

## A vida cultural no Recife

### *Cultural life in Recife*

*Lucia Lippi Oliveira*

Pesquisadora da Fundação Getúlio Vargas-RJ; professora da Universidade Federal Fluminense



Teixeira, Flávio  
Weinstein, O.  
*movimento e a linha:*  
presença do Teatro do  
Estudante e do Gráfico  
Amador no Recife  
(1946-1964).  
Pernambuco: Ed. UFPE,  
2007. 336p.

Um importante e fecundo panorama da vida cultural do Recife no período da redemocratização, após a ditadura do Estado Novo, é apresentado nesse livro, originalmente tese de doutorado do autor.

Flávio Teixeira nos lembra que o Recife nasceu porto e teve o virtual monopólio da circulação da produção de açúcar até meados do século XVII. Quando perde essa posição, passa a crescer pouco e devagar. No século XIX, volta a ter importância relativa quando cresce a produção de algodão e a cidade torna-se centro abastecedor do mercado interno. No início do século XX Recife lutava para desfrutar da posição de centro hegemônico regional e implantar um projeto de modernidade expresso em mudanças urbanas típicas de *belle époque*. Vale lembrar que a reforma urbana no Rio de Janeiro e, antes, a construção de Belo Horizonte tinham o mesmo objetivo, a modernização da República.

A desarticulação da economia de subsistência, desde a década de 1890, com as mudanças econômicas derivadas da industrialização na produção do açúcar, só fez aumentar a massa dos despossuídos que migravam da Zona da Mata para o Recife. A cidade, fundada sobre um espaço recortado por rios e alagados, deixara suas margens e mangues para aqueles que nada tinham. Assim foram-se formando os mocambos, forma de viver e morar carregada de estigmas, para onde se dirigiam os novos excluídos. Os mocambos do Recife são tão famosos quanto as favelas do Rio de Janeiro.

Os mocambos cresceram, independentemente da existência ou não de políticas de combate à ocupação desordenada. Para se ter uma idéia da dimensão do problema, Teixeira menciona que, entre 1940 e 1950, o crescimento da população da cidade foi de 50% e entre 1950 e 1960, de 170%, crescimento esse não acompanhado pela produção agrícola ou industrial.

A conseqüência direta foi o aumento da tensão, principalmente no período democrático (1945-1964), quando o voto se tornou moeda corrente para os políticos conquistarem eleitores. Assim, a penetração do movimento comunista nesse espaço social, o papel e a posição do Nordeste na industrialização e modernização nacionais e o crescimento do conflito agrário e da tensão política a ele associada configuram o cenário a ser levado em conta.

Foi a partir dos anos 50 que o Nordeste emergiu no imaginário nacional como região problemática, como situação prestes a explodir, apresentando um quadro de convulsão social que ameaçaria a própria unidade nacional. A partir dessa década surgiram duas vertentes que indicavam soluções distintas: a reformista-modernizadora, que teve Celso Furtado como expoente maior e da qual a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) é a criatura mais famosa; e a vertente revolucionária, das Ligas Camponesas, e sua mais importante figura, Francisco Julião. Os tempos da revolução cubana e da Aliança Para o Progresso balizam a luta política e ideológica entre esquerda e direita que conforma a trajetória das instituições e dos personagens mencionados no livro de Teixeira.

Nesse contexto maior, Flávio W. Teixeira apresenta a história cultural ou das instituições de cultura que marcaram a vida da cidade do Recife. Sua contribuição específica é abordar uma nova geração de artistas e intelectuais e as novas soluções estéticas, que tiveram no teatro sua experiência mais sensível e significativa. Esse movimento, que congregou diferentes artistas, produziu uma ruptura com os padrões culturais e estéticos em Recife. Vamos por partes.

Uma das primeiras experiências de renovação da produção teatral foi o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), surgido em 1941. Contrapondo-se ao que se praticava com a comédia ligeira, o teatro de revista, o teatro como diversão, sua missão era elevar o teatro que se praticava no Recife ao nível da 'grande arte'. O TAP teve um papel de renovação, no sentido de qualificar melhor a experiência teatral e cenográfica, já que sua posição era reafirmar o realismo e não aceitar nenhum experimento de linguagem e expressão teatral. Assim é que definiu como seu repertório textos clássicos da literatura dramática (ainda que, de fato, não os tenha encenado) e assumiu um padrão de cuidados cênicos considerado de alta qualidade. Seu criador e líder, Valdemar de Oliveira, esteve perto de instâncias do poder, sendo responsável pela gestão de teatros e grupos teatrais mantidos pelos poder público estadual e municipal. Valdemar de Oliveira assinava colunas de arte nos mais importantes jornais do Recife e editava a revista *Contraponto*, na qual expressava também suas opiniões e pontos de vista.

O TAP, como diz o nome, foi um teatro de amadores, de caráter altruísta e filantrópico. Fazia parte assim da 'boa sociedade', apresentando 'boas peças' para formar um público qualificado, de elite. Para Oliveira, o "teatro é exclusivamente uma expressão da arte. E esta, por definição, em suas formas mais elevadas, só é acessível à fruição e apreciação daqueles poucos cultivados em seus sentidos, dