

RECIFE: NOTAS EM TORNO DA GÊNESE DE UM CAMPO CULTURAL

Flávio Weinstein Teixeira
(Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: Partindo de uma discussão sobre a modernidade artística no Brasil, o artigo procura explorar as conexões possíveis dessa discussão com os debates intelectuais e culturais no Recife dos anos 1920-50. O propósito é dar relevo às linhas de força, às sociabilidades letradas, bem como aos espaços de reconhecimento e consagração do fazer artístico/intelectual que, em diálogo do que ocorria em âmbito nacional, resultaram em uma dinâmica própria e específica ao campo cultural da cidade. Para tanto, dá especial atenção à atuação de um grupo teatral local (TEP - Teatro dos Estudantes de Pernambuco) e à sua contribuição para a renovação das práticas artísticas e intelectuais.

Palavras-chave: Recife; Campo cultural; Teatro dos Estudantes de Pernambuco.

Abstract: Regard to the discussion of artistic modernity in Brazil, the article presents a panel of intellectual and cultural debates in Recife (1920-50), in order to give weight to the power lines, literate sociability, as well as the spaces of recognition and consecration the artistic/intellectual making that resulted in a specific dynamic to the cultural field of the city. Therefore, give special attention to the actions of a local theater group (TEP – Pernambuco Students’s Theatre) and their contribution to the renewal of artistic and intellectual practices.

Keywords: Recife; Cultural field; Pernambuco Students’s Theatre.

A penetração na América Latina das propostas de vanguarda, tal como vinham se sobrepondo desde fins do XIX na Europa, intensificou-se com o início dos anos 20. Ao aqui se imporem como organizadoras do pensar e fazer cultural, contudo, essas mesmas propostas sofreram uma importante mudança de sinal. Ao passo que na Europa sua tônica foi a da crítica, do combate às tradições, ao academismo, ao *establishment* social e cultural; cá entre nós dá-se, de certo modo, o inverso. O *modernismo* foi, efetivamente, aquele que ofereceu o arsenal mais sólido e impiedoso com vistas a destruir, sim, certos padrões estabelecidos de conceber a arte e a sociedade, porém, indubitavelmente, o ataque se dá em nome de uma refundação.

Por isso, a principal peculiaridade das vanguardas na América Latina, e é a partir daí que se deve julgá-las, é que [...] a proposta mais ambiciosa e radical dos anos vinte em cada país não foi a dissolução da autonomia ou o combate à instituição Arte, mas a construção de uma *língua nacional*. Aqui não se podia propor a *tabula rasa*, porque o problema local por excelência era a *tabula rasa*: não havia um passado acadêmico para aproveitar e reciclar, mas um vazio a preencher, o que explica o salto sem mediações, por cima da história, endereçado aos mitos de origem, para inventar um passado

para uma "comunidade nacional" que dele necessitava para formar-se como tal. Poder-se-ia dizer que as vanguardas se impõem em nossos países porque se fazem capazes de disputar a autoridade para representar o passado, mais do que eficazes para adequar-se à transformação técnica. Se para Brecht, "o que vier extinguirá seu passado", para as vanguardas locais, o que vier o construirá (GORELIK, 1999, p. 67)¹.

Não é preciso insistir na pertinência das considerações de A. Gorelik para se pensar também o caso brasileiro (o próprio fato de, acima, ter substituído "vanguardas" por "modernismo", sem que isso propiciasse qualquer traição mais séria a seu argumento, já é em si bastante indicativo). Considerada nesses termos, a renovação cultural que passa a se operar na sequência da década de 20, parece votada a cumprir uma dupla função. Sua obra é, a um só tempo, de refundação da identidade nacional e de reposicionamento da produção cultural, enquanto forma e expressão. O que nesse momento se inaugurou foi algo de efeito durador, estendendo-se pelas décadas seguintes. Todavia, em se tratando de um programa em que se sobressai essa duplicidade de propósitos, o que se viu foi a ênfase recair ora sobre uma, ora sobre outra dessas faces.

Correndo o risco de ser excessivamente esquemático, diria que os anos 20 e 30 foram mais marcados pela conformação dessa nova identidade, ao passo que nos anos 40 e 50 a busca por um apuro formal tenha sido mais característico.

Já Antônio Cândido (1980), em sua análise do modernismo, chamava a atenção para a rápida guinada em direção da afirmação de um mito fundador (uma vez passada, evidentemente, a embriaguez da iconoclastia, da ruptura a todo transe). Assim como a predominância do romance social nos anos 30 não seria mais que uma variação dessa mesma pesquisa por definir uma realidade identificadora de um *ser* nacional/regional.

Verdadeiramente, o modernismo fez confluir todo um conjunto mais amplo e disperso de preocupações quanto à necessidade de se construir a nação. Verde-amarelismo, antropófagos, antas, regionalistas; Plínio Salgado, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Gilberto Freyre... Em tudo e em todos a convicção de que há um vínculo social, uma identidade profunda a enunciar o fio que cosia essa alma nacional. Não se duvidava de que "já existia uma nação inscrita na realidade"; o que se reclamava era que se captasse e interpretasse os sinais que o demonstravam (PÉCAUT, 1990, p. 38). A obra que se propõem é simultaneamente cultural e política.

O Modernismo mostrou ainda que o plano cultural e o político são indissociáveis: transformar uma nação latente em nação-sujeito supõe um empreendimento em ambos os níveis (PÉCAUT, 1990, p. 27)².

Se há ecos, aqui, do romantismo, eles não são gratuitos. O retorno às origens em demanda do *ser* nacional é bem denunciador. Entretanto, já agora, menos que "idealizar" os elementos que calçariam os fundamentos da identidade pretendida, o que se verifica é uma ida às raízes mais ancestrais da cultura popular. Se as obras de Mário de Andrade e Villa-Lobos – assim como, num outro registro, as de Gilberto Freyre – são exemplares quanto a isto, é porque em todos há um laborioso e iluminado trabalho de pesquisa, que parte das "ruínas", dos resíduos, dos cacos remanescentes de uma cultura popular tradicional para estruturar toda uma elaboração estética e intelectual (que esse era um veio fecundo, bem o mostra o fato de, mais de meio século depois, Ariano Suassuna o retomar sob uma nova chave conceitual a fim de dar corpo ao seu *Armorial*).

Isto de um lado; do outro, a retomada do romance regional, e seu dilatado veio social. A linguagem direta, neo-realista, a serviço de dar visibilidade à rudeza e dessemelhança de uma sociedade que, por marcadamente hierarquizada e assimétrica, aparentemente não teria muito com o que admirar-se. E se não admirou-se, pelo menos manifestou um interesse voraz. Por um momento, parecia não ser possível escrever senão para expor – quase documentar – as agruras, dificuldades, sofrimentos, desprovements da vida severina.

Um documentar que era também denunciar. A intenção de crítica social é suficientemente marcante para dar a essa literatura seu tom característico, uniformizador. Um certo ar de julgamento, de testemunho denunciatório. Todavia, o que aqui importa, o que neste texto quero chamar a atenção, é ser esse inventário de diferenças um modo outro de qualificar e compor a identidade perseguida. Uma identidade que ia além de seu escopo regionalista. É como se, ao oferecer a imagens agrestes, calcinadas – da "caliça última e mineral", como em João Cabral, ou os "crespos do homem", no dizer de Guimarães Rosa –, o que, de fato, estivesse sendo evidenciado fosse justamente aquela imagem da alteridade com que precisávamos nos defrontar para finalmente nos reconhecer por inteiro.

O regionalismo-modernista/modernismo-regionalista, tal como posteriormente Gilberto Freyre procurou caracterizar o movimento em torno do Congresso Regionalista do Nordeste (Recife, 1926), exprime bem esta demanda em torno da afirmação de um conjunto de referências culturais capazes de calçar uma identidade.

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou a Cogne do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de

dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e "progressistas" pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira (FREYRE, 1976, pp. 56/57)³.

Se, conforme disse um importante crítico de arte, nos anos 30 o "regional e o nacional casavam-se numa idéia de arte social" (MORAIS, apud, DURAND, 1989, p. 108), não se pense que isto se deu abdicando-se de toda e qualquer presunção de redefinição dos padrões de produção e expressão artística. Enquanto, porém, manteve-se dominante aquela tendência "documental", os movimentos em direção ao apuro formal viram-se inibidos em suas investidas. O que não quer dizer, volto a frisar, um absoluto abandono de perspectivas com vistas à "emancipação experimental da arte", mas apenas que esta se viu momentaneamente restringida pela "estética temática". Condicionada, sim, no entanto apenas momentaneamente (BELLUZO, 1999, p. 171)⁴. O fato é que, para ficar nos termos da autora citada, a "modernidade estética" deu prosseguimento a sua *démarche* por fazer vingar a pureza da forma: seja no sentido de que cada subcampo da arte se ver libertado de indesejáveis influências e traços relativos e/ou provenientes das outras artes, seja no de buscar uma forma de expressão mais *pura*, que remetesse tão somente aos componentes mais *essenciais* da linguagem artística (e ao seu processo de fazimento)⁵.

