

A herança "Regionalista-Tradicionalista-Modernista" no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho.

Luís Augusto da Veigas Reis
Doutorando/UFPE

Resumo

Este ensaio discute o modo pelo qual os ideais Regionalistas de Gilberto Freyre influenciaram os princípios e os propósitos do Teatro Popular do Nordeste (TPN), grupo teatral concebido e liderado pelos escritores Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Observa-se ainda, em particular, como cada um desses dois fundadores do TPN iria se identificar mais enfaticamente com aspectos distintos, e aparentemente conflitantes, desse legado; uma vez que o Regionalismo de Freyre pretendia-se, ao mesmo tempo, "Tradicionalista" e "Modernista".

Abstract

This essay discusses the manner by which Gilberto Freyre's Regionalist ideas would influence the principles and the goals of the *Teatro Popular do Nordeste (TPN)*, theatre group conceived and coordinated by the writers Ariano Suassuna and Hermilo Borba Filho. Also, and particularly, it focusses on how each of these two co-founders of the *TPN* would identify himself more thoroughly with distinct, and apparently conflicting, aspects of such heritage; since Freyre's Regionalism intended to be at the same time "Traditionalist" and "Modernist".

Résumé

Cet essai examine la manière dont les valeurs régionalistes de Gilberto Freyre ont influencé les principes et les propos du Théâtre Populaire du Nord-est (TPN) – le groupe théâtral, dont les auteurs, les écrivains Ariano Suassuna et Hermilo Borba Filho, sont à la tête. On remarque, tout particulièrement, comment chacun de ces deux membres fondateurs du TPN allait s'identifier notamment avec des aspects distincts et apparemment conflictuels de cette tradition; une fois que le Régionalisme de Freyre se prétendait, à la fois, "Traditionaliste" et "moderniste".

[...] está faltando à nova ficção
um pensamento unificador, como foi,
em tempos, o de Gilberto Freyre.
Joel Pontes, 1958.

Em 1976, no artigo intitulado *Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife*¹, Gilberto Freyre apresenta um breve inventário da

¹Publicado originalmente na sexta edição de seu *Manifesto Regionalista*, pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social.

produção artístico-intelectual que, a seu ver, havia sofrido influência das discussões propostas pelo Primeiro Congresso Regionalista do Recife, evento liderado pelo próprio autor, no ano de 1926, e cujo ideário, em síntese, se inscreveria na história cultural do país por meio do documento que ficou conhecido como *Manifesto Regionalista*, escrito pelo jovem Freyre especialmente para a ocasião, mas que somente seria editado em 1952.

Agora, nesse artigo comemorativo do primeiro cinquentenário do chamado Movimento Regionalista, o olhar maduro de Gilberto Freyre vai percorrer diversos campos do saber e das artes, sublinhando as marcas tributárias do Regionalismo de 1926 em obras e em realizações desenvolvidas na Região Nordeste, especialmente no Estado de Pernambuco.

Embora o teatro não apareça com destaque no texto do *Manifesto Regionalista*, limitando-se a uma ligeira menção às manifestações cênicas do povo² — ou quiçá estando subentendido, apenas enquanto dramaturgia, dentro das sugestões depreendidas a respeito da criação literária —, passados cinquenta anos de sua concepção, Freyre vai reconhecer traços de seu ideal Regionalista no trabalho de alguns dos nomes mais expressivos do teatro pernambucano do século XX. Nesse artigo de 1976, além de assinalar a importância de Samuel Campelo e de Valdemar de Oliveira, ele vai destacar outros três nomes de artistas que haviam sido membros fundadores do grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN), conjunto responsável por experiências cênicas de reconhecida importância para a cena teatral do país, sobretudo durante aqueles tumultuosos anos da década de 60. Assim, ele diz:

Influência que no Recife madrugou com outros pintores 'modernistas' — recifenses educados em Paris — como Fedora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro [...]. Tendência que partindo do Recife se faria sentir em 'novos' e 'novíssimos' na pintura, na escultura e na arquitetura — e menos na música — para não falar na literatura, no teatro — no de Ariano Suassuna, no de José Carlos Cavalcanti Borges, no de Hermilo Borba Filho — e no pensamento e na metodologia e na temática de estudos sociais. (Freyre 1996: 239)

2 "Nem mal nenhum haveria em que funcionassem perto do restaurante um mamulengo e, nos dias de festa, um bumba-meu-boi ou um pastoril". (Freyre 1996: 69)

