

CLASSIFICAÇÕES CULTURAIS E IDENTIDADE: ITINERÁRIOS DE DEBATES INTELECTUAIS E ARTÍSTICOS EM RECIFE (1950-70)

*Flávio Weinstein Teixeira*¹
*Paulo Marcondes Ferreira Soares*²
*Lady Selma Ferreira Albernaz*³

Em um pequeno artigo publicado em meados dos anos 1990, Alberto Moreiras propôs um modelo interpretativo para a produção cultural latino-americana que se assentaria na existência de dois grandes eixos articuladores das ações e produções culturais *stricto sensu*, aos quais ele designou de *paradigma de modernização* e *paradigma de identidade*⁴. Como toda proposta que almeja uma ordem de abrangência dessa magnitude, essa também tem a militar contra si seu elevado nível de generalização, e a tendência, daí decorrente, de reduzir a fôrmas as complexas e multifacetadas experiências de criação cultural, tal como foram vivenciadas e experimentadas pelas pessoas em suas específicas circunstâncias históricas. Em suma, a proposta de Moreiras, no que não difere de nenhuma outra de igual natureza, requer que se a considere com uma boa dose de cautela, uma vez que pode induzir a uma percepção ossificada das coisas, ao aprisionar a dinâmica da vida cultural numa dicotomia que, no limite, esvaziaria essa própria vida cultural de seus significados mais profundos.

Por outro lado, caberia lembrar que os sentidos do que se está atribuindo como posicionamentos da identidade e da modernização no tocante à ação política da arte e da cultura, alinham-se, respectivamente, a modalidades de tomadas de posição não necessariamente inéditas. A rigor, essa discussão perpassa todo o processo da arte desde o surgimento dos movimentos da arte moderna. Especificamente, diz respeito, esse debate, à antiga peleja da arte moderna (de tendência abstrata, não-representativa e contraposta ao perspectivismo) com o realismo - ainda que se deva reconhecer a variabilidade de tais manifestações, dependendo do contexto histórico em que elas se dão. De modo um tanto sumário,

¹ Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco.

² Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco.

³ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco.

⁴ Ver MOREIRAS, Alberto. "Epistemología tenue (sobre el latinoamericanismo)". *Revista de Crítica Cultural*, Chile, n. 10, 1995, p. 48-54.

se para o realismo o *conteúdo diz a forma* (identidade), nas investidas do esteticismo fundante da arte moderna e das vanguardas *a forma diz o conteúdo* (modernização). Ainda que se reconheça o reducionismo dessa máxima, trata ela de dar destaque à visão com que artistas e intelectuais pensam os critérios de participação social e estético da arte.

Todavia, em que pese tais observações, não há como negar o fato de que o modelo que Moreiras propõe é bastante útil, na medida em que faz saltar aos olhos os contornos mais decisivos, as linhas de força mais marcantes, em conformidade com os quais teria se agenciado a produção cultural no Brasil de meados do século XX. Por conseguinte, considerando-se as disputas e embates observáveis no campo cultural brasileiro dos anos 1950-1970, admitir a existência de dois grandes eixos articuladores/ aglutinadores das concepções artístico-intelectuais de então tem uma considerável serventia do ponto de vista heurístico⁵. E se, movido por algum sentimento de pudicícia intelectual, houver ainda quem julgue abusivo que uma proposição como essa possa ter real aplicabilidade para uma análise em escala de âmbito nacional, então seria o caso de sublinhar que, quando se pensa o ocorrido no Recife, não há razão alguma que justifique tamanho comedimento.

De fato, qualquer olhar que procure apreender os móveis em torno dos quais se davam as lutas por classificações culturais (porque é disso que, efetivamente, se trata) envolvendo artistas e intelectuais recifenses, no período 1950-70, fatalmente se deparará com a constatação de que aí não estava em jogo apenas uma disputa pela definição dos parâmetros e sentidos configuradores do que seria uma identidade cultural pernambucana - ou mesmo brasileira, posto que, de algum modo, sempre se rebatia nessa dimensão mais ampla -, mas, mais do que isso, poderá verificar o quanto essas disputas derivavam de posições que tinham seu ponto de tensão no confronto desses dois grandes eixos de que se falou acima. Isto, na medida em que, ao agenciarem os elementos que os habilitavam/autorizavam a intervir no campo cultural, os diversos agentes, na verdade, o faziam mobilizados por uma série de implícitos que atravessavam, simultaneamente, suas concepções estéticas, seus postulados intelectuais, as posições políticas defendidas ou pretendidas, as formulações econômico-sociais manifestas ou apenas subentendidas em suas elaborações, enfim, acabavam perpassando todo o conjunto de referências que ora convergiam a fim de conformar um quadro tendente a enfatizar uma identidade que se ancorava em chave modernizante - cuja legitimidade provinha, em sua maior parte, do simples fato de se poder reivindicar contemporâneo de sua época, das questões que ela colocava -, ora articulavam-se em torno de um princípio identitário mais apegado às, por assim dizer, forças telúricas - em que sobressaíam o clamor da terra, o irresistível apelo dos fazeres e saberes populares, a marca

⁵ Desde que se entenda tal modelo menos como algo a ser regido segundo rígidos parâmetros científicos, e mais como uma sugestão que tem a labilidade, a plástica das licenças poéticas. Quer dizer, menos do que se pautar por um parâmetro do tipo *Isso vs. Aquilo*, deve-se ter uma postura de abertura para aceitar posições/tomadas de posições intermediárias, compósitas, oscilantes, ambíguas etc. Mas que, não obstante, a despeito de sua maleabilidade, ainda assim dão a ver uma dada tônica dominante.

indelével, ainda que intangível, da tradição, enfim, tudo aquilo que, em sua especificidade, definiria o sentido último do ser nacional⁶.