Os anos 40/50 vêm brotar, quase explosivamente, esta compulsão pelo apuro formal⁶. Era como se, repentinamente, as artes brasileiras – sobretudo as visuais – se vissem compelidas a assumir um programa estético que fosse simultâneo com o que corria mundo afora. Do caráter um tanto abrupto desta conversão é testemunho o reduzido grupo que parecia compreender qual, afinal de contas, era o significado daqueles traços e cores.

Alguns jornalistas que, entre os anos quarenta e as Bienais, praticaram sistematicamente a crítica de pintura, eram autodidatas que somente adquiriram confiança em sua capacidade de apreciar e discriminar pintura, a partir de beneplácitos pessoais emitidos por componentes do restrito círculo "modernista" (DURAND, 1989, pp. 142-143).

Observe-se que essa aludida dificuldade na "capacidade de apreciar e discriminar pintura" alteia-se sobremaneira quando consideramos o público consumidor.

Dada a natureza da arte moderna, nesse pós-Segunda Guerra, de explorar seus próprios recursos expressivos – sejam eles pictóricos, literários/linguísticos, escultóricos, etc. –, em detrimento de seu caráter representacional, evocativo de seres e coisas ausentes (NAVES, 1997), é fácil entender o porquê da recepção dessas obras ter se tornado algo especialmente problemático. Intuir, considerando-se por exemplo as artes plásticas – que talvez sejam o caso

mais paradigmático do que então se processava –, qual o sentido, em meio ao espaço pictórico, daquele jogo de cores, formas e linhas, em perpétua remissão a si mesmas, sem a menor verossimilhança com nada que se conhecesse na natureza, efetivamente não era algo que se desse com grande facilidade. Conforme escreveu Mário Pedrosa, acerca da 1ª Bienal, em 1951:

O público brasileiro tem, assim, pela primeira vez, contato com o que se convencionou chamar de arte moderna. O impacto foi terrível e direto. Em muitos esse impacto produziu indignação, em outros perplexidade. Mas ninguém saiu ou sairá dali indiferente. Até guardas-civis que mantêm a ordem do Trianon têm perdido a imperturbabilidade funcional para explodir em invectivas, imprecações irônicas ou furiosas diante das manifestações mais vanguardistas ou audaciosas ali expostas. [...] Desesperadamente em busca de um sentido, de um título significativo ou sugestivo ou de um nexo externo que lhe permita penetrar naquela meada de linhas, planos e cores sem objetividade aparente, eles não sabem o que ver. Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis (SOUZA, Apud, MIRANDA, 1999, p. 135).

A despeito das invectivas e, vez por outra, uma ação mais agressiva, de mutilar obras ou coisa do gênero, o curioso é que, a partir sobretudo das Bienais e, imediatamente antes, das fundações daquelas instituições que nasceram votadas a serem espaços privilegiados de exibição e consagração da "arte moderna" – os Museus de Arte Moderna (MAM), do Rio e São Paulo –, o que se viu foi uma pronta absorção pelo *establishment* cultural dessas manifestações da contemporaneidade estética. As razões para isso se devem à mais variada sorte de coisas, e não está dentro de minhas preocupações explorá-las. Entretanto, um aspecto parece ter sido decisivo, na medida mesmo em que evidencia um desejo incontido, por parte das elites empresariais, políticas e culturais, de falar nessa língua franca – transnacional –, alguma coisa na linha: eis aqui a "expressão estética de uma sociedade desenvolvida" (PARADA, 1994, p. 113)⁷. Já não há mais espaço para os dilemas ("Tupi or not Tupi") que obsedavam o modernismo dos anos 20/30. Urbana e cosmopolita, essa nova vaga de arte moderna quase que se fez a contrapelo da anterior⁸.

Haveria um outro aspecto, ainda, que mereceria ser considerado. Não obstante certas divergências, que oporiam, por exemplo, concretistas aos neo-concretos, ou o abstracionismo dito sensível ao geométrico, o que se constata é a predominância de uma tendência, de uma linha de percepção e concepção do que seja obra de arte, que se impunha quase univocamente⁹. E, contudo, diferentemente do modernismo, seu alcance parece ter sido menos

extenso. Não se desdobrou a ponto de estender-se e atingir as mais distintas regiões do país, ali funcionando como fator de emulação e estímulo. Fora de São Paulo e do Rio, somente uma ou outra iniciativa buscou filiação ou inspiração. Mais comum foi o inverso. Mais comum foi a construção e o seguimento de caminho diverso. Outras tradições, outras realidades.

E a realidade cultural do Recife, era bem outra.

Escola do Recife: marcos da instituição de um campo cultural

O mito do retorno às origens, tão corrente entre historiadores, pode, seguramente, não ser mais que um modo falacioso de tentar conferir explicações às coisas. Mas, dado o que aqui será tratado, não há como passar ao largo do que, desde Sílvio Romero, convencionou-se referir como a *Escola do Recife*.

A emergência no Recife, a partir de finais da década 1860, de um grupo de intelectuais reunidos em torno, inicialmente, da figura de Tobias Barreto, mas também de Sílvio Romero, representou uma importante mudança no panorama intelectual brasileiro. Se seu surgimento foi concomitante a outras iniciativas de semelhante escopo – como a experiência de uma *Academia Francesa*, em Fortaleza, da qual participaram Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, entre outros –, seu alcance parece ter sido maior. Isto se deve, pelo menos em parte, ao fato de que a contribuição da Escola do Recife pode ser percebida por mais de uma perspectiva. Fundamentalmente, o que destacou esses intelectuais ao comum dos seus pares foi uma decisiva opção por situar suas reflexões dentro de um referencial cientificista, evolucionista, naturalista, aqui e ali com traços positivistas... frequentemente racista¹⁰. Segundo Sílvio Romero:

O decênio que vai de 1868 a 78 é o mais notável de quantos no século XIX constituíram nossa vida espiritual [...]. De repente a imutabilidade das coisas se mostrou [...]. *Um bando de idéias novas* esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte [...]. Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, novos processos de crítica e história literária, transformação da instrução do Direito e da política, tudo então se agitou e o brado de alarma partiu da Escola de Recife (SCHWARCZ, 1993, p. 148).

Com isto inauguraram, a um só tempo, uma crítica feroz e intransigente à persistência tardia do romantismo entre nós, assim como ao tradicional predomínio de formas clericais e

bacharelescas de pensar. Simultaneamente, como seria natural de se esperar, visto ter-se, como centro aglutinador, a Faculdade de Direito do Recife, introduziram essa mesma cunha científicista nos debates jurídicos.

Era como um sopro renovador. Nossa primeira e desabrida adesão aos princípios e valores científicistas como recurso e fonte de autoridade. O discurso que construíram sobre a sociedade e pensamento brasileiros, em vários de seus aspectos, podia não ser lá muito original, mas para os padrões brasileiros do último quartel do século XIX, recendiam à mais pura provocação – independentemente da postura agressiva e o tom áspero que vários dentre eles adotaram, a começar por seus dois mais destacados representantes, Sílvio Romero e Tobias Barreto¹¹.

A essa contribuição trazida para o mundo das idéias no Brasil cabe acrescentar uma outra. Esta última, devida exclusivamente a Sílvio Romero, é que, para os objetivos aqui perseguidos, de fato importa. Trata-se de sua peculiar forma de perceber a cultura brasileira. A fertilidade daquilo que propôs mantém uma íntima correlação com a forma idiossincrática pela qual metabolizou as concepções raciológicas e evolucionistas. Seu pensamento, em que pese o fato de não ser nada isento de contradições e reformulações, lançou a pedra fundamental de toda uma nova geração de críticos e produtores culturais. Pela primeira vez a cultura brasileira era vista e apreciada pelo que não tinha de reflexiva ou mimética do que se produzia nas "metrópoles".

O mérito de Sílvio Romero está em se apropriar dos parâmetros raciológicos, mesológicos e evolucionistas e submetê-los a uma *torção lógica*. Se, em princípio, todos esses critérios de análise só fariam realçar a fraqueza e inferioridade do povo e cultura brasileiros, em Romero serviram, inversamente, para revesti-los com as tintas fortes da originalidade. Desde que – crucial, sob muitos aspectos – se admitisse o caráter compósito, ou mestiço, de nossa raça e, por extensão, de nossa cultura. "No dia em que o primeiro mestiço cantou a primeira quadrinha popular nos eitos dos *engenhos*, nesse dia começou a originar-se a literatura brasileira", dizia ele (Citado em VENTURA, 1991, p. 48)¹². E com isto queria dizer que é precisamente aí que reside a criação nacional, que a liberta de ser uma cópia das modas intelectuais estrangeiras – cópia servil e desprovida de tónus, necessariamente.