Obviamente, essa espécie de adoção *a posteriori* do trabalho desses criadores teatrais pode e merece ser objeto de uma atenta discussão. Afinal, ao elencar esses nomes como continuadores dos seus princípios Regionalistas, Freyre estaria reivindicando, até certo ponto, a própria paternidade do teatro moderno pernambucano, no que ele produziu de mais relevante em sua breve história. E tal reclamação parecerá sempre um tanto quanto desmedida. Todavia, apenas quando se leva em consideração que Samuel Campelo foi um ativo participante do Congresso Regionalista de 26, e que somente a partir de seu empenho, sobretudo com a fundação do Grupo Gente Nossa, em 1931, o teatro feito em Pernambuco começaria a ser reconhecido de forma mais ou menos autônoma; ou quando se sabe que seria por intermédio dele, de Samuel Campelo, que Valdemar de Oliveira passaria a se dedicar mais ao teatro, a ponto de fundar, dez anos mais tarde, seu próprio conjunto, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP); e ainda quando se recorda que fora ele, Samuel Campelo, quem acolhera em seu grupo teatral o jovem Hermilo Borba Filho, recém chegado da cidade de Palmares, no ano de 1936, e que este viria a ser o mentor dos primeiros passos de Ariano Suassuna no universo teatral, tem-se a impressão de que não se deve menosprezar essa espontânea, e aparentemente imodesta, percepção de Gilberto Freyre a respeito da presença Regionalista no bojo do teatro feito no Estado ao longo do século XX.

Infelizmente, uma pesquisa ampla e aprofundada, capaz de averiguar o papel do Regionalismo freyreano no desenvolvimento do teatro moderno em Pernambuco, embora da maior importância para os estudos das artes cênicas da região e do país, ainda espera por ser realizada. O breve espaço deste ensaio não seria certamente o local para tal investigação. O que se pretende aqui é algo bem mais modesto, mas que talvez possa servir, no futuro, como uma pequena contribuição para algum estudo de maior fôlego sobre essa questão. Afinal, este trabalho não tem outra intenção senão a de apontar, e discutir, algumas possíveis evidências da influência Regionalista no seio do TPN. Nesse intento, necessariamente, serão esboçadas algumas observações sobre as diferentes formas de filiação a esse suposto legado por parte de Ariano Suassuna e

por parte de Hermilo Borba Filho, idealizadores do TPN, signatários do manifesto que viria a público em 1961, anunciando os princípios e os propósitos do grupo.

I. De manifesto em manifesto, do teatro burguês a um teatro do Nordeste

Erguendo-se sobre as bases do iluminismo e do romantismo, o teatro, talvez mais do que as outras artes, iria simbolizar de forma inequívoca a ascensão da burguesia européia desde meados do século XVIII. Com o adensamento urbano em torno da atividade industrial, a prática teatral, embalada pela lógica capitalista, protagonizaria o surgimento da chamada "indústria do entretenimento". Sobe aos palcos, então, o longêvo "teatro burguês": revolucionário, ao seu surgimento, por espelhar com irresistível eficiência os valores essenciais de uma nova classe social que rapidamente se tornava hegemônica; e reacionário, desde então, por esse mesmo motivo — ou, quem sabe, por não ter sido capaz de acompanhar o ritmo das mudanças às quais a própria burguesia se submetia em função das negociações para garantir sua permanência no poder.

A partir das últimas décadas do século XIX, diversos grupos de intelectuais e de artistas, quase sempre egressos da própria burguesia, passariam a desafiar o conservadorismo da estética vigente por meio da divulgação de sucessivos manifestos, cada qual propondo-se mais renovador que o outro. A literatura e as artes plásticas seriam os principais alvos desses ataques. O teatro, embora ocupasse uma posição de grande centralidade na vida cultural de então — ou talvez mesmo por isso —, não sofreria os efeitos imediatos da exuberante profiliação de "ismos" que marcaria a entrada do século XX. No entanto, até mesmo pelo caráter espetacular desses movimentos, não demoraria muito para que a criação teatral também fosse tocada pelas provocações vanguardistas³.

No Brasil, de algum modo, esse processo também vai se verificar, embora sempre com algum atraso. Um atraso decerto motivado pela inelutável problemática do

3 Como demonstra a professora Silvana Garcia em *As trombetas de Jericó – teatro das vanguardas históricas* (1997).

colonialismo cultural e econômico. Pois, aqui, a aceitação das formas consagradas pelo teatro dito burguês representava não apenas uma acomodação ao nosso conservadorismo interno, mas também uma submissão aos modelos importados dos centros considerados mais desenvolvidos. Mas o problema ganhava ainda maior complexidade diante da percepção de que as idéias renovadoras, freneticamente sintetizadas pelos manifestos de vanguarda, todos concebidos em oposição aos modelos artísticos sancionados pelo gosto médio do público burguês, também advinham das metrópoles; podendo, portanto, a adesão a essas correntes representar uma nova forma de colonização cultural. Essa discussão, assumindo grande relevo nos debates do Modernismo deflagrado em São Paulo pela semana de 1922, terminaria por suscitar a brilhante formulação do conceito oswaldiano de antropofagia.

Todavia, como bem esclarece o professor Antônio Dimas (1996), no prefácio à 7ª edição do *Manifesto Regionalista*, enquanto Mário de Andrade e seus companheiros, especialmente aqueles das primeiras levas modernistas, acreditavam que o Brasil, idealizado enquanto um todo maior do que a soma de suas geografias regionais, poderia acelerar seus moinhos criativos com a força dos ventos renovadores que sopravam do estrangeiro, Gilberto Freyre e seus colegas Regionalistas, receosos dos possíveis efeitos deletérios dessas ventanias modernizantes, defendiam a idéia de que somente as raízes mais profundas das tradições regionais seriam capazes de manter de pé a cultura do país, garantindo-lhe a sustentação necessária para absorver de forma produtiva o impacto das inovações que não paravam de chegar às nossas praias.

