que estão vinculados pela dramaturgia hermilianiana fundido no universo popular. É visto então, nesse interlúdio, na representação da personagem mulata, como ela representa uma série de fatores negativos de inferioridade, mesmo que na peça, ela mantenha uma identidade viva a partir da sua resistência. E, por justamente resistir, é que ela, a

Mulata, é vista pela sociedade como alguém que precisa ser moldada, contida ou apagada. É justamente amparado por isso, que vemos a representação do Padre, que manifesta a hipocrisia e o preconceito racial, bem como a discriminação dessa classe na sociedade, que pela boca do próprio padre, é restringida ao nada, colocada em minoria quando ele profere: “sua gente”. Assim, a personagem feminina representa toda uma sociedade, que desde o período colonial, é inferiorizada e discriminada por questões raciais e amparadas pelo gênero, e foi assim, que Hermilo desde a sua luta pelo cuidado com a cultura popular, e da sua apropriação da mesma, firma seu pensamento crítico, bem como as camadas da sociedade são historicamente violentadas por representante do poder máximo que regem e estruturam a sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Cultura Popular e contemporaneidade**. São Paulo, Unesco, v.11,n.2, p.102-122, julho-dezembro,2015.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. *In*: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX. João Pessoa; Campina Grande: Ideia; Bagagem, 2005.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**/ Cida Bento - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Auto da mula-de-padre**. *In*: ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (Org.). Hermilo Borba Filho: Teatro selecionado. Rio de Janeiro: Funarte, 2007a.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Diálogo do Encenador**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.
- BORBA FILHO, Hermilo. **História do espetáculo**. Rio de Janeiro, Guanabara: Edições O Cruzeiro,1968.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Depoimento no livro de ouro do Teatro de Amadores de Pernambuco**. São Paulo, 1955. *In*: **TEATRO de Amadores**. Recife: Departamento Autônomo do Grupo Gente Nossa [livro de ouro], [1941- 1955]. (Acervo TAP).
- 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.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Espectáculos populares do Nordeste**. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007.
- 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.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. 2. ed. Recife: Cepe, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CATENACCI, Vivian. **Cultura popular entre a tradição e a transformação**. Perspectiva vol.15 no.2 São Paulo Apr./June 200. São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005. Acesso em: 13 de fevereiro de. 2024.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, Máscaras Brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador. EdUFBA, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo, v. 5, 2002.
MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Iguassú, 1984.
MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013

NÓBREGA, Geralda Medeiros. Hermilo Borba Filho: **memórias de resistência e resistência da história**. Campina Grande: Eduepb, 2015.

PASCOLATI, Sonia Aparecido Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *In*: BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Eduem, 2009.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Arte e política no Recife pré-1964: o Teatro Popular do Nordeste de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna**. Revista Investigações, Recife, v. 30, n. 1, p. 1-21, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/viewFile/230103/25991>. Acesso em: 13 fev.2024.