Esta atenção e valorização que Sílvio Romero conferia ao mestiço e às expressões populares de criação cultural viriam a ter uma prolongada influência na *intelligentsia* nacional. A ele, de certo modo, cabe a paternidade da idéia de uma identidade nacional calcada na mistura de raças. Para Roberto Ventura (1991, pp. 65-66):

Romero fundou, por outro lado, os mitos de identidade nacional e as ideologias do caráter e da cultura brasileira, baseados na fusão e integração de raças e culturas. [...] O reajuste das teorias racistas [que ele lança] adquiriu tal autonomia em relação às premissas teóricas iniciais, que a ideologia da miscigenação se manteve após a rejeição do racismo científico [...]. O abandono oficial do racismo tornou, ao contrário, mais entusiástica a valorização da mestiçagem, como "síntese" de raças e culturas e definição de uma "identidade" nacional.

Como se sabe, o foco no folclore, nas tradições populares, bem como na marcante presença do elemento mestiço, afro-brasileiro em especial, ganharia uma acentuada importância na obra, entre outros, de Gilberto Freyre. Com efeito, não apenas pelos temas mas também pelo seu enredamento etnográfico, Sílvio Romero criou um modelo de interpretação e compreensão do ser nacional. Modelos, a bem da verdade – e os mais díspares. Porém, menos que às suas contradições e mudanças de sinais, perceptíveis em sua vasta produção, deve-se creditar a seu "feito áspero e desabusado", aos "ódios e malquerenças que a virulência de sua crítica espalhou", o fato de sobre ele haver-se firmado uma renitente desconfiança e incompreensão, de se o considerar apenas "um polemista vigoroso, o seu tanto malcriado, de uma irreverência sem limites, desalinhado e tumultuário, e nada mais". Com isso deixando de se perceber que foi ele "um homem de estudos, um trabalhador infatigável, um desbravador de terrenos incultos, e até certo ponto um renovador da inteligência brasileira. [...] Ninguém mostrou com mais calor que ele, a importância do papel que a poesia, os contos, as tradições populares, o folclore, costumam exercer na formação espiritual dos brasileiros"¹³. E essa, precisamente, foi sua herança maior para todos aqueles que consideraram a possibilidade de encontrar nas *vicissitudes do povo brasileiro* (Alfredo Bosi), seu manancial mais rico de criação e afirmação de uma especificidade nacional.

Apreciando essa questão numa perspectiva mais abrangente, Roberto Ventura (1991, p. 130) colocou-a nos seguintes termos:

O ideário da "geração de 18970" apresenta pontos de contato com a plataforma do grupo de 1922 [tendo sido Graça Aranha o "elemento de ligação entre os criticistas nordestinos e os modernistas paulistas da Semana de Arte Moderna"]: redescoberta do Brasil, atualização intelectual, modernização social, crítica às oligarquias, incorporação dos elementos populares e folclóricos, valorização do negro e do mestiço.

Uma tal proximidade de propósitos não era gratuita. Como têm argumentado vários autores, os anos 20 são como que a coroação dessas mudanças que começam a se operar

naquela quadra dos anos 1870¹⁴. Considerando-se o caso do Recife, porém, precisaríamos matizar melhor esse ponto de vista.

Talvez ele fique melhor compreendido se considerarmos que durante os anos 20 a cidade do Recife oferecia condições bastante propícias para o desenrolar deste debate cultural. De fato, ao mesmo tempo em que vivenciava a secular corrosão da produção açucareira, não deixava de se apresentar como um mercado urbano ainda promissor, sobretudo em função de uma relativa industrialização, mas principalmente porque continuava mantendo seu papel enquanto centro comercial de dimensão regional (SINGER, 1978; PERRUCCI; BERNARDES, 1980).

Manter essa hegemonia regional era de crucial importância, o que, entre outras coisas, exigia um profundo processo de modernização de sua infra-estrutura urbana. A partir já da primeira década do século, a cidade vai experimentando sucessivas reformas que se dirigem aos mais variados aspectos. Todo este processo irá, de certo modo, culminar na década dos 20. Seus contemporâneos foram quem mais fortemente sentiram o impacto destas transformações. Tanto mais se se considera que muitas destas mudanças tinham uma dimensão comportamental, implicando, por vezes, em fundas alterações nos hábitos sociais, nas tradicionais maneiras como as pessoas se relacionavam entre si e com a cidade. As reformas urbanas, em resumo, não deixavam de trazer em seu bojo uma reforma cultural.

Assim, a um só tempo, viu-se o universo intelectual do Recife confrontado: i) pelo que, para tantos, configurava um imperialismo cultural do Centro-Sul; ii) pelas reformas urbanas que destruía seus marcos e referências; e iii) por uma nova sociabilidade que impunha padrões de comportamento igualmente novos. Foi devido à necessidade de fazer frente a essas transformações que, das mais variadas maneiras, atingiam os elementos conformadores de uma identidade própria que os intelectuais do Recife se viram compelidos a tomarem uma posição. A tenacidade com que o fizeram variou muito. Pode-se considerar como sendo três as tendências que, por ângulos distintos, fizeram face à tensão modernidade vs. tradição. Foram elas – diria, mesmo, numa ordem crescente de importância quanto aos desdobramentos futuros – representadas pelos grupos dos modernistas, propriamente ditos, da Revista do Norte e dos regionalistas.

Modernismo, Modernismos: disputas intelectuais

O programa modernista não tardou muito em aportar no velho e manso porto dos arrecifes. Mas não veio pelo cabo dos telégrafos. Veio por intermédio de representante, com direitos de bastante procurador passados nos cartórios da paulicéia em desvario. Assim, "ungido apóstolo", Joaquim Inojosa assumiu com ardor a missão de "pregar entre os 'gentios' a mensagem do 'credo novo'" (AZEVEDO, 1984, p. 36)¹⁵. Efetivamente, seja qual for a crítica que se queira fazer a Joaquim Inojosa, não há quem possa acusá-lo de abjurar sua fé. Assumiu com todos os ônus (e também os bônus, que não foram insignificantes) uma inarredável posição de defensor da "arte nova" contra as formas verbosas e "passadistas" de tratar o objeto literário. Num meio cultural como o Recife daqueles anos, não foi essa uma luta amena¹⁶. Atraiu para si os sentimentos os mais desestimulantes: da indiferença à hostilidade mais aguda e desabrida, passando pela mofa e azedume.

A meu ver, isso se explica pela conjugação de dois fatores. De um lado, como foi dito acima, a proposta modernista precisava disputar espaço de reconhecimento com dois outros grupos; de outro lado, o entendimento de Joaquim Inojosa respeitante ao modernismo nunca foi além de seu aspecto exterior, formal, de iconoclastia "futurista". Aquela dimensão do modernismo pós-24, essa jamais esteve no foco de sua empresa – a não ser tangencialmente, como demonstra sua palestra/plaquete, *O Brasil brasileiro*, de agosto de 1925 (AZEVEDO, 1984, pp. 75-82; REZENDE, 1997, pp. 170-178). (Até porque, houvesse isso ocorrido, ele se encontraria sobremaneira próximo das propostas regionalistas, levando a uma indesejável e perigosa indiferenciação em relação aos mesmos.) Seja como for, o que, enfim, desponta é que o modernismo, enquanto tal, viu-se esbatido em sua força contrastante. É como se a crítica conservadora que lhe havia sido dirigida, de ser ele uma planta exótica, inadaptável, um artificialismo inconsequente, tivesse esvaziado suas potencialidades.

Um tanto distinta foi a sorte do grupo articulado em torno da Revista do Norte. Não somente seus excessos de cuidados gráficos a situava numa linhagem que, por exemplo, O Gráfico Amador, nos anos 50, poderá reivindicar, como, naqueles anos 20, foi capaz de mobilizar talentos mais fecundos e originais, que teriam vivido o embate moderno vs. tradicional na plenitude de sua tensão constitutiva.

Dentre todos, Joaquim Cardozo, em particular, no meu entender, mais que qualquer outro intelectual de sua época, exprimiu a perplexidade diante de uma modernidade que se impunha com certa irreversibilidade, com todo o poder de sedução que o novo – mais que

isso, a novidade – traz, mas que, nem por isso, deixava de revelar sua face destruidora. Destruidora de sociabilidades, destruidora de comportamentos, destruidora de valores, destruidora, enfim, de todas as referências que bem ou mal davam esteios a uma certa identidade¹⁷.

Sua produção cultural dos anos 20, especialmente sua poesia (mas também suas gravuras), por certo expressou toda essa conflituosa desconstrução/reconstrução de identidade. Todavia, muito longe estava de se prender a um saudosismo inconsequente das peculiaridades regionais. Em Joaquim Cardozo, as tradições locais não seriam mais que o necessário contraponto à modernidade desterritorializante e desenraizadora.