Desse modo, a firme recusa às limitações inerentes à mentalidade colonialista e o desprezo pelo impulso imitativo da burguesia novidadeira destacam-se como algumas das características fundamentais do Regionalismo defendido por Gilberto Freyre. Posicionamentos que encontrarão eco na arte e no pensamento tanto de Ariano Suassuna quanto nos de Hermilo Borba Filho. Em ambos, percebe-se a determinação de suplantiar as deformações do pensamento colonialista pelo esforço em revelar a potencial universalidade contida em questões vistas geralmente como apenas de interesse regional; em ambos, vai-se encontrar também o claro desejo de procurar nas fontes populares, nas tradições artísticas mais próximas do povo, o caminho para a

revitalização do teatro nacional, cada vez mais asfixiado pela reprodução do já então debilitado teatro burgês europeu.

Por exemplo, na palestra proferida em abril de 1946, na estréia do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), grupo reconhecido pelos próprios fundadores do TPN como sua matriz e sua principal inspiração⁴, Hermilo Borba Filho (*In*: Cirano 1981: 74) vai atacar a mercantilização do teatro, ressaltando o quanto essa arte se encontrava apartada "da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculo".

Assim como o fizera Gilberto Freyre no prefácio à 2ª edição de seu *Manifesto Regionalista*⁵, nessa conferência Hermilo vai insistir na importância de os artistas locais trabalharem com os temas, com os acontecimentos e com as cores de sua própria região.

O povo continua alheio. A arte dramática ainda não conseguiu sacudi-lo, ainda não pôde interessá-lo. E as histórias heróicas, passionais, líricas, dormem esperando que o o poeta vá despertá-las ao público, dentro dos teatros ou em espetáculos ao ar livre. (*In*: Cirano 1981: 74)

Gilberto Freyre reconheceria esse esforço pioneiro do TEP em artigo intitulado *Estudantes, teatro e povo*, publicado no Diário de Pernambuco no ano de 1947. Depois de afirmar que vinha acompanhado com interesse o desempenho "desses jovens intelectuais e artistas", ele qualifica o trabalho do grupo como "Estudantismo do bom. Populismo ou socialismo do melhor." (apud Carvalheira 1986: 140). Concordando com as idéias trazidas a público por Hermilo na palestra inaugural do TEP, Freyre reconhece que "o mal do nosso teatro está em ter se desenvolvido como um divertimento

4 Como está colocado explicitamente já na abertura do próprio manifesto de lançamento do TPN: "[...] é que, se o grupo é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estréia do Teatro do Estudante de Pernambuco, a 13 de abril de 1946." (Borba Filho 1981: 83)

5 "Foi o Regionalismo do Recife – por alguns críticos considerados 'blague', de tal modo procurou valorizar coisas até então desprezadas, como a cozinha e a doçaria das várias regiões do Brasil, [...] as experiências regionais de meninos e adultos, de mulheres e trabalhadores, como temas para literatura, a pintura mural, a escultura, o 'ballet', o teatro – movimento de sentido amplamente cultural." (Freyre 1996:93).

simplesmente burguês ou só para burgueses ricos ou quase ricos." (apud Carvalheira 1986: 140).

No seu *Manifesto Regionalista*, que então ainda não havia sido publicado, Freyre reprovava esse afastamento de grande parcela da burguesia local em relação às coisas que porventura pudessem ser associadas aos valores do povo, tomando como ilustração as recentes mudanças nos hábitos alimentares das famílias recifenses. Logo no início de seu longo raciocínio, ele diz (1996, 66):

Ao voltar da Europa há três anos, um dos meus primeiros desapontamentos foi o de saber que a água de coco verde era refresco que não se servia nos cafés elegantes do Recife onde ninguém se devia lembrar de pedir uma tigela de arroz doce ou um prato de munguzá ou uma tapioca molhada. Isto é para os 'frejes' do Pátio do Mercado. Os cafés elegantes do Recife não servem senão doces e pastéis afrancesados e bebidas engarrafadas.

Ora, assim como a tapioca não era servida nos cafés elegantes, os assuntos e os modos da região não deveriam subir ao palco do requintado Teatro de Santa Isabel, ocupado prioritariamente por companhias portuguesas e francesas, ou por seus imitadores vindos da Capital Federal.

Já em 1946, Hermilo defendia a idéia de que a saída para o teatro local seria tentar se inserir nas tradições universais dessa arte a partir de uma maior aproximação com as coisas da região.

O que se podia desejar agora, quando o teatro como arte é representado para grosso público e aceito, seria a descoberta do teatro genuinamente brasileiro, isto é, de assuntos exclusivamente nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais. (*in*: Cirano 1981: 71)

Por sua vez, ratificando tal ponto de vista, em ensaio escrito para a comemoração dos 25 anos do livro *Casa-Grande & Senzala*, Ariano Suassuna (1962) afirmaria:

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de

histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal.