Na impossibilidade de, nos limites deste texto, poder explorar a contento os exemplos, os episódios, as iniciativas que diriam da pertinência dos argumentos expostos, tome-se o que segue como meras indicações nesse sentido. Antes, porém, um rápido esclarecimento acerca do enfoque analítico aqui adotado.

Tomar a diversidade de manifestações de natureza cultural sob o signo das lutas por classificação, não significa outra coisa do que descortinar a possibilidade de apreender, com maior propriedade, alguns aspectos que não têm merecido a devida atenção. Especificamente, vistos sob o ângulo das disputas e embates intrínsecos a tais processos classificatórios, a dinâmica da vida cultural ganha densidade, os vários possíveis, então em jogo, ganham relevo, e os sutis - nem sempre! - liames que estabelecem com o entorno sócio-político se tornam mais perceptíveis em sua complexidade.

De fato, o que essa linha investigativa tende a trazer à tona não é outra coisa que uma subterrânea e incessante luta pelo “monopólio da imposição da definição legítima” daquilo que garante o reconhecimento, a distinção. Ou seja, uma disputa pelo “*monopólio do poder de consagração dos produtores ou dos produtos*”⁷. Reconhecimento esse que, evidentemente, é absolutamente dinâmico e não estacionário. E, embora almeje a consagração como uma espécie de entronização, sucede que neste reino não há nada que alcance um status assim cristalizado, granítico. Dentro dessa perspectiva, estudar fenômenos da ordem da cultura é, necessariamente, acompanhar como, a cada momento, foram se estruturando e impondo determinadas formas de conceber e reconhecer a legitimidade dos fatos artístico-culturais. Em outras palavras, tratar de bens culturais requer um esforço de não reduzi-los aos tipos de artefatos produzidos (ainda que não se possa, nunca, descurar a lógica interna a eles), ou, mais exatamente, se não é possível pensar a cultura senão como produção de significados e sentidos, menos o é considerá-la desconectada às relações sociais e arranjos de poder correlatos.

Também no plano empírico, algumas indicações prévias se fazem necessárias – especialmente quanto ao recorte histórico acima referido. A esse respeito, conviria notar que a literatura acerca das mudanças sofridas pela sociedade brasileira, no período que se abre no segundo pós-guerra, tem enfatizado bastante o fato de se estar diante de um momento de inflexão. Comumente, e não sem razão, atribui-se à vertiginosa industrialização e urbanização que se verificaram nestes anos a responsabilidade por desencadearem todo um movimento, ao qual viriam atreladas as virtudes próprias de uma sociedade moderna não somente em suas estruturas,

⁶ Ou seja, mesmo lidando com propósitos modernizantes, estes intelectuais não descuidavam de afirmar identidade, da mesma forma como ocorria com aqueles intelectuais que lidavam com demarcações de especificidades, pautadas em dimensões da cultura local - significadas como tradicionais -, que pareceriam tornar mais explícitos estes propósitos nos seus escritos e obras. Neste sentido, menos que querer opor os paradigmas de “modernidade” e “identidade”, o que interessa é fazer notar que mesmo quando os intelectuais tinham por meta o moderno, também aí estaria em ação uma estratégia de, ao se afirmar distinto daqueles tidos por tradicionais, fazer sobressair uma dada identidade.

⁷ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 253 (grifo no original).

mas também nos estilos de vida presumidamente acessíveis a porções ampliadas. Recobrando tudo isto, uma benfazeja sensação de que o futuro abria-se generosamente a expectativas as mais positivas. Um país que, a despeito dos percalços, parecia estar seguro quanto à concretização de seu destino manifesto: ser grande.

Tal otimismo, ainda que possa ser atribuído a uma visão o seu tanto edulcorada e ingênua de uma realidade que, não obstante, se mantinha atroz nos seus fundamentos, tinha lá seus motivos para existir. Afinal, parcelas crescentes da população viam seus modos de vida e sociabilidades alterados segundo os moldes urbano-industriais. A suposta modernidade se plasmava e fazia-se presente no cotidiano das pessoas⁸.

Paralelo a isto, no campo da cultura, da produção de bens simbólicos, ao par das tendências que se pautavam por um acomodamento às fórmulas consagradas - a “grande arte” domesticada pelo establishment -, começava a vicejar um crescente apego ao apuro formal. Herdeiro de certa face do modernismo - aquela que reinstala o primado de um *aggiornamentto* do programa estético, com sua ênfase sobre os modos pelos quais uma obra de arte se constrói -, o novo momento por que passa a produção cultural brasileira tem na(s) linguagem(ns) artística(s) seu foco primordial de atenções. Em cada ramo das atividades artísticas o que importa é a busca de uma forma mais pura, elaborada e intrinsecamente sua de construir um artefato artístico-cultural⁹.

É claro que a emergência desse novo padrão de referência estética não se deu no vácuo. Muito pelo contrário. Ele teria se apresentado como uma insurgência – e auferido ganhos de legitimidade em função disto – contra todo um outro conjunto de referências que, de ordinário, a crítica especializada costuma referir como sendo característico, de um lado, do já àquela altura gasto romance social dos anos 1930, com seu especial pendor para o registro documental, e, do outro lado, da igualmente saturada pintura figurativista, cuja expressão proeminente coube à pintura mural de um artista como Portinari.