Intelectual de variado talento, considerado por todos aqueles que desfrutaram do seu convívio um homem de refinada cultura e vasta erudição, suas poucas poesias desse período, não obstante, já deixam entrever uma preocupação em incorporar experimentos formais de expressão. Dotado de uma personalidade, a um só tempo arrojada e poética, seria ele quem melhor teria expressado, no campo cultural, uma crítica à modernidade que sob múltiplas faces se impunha à cidade/sociedade do Recife.

Em 1925, Joaquim Cardozo publicou na *Revista do Norte* um poema – *As Alvarengas* –, em que a imagem da cidade está absolutamente distante de qualquer concepção tradicionalista. Longe de constituir um ambiente de congraçamento e harmonia, a cidade para Joaquim Cardozo é o espaço da destruição, do caos. Nela, a vida moderna, em seu torvelinho, em seu movimento, tudo desfaz. Porém o poeta, avesso à menor aproximação com os apologistas de uma modernidade à la Marinetti, não deixa de registrar a "dor da Terra, o clamor das raízes" que acompanham essa paisagem moderna.

A cidade voragem
É o Moloch, é o abismo, é a caldeira...
Além, pelo ar distante e sobre as casas,
As chaminés fumegam e o vento alonga
O passo de parafuso
Das hélices de fumo;
E lentas
Vão seguindo, negras, jogando, cansadas;
E seguindo-as também em curvas n'água propagadas,
A dor da Terra, o clamor das raízes (CARDOZO, 1971, p. 04).

A dor da terra, o clamor das raízes. Em pelo menos dois outros poemas dessa mesma época, o autor retoma esse tom sombrio para traduzir certa angústia de quase não mais reconhecer-se a si próprio, já que a paisagem de sua cidade sofria uma reforma de tal

magnitude que a vinha desfigurando por completo. O efeito perseguido em um e outro é o mesmo: desconforto e mal-estar. Em *Recife de Outubro* ele dirá:

Toda a cidade , eu vejo, está transfigurada:
É um campo desolado, negro, enorme,
Onde rasteja ainda
O último rumor de uma Batalha
E a massa negra dos edifícios,
As torres agudas recortando o azul sombrio,
Cadáveres revoltos, remexidos,
Com os braços mutilados
Erguidos para o céu (CARDOZO, 1971, pp. 13-14).

Em *Recife Morto*, seu tom será ainda mais grave.

Recife,
Ao clamor desta hora noturna e mágica,
Vejo-te morto, mutilado, grande,
Pregado à cruz das novas avenidas (CARDOZO, 1971, pp. 18).

Toda esse tom soturno, a angústia latente, o lamento decorrente de uma desfiguração, tudo isso, porém, não ganhou jamais um caráter absoluto em sua produção desses cruciais anos. Em *Tarde no Recife*, por exemplo, dá-se exatamente o inverso. Aqui, chega mesmo a exprimir certa excitação com a tumultuosa vida moderna que, a despeito de tudo, parecia poder conviver com os referenciais mais arraigados da sociedade local.

Tarde no Recife.
Da ponte Maurício o céu e a cidade.
Fachada verde do Café Maxime,
Cais do Abacaxi. Gameleiras.

Da torre do Telégrafo Ótico
A voz colorida das bandeiras anuncia
Que vapores entraram no horizonte.

Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;
A tagarelice dos bondes e dos automóveis.
Um camelô gritando: – alerta!
Algazarra. Seis horas. Os sinos.

Recife romântico dos crepúsculos das pontes,
Dos longos crepúsculos que assistiram à passagem dos
[fidalgos holandeses,
Que assistem agora ao movimento das ruas tumultuosas,
Que assistirão mais tarde à passagem dos aviões para
[as costas do Pacífico;
Recife romântico dos crepúsculos das pontes
E da beleza católica do rio (CARDOZO, 1971, pp. 06-07).

Essa imagem surpreendentemente idílica e harmoniosa entre o moderno e o tradicional é particularmente reveladora das dificuldades que tinha Joaquim Cardozo em rejeitar o projeto modernizatório como um todo. A dificuldade – toda ela – residia, entretanto, em se encontrar uma proporção na conjugação do novo com o antigo em que aquilo que os contemporâneos percebiam como sendo definidores de sua identidade não se desfizesse, não se desintegrasse. É possível que isto não fosse mais que uma utopia irrealizável. Todavia, foi em torno dessa imprecisa e inalcançável identidade moderna que girou a produção cultural, não apenas sua, ou daqueles seus companheiros que faziam a Revista do Norte, mas de todos aqueles que de um modo ou de outro se preocupavam em dar uma resposta àquilo que experimentavam. É a isso que se viam convocados os regionalistas.

A retomada de idéias regionalistas, no Recife dos anos 20, vem de par com a persistência de um sentimento tradicionalista entre setores bastante expressivos da intelectualidade local. Nada de incomum nisso. Preocupações conservacionistas costumam lastrear iniciativas interessadas em registrar e dar relevo às cores e costumes locais. O que é pouco comum, no caso, e torna instigante essa proposta regionalista dos anos 20, é que ela não se resumiu a ser uma reação conservadora. Se era tradicionalista, não deixou também de incorporar intenções modernistas.

Como se sabe, é essa uma questão que está envolvida por certa controvérsia. Realmente, até o momento em que o *Manifesto Regionalista* vem a lume, não há menções, mesmo que veladas, ao modernismo. Pelo contrário, o embate entre regionalistas e modernistas foi bem mais selvagem do que se imaginaria; sendo mais frequente a desqualificação alheia que qualquer compartilhamento de posições – por mais remotas que fossem. Porém, a memória construída em torno desse movimento – para o que, o manifesto, é peça nuclear – tem se empenhado em aproximar os regionalistas de seus antigos desafetos. O próprio Gilberto Freyre cunhou a expressão – tão típica sua –, "o movimento regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista do Recife", numa tentativa de evidenciar uma importante dimensão do movimento que, até então, vinha sendo negligenciada. O problema é que, não somente essa memória construída, mas o manifesto, ele próprio, é posterior ao evento. Como mostrou Neroaldo Azevedo (seguindo pistas e indicações de outros autores), em 1926, data de realização do *1º Congresso Regionalista do Nordeste*, não houve lançamento de manifesto algum. Apenas em 1952 é que o dito manifesto teria sido publicado pela primeira vez¹⁸.

Frente ao que acima está dito, pode parecer que as supostas preocupações modernistas não sejam outra coisa que uma estratégia em meio ao esforço por construir uma memória com uma particular feição. Não se trata exatamente disto, no entanto. Acompanhando de perto a produção de Gilberto Freyre ao longo desses anos, coincidentes com seu período de formação intelectual (1918-1930), Antônio Paulo Rezende anota: "Ele não atacava a modernidade em todas as suas dimensões. Simpatiza com as renovações acontecidas na produção cultural, com manifestações das vanguardas artísticas européias. A questão fundamental trata de saber como absorver essas renovações sem afetar a originalidade da cultura brasileira, na sua mistura que ele tanto diz admirar" (REZENDE, 1997, p. 150).

De fato, os anos que passou nos Estados Unidos e, depois, na Europa, permitiram que tivesse contato com vários dentre os artistas, escritores, pintores, intelectuais de um modo geral, que se colocavam na linha de frente da renovação artística. Gilberto Freyre não era um intelectual de gosto antiquado, não era um espírito reativo, infenso às pregações vanguardistas¹⁹. É claro que não se pode dizer o mesmo de seus companheiros de "movimento". Sua influência, contudo, foi seguramente mais decisiva que a dos demais – quer sejam tomados isolados ou coletivamente.

Para isso confluía uma série de razões, entre as quais, não podemos deixar de anotar, contribuía a própria postura intelectual e pessoal do escritor que, logo no primeiro contato, tendia a provocar certo impacto e a despertar sentimentos nem sempre simpáticos. A revista *O Fiau*, por exemplo, de maio de 1923, portanto transcorridos apenas dois meses de seu retorno ao Recife, publicou um artigo cujo título dá bem o tom, entre irônico e iracundo, em que é tratado: "Gilberto Freyre, fruto bichado da literatura brasílio-ianque". Observe-se que, neste artigo, toda a acidez derramada contra ele derivava de uma percepção que não o via como outra coisa senão como um adepto do "futurismo" – iconoclasta, arrogante e com fino talento para o auto-elogio. Ainda no mesmo ano, agora em setembro, a revista *A Pihéria* publicou um poemeto satírico de Austro-Costa (poeta e jornalista de grande atuação nessa época), *Ao Freyre com Ypsilon*, que começava assim: "Ó sr. Gilberto Freyre,/ por quanto me vende o alqueire/ de empáfia e de ilustração?" (AZEVEDO, 1984, pp. 126-127)²⁰.

Isso, de não passar indiferente, de chamar a atenção dos outros para seus atos e palavras, fazia parte de seus artifícios para ver sobressair suas posições. E por mais que sua pessoa, sobretudo nesses momentos iniciais, logo após seu retorno da temporada nos Estados Unidos e Europa, parecesse de um ridículo medonho e, sua postura intelectual, de um pedantismo incontido, o fato é que o poder de seus argumentos era imenso. Basbaques ou não,

ele efetivamente arregimentou, ou influenciou, um número grande de seguidores. E aquilo para o que ele chamava a atenção, soava como um convite difícil de se esquivar: lançar um novo olhar sobre as velhas tradições – e não só as recobertas com um verniz aristocrático.

Os cuidados com a cultura popular vêm de longe em Gilberto Freyre. Ainda garoto, aos 16 anos, registrou em seu diário de adolescente a lição aprendida com Tolstói: "'Vai ao povo e procura compreendê-lo', ensina Tolstói. Exatamente o contrário do que fazem esses imbecis que são quase todos os doutores, sacerdotes, mestres e bacharéis brasileiros que, mesmo quando vêm da parte mais humilde do povo, se afastam do povo" (REZENDE, 1997, p. 142)²¹. De volta ao Recife em 1923, reafirma esse princípio norteador de misturar-se "com a gente do povo" ("o que – acrescenta ele – se criticou muito na época"): "Comecei a ir a todos os pastoris de que tinha notícia, a todos os bumbas-meu-boi, e também a festas religiosas, embora sem ser católico"²².

É precisamente aí que se encontra sua maior contribuição. Nesse gosto pelo elemento da terra, aliado à convicção que só a partir dele é que se poderia almejar construir algo de perene, porque incisivo. Correlativamente, é sua já aludida abertura no sentido de deixar "contagiar com influências modernas e estrangeiras a cultura regional", que vem mostrar o quanto teria sido o regionalismo receptivo a "sugestões estrangeiras novas para o Brasil", desde que, claro está, "pudessem ser adaptadas ao Brasil"; por conseguinte,

um movimento aberto a influências de fora para dentro. Modernizantes. Aspecto do Movimento do Recife que deve ser sempre recordado para que não confunda seu regionalismo com caipirismo fechado nem seu nacionalismo atento a tradições regionais dentro das nacionais com saudosismo mórbido ou somente sentimental (FREYRE, 1976, pp. 26-27).

Se há alguma coisa de seminal em meio à proposta regionalista, ela se deve ao fato de que não foi aquele movimento um de tipo meramente reativo, não tomava as tradições e valores locais por natureza-morta. Não eram antiquários. A luta que empreenderam pela afirmação e valorização de seus costumes se dava numa perspectiva criativa. Se aquele era o solo em que queriam afundar suas raízes, o faziam com intenção nos frutos. O paralelismo entre suas propostas e as dos modernistas pós virada em demanda das raízes da cultura brasileira é notória. Na avaliação de Gilberto Freyre acerca disto,

[...] o Movimento do Recife, sem deixar de incluir importações dessa espécie [vindas das vanguardas européias], empenhou-se também [a exemplo do que fizeram os paulistas] em, desde o seu início, pesquisar, reinterpretar,

valorizar inspirações vindas das raízes telúricas, tradicionais, orais, populares, folclóricas [...] (FREYRE, 1976, p. 28).

O que os distanciavam, afora a mútua má-vontade e pequenas incompreensões, era o lugar a partir do qual lançavam seu olhar: se nacional ou local. No mais, a mesma crença de que só conhecendo bem quem somos é que poderíamos cogitar em criar algo de relevante aos olhos alheios. Seu eco ainda se faria ouvir por longos anos. Certamente, nos anos 40 mantinha-se audível e atraente. No final das contas, oferecia um bom programa a partir de onde começar.

Teatro do Estudante: gênese de uma nova dinâmica cultural

Em setembro de 1945, durante a II Semana de Cultura Nacional (nome pra lá de pomposo, em se tratando de evento bem modesto), coube a Hermilo Borba Filho proferir uma palestra que ele intitulou *Teatro, arte do povo*. Era uma noite chuvosa, e não mais que uma meia-dúzia de entusiasmados estudantes compareceram ao Gabinete Português de Leitura para ouvi-lo. Foi o que bastou. No dizer de Joel Pontes, um dos presentes, ali Hermilo encontrou os apóstolos que procurava para levar à frente seu programa, sua proposta de um teatro de base popular; inversamente, ali também, aqueles pouco mais que garotos defrontaram-se com um propósito, com algo que era capaz de lhes mobilizar as expectativas de ter no teatro um veículo, um instrumento de intervenção na sociedade, ao mesmo tempo em que vislumbravam a possibilidade de estarem dando vazão a alguma coisa de inovadora.

Em meados dos anos 40, Hermilo podia reivindicar uma razoável experiência no campo das artes cênicas. Ainda em sua terra natal (Palmares, na Mata Sul de Pernambuco) havia participado de um grupo local, de modo que, ao migrar para o Recife nos anos 30, tencionando concluir seus estudos, vem já recomendado a Samuel Campelo, se tornando “ponto” do Grupo Gente Nossa. Nesses anos, também, começa a atuar no Grupo Cênico Espinheirense e, em seguida, no TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco) – à época, já o principal grupo teatral atuante no Recife. A essa experiência de palco, somará a de tradutor, de crítico, e, perpassando tudo isto, a de infatigável estudioso do teatro. Se acrescentarmos seu posterior trabalho como diretor e escritor/dramaturgo, ter-se-á melhor delineado seu perfil de *homem de teatro*. Não foi gratuito, portanto, o arrebatamento que provocou naqueles estudantes.

A palestra de apresentação do grupo (Teatro de Estudante de Pernambuco – TEP), que proferiu momentos antes de sua primeira apresentação em abril de 1946, é bom exemplo de qual o seu credo²³.

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

Já não mais estamos na época da “torre-de-marfim”, na qual prevalecia a concepção da arte pela arte. O artista não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades, lutar pelos oprimidos, amenizar o sofrimento, expondo-o sem subterfúgios para que mais facilmente sejam encontrados os remédios (BORBA FILHO, 1980, p. 61).

Difícil pensar em algo mais antagônico ao teatro estabelecido da época que isto. A um teatro voltado para o desfrute e fruição de assistência seleta e refinada, um que queria dirigir-se para um povo rústico e deseducado; a um teatro que requeria uma casa de espetáculos elegante, um que demandava a praça; a um que cultivava os valores acomodados e a confortável e hipócrita moralidade burguesa, um que protesta contra a fraude e mistificação, que vocifera, junto com Ibsen, que “as fontes morais de nossa existência estão envenenadas, que toda a nossa sociedade burguesa repousa no solo pestilencial da mentira”²⁴; a um que quer representar as inquietações universais da condição humana, um outro que quer falar dos dramas e tragédias cotidianas dos humildes, que vê “poesia explodindo pela boca dos cantadores”. A um teatro de elite, um teatro popular²⁵.

O segundo flanco que Hermilo atacava em sua palestra-manifesto era o estético. Evidentemente, eram muitos os pontos em que sua proposta de renovação estética derivava da tomada de posição antiburguesa. Porém não estava a isto reduzida. Não bastava a crítica aos falsos e vazios valores burgueses, nem tampouco era suficiente uma mudança de repertório ou dos temas e motivos que lhes eram subjacentes, o que o TEP almejava requeria dar um passo além. Era preciso recriar a linguagem teatral, encontrar uma nova referência de expressão cênica. Mais uma vez, o modelo inspirador foi buscado na seara popular, em seus espetáculos dramáticos, em seus autos. Para Hermilo, um teatro que aspirasse ser integralmente popular não podia resumir-se em incorporar os “dramas do povo” em seu repertório. Seria necessário aplicar-lhe um “sentido popular”, dando “ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra da ilusão, à improvisação, à roupa”, fazendo, com isso, sobressair suas “marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática”²⁶. Este o “sentido popular” que o espetáculo dramático deveria incorporar. Com ele viriam toda uma nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de fixação de personagens. Toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente.

Tudo o mais redundaria em esforço vão se o realismo à la TAP, que presidia a *mise en scène* burguesa não fosse definitiva e radicalmente superado. Para Hermilo (1980, pp. 62-63),

O Teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assista às representações sem a impressão de que está diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, procurará abolir, sempre que for possível, os cenários pintados com as mesmas cores já usadas milhares de vezes, já gastas, que dão às montagens esse caráter convencional de coisas mortas. Uma das coisas mais importante do espetáculo é a economia da atenção do espectador [...]. O efeito desejado tem que ser obtido por meios simples e o cenário não deve ser um quadro detalhado, porque as perspectivas são enganadoras, devendo a linha e a cor serem a preocupação do decorador, que dará à paisagem um toque de sugestão, obrigando o auditório a desenvolver o seu poder de imaginação. [...] É absurdo que em cima de tábuas se façam correr rios e crescer árvores [...].

Ainda quanto a isto:

O outro entrave [ao lado da mercantilização], integrado na própria técnica teatral, é a concepção burguesa da *mise-en-scène* e a mecanização dos movimentos dos atores, o que dá como resultado um certo artificialismo que não convence. [...] O objetivo que se deseja é a quebra da *mise-en-scène* burguesa, a quebra dos valores artificiais. Os russos, afinal de contas, podem estar com a razão [ao terem criado o Construtivismo], porque teatro é arte e como tal deve criar os seus meios de expressão e não todas as vezes imitar ou reproduzir a vida, o que é uma caricatura. O espectador deve assistir a

uma representação teatral crente de que está diante de uma manifestação artística e não como se fosse 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.

O fervor cívico, a paixão pela arte. Aqueles jovens davam início a um movimento que não se esgotaria com o TEP. Alongar-se-ia por anos afora, até, pelo menos, os anos 70. Por ora, convém assinalar que os poucos anos de vida do TEP (1946-1952) são a justa medida das dificuldades de realização de proposta assim ambiciosa. No início, a crença de que a grandeza do gesto se impõe per se, de que a vontade supera com vantagens a falta de recursos. Não demorou muito, contudo, para, sufocado em dívidas, sentir o amargor de descobrir quimera o que julgava ato de vontade.

O fim do grupo, cumpre registrar, não deve ser debitado exclusivamente a sua insolvência financeira. Ao lado dela, e de modo a agravá-la, concorreu o fato de que sua proposta estética, de linguagem teatral, no que tinha de renovadora tinha também de difícil assimilação por um público acostumado com os espetáculos naturalistas/realistas, de fácil digestão, que o TAP lhes oferecia. Há ainda que se levar em conta, pelo menos, outro elemento. Tanto para Hermilo, como para Joel Pontes, o TEP padeceu de um exacerbado sentimento de grupo. Típico caso em que uma desmedida identidade grupal acaba por asfixiar o próprio grupo, ao garrotear a possibilidade de oxigenação pela entrada de novos integrantes que dêem seguimento ao movimento. “Nosso grupo era fechado por sua própria natureza”, declarou Hermilo. Ou seja, conforme escreveu Joel Pontes, se havia um “certo jeito de ser fechado do TEP” é porque seus membros tinham vivenciado conjuntamente um denso “processo de formação cultural”, do que decorreu alimentarem “uma atitude de defesa permanente contras as infiltrações desagregadoras” (Ver PONTES, 1966, p. 81; BORBA FILHO, Apud, CADENGUE, 1989, p. 191). Infiltrações desagregadoras – modo sintomático, e nada simpático, de se referir a possíveis novos colaboradores. No final das contas, foram, em parte, vítimas de seu próprio esnobismo. O que não deixa de ser irônico.

Ao longo desses pouco mais de seis anos de existência, o TEP promoveu algumas atividades que, de um modo ou de outro, reforçaram o escopo de sua proposta. Já no ano de 1946, realizou, no Santa Isabel, um torneio de cantadores, dando à poesia popular o realce que julgavam merecer. O que, decididamente, não ocorria: para as elites culturais, aquilo não passava de uma manifestação rústica e sem valor. Em seguida, patrocinaram a publicação de

três obras de membros seus: um livro de poesia, *Palhano*, de José Laurênio de Melo, um de contos, *Zona de Silêncio*, de Gastão de Holanda e outro de peças teatrais, *Teatro*, de Hermilo Borba Filho – dando, com isto, um novo impulso às atividades literárias e editoriais das quais se ressentia a intelectualidade recifense. Entre 1948 e 1949, promoveu ainda uma série de debates e mesas-redondas em que questões relativas ao mundo do teatro eram discutidas por pessoas das mais diversas orientações. Uma, em especial, obteve uma repercussão excepcional. Dela participaram Ziembinsky, Henriette Morineau e vários nomes do teatro e jornalismo locais, o que propiciou uma ampla cobertura da imprensa, chegando mesmo a ser transmitida pela Rádio Jornal do Comércio²⁷. Por fim, organizaram alguns espetáculos folclóricos. Na verdade, exposições de espetáculos populares, *Cheganças*, *Maracatus* etc., para homenagear personalidades de passagem pela cidade e com as quais mantinham ou desejavam manter algum tipo de relação: Alberto Cavalcanti, Décio de Almeida Prado, Paschoal Carlos Magno e vários outros. Essas iniciativas, fragmentárias que fossem, vinham se somar à atividade teatral, deixando entrever uma ambição dos membros do TEP em revolverem mais fundo e amplamente o cenário cultural do Recife daqueles anos.

Se, por conseguinte, foi curta a existência do TEP, seu legado, inversamente, foi dos mais frutíferos. A partir do TEP, e em torno dele, começaram a surgir os nomes que no quarto de século seguinte estariam à frente das iniciativas da mais variada natureza. O Teatro Popular do Nordeste, que por boas e sólidas razões arrogava para si a condição de herdeiro desta linhagem, é bastante emblemático quanto a isto. Nascido da reunião de, entre outros, alguns dos mais expressivos membros do TEP – capitaneados por Hermilo e Ariano Suassuna –, o TPN queria, antes de tudo, reviver seu “espírito”²⁸.

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

Do ponto de vista estético, o apelo do TEP calava fundo em toda uma geração de novos que estão surgindo nos anos 40 e que queriam dar forma a uma cultura que fosse a expressão mais viva de sua condição no mundo. Um ser e um estar próprio, peculiar, só seu, mas ao mesmo tempo universal. Em resumo, é ainda a seiva dos anos 20 que corre nas veias dos jovens dos anos 40. O que eles procuram construir deita raízes no fértil solo do

regionalismo-modernista/modernismo-regionalista (e também tradicionalista) de 1926²⁹. Seu chamamento por firmar os valores e práticas culturais próprias da região mexia muito com a sensibilidade de quantos se aventuravam no mister da criação artístico-cultural. Naquilo que singularizava esta região, que até mesmo a distinguia, dado sua riqueza e variedade, havia algo de perene e forte que transcendia a progressiva desimportância e perda de espaço que se verificava nos campos político e econômico. É preciso que se perceba que esta leitura regionalista da proposta modernista não estava oferecendo tão somente a possibilidade de se recompor a altivez e os bríos daqueles que se sentiam apequenados, ela tinha um alcance maior. Em sua lógica estava embutida a convicção de que a originalidade, a autenticidade que a caracterizava era de tal sorte que algo de verdadeiramente novo daí surgiria. Uma arte que desde sua força telúrica falasse ao mundo: “eu vi o mundo, ele começava no Recife”!

Visto por este ângulo, pode-se supor erroneamente que o programa que Hermilo e seus companheiros se impuseram foi uma despidorada apropriação das idéias que circularam vinte anos antes. Não foi o caso. Não se tratava de uma tardia revivescência de idéias gastas. Na segunda metade dos anos 40, qualquer movimento em direção a despojar-se do que havia de exterior e ilegítimo, em busca da rocha bruta que fundava a identidade cultural regional, só fazia sentido se esse núcleo fosse compatível com a tônica social do romance dos anos 30. A força que procuravam imprimir a suas obras não derivava só do que de exótico e pitoresco podiam extrair de temas e motivos regionais, mas, acima de tudo, da capacidade de “pulsar com a carne e o sangue de nosso povo”³⁰. Se há uma riqueza que clama por ser explorada, ela está menos em uma anódina *Tradição* que no *sentido trágico* que é a própria expressão do *pathos* nordestino: “Todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e o cangaceirismo. É o povo sofrendo, é o povo sendo explorado, é o povo lutando [...]” (BORBA FILHO, 1980, p. 61). Sem que se perceba essa comunhão, essa simpatia solidária com os despossuídos, os desclassificados, não se compreenderá o que em grande parte estão a propor ao adjetivarem de popular o teatro que queriam realizar. (E por aqui já se pode bem imaginar o porquê de, ao longo dos conturbados anos 60, tantos grupos tenham querido de um modo ou de outro dar prosseguimento às propostas do TEP: o já referido TPN, mas também o Teatro Universitário de Pernambuco, o Teatro do Movimento de Cultura Popular ...).

De resto, há ainda um terceiro vetor que precisa ser considerado para que se aprecie com mais pertinência no quê, afinal de contas, constituía-se o programa estético do TEP. É apenas da intersecção dessas três linhas de força que se delineia o que essencialmente

quiseram aqueles jovens construir. Ao lado, portanto, do modernismo-regionalista e da tônica social à la 30, cumpre assinalar que sua pesquisa estética não se limitou a incorporar temas e motivos populares. Como já foi antes exposto, a grande conquista estética que perseguiram resultaria do trabalho de assimilar os processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares, para assim revolucionarem a linguagem cênica. Não bastava falar do povo. Tampouco era suficiente falar ao povo. Era preciso ir além e descobrir uma nova economia de expressão que brotasse do modo propriamente popular de compor uma representação pública: seu despojamento, sua capacidade de improvisação, sua força interativa, de comunicação com a assistência, seu criativo aproveitamento de magros e escassos recursos. Só, então, quando tivessem radicalmente modificado seus processos de composição e expressão teatral – ao tomar por escola o que antes era tido por tosco e inculto – é que se teria realmente criado uma nova linguagem. A insistência com que procuraram realizar isto dá a exata medida da centralidade que exercia em seu projeto. Esse era o *plus*, genuinamente seu, que acresciam aos programas dos anos 20 e 30.