Esse empenho em inserir o regional no universal, um dos pontos centrais do Regionalismo de Gilberto Freyre, reapareceria, ainda com maior nitidez, no manifesto de lançamento do TPN – documento redigido por Ariano Suassuna, e assinado por ele próprio e por Hermilo Borba Filho⁶. Se Freyre preocupa-se em refutar de forma enfática qualquer pecha de bairrismo, de separatismo ou de anti-internacionalismo em seu *Manifesto Regionalista*, igualmente o faz Suassuna ao explicar a presença da palavra "Nordeste" no nome do grupo teatral que acabara de fundar. Nesse ponto, as convergências entre os dois textos são tão significativas que bem poderiam ter sido escritos pela mesma pessoa. No manifesto do TPN, lê-se:

Nosso teatro é do Nordeste: isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; e é mantendo-nos fiéis ao Brasil que poderemos estender, não servilmente, mas fraternalmente, a mão às grandes vozes espirituais que não sentem necessidade de trair a liberdade para servir a justiça. (Borba Filho 1981: 88)

Com nuances mais políticas, em conformidade com as questões do momento histórico em que estava inserido, o manifesto escrito por Gilberto Freyre (1996: 49) havia defendido exatamente essa mesma idéia: a crença no regional como caminho para a plena consolidação do nacional:

Ele (o Regionalismo) é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República — este sim, separatista — para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional.

6 Conforme revela Luiz Maurício Carvalheira (1986:42).

Aliás, como se deixam entrever nesse trecho, as ambições políticas do Congresso Regionalista de 1926 nunca foram dissimuladas. Suprapartidário, abrigando pessoas de diferentes tonalidades ideológicas⁷, o Regionalismo do Recife propõe mudanças sócio-culturais que implicam reposicionamentos em relação à dinâmica de poder na Região e no País. Para alguns críticos, como por exemplo para o sociólogo Renato Ortiz (Apud Canclini 2000: 212), esses movimentos de reafirmação do regional representaram uma resposta do poder local à centralização do Estado. Ele diz:

No momento em que uma elite local perde poder, tem-se o florescimento dos estudos da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático desta elite que procura reequilibrar seu capital simbólico através de uma temática regional.

Talvez essa afirmação não seja de todo implausível, embora aqui, destacada de seu contexto original, possa soar um pouco simplista ou precipitada. Afinal, antes de tudo, por um lado, é importante lembrar que Freyre não estudou somente a cultura popular; e por outro, também não se deve esquecer que essas elites, na grande maioria das vezes, costumavam tentar "reequilibrar seu capital simbólico" por meio da importação de idéias, de valores e de comportamentos provenientes do estrangeiro. No entanto, dentro deste ensaio, essa crítica de Ortiz bem exemplifica a perene capacidade que os ideais Regionalistas parecem possuir para a suscitar controvérsias.

Conservador para uns, revolucionário para outros, o fato é que esse potencial polemista da tessitura ideológica subjacente ao Regionalismo freyreano parece ter alcançado integralmente o TPN, onde viria ainda a ser catalizado pela temperatura dos acontecimentos políticos dos anos 60.

Opondo-se à utilização do teatro, sobretudo do teatro de inspiração regional, como instrumento político-pedagógico, isto é, colocando-se diretamente contra os

7 Como afirma o próprio Freyre (1996: 96-97) no prefácio à 6ª edição de seu Manifesto Regionalista: "Daí terem parecido absurdamente contraditórios aos olhos de muitos dos que então não os compreenderam. Pois como poderia um movimento ser tradicionalista, com os Júlio Bello, com os Pedro Paranhos e com os Luís Cedro, e admitir, entre seus líderes, marxistas como Moraes Coutinho, sequiosos de modernização – a modernização do Brasil – por processos até politicamente revolucionários?"

propósitos de um outro importante grupo teatral recifense da época, o Teatro de Cultura Popular⁸, os líderes do TPN vão rechaçar a arte engajada e reafirmar a determinação de produzir um teatro capaz de inserir a expressão popular na melhor tradição universal dessa arte⁹. No manifesto de lançamento do grupo, lê-se:

Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. (Borba Filho 1981: 86-87)

Assim como o Regionalismo de 1926, 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.

Talvez, aquele ambiente de intensa patrulha ideológica tenha contribuído para que algumas diferenças que repousavam, mais ou menos adormecidas, nas próprias bases do TPN comesçassem a se manifestar. Se uma espécie de espontânea comunhão com os ideais Regionalistas havia desde o início unido Hermilo e Ariano em torno desse

8 Dirigido artisticamente por Luiz Mendonça, esse grupo teatral estava vinculado ao Movimento de Cultura Popular (MCP), projeto da Prefeitura do Recife, presidido então por Germano Coelho.