⁸ Vide MELO, João M. C. de & NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*: vol. 4 - contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁹ Momento esse que, a bem da verdade, é bastante complexo, envolvendo uma série de disputas nas quais nem sempre se pôde divisar com facilidade o que, afinal de contas, as alimentava. Seria o caso, por exemplo, de se observar, no que diz respeito à experiência do construtivismo no Brasil, aquelas frentes de combate com as quais precisou lidar: a do abstracionismo contra o figurativismo; a do abstracionismo geométrico concretista, de fundo racional e objetivista, contra o abstracionismo informal, acusado de irracionalista; por fim, a da ruptura neoconcreta dos construtivistas cariocas em relação aos paulistas. Ver, a respeito, ver: AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3. ed. rev. São Paulo: Nobel, 2003. ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira - a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari -1922-1945*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Foi, enfim, como reação a essa configuração dominante que o construtivismo (seguindo aqueles princípios já mencionados de abstracionismo, não-representação e não-perspectivismo) pôde surgir como uma nova tendência nas manifestações artísticas da época. Nesse sentido, foi ele quem melhor exprimiu esse movimento das artes em direção a uma ênfase no processo de fazimento, em que a dimensão de construto sobrelevava-se em relação ao conteúdo, e que rapidamente alcançou foros de reconhecimento e consagração. Foi na virada dos anos 1940/ 1950 que se viu brotar, quase explosivamente, esta compulsão pelo apuro formal¹⁰.

Daí em diante, ainda que apenas sofrivelmente viesse a ser apreciada com o discernimento requerido, não haveria como descurar a evidência de que os espaços legitimadores da arte mais e mais reconheciam e valorizavam essa nova modalidade de expressão artística. De fato, a despeito das invectivas e, vez por outra, uma ação mais agressiva - de mutilar obras ou coisa do gênero -, o importante a registrar é que, a partir sobretudo das Bienais e, imediatamente antes, quando 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 de parte dessas manifestações da contemporaneidade estética.

Numa outra dimensão, considerando-se, agora, o plano intelectual, pode-se perceber movimento similar. Da renovada valorização conferida às formulações de natureza acadêmico-científicas à firme suposição de que nada resistiria à força do rigor lógico-formal; da crença nos poderes inauditos do planejamento aos avatares do tecnicismo; em tudo as mesmas e inabaláveis convicções: a aposta na necessidade de “acertar o relógio” com o que se processava nos países centrais e a certeza de que isto somente seria possível mediante um maior investimento nas lógicas que presidiam a construção dos saberes intrínsecos a cada área de conhecimento (e que, no fundo, não era outra coisa - ao menos assim é que era percebido - senão um aperfeiçoamento de suas próprias ferramentas intelectuais). Assim, este aprimoramento se refletiu na organização de campos de saber, nos quais cada disciplina científica preocupou-se unicamente em aprofundar o investimento intelectual em suas próprias categorias de análise. Se isto deu margem à constituição de uma linguagem específica, de modo análogo ao que aconteceu com os vários gêneros de produção artística, desenvolveu, por outro lado, como consequência, uma espécie de autismo, com uma crescente indisposição para o diálogo entre si.

Visto dessa maneira, em linhas gerais, as coisas aparecem como que subordinadas a uma determinada ordem; como que dotado, todo esse movimento, de uma coerência, homogeneidade e, sobretudo, linearidade. O que, evidentemente,

¹⁰ Para o que não faltou quem propugnasse ser essa linguagem artística derivada do construtivismo, do abstracionismo geométrico, da exploração metalingüística 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 foi o caso de Waldemar Cordeiro. Cf. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 142-143.

está longe de ser uma perspectiva aceitável. A fim, portanto, de relativizar o tom monolítico dessa narrativa vitoriosa da modernidade artístico-intelectual, caberia atentar para outros tantos elementos atuantes no campo cultural. Nesse sentido, não obstante o esforço pela afirmação de um estatuto estético da arte - que, no fim das contas, não deixava de ser um movimento dirigido senão a uns poucos iniciados -, o que talvez tenha sido decisivo para a não perpetuação da vacuidade empolada do beletrismo, ou da cafonice própria ao academismo, foi a emergência, e paulatina conquista de legitimidade, de uma versão militante de nacionalismo - muito característica do período que se abre nos anos 50.

Como resultante desse exercício, tem-se, precisamente aí, o início da “*marcha para o povo*”¹¹.

Sebastião Uchoa Leite, com muita propriedade, em artigo publicado na Revista *Civilização Brasileira*, definiria os anos JK como aqueles em que se transitaria de uma concepção de cultura popular como o conjunto de manifestações culturais cujos produtores (e consumidores, pode-se acrescentar) seriam os setores populares, para a de algum produto cultural que se fazia para o povo, com fins marcadamente políticos¹². No primeiro caso, uma prática cultural tradicional que, tanto mais quando entendida sob a chave do folclore, deveria ostentar os atributos da pureza e autenticidade, que, ademais, e por isso mesmo, estaria a exigir atenções e cuidados de preservação, sob pena de ver-se desvirtuada e abastardada.