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

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

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

Bibliografia

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo. Os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BARROS, Manoel de Souza. *A Década 20 em Pernambuco (uma interpretação)*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

BILL, Max. *Boletim do MAM*, nº 09.

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro: arte do povo. In: *Arte em Revista*, ano II, nº 3, São Paulo: Kairós, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CADENGUE, Antônio E. *TAP: Anos de Aprendizagem (1941-47)*, São Paulo: USP/ECA, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980.

CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CHACON, Vamireh. *Da Escola do Recife ao Código Civil*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

D'ANDREA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta*. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1992.

_____. *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo: Elegia de uma Modernidade*. Campinas: Unicamp, 1993 (Tese de Doutorado).

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*. Rio de Janeiro: José Olympio, Recife: FUNDARPE, 1985.

_____. *Joaquim Cardozo: Ensaio Biográfico*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial*. Recife: Ed. UFPE, 2000.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FERREIRA, Ascenso. *Poemas (Catimbó, Cana Caiana e Xenhenhém)*. 5ª edição, Recife: Nordestal, 1995.

- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 6ª edição, Recife: IJNPS, 1976.
- MARTINS, Luciano. A Gênese de uma *Intelligentsia* – os intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 4/vol. 2, jun. 1987.
- MAURÍCIO, Ivan, CIRANO, Marcos e ALMEIDA, Ricardo de. *Hermilo Vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Ed. Comunicarte, 1981.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Ática, 1997.
- PARADA, Maurício B. A. A Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens de modernidade no Brasil dos anos 50. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol. 14, nº 27, 1994.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.
- PERRUCCI, Gadiel e BERNARDES, Denis. O Caranguejo e o Viaduto. In: *CEDEC*. São Paulo, 1980.
- PONTES, Joel. *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, Col. Buriti, 1966.
- RABELLO, Sílvio. *Itinerário de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- REZENDE, Antônio Paulo. *(Des)Encantos Modernos. Histórias da Cidade do Recife na Década de Vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SINGER, Paul. *Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

¹ Ou ainda, "Na América Latina, pelo contrário [do que se deu na Europa], a principal tarefa a que se propôs a vanguarda foi a construção simultânea de um futuro [e] de sua tradição". Adrián Gorelik, "O Moderno em Debate: cidade, modernidade, modernização"; in Wander Melo Miranda (Org.), *Narrativas da Modernidade*, Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 64.

² Para Luciano Martins, cujo argumento guarda uma enorme proximidade com o de Pécaut, isto se dava porque "a procura da identidade social passa igualmente pela busca angustiada de uma ponte entre essa completa renovação cultural e a reforma da sociedade: a ponte entre a *modernidade* e a *modernização* do país". Ver Luciano Martins, "A Gênese de uma *Intelligentsia* – os intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940"; in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 4/vol. 2, jun. 1987, 76 (grifos no original). Note-se que a proximidade entre um e outro não se restringe à argumentação, o subtítulo do artigo de L. Martins é exatamente o mesmo do título do livro de Pécaut.

³ O afastamento em relação ao programa modernista, tal como concebido por de Mário de Andrade tornou-se evidente e demarcatório. De parte a parte. Com efeito, Mário de Andrade, ao se referir ao livro *Catimbó*, de Ascenso Ferreira, enfatizou que, apesar de Ascenso Ferreira apresentar uma solução rítmica notabilíssima em variedade, ineditismo e acomodação – acomodando como ninguém a frase oral, o verso medido e o verso livre –, se constituindo assim, *Catimbó*, num dos livros mais originais do modernismo brasileiro, apesar disto, ou mesmo

exatamente por isto, residiria na poesia de Ascenso uma tradição perigosa, pois, “Se pode falar que em Catimbó, tem uma ausência trágica de Brasil. Sob o ponto de vista social é um livro deletério, quintessenciando o regionalismo até o máximo outra vez e caindo num particularismo exclusivista quase bárbaro” (FERREIRA, 1995, pp. 19/20). Ao passo que Gilberto Freyre (1976, p. 80) vai apostar na necessidade de "definir-se a favor de valores assim negligenciados"; de que é "todo o conjunto da cultura regional que precisa de ser defendido e desenvolvido" contra "uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo". Este, contudo, é um embate que talvez seja menos de ordem conceitual e mais de ênfase. É razoável admitir que um [modernismo mário andradino] e outro [regionalismo freyriano], no fim das contas, em suas distintas empresas, demandavam desideratos correlatos.

⁴ A citação completa é: "O projeto de modernidade social no Brasil faz descuidar muitos aspectos da emancipação experimental da arte, que regride à estética temática. Modernidade árdua, brota em surtos, por avanços e recuos". Como se percebe, a adição do advérbio de tempo, momentaneamente, e a substituição do verbo regredir pelo par restringir/condicionar, é de minha responsabilidade.

⁵ Pode-se encontrar em Bourdieu diversos elementos que corroboram essa perspectiva de que a autonomização da arte passa pela busca de um repertório vernacular próprio e livre de marcas de outras modalidades de fazer artístico. Ver, entre outros, Pierre Bourdieu. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989; *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992; e *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

⁶ Para o que não faltou quem propugnasse ser essa linguagem artística derivada do construtivismo, do abstracionismo geométrico, da exploração metalinguística do signo, que essa nova linguagem, enfim, era a mais apropriada a todo aquele que aspirasse contrapor-se politicamente à sociedade burguesa; por ser, justamente, a única dotada da racionalidade e universalidade requerida por empresa de natureza tão espinhosa – como era o caso de Waldemar Cordeiro. Cf. José Carlos Durand, op. cit., pp. 142/143.

⁷ Quanto aos artistas, o que se dá é que, "Com a ação do MAM e de diversas outras agências culturais fundadas na mesma época, como o MASP, o MAM-SP e a Bienal de São Paulo, surge uma geração de artistas voltada para as questões do abstracionismo, com uma postura profundamente internacionalista e técnica, que durante os anos 50 irão participar de um projeto moderno absolutamente diverso daquele de 1922". Idem, p. 118. Ver também o trabalho já citado de José Carlos Durand.

⁸ Comentando a exposição inaugural do MAM, em janeiro de 1949, ainda na sede do Banco Boavista, Maurício B. A. Parada registra: "Ao mesmo tempo, em nenhuma das telas reunidas para a exposição, a escola modernista brasileira está presente. Em momento algum se menciona trabalhos de Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Segall ou Volpi. Toda a coleção está voltada para um modelo de moderno marcadamente internacional, e de costas para o que até então era valorizado como tal no Brasil. Impressiona o fato de que a reunião de vários acervos particulares para a formação de um museu voltado para a arte moderna praticamente ignora a tradição da Semana de 22. É como se as artes plásticas no Brasil nunca tivessem enfrentado o tema do moderno, ou como se não houvesse nenhum outro projeto estético moderno anterior a esse". Idem, p.117 (grifo meu).

⁹ Diria mesmo, quase como novo convencionalismo. Veja-se, a propósito, a desconfiança de Max Bill frente a essa febre concretista que correu mundo a fora. "Antes de tudo é preciso um artista, como instrumento, e que tenha qualquer coisa para exprimir. Quando ele não tem nada para comunicar, quando suas obras não se tornam símbolos objetivos, todos estes belos processos não levam a nada, senão a uma decoração modernista. A maioria das obras ditas abstratas ou concretas não ultrapassam o limite da decoração e, a meu ver, não têm nenhum valor. Elas são apenas a manifestação de um entusiasmo pelo contemporâneo, pela expressão de hoje, mas nascem de um mal entendido". Ainda nessa linha de distinguir a arte concreta (programa estético) do concretismo (aproveitamento indiscriminado de uma fórmula bem sucedida), disse o artista: "Há doutrinadores que só acreditam no retângulo, e outros na linha curva. Mas o alvo da arte é outro que a exploração de uma só idéia formalista, é a criação de explicações novas, com meios novos". Max Bill, em debate promovido pelo MAM-RJ a 03.06.53, reproduzido em *Boletim do MAM*, nº 09, pp. 08/09.

¹⁰ Para a Escola do Recife ver, entre muitos outros títulos, Sílvio Rabello, *Itinerário de Sílvio Romero*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1944; Vamireh Chacon, *Da Escola do Recife ao Código Civil*, Rio de Janeiro: Simões, 1969; Roberto Ventura, *Estilo Tropical*, São Paulo: Cia. das Letras, 1991; e Lília Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças*, São Paulo: Cia. das Letras, 1993. Nunca é demais chamar a atenção para o fato de que, em meio àqueles tidos por participantes da Escola do Recife havia gritantes diferenças quanto a suas concepções intelectuais. Daí a resistência de alguns em admitir sua própria existência. A esse propósito, ver o livro citado de Vamireh Chacon.