9 Anco Márcio Tenório Vieira (2004: 80-81) explica as diferenças entre esses dois conjuntos teatrais da seguinte forma: "Apesar do Teatro de Cultura Popular (TCP) perseguir muitos dos pontos defendidos pelo TPN, as diferenças se davam nos objetivos políticos de ambos. Enquanto o teatro de Hermilo e Ariano defendia uma arte comprometido, mas não alistada politicamente, uma arte que resgatava na cultura popular o que lhe era universal, material crítico para pensar o humano, o TCP enveredava por fazer um teatro politicamente engajado, cujas manifestações populares eram utilizadas como um meio de facilitação — através dos seus signos mais visíveis — para a mensagem do grupo".

importante projeto teatral, agora, especialmente no TPN pós-golpe militar, era a vez das contradições inerentes a esse pensamento virem à tona, revelando divergências internas sobre diversas questões, tornando-se algumas delas, como será visto logo a seguir, quase irreconciliáveis; a ponto de Ariano, sobretudo após a inauguração da sede, em 1966, ir gradativamente se retirando do dia a dia do grupo.¹⁰

II. O TPN de Hermilo e o TPN de Ariano, o Regionalismo e suas contradições

A "atuação no sentido de unir-se o regional ao universal, o tradicional ao moderno" (grifo nosso)¹⁰. Essa formulação, recorrente nos escritos de Gilberto Freyre sobre o Regionalismo, surgindo aqui e ali com sutis alterações, parece ter sido o modo mais eficaz encontrado pelo autor para sintetizar a essência programática desse movimento. Curiosamente, como mais uma evidência da significativa presença das idéias de 1926 na concepção do TPN, tal formulação não necessitaria sofrer grandes modificações para servir também como um preciso resumo dos propósitos contidos no manifesto de lançamento desse grupo teatral.

Como uma amostra de sua decantada capacidade de produzir uma escrita científica amaciada pelos recursos próprios à criação literária, essa síntese elaborada por Freyre, embora jogando com conceitos presumidamente antitéticos, parece chegar até o leitor sem lhe causar grandes perplexidades, transmitindo-lhe de forma simples o cerne dos propósitos prescritos pelos regionalistas de 1926. Todavia, se a fórmula está enunciada com relativa clareza, é importante observar que a dosagem de seus componentes não chega a ser detalhada. Pois, nesse intento de unir "o regional ao universal, o tradicional ao moderno", não se é dito o quanto de cada item poderia – ou deveria – ser aproveitado. Não se sabe se deveria haver um elemento dominante, ou se

¹⁰ Em entrevista concedida ao professor Milton Baccarelli (1994: 36), para a elaboração do livro *Tirando a máscara – teatro pernambucano, 20 anos de repressão*, o próprio Ariano confirma esse afastamento, explicando-o como uma consequência de sua discordância com os rumos das investigações teatrais que Hermilo passa, a partir desse período, a desenvolver com o grupo. Ele diz: "[...] o próprio Hermilo começou a aproximar a linha do TPN à linha de Bertoldt Brecht, com a qual eu não concordo".

10 (Freyre: 1996,96).

essa mistura presumiria um equilíbrio preciso de seus ingredientes. Ou ainda, considerando que esse "unir" não necessariamente signifique "misturar", estaria então implícito algo como uma sobreposição integral das partes, supondo-se que elas possuiriam sempre dimensões e pesos equivalentes?

De algum modo, o TPN parece ter funcionado como um laboratório onde essas questões seriam criativamente investigadas. Lá, em meio às demandas do fazer teatral, em um ambiente sempre produtivamente tensionado, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna descobririam, e aprofundariam, suas maneiras originais de responder às interpelações do Regionalismo preconizado por Gilberto Freyre.

Talvez uma primeira chave para o entendimento das diferenças estético-políticas que vão se tornando mais evidentes entre os líderes do TPN esteja contida no próprio modo pelo qual Gilberto Freyre passaria a denominar a evolução da linha de pensamento que ganhara notoriedade a partir do Primeiro Congresso Regionalista do Recife: "Movimento **Regionalista**, **Tradicionalista** e, ao seu modo, **Modernista**" (grifo nosso)¹¹.

Afinal, até mesmo uma apreciação não muito profunda das obras de Hermilo Borba Filho e das de Ariano Suassuna já seria suficiente para atestar que ambos, em suas particularidades, foram simultaneamente regionalistas, tradicionalistas e modernistas. Não somente na dramaturgia, mas também na prosa produzida pelos dois idealizadores do TPN, percebe-se a clara determinação de erguer uma ponte entre o moderno e o tradicional em prol de uma arte voltada para as cores e para as dores próprias da região.

E onde estariam, então, as divergências entre Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna? Volta-se agora à problemática da dosagem daqueles termos aparentemente excludentes que aparecem lado a lado na formulação freyreana sobre os objetivos essenciais do Movimento Regionalista. Igualmente sintonizados com as questões do

11 Até, pelo menos, o ano de 1955, como atesta o prefácio escrito para a 2ª edição do *Manifesto Regionalista* (1996: 93-94), Freyre ainda não havia incorporado os adjetivos "tradicionalista" e "modernista" ao Regionalismo propagado por ele desde 1926. Todavia, já em 1941, em seu livro *Região e Tradição*, o autor destaca o papel fundamental das tradições dentro de sua visão Regionalista.

Nordeste, talvez não seja equivocada a percepção de que cada um dos idealizadores do TPN iria, individualmente, se identificar de modo mais intenso com um destes diferentes vieses (Tradicionalista ou Modernista) que coabitavam os propósitos defendidos pelo Regionalismo de Gilberto Freyre e de seus colegas de 1926.