Quanto ao segundo caso, no núcleo desta última concepção, embora houvesse sempre variantes, estava a convicção de que à cultura para o povo estava atrelada, necessariamente, uma função pedagógica: a arte, em sendo política, precisava promover, de acordo com Pécaut, o encontro do povo consigo mesmo, revelar seu ser mais profundo, e apontar-lhe os caminhos para a superação de sua condição, em tudo e por tudo insatisfatória¹³.

Ferreira Gullar, que desponta nesses inícios dos anos 60 como um dos principais teóricos desta corrente, não teve dificuldades em sentenciar que a cultura popular “*é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira*”, sendo, “*portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária*” - daí que, devido ao “*fato mesmo de pretender a obra da cultura popular contribuir para levantar o nível de consciência do público, [...] levando-lhe uma mensagem que é, em última análise, política*”, caberia a ela, justamente por isso, ter sempre que manifestar, “*direta ou indiretamente*”, um caráter “*didático*”¹⁴.

É certo que havia, na época, uma atmosfera meio inebriante de polarização ideológica. Acirramento da luta de classes, múltiplas e sucessivas guerras pela libertação de povos de há muito subjugados (aberta ou veladamente colonizados)

¹¹ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

¹² LEITE, Sebastião Uchoa. “Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica”. *Revista Civilização Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, ano 1, n. 4, 1965.

¹³ Cf. PÉCAUT, *Os intelectuais...*

¹⁴ GULLAR, Ferreira. “Cultura posta em questão”. *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, ano 2, n. 3, 1980, p. 84. Publicado, originalmente, em 1963, pela editora da UNE.

- era de se esperar que tudo isto acabasse por contribuir para formar a convicção de que a revolução estava na ordem do dia e que bastava tão-somente pô-la em movimento. A arte e a cultura, não deviam ser mais que instrumentos nessa luta.

Como se sabe - e os próprios contemporâneos o perceberam, ainda que um tanto timidamente -, a primeira a morrer nessa guerra foi a criação artística, ela mesma. Qualquer veleidade estética deveria ser abandonada em favor de um interesse maior: a conscientização e conseqüente emancipação popular. Sopesado o período, parecia que a pesquisa por renovados modos de expressão artística havia encontrado seu detergente.

Isto posto, e com vista a se resumir o que até este momento se argumentou, seria o caso de se retomar a proposta de Moreiras, e dizer que os sentidos que se está atribuindo aos condicionamentos próprios dos paradigmas da identidade e da modernização, relativamente à direção tomada pela produção cultural, poderiam ser traduzidos, respectivamente, em termos de se conceder prioridade seja ao conteúdo, em detrimento da forma, seja, em contraposição, à prevalência da forma, ao invés do conteúdo. Assim, o que está em jogo, quanto ao entendimento mais amplo do que pode ser concebido como uma “política” do campo cultural, é o modo como artistas e intelectuais pensaram (e pesaram) critérios de participação social da arte e das manifestações culturais em seu meio - especificamente no que toca às questões do lugar e da região.

Vista sob esta perspectiva, a dinâmica cultural do Recife nesses anos 1950-70 adquire uma dimensão realmente significativa. De um lado, como nunca antes, a categoria povo/ popular tornou-se central para um conjunto muito amplo e variado de artistas e intelectuais. Pioneiro nessa investida, coube ao TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco) lançar as bases de um programa de renovação da linguagem teatral. Aqueles que o compunham, Hermilo Borba Filho à frente, consideravam que era imperioso romper com o teatro então 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 - referências particularmente condicionadas por quem acabava de presenciar os últimos suspiros de um Estado de exceção¹⁵. Auspiciando a democracia, Hermilo esperava ver a

¹⁵ BORBA FILHO, Hermilo. “Teatro: arte do povo”. *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, ano 2, n. 3, 1980, p. 60-63. Em depoimento dado para o Serviço Nacional do Teatro/ Museu da Imagem e do Som, Hermilo deixa claro o quanto as peças iniciais do TEP - *O Segredo* e *O Urso* - eram já definidoras das fronteiras dentro das quais o grupo projetava constituir seu território: uma peça radicava-se na tradição dos grandes autores dramáticos, enquanto a outra firmava uma tomada de posição política. “Naquela época, época de redemocratização do país, estava todo mundo muito assanhado com os ideais democráticos e, por consequência, todo mundo muito contra as idéias fascistas que acabavam de ser extintas na Europa. Então *O Segredo*, de Sender, que era uma peça antinazista, atendia muito bem a isso; atendia muito mais do ponto de vista político do que de um ponto de vista artístico. Do ponto de vista artístico atendia, é claro, a peça de Tchekhov [*O Urso*]”. Conforme citado em Luiz M. B. Carvalheira. CARVALHEIRA, L. M. B. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1986, p.117.

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 lhe diziam 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.

Quanto ao plano estético, é de se notar que 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. Para tanto, 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*”, à sua força interativa - de comunicação com a assistência -, a seu criativo aproveitamento de magros e escassos recursos; fazendo, com isso, sobressair suas “*marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática*”¹⁶. Este o “*sentido popular*” que o espetáculo dramático deveria incorporar. Com ele, viria toda uma nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de fixação de personagens. Toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente.