¹¹ A dimensão polêmica da obra de Sílvio Romero é bastante explorada no livro de Roberto Ventura. Quanto a seu característico traço de destempero verbal, veja-se esse comentário de Sílvio Rabello, que o situa num plano para além do pessoal. "Só por aquele 'estado de magia' de que falava Graça Aranha, é que Sílvio Romero se

prenderia tão profundamente à cidade em que Tobias Barreto desempenhara o papel mais estranho de toda a vida intelectual do país. [...] Parecia-lhe um dever – o dever da sua geração – continuar a obra de demolição do 'mestre'; abrir os novos caminhos do pensamento crítico do Brasil. Mas a verdade é que Sílvio Romero exagerou a esse dever além dos limites do próprio bom senso. E se o seu temperamento ardoroso é o maior responsável pela crítica de negação que realizara, lembremos, por outro lado, a parte que essa crítica deve à sua formação provinciana, naquilo que o provincianismo tem de impermeável e simplório. Vem, daí, a missão o seu tanto messiânica a que se impusera, certo de que ia recriar o mundo à sua maneira – à maneira da 'escola' do Recife". Sílvio Rabello, op. cit., pp. 194/195.

¹² São os argumentos de Roberto Ventura que estou seguindo aqui.

¹³ Conforme opinião de Plínio Barreto, publicada em 1938, n'O Estado de São Paulo. Citado em Vamireh Chacon, op. cit., pp. 63/64.

¹⁴ Ver, a respeito, os trabalhos citados de Daniel Pécaut e Luciano Martins. Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão*, São Paulo: Brasiliense, 1985, embora não estenda sua análise até o modernismo, traçou essa mesma trajetória intelectual.

¹⁵ Igualmente importantes são os trabalhos de Antônio Paulo Rezende, *(Des)Encantos Modernos. Histórias da Cidade do Recife na Década de Vinte*, Recife: FUNDARPE, 1997, e de Manoel de Souza Barros, *A Década 20 em Pernambuco (uma interpretação)*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

¹⁶ Malgrado dispusesse de uma poderosa tribuna – o Jornal do Commercio – que, ao mesmo tempo, lhe oferecia um invejável apoio institucional – e político, que não convinha descuidar! –, a partir dos Pessoa de Queiroz, proprietários do jornal. Quanto ao ambiente cultural desse período, assim se expressiu Souza Barros: "O fim da Segunda década arrastava um ritmo de vida baseado no pior estilo do romantismo. [...] Estávamos num período crítico, na decadência e na repetição pura e simples. Existiam ainda alguns dos luminares da fase que estertorava, mas viviam de seus louros, e nada aparecia que pudesse marcar uma renovação de estilos nas formas seguidas ou princípio de estruturação de outra fase, com aberturas e diferentes rumos", op. cit., p. 151.

¹⁷ Minha percepção da importância de Joaquim Cardozo, bem como de sua produção cultural, deve-se muito aos trabalhos de Maria da Paz Ribeiro Dantas, *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*, Rio de Janeiro: José Olympio, Recife: FUNDARPE, 1985, e *Joaquim Cardozo: Ensaio Biográfico*, Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1985; mas sobretudo ao estudo da Prof.^a Moema Selma D'andrea, *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo: Elegia de uma Modernidade*, Campinas, Unicamp, 1993 (Tese de Doutorado). Souza Barros, para esses fins, permanece uma referência insubstituível.

¹⁸ A questão é ainda mais séria. Ao contrário do que continuou a afirmar Gilberto Freyre, como no Prefácio à 4ª edição, de 1976, para Neroaldo Azevedo o manifesto não só foi publicado em 1952, mas verdadeiramente escrito. Resultado de seu acompanhamento dos jornais da época, afirma o autor que não há nos mesmos nenhuma alusão à existência de um manifesto. N. Azevedo, op. cit., pp. 151/153. Essa é uma questão que, pelo menos em parte, já havia sido antecipada por Wilson Martins em um dos volumes de sua alentada História da Inteligência Brasileira.

¹⁹ Referindo-se, 50 anos depois, ao ocorrido nos anos 20, disse o autor sobre si mesmo: "Isto sem lhe ter faltado, em alguns pontos, inspirações européias – sobretudo do Irlandismo de William Butter Yeats – e norte-americanos: sobretudo de sua 'New Poetry' e de sua 'New History' e da Antropologia renovadora de Franz Boas". E ainda: "Desde a chegada da Europa de um de seus primeiros animadores [ele próprio, sempre], que, aliás, nos seus contatos europeus – saliente-se de início – convivera, em Paris, em companhia dos pintores seus conterrâneos, ali fixados, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, com futuros líderes da Semana de São Paulo como Tarsila do Amaral e Brecheret, uns e outros – os pernambucanos e os paulistas – recebendo sugestões modernizantes de então atualidades européias. Sugestões que o Recife e São Paulo dariam, entretanto, interpretações em alguns pontos diversas e até contraditórias. Adolescente e estudante nos Estados Unidos e, depois, na Europa, já esse recifense [...] escrevia artigos, quer em inglês, quer em português, dando relevo, de modo um tanto novo, à valorização do regional, do tradicional e, ao mesmo tempo, do arrojadamente moderno em arte, em filosofia, em antropologia, em sociologia, em literatura". Vide sua Conferência, *O Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife*, feita junto ao Conselho Federal de Cultura, em maio de 1976, e publicada em conjunto com a 5ª edição do *Manifesto Regionalista*. As citações estão às pp. 13/14.

²⁰ O artigo de *O Fiau* está transcrito, na íntegra, às pp. 198/200.

²¹ Citado em A. P. Rezende, que, à mesma página, comenta: "sua admiração por Tolstói o levará a afirmar sua intenção de ter o escritor russo como guia".

²² Segundo depoimento reunido por Lourenço Dantas, *A História Vivida*, citado em A. P. Rezende, op. cit., p. 147.

²³ Há uma clara continuidade entre a primeira versão desta palestra, lida no Rotary Clube, em meados de 1945, sob o título *O Teatro: arte popular*, e última, cujo título, *Teatro: arte do povo*, é o mesmo da lida em setembro de 1945, durante a II Semana de Cultura Nacional, no Gabinete Português de Leitura. Até onde tenho conhecimento, apenas sua terceira e última versão foi publicada. Tomo-a por fundamento para tecer as considerações que seguem. Hermilo Borba Filho, “Teatro: arte do povo”, publicado em *Arte em Revista*, ano II, nº 3, São Paulo: Kairós, 1980, pp. 60-63.

²⁴ Citação feita por Hermilo de *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen, op. cit., p. 61.

²⁵ Porque, para Hermilo, teatro é uma arte intrínseca e inequivocamente popular: é popular em sua gênese (“pois teve sua origem nas festas pagãs dedicadas a Dionísio”), é popular em sua estrutura: é sempre arte coletivamente construída, e é popular em sua finalidade: se destina sempre a uma representação pública. Idem, ibidem, p.60.

²⁶ Segundo depoimento dado por Hermilo, reproduzido em Ivan Maurício, Marcos Cirano e Ricardo de Almeida, *Hermilo Vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*, Recife: Ed. Comunicarte, 1981. É perceptível nesta passagem um eco das concepções de B. Brecht.

²⁷ A esta mesa-redonda, Joel Pontes atribui a retomada do movimento em favor da criação de um curso de formação de atores, o que se deu dez anos depois.

²⁸ Conforme seu *Manifesto*: “se o grupo [TPN] é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estréia do Teatro do Estudante de Pernambuco”; ou ainda: “O TPN representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade”. Cf. “Manifesto do Teatro Popular do Nordeste”, in *Arte em Revista*, op. cit., p. 64. Também não seria de todo insensato entender o Movimento Armorial, que Ariano funda nos anos 70, como um prolongamento dessa lógica. Sobre o Movimento Armorial, consulte-se o belo trabalho de Maria Thereza Didier, *Emblemas da Sagração Armorial*, Recife: Ed. UFPE, 2000.

²⁹ Para uma melhor apreciação dos debates culturais dos anos 20, ver os importantes trabalhos de Neroaldo P. Azevedo, *Modernismo e Regionalismo: os Anos 20 em Pernambuco*, João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1984; Antonio Paulo Rezende, *(Des)Encantos Modernos*, Recife: Fundarpe, 1997 e Moema Selma D’Andréa, *A Tradição Re(des)coberta*, Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1992. Ver ainda, da mesma autora, *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo: Elegia de uma Modernidade*, tese de doutoramento, Campinas/SP: Unicamp, 1993 e Manuel de Souza Barros, *A Década 20 em Pernambuco*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

³⁰ Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, citado, p. 65.