Em 1962, ao escrever sobre o papel de Gilberto Freyre em sua formação, Ariano Suassuna (1962) afirmaria:

Entretanto, a influência de Gilberto Freyre veio se concretizar não mais diretamente em minha arte mas em minhas idéias, agora através da tradição, o que tem, aliás, se acentuado nos últimos anos. Como êle — mais do que êle, talvez — antipatizo terrivelmente com o movimento modernista. [...] Eu detesto aquilo que se chama 'arte de vanguarda'.

Nesse artigo, Ariano sempre se refere às idéias lançadas pelo grupo de 1926 como "Movimento Regionalista-Tradicionalista". O adjetivo "Modernista", utilizado freqüentemente por Freyre, embora modalizado pela expressão "a seu modo", não é sequer levado em consideração pelo criador do Movimento Armorial. Mais adiante em seu texto, as intenções contidas no manifesto de lançamento do TPN vão ser todas ratificadas, sendo dessa vez colocadas como essência de seu projeto pessoal em relação ao teatro. Nesse momento, surge de novo Gilberto Freyre e sua defesa da tradição.

Ao formular êste esbôço de programa, reencontro a divisa gilbertiana de que parti e de que pareci me afastar tanto, às vezes: região e tradição. Talvez, no meu caso, mais tradição do que região. Ou região porque permite a tradição. Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sôbre que firmaremos os pés para a recriação. O Nordeste é importante exatamente porque oferece, através de algumas manifestações artísticas valiosas, largo campo a êsse reencontro, que a Europa nem sequer procura mais, apegada aos mitos de uma falsa vanguarda, inteiramente acadêmica, pior ainda do que a arte acadêmica porque tem aparências de renovação. (Suassuna, 1962)

Dois anos depois, em 1964, Hermilo Borba Filho publicaria seu livro *Diálogo do encenador*¹², fruto de sua atividade como professor de teatro. Nesse livro ele se detém a examinar as contribuições de diversos pensadores que vinham redimensionando a arte teatral ocidental desde o final do século XIX: quase todos provenientes da Europa, e quase todos considerados, pelo menos em algum momento de suas trajetórias criativas, como "artístas de vanguarda". Escrito em forma de auto-entrevista, esse estudo revela o quanto Hermilo, ao contrário de Ariano, estava aberto à influência das novas teorias teatrais que iam então se tornando mais conhecidas no Brasil. Já nas últimas páginas, ele (1964: 124-127) afirma:

Há muitos anos que venho estudando demoradamente certos teóricos e certos experimentadores, como Jacques Copeau, Antonin Artaud e Bertold Brecht. Os dois primeiros pregam a necessidade do espetáculo artístico, com a qual estou inteiramente de acordo. O último deles, Brecht, diretamente influenciado por Piscator, tendo aliado a sua condição de autor à de encenador, lançou aquilo que se pode chamar de épico-anti-ilusionista. [...] Escrevi uma peça dentro deste espírito. Chama-se A donzela Joana, transportando Joana d'Arc para o Pernambuco do tempo dos holandeses. É épica neste sentido, anti-ilusionista pelos processos empregados e absolutamente nordestina pelo seu espírito.

Logo em seguida, no parágrafo que encerra o livro, Hermilo traça um paralelo entre suas intenções artísticas em relação ao teatro e aquelas de seu amigo Ariano Suassuna.

Enquanto Ariano Suassuna, que considero o maior dramaturgo da língua, renovou o teatro brasileiro através das histórias do povo, do cançãoeiro, do romanceiro, eu tenho a pretensão de renovar o nosso espetáculo, partindo dos espetáculos populares. (Borba Filho 1964: 124-127)

Porém, em diversas ocasiões, Ariano manifestaria a negação de seu endosso às experiências que por essa época Hermilo começava a levar ao palco do TPN, no intuito de promover aproximações entre os folguedos nordestinos e o teatro épico de Brecht. Por exemplo, passados muitos anos, em entrevista concedida aos integrantes do grupo

12 Obra citada nas referências bibliográficas deste ensaio.

paulista Companhia do Latão, conjunto notabilizado por suas atualizações das teorias teatrais de Brecht, ao ser questionado sobre suas experiências durante os anos do TEP, Ariano Suassuna (1998: 3) diria:

Nesse grupo, a figura mais importante era Hermilo Borba Filho. [...] Tinha um conhecimento espontâneo tanto da teoria quanto da própria dramaturgia. Ele conhecia o teatro do mundo todo. Era alucinado por teatro. Hermilo talvez estivesse mais próximo de vocês do que eu: ele era um grande entusiasta de Brecht.

Mais adiante, na mesma entrevista, ele seria instado a explicar suas ressalvas em relação ao teatro brechtiano. Nesse ponto, após lembrar que até os anos 60 os marxistas, "inclusive Brecht, aceitavam e calavam a boca sobre os campos de concentração da Rússia" dominada por Stalin, Ariano (1998: 3) vai se posicionar da seguinte forma:

[...] O ponto de partida dele [de Brecht] foi correto quando começou lutando contra o ilusionismo teatral. Fez coisa errada, a meu ver, quando partiu contra a encantação do teatro, que para mim é coisa fundamental. Embora ele seja muito melhor do que o teatro que veio depois, o teatro do absurdo, por exemplo, no meu entender eles fazem parte de uma busca mais fria e cerebral, que começou a afastar o público [...] Esta reflexão pura do teatro é o que eu não gosto.