Isto, contudo, só poderia ser obtido se de fato lograssem assimilar os processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares. Na visão deles, era preciso, portanto, descobrir uma nova economia de expressão que brotasse do modo propriamente popular de compor uma representação pública. Só, então, quando tivessem radicalmente modificado seus processos de composição e expressão teatral, ao tomar por escola o que era tido por tosco e inculto, é que se teria realmente criado uma nova linguagem. No entanto, ao buscarem nos recursos expressivos do repertório popular os elementos a partir dos quais, mediante uma recriação, procuraram instituir sua nova linguagem artística, o que aqueles jovens reunidos em torno do TEP fizeram foi, a um só tempo, assimilar e ultrapassar a tradição regionalista. Aceitaram de bom grado o telúrico apego regionalista às coisas do povo e da terra, mas rejeitaram totalmente seus princípios de composição artística. Em síntese, o que procuraram realizar foi uma espécie de renovação pela tradição.

¹⁶ Segundo depoimento dado por Hermilo, reproduzido em Ivan Maurício, Marcos Cirano e Ricardo de Almeida. MAURÍCIO, I.; CIRANO, M. & ALMEIDA, R. *Hermilo vivo: vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981. É claramente perceptível nesta passagem um eco das concepções de B. Brecht.

Paulatinamente, a partir dessa tomada de posição inicial do TEP, embora não necessariamente decorrente de sua atuação, começa a se infiltrar entre parcelas expressivas da intelectualidade local uma percepção que apontava na direção de se colocar o povo (com todos os seus derivativos: cultura popular, saber popular, interesse popular...) como o grande critério ordenador/ legitimador de quantos fossem os projetos de intervenção cultural. Entre tantos outros que deram vazão a tais postulados, estavam os folcloristas. Orbitassem eles ou não em volta da Comissão Nacional (e/ ou Estadual) do Folclore, sua preocupação se direcionava não somente, como seria de se imaginar, no sentido de se manterem imaculadas as tradições populares, preservando-as das ameaças desvirtuadoras do meio urbano, mas também cuidavam para que o folclore ganhasse uma dimensão institucional, acadêmica; que viesse, finalmente, em consonância com o que defendia o movimento folclorista nacional, a ganhar o estatuto de disciplina universitária, com objetos e metodologia próprios¹⁷.

O curioso é que, ao buscarem revestir-se com o selo legitimador da “ciência”, o que esta geração de folclorista acaba por deixar explícito é o conflituoso dilema que habitava seus intestinos. Ao contrário do que eles próprios queriam fazer crer, os saberes, as práticas, as manifestações e expressões populares não tinham validade em si mesmo, mas tão-somente enquanto uma categoria construída por letrados para consumo de letrados. Procurando livrar-se do estigma de diletantismo a que estava presa a investigação folclorista, o que esses novos praticantes fizeram foi trazer à luz do dia o caráter intelectualista que definia esse movimento folclorista.

À parte as concepções para-românticas que vicejavam aqui e ali, o que é distintivo dessa época, quando se fala na centralidade que a categoria povo veio a conquistar, é justamente a tendência por se construir uma arte de apelo popular, em que povo e nação se viam superpostos e irrompiam, simultaneamente, como fontes e destinatários da mensagem artística. Dentro dessa perspectiva, a emergência do tema do compromisso com a causa popular passou a granjear mais e mais reconhecimento. E assim também, progressivamente, foi se constituindo num motivo a ser explorado nas modalidades as mais variadas de produção cultural. Subjacente a essa postura, como disse Ferreira Gullar, estava o pressuposto de que era necessário “levantar o nível de consciência” do povo. Daí que, a toda e qualquer investida no campo da cultura, deveria caber um caráter didático. Não sem razão, as ações de cunho eminentemente educativo, com suas diversas propostas de educar/alfabetizar os setores populares - Paulo Freire à frente -, vieram a ganhar, por óbvias razões, um notável destaque neste momento¹⁸. Um movimento pela educação que era sempre e necessariamente um gesto político. Na retórica da

¹⁷ Acerca do “movimento folclorista” brasileiro, ver: VILHENA, Luís Roberto. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

¹⁸ Que não deixava de ser, também, uma maneira de introduzir esses contingentes no âmbito da sociedade moderna. Com efeito, como lembra Ernest Gellner, é preciso ter em conta que o domínio do código escrito é algo absolutamente necessário à constituição das nações modernas, tendo em vista as novas realidades das sociedades urbano-industriais. GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993.

época, uma ação que se fazia no sentido de superar a alienação desses setores, que os tornavam particularmente manipuláveis pelas forças políticas conservadoras.

A empolgação que essas idéias despertaram entre expressivos setores da esquerda intelectualizada da época se não chega a ser surpreendente nem por isso deixa de chamar atenção para a forma como rapidamente se desdobrou em mais de uma frente de ação. De um lado, junto com a eleição de M. Arraes para prefeitura do Recife, temos a criação do MCP (Movimento de Cultura Popular), que desempenhará um significativo papel no sentido de assumir como sendo proposta do poder público essas premissas de uma educação engajada. O próprio Paulo Freire, por sua vez, quando dirigiu o Serviço de Extensão Cultural (SEC) da Universidade do Recife, deu curso a mais de uma iniciativa comprometida com a democratização da cultura. O que, para seus antagonistas, não passava de uma mal-disfarçada ação subversiva, a serviço da luta política que ora adquiria seus contornos mais agudos.