Para Hermilo, por seu turno, os ideais artísticos que Ariano passaria a abraçar com mais fervor a partir da fundação do seu Movimento Armorial, em 1970, implicavam de certa forma uma apropriação elitizada do imaginário popular, sobretudo do imaginário sertanejo, com a qual ele não podia concordar. Sobre essa questão, anos depois, ele afirmaria:

Estou distante dele [do Movimento Armorial]. Apesar de ser amigo fraternal de Ariano Suassuna. O que Ariano pretende é a aristocratização do popular. Ele faz isso muito bem, porque é um criador fantástico, um romancista e dramaturgo de primeira categoria. Mas rejeito sua preocupação com a aristocracia do sertanejo. (*in*: Cirano 1981: 62)

Nessa época, no auge da truculenta repressão militar que assolava a nação, diante de uma censura política absolutamente sufocante, Hermilo começa a repensar o papel da arte do povo no cenário cultural do país. É provável que suas experiências com artistas populares durante algumas de suas montagens para o TPN tenham contribuído para que ele passasse cada vez mais a se preocupar com a situação de miséria e de abandono em que viviam esses mestres da cultura popular.

Como lembra o teatrólogo Fernando Peixoto, em seu artigo "Teatro: uma perspectiva nacional-popular", Hermilo diversas vezes procurou sensibilizar as autoridades locais sobre a necessidade de criação de medidas de amparo para esses artistas. Em 1973, ele escreve um artigo no Jornal Opinião em que esclarece o motivo pelo qual renunciara ao cargo de presidente da Comissão Pernambucana do Folclore, poucos meses depois de empossado: "obtivera apenas uma doação de 300 cruzeiros para movimentar sua administração" (*Apud* Didier 2000: 67).

O fato é que, a partir de um certo momento, Hermilo começa a enxergar a cultura popular como um "privilegio de povo subdesenvolvido" (*Apud* Didier 2000: 73), como uma terrível consequência das injustiças sociais; a ponto dele se questionar: "O que se deve desejar: o bem-estar social do povo ou sua chamada cultura popular? Acho que não pode haver duas respostas." (*Apud* Didier 2000: 73).

Aqui, novamente Hermilo e Ariano irão assumir posicionamentos opostos. Como demonstra a pesquisadora Maria Theresa Didier, em seu estudo sobre os primeiros anos do Movimento Armorial:

Nesse aspecto Ariano dizia pensar diferente de Hermilo, por acreditar na possibilidade de reunião entre melhor condição de vida para o povo e a preservação dos valores culturais próprios do país. A partir de um dos objetivos do Movimento Armorial, o de 'elevar a arte popular à consideração de expressão do pensamento nacional', a imprensa questionou Ariano Suassuna sobre a possibilidade de se conciliar tal objetivo com a permanência de inferioridade social, econômica e política das camadas sociais e artísticas que fazem a arte popular. Embora, na década posterior à entrevista, viesse a modificar a sua opinião a respeito desse assunto, Suassuna sustentou que sua preocupação prioritária era com o seu trabalho de artista. (Didier 2000:74)

Um outro problema inerente ao Regionalismo-Tradicionalista-Modernista que talvez possa contribuir para o debate sobre essas divergências entre os dois principais líderes do TPN é o fato de que nos preceitos desse movimento não se discute a contento a própria noção de "região".

Qual seria afinal a "região" de cada artista e de cada pensador? O local em que vive? Onde nasceu? Onde gostaria de estar? Essa "região", sobre a qual ele deveria se debruçar em suas criações estaria necessariamente ligada a alguma demarcação geográfica, tangível, física? Ou seria apenas limitada pela sua própria subjetividade afetiva e intelectual? Será que Guimarães Rosa poderia escrever *Grande sertão: veredas* sem conhecer o interior do país? Talvez sim, dirão alguns críticos; de forma alguma, dirão outros. E mais: será que o sertão brasileiro tal qual descrito por Guimarães realmente existe?

Em 1962, ao refletir sobre suas divergências em relação ao pensamento de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna ressaltaria o fato de que eles pertenciam a diferentes "regiões". Ele, apesar de residir no Recife há décadas, ainda se sentia - e é provável que se sinta até hoje - um autêntico sertanejo; e Gilberto Freyre, no entender de Ariano, pertenceria de corpo e alma à zona da mata, à região litorânea de Pernambuco. Tal observação surge no momento em que ele tenta explicar porque Gilberto Freyre haveria preterido uma de suas peças, quando fora, anos antes, membro da comissão julgadora de um determinado concurso de dramaturgia.

[...] Gilberto Freyre é antes um romântico do que um clássico; ele próprio considera o movimento regional-tradicionalista 'neo-romântico, em suas tendências gerais'; depois ele é um homem da zona do açúcar, visceralmente ligado às formas, cores, coisas de sua região, enquanto eu sou sertanejo, da civilização do couro. E apesar de suas tendências apolíneas à harmonia, ele nunca pode esconder, por exemplo, que simpatiza mais com Nabuco do que com Euclides da Cunha, em quem viu, com muito acêrto, um sertanejo, e a quem, carinhosamente, censura por comer à força, sendo um asceta de cara fradesca, como todo sertanejo. Ora, minha peça, sertaneja, com tendências antes clássicas do que românticas, concorria com outra da zona da mata, em que o sexualismo dos engenhos estava presente, através de um amor incestuoso entre pai e filha. (Suassuna 1962)

Percebe-se nesse trecho que, para Ariano, o apolíneo estaria associado ao sertanejo; e o dionisíaco, deduz-se, seria portanto uma marca prioritária do habitante do litoral, e da cultura da zona da mata. Ora, assim como Gilberto Freyre, Hermilo Borba Filho nasceu e viveu a maior parte de sua vida na região litorânea de Pernambuco. E talvez nenhum outro artista tenha conseguido apreender com igual profundidade a paisagem física e cultural dessa região. Toda sua obra, especialmente sua prosa, tanto na forma quanto no conteúdo, celebra despididamente as forças dionisíacas que movem as pessoas em seu meio. Já Ariano Suassuna, a despeito de sua excepcional inclinação para a comédia, raramente abordará em suas criações as pulsões primárias do homem, como o sexo e a violência, sem antes purificá-las por meio de sofisticados recursos poéticos. Isso os coloca, outra vez, em campos distintos. Ambos Regionalistas; mas trabalhando sobre diferentes universos, por intermédio de recursos artísticos também diferentes, inspirados por suas vivências distintas, em seus respectivos meios.

Assim, talvez caiba aqui a seguinte analogia geográfica: o litoral (Hermilo) estaria mais exposto aos riscos — e aos possíveis benefícios — advindos das novidades provenientes do estrangeiro, e ao sertão (Ariano) caberia a laboriosa missão de salvaguardar, com todas as suas forças, as nossas mais profundas tradições.

Nesse prisma, o TPN poderia então ser compreendido como um tenso espaço de negociações de fronteiras. Um local tão produtivo quanto conflituoso, situado nos improváveis limites entre o litoral modernista e o sertão tradicionalista: geografias tão distintas, porém igualmente incluídas na ambiciosa cartografia Regionalista concebida por Gilberto Freyre.

Referência bibliográfica

- BACARELLI, Milton. 1994. *O teatro em Pernambuco: tirando a máscara*. Recife: FUNDARPE.
- BORBA FILHO, Hermilo. 1987. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN.
- _____. 1982. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife: Editora Guararapes.
- _____. 1966. *Espetáculos populares do Nordeste*. São Paulo: Burity.

- _____. 1964. *Diálogo do encenador*. Recife: Imprensa Universitária / UFPE.
- _____. 1981. Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste, escrito por Hermilo Borba Filho [e Ariano Suassuna]. In: CIRANO, Marcos. et al. (org). *Hermilo Vivo — vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, p. 83-88.
- CANCLINI, Néstor. 2000. *Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2º ed. São Paulo: Edusp.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício. 1986. *Por um teatro do povo e da terra*. Prefácio de Maximiniano Campos. Recife : Fundarpe.
- CIRANO, Marcos. et al. (org). 1981. *Hermilo Vivo — vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte.
- DIDIER, Maria Thereza. 2000. *Emblemas da sagração armorial*. Recife: Editora da UFPE.
- FREYRE, Gilberto. 1996. *Manifesto Regionalista*. Fátima Quintas (org.). 7ª edição. Prefácio de Antônio Dimas. Recife: FUNDAJ; Ed. Massangana.
- GARCIA, Silvana. 1997. *As trombetas de Jericó — teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC.
- PONTES, Joel. 1960. *O aprendiz de crítica*. Rio de Janeiro: MEC; Instituto Nacional do Livro.
- _____. 1990. *O Teatro moderno em Pernambuco*. 2ª edição. Prefácio de Luiz Maurício Carvalheira. Recife, Fundarpe.
- QUINTAS, Fátima (org). 1996. *Manifesto Regionalista - Gilberto Freyre*. Prefácio de Antônio Dimas. 7ª edição. Recife: FUNDAJ; Ed. Massangana.
- SUASSUNA, Ariano. 1998. *Uma dramaturgia da impureza, da misturada*. Entrevista concedida à Revista Vintém — ensaios para um teatro dialético, nº 2. Publicação do grupo teatral Companhia do Latão. São Paulo : Editora HUCITEC.
- _____. 1962. *Teatro, região e tradição*. In AMADO, G. et al., *Gilberto Freyre - sua ciência, sua filosofia, sua arte: ensaios sobre o autor de 'Casa-Grande & Senzala' e sua influência na moderna cultura do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio. [Texto disponível na Biblioteca Virtual da Fundação Gilberto Freyre].
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. 2004. *Luiz Marinho - o sábado que não entardece*. Prefácio de Antônio Cadengue. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife. Coleção Malungo, volume X.