De outra parte, é preciso que se atente para o fato de que o MCP, por exemplo, não se restringiu a dar cobertura institucional a uma campanha de educação/alfabetização das camadas populares. A ele também coube um importante trabalho de valorização das manifestações tradicionais da cultura popular, além de, dado a influência de Abelardo da Hora, dar um maior relevo a algumas das premissas que, desde antes, vinha obsedando a esse respeitável e engajado artista. Com efeito, já iam dez anos, desde a criação do Atelier Coletivo, em 1952, que Abelardo da Hora e seus “discípulos” se esforçavam por dar corpo a uma forma de expressão artística que, absorvendo elementos do jdanovismo e do muralismo mexicano, fosse capaz de dar vazão a uma sensibilidade afetada pela realidade popular¹⁹. Ou, mais precisamente, que fosse capaz de exprimir artisticamente os desprovements da vida severina. Do crescente domínio desse espírito militante - que dosava, em proporções variadas, um ingênuo e generoso voluntarismo messiânico com um mal-disfarçado autoritarismo doutrinário -, resultou sua instituição como critério definidor de validade para o fazer artístico. Não havia mais como continuar aceitando uma arte que não fosse popular, nesse sentido preciso e particular que passou a ser conferido a esse termo: de comprometido com uma pedagogia da revolução²⁰.

Ainda que sucinto, o panorama acima delineado parece ser suficientemente indicativo desse sobrelevar-se da categoria povo/popular como critério agenciador do fazer artístico-intelectual. Resta uma palavra, igualmente breve, a propósito das iniciativas que se pautaram por um referencial assentado no vetor modernizante. Nesse sentido, para o período aqui considerado, talvez seja o caso de dizer que coube a O Gráfico Amador a condição de incubador de uma série de outras iniciativas. Não foram muitas, mas desempenharam um papel assaz importante,

¹⁹ Não se pode descartar aqui a importância de Portinari, particularmente ao se considerar a experiência sulista de Abelardo da Hora, figura central do Atelier.

²⁰ Embora coubesse notar que tal feito de resgate do povo tinha mais por propósito mostrar suas possibilidades de incorporá-los à modernidade, ainda que de uma forma muito peculiar (posto que não lidavam com esta categoria de moderno), do que mantê-los ligados à tradição.

na medida em que, derivado de suas ações, construiu-se um ambiente de debate cultural que, sem abrir mão de uma crítica radical do *status quo*, jamais sucumbiu às armadilhas do pensamento-por-palavra-de-ordem. Na impossibilidade de se deter sobre cada uma dessas iniciativas, e dos processos aí envolvidos, as linhas que seguem procurarão, ao menos, delinear o que foi e qual foi a importância d'O Gráfico Amador.

Inicialmente uma sociedade de impressores amadores, O Gráfico Amador teve sua formação original resultante da rearticulação de antigos membros do TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco). Entre 1954-61, o grupo formado por Orlando da Costa Ferreira, Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda e José Laurenio de Melo desenvolveu um trabalho extremamente significativo para a intelectualidade local. Afinal, se publicar um livro é algo que vai mais além do simples ato de editar uma obra, pois é sempre um trazer a público idéias antes guardadas, furtadas a esse debate público, aberto, então o Gráfico precisaria ser duplamente reconhecido. De um lado, porque ampliou as possibilidades de publicação que, numa cidade como o Recife dos anos 50, não eram muitas; de outro, porque, entre os autores por ele publicados, estão alguns dos nomes mais importantes da moderna poesia brasileira (para não falar dos autores já consagrados dos quais editaram obras).

Mais ainda. Sob o ponto de vista gráfico-editorial, os pequenos livros que publicaram não apenas rapidamente conquistaram o reconhecimento por parte da diminuta comunidade brasileira de bibliófilos - para o quê, concorreu a enorme inventividade e ousadia que pautou a feitura dessas pequenas preciosidades -, como serviu de campo de experimentação para a “formação” de dois dos mais destacados designers gráficos atuantes no país até os anos 1970/80, Aloísio Magalhães e Gastão de Holanda. A inovação e experimentalismo desses dois fazedores de livros foi, realmente, dignos de nota. Aloísio Magalhães, em particular, tendo em vista a projeção que alcançou, inclusive internacionalmente, foi talvez quem melhor exprimiu esse caráter de ruptura com os padrões dominantes que o Gráfico Amador representou. O seu quê de vanguarda. Vanguardismo que não se restringiu ao plano material do objeto livro, mas plasmou-se em igual proporção no tipo de literatura a que esses livros serviram de suporte. Se, no que respeita a isso, essa afirmação precisa ser melhor qualificada, posto que uma literatura mais convencional foi também por eles publicada, não resta dúvida que o que havia de mais renovador nas letras locais saiu com o sinete d'O Gráfico Amador.

Dentre todos, caberia destacar o nome de Sebastião Uchoa Leite. Poeta de refinado apuro, desde que se lançou nas lides poéticas viu-se alinhado à casta dos poetas tidos por intelectualistas, meditativos. Sua poesia, com efeito, situava-se estritamente dentro dos horizontes definidos por Mallarmé como aqueles que balizariam o legítimo fazer poético: “*Poesia não se faz com idéias, se faz com palavras*”. Ou, como assinalou João Alexandre Barbosa, em crítica ao seu livro de estréia, *Dez sonetos sem matéria*: “*Já o próprio título do livro indica uma intenção de despojamento de tudo o que não significar invenção lingüístico-poética, com o desprezo pela ‘matéria’ convencionalmente poética*”²¹.

²¹ Conforme crítica publicada no *Jornal do Commercio*, Recife, 25 dez. 1960, 2º cad., p. 1-2. Também Luiz Costa Lima acentuou esse mesmo viés. Segundo o crítico, graças às suas

Não obstante essas contribuições dadas no campo das letras ou das artes gráficas (aqui apenas apontadas e não devidamente demonstradas), para que bem se possa apreender a importância d'O Gráfico Amador para a intelectualidade local é preciso que se atente para um outro aspecto. Este, ainda mais decisivo. É que, paralelo às suas atividades gráfico-editoriais, o Gráfico Amador acabou por se constituir num espaço de sociabilidades de letrados. De tal sorte que, como resultado das interações aí ocorridas, deu-se um intenso processo de formação de sensibilidades artístico-intelectuais. Respeitante a isto é preciso que se sublinhe o fato de que em torno do Gráfico sempre gravitou, desde seu início, um conjunto significativo de artistas e intelectuais locais. Atraídos pelas atividades que lá se desenvolviam, e pelas conversas que lá se podia ter, muitos deles o freqüentavam com uma assiduidade incompreensível, senão sob a ótica de que lá, mais que em qualquer outro lugar, eles se sentiam entre os seus. Visto sob este ângulo, o Gráfico era muito mais que os seus quatro fundadores. Ariano Suassuna, um desses freqüentadores contumazes, chamava a si e aos demais como ele de "mãos limpas". Não participavam do processo de produção dos livros, a não ser na forma de palpites, mas sentiam-se igualmente como integrantes do Gráfico. O depoimento de Ariano é, a propósito, bastante revelador. Para Ariano, pertencer ao Gráfico como "mãos limpas", era algo tão intenso como se fosse do grupo executor. Em sua fala não aparecem locuções como "freqüentar o Gráfico", ou "ser sócio do Gráfico", ou coisa que o valha. Seu sentimento é de haver pertencido: "Quando nós fundamos o Gráfico...", "É um resquício do velho gráfico amador que fui"²².

O que está implícito em sua fala é que, para ele, assim como para os outros que pensam de modo igual, o Gráfico era muito mais que um grupo de impressores amadores. Ele teria se constituído em um momento da produção cultural da cidade. Se afirmava, é certo, por suas publicações, mas ninguém discordava de que suas qualidades de fórum de debates, de centro socializador de intelectuais que, de algum modo, comungavam de um horizonte semelhante de idéias e pensamentos, era da mesma forma parte constitutiva de sua identidade. "Era um lugar de reunião de vanguarda. De artistas de vanguarda", diz Ariano, e nisto sintetiza a centralidade do Gráfico para toda uma geração²³.

Lugar, portanto, onde questões relativas ao campo das artes e da cultura, de um modo geral, eram discutidas, onde concepções e percepções artístico-culturais eram afirmadas, intercambiadas, redefinidas. Enfim, um lugar onde a condição intelectual podia ser exercitada na plenitude. Tudo isto constitui uma dimensão importante do Gráfico, na medida mesmo, em que, para todos os outros que não

*"qualidades de contenção, de domínio verbal [compreendendo pela palavra o conjunto de idéias-em-expressão] e de invenção criadora, Uchoa Leite é um poeta que, sob a aparência de estréia, já surge localizado". Sendo ele um fecundo e original descendente da linhagem de Valéry e Drummond que, assim como João Cabral, pratica uma "poesia-ascese". Ver sua crítica publicada no *Jornal do Commercio*, Recife, 1º jan. 1961, 2º cad., p. 1.*

²² Conforme depoimento cedido em 18 mai. 2004.

²³ João Alexandre Barbosa relata do seguinte modo a importância do ambiente do Gráfico na formação dele (o que, é de se supor, era extensível a tantos outros): "Uma vez o Ariano falou para mim uma coisa muito importante: 'Eu acho que o Gráfico vai ser importante

os “mãos sujas”, era o que definia pertencer ao grupo. Importante, também, porque permitiu ao Gráfico atrair para si, para sua área de influência, um número significativo de novos intelectuais emergentes. Gente como Sebastião Uchoa Leite, João Alexandre Barbosa, Luiz Costa Lima, Osman Lins, Jorge Wanderley, Gadiel Perruci...

Ainda quanto a isto, é necessário que se diga que a influência d'O Gráfico Amador tendeu a se alargar para além dos espaços físicos freqüentados por eles e logrou atingir uma parcela muito mais expressiva da população local – pelo menos durante o curto período em que eles, gráfico amadores, editaram o caderno cultural do jornal mais importante em circulação na época, o Jornal do Commercio. Entre junho de 1963 e abril de 1964, quando foram todos afastados, o segundo caderno do JC se tornou uma espécie de extensão do Gráfico Amador. Desde a paginação e diagramação, até os articulistas e colaboradores, tudo ganhou a feição do Gráfico²⁴. Uma feição substancialmente distinta da que anteriormente tinha - mais limpa na apresentação gráfica, menos paroquial nas colaborações.

Nesse particular, a essa temporada jornalística pode ser atribuída uma virtude a mais. Algo de todo nunca explicitado, mas que sempre rondou os membros do Gráfico, foi a “acusação” de serem nefelibatas. Para certos setores mais sectários da esquerda intelectualizada, era inconcebível que, em hora de tamanha urgência da luta social e política, se dedicasse tanto tempo e esforço a requintes literário-tipográficos. Inversamente, o que as páginas dominicais do JC mostraram foi um grupo de intelectuais profundamente comprometidos com a realidade político-social que os circundava. Como muitos deles colaboravam direta ou indiretamente com o trabalho que Paulo Freire vinha desenvolvendo através do SEC (Serviço de Extensão Cultural), da Universidade do Recife, pode-se concluir que o seu comprometimento político derivasse daí ou apenas sob este prisma fosse identificável²⁵. Isso, porém, seria um grande equívoco.

para você, porque você não fez Letras, nem fez Estética; o Gráfico vai ser uma escola de Estética e Letras para você'. E era verdade. [...] A gente conversava sobre arte, literatura... E isso para mim foi excepcional. [...] O Gráfico foi importantíssimo, também, para a formação do [nosso] gosto. Era um gosto que fugia muito ao habitual da província”. Conforme depoimento cedido ao autor em 7 nov. 2004.

²⁴ O convite feito a Orlando havia partido de Renato Carneiro Campos que, por sua vez, havia sido incumbido por Esmaragdo Marroquim, editor chefe do JC, de dirigir o segundo caderno. Ocorre que, devido a pendências que tinha com a Sorbonne (onde deveria submeter um dossiê), Renato Carneiro Campos acabou por afastar-se do JC, deixando Orlando em seu lugar. De modo que, entre 26 jun. 1963 e 25 ago. 1963, o segundo caderno esteve sob a direção de Renato Carneiro Campos, passando à de Orlando apenas nesta última data. Em 2 fev. 1964 foi a vez de Orlando afastar-se da direção, deixando para substituí-lo João Alexandre Barbosa e Sebastião Uchoa Leite. Porém, não por muito tempo. Em abril de 64, em decorrência do golpe, são todos expurgados. Acaba-se aí, em definitivo, o período em que o Gráfico colonizou o suplemento literário do JC. Colonização, esta, diga-se de passagem, visível já sob a curtíssima direção de Renato Carneiro Campos: antes mesmo de assumir o seu lugar, Orlando já dava a tônica do Caderno.

²⁵ Da comunhão de interesses de Paulo Freire com o reitor João Alfredo da Universidade do Recife nasceram três frentes de extensão universitária: o SEC, propriamente dito, a Rádio

Podiam, segundo a linha enunciada por Orlando de “*não fazer concessões*”, recusar o flerte com as diversas modalidades de arte engajada, então em voga. Eram, mesmo, críticos dela²⁶. Mas algo que não recusavam era considerar todo ato criador como um ato político. Ou, mais propriamente, como vários deles acreditavam, se a arte é sempre uma transfiguração do real, segundo seus próprios termos, então só seria ela bem entendida quando situada dentro desta mesma realidade em que se produziu. Arte é manifestação social. E como tal, melhor compreendê-la é melhor entender a própria sociedade da qual é uma expressão. Porém, não estavam dispostos a fazerem concessões às platitudes do engajamento sectário e rasteiro. Era como intelectuais que queriam ir à pugna. Não ignoravam o imediatismo das lutas políticas, nem a urgência e gravidade da hora que viviam, mas não perdiam de vista seus compromissos com uma crítica cultural mais funda e abrangente.

Como se pode perceber, ao operar uma análise da realidade cultural a partir do recurso aos dois eixos mobilizadores das sensibilidades artístico-intelectuais, tal como propostos por Moreiras, o que se descortina é uma paisagem extremamente rica e complexa. Uma paisagem que permite entrever uma incessante luta pela definição dos parâmetros configuradores das identidades culturais, que, como destacou Bourdieu, enquanto um caso particular das disputas de classificação, não são outra coisa do que “*lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos*”²⁷.

RESUMO

O artigo traça um panorama dos debates intelectuais e artísticos na cidade do Recife nas décadas de 1950 a 1970, tendo como eixo de análise os paradigmas de identidade e de modernização, no que toca à ação política da arte e da cultura. Nesse sentido, a cultura é pensada como produção de significados e conectada às relações sociais e aos arranjos de poder.

Palavras-Chave: Recife; Cultura; Século XX.

ABSTRACT

The paper brings an intellectual and artistic debates panorama on Recife between 1950's and 1970's, taking as analytical basis the identity and modernization paradigms, related on art and culture political action. In that way, the text thinks culture as meanings producer, connected to social relations and power arrangements.

Keywords: Recife; Culture; 20th Century.

Universitária, e a revista Estudos Universitários. Luiz Costa Lima era o secretário (com funções de editor) da revista, na qual colaboravam Sebastião Uchoa Leite, Orlando da Costa Ferreira, João Alexandre Barbosa, Gadiel Perruci, entre outros. A formatação gráfica da revista fora feita por Orlando, auxiliado por Sebastião Uchoa Leite. A Rádio Universitária era dirigida por José Laurenio que, na verdade, devido à experiência que havia adquirido na BBC/ Londres, presidiu todo o processo de estruturação do serviço radiofônico da Universidade. Sebastião Uchoa Leite, comandava lá um programa semanal. Também com o SEC, que promovia uma série de cursos para um público extra-universitário, vários deles colaboraram preparando/ministrando cursos e coisas do gênero.

²⁶ Ver, por exemplo, os artigos “Literatura a Serviço” (*Jornal do Commercio*, 23 jun. 1963, p. 1-3, 2^o cad.) e “Trotsky: Arte e Marxismo” (*Jornal do Commercio*, 15 set. 1963, p. 1-3, 2^o cad.), ambos de Luiz Costa Lima.

²⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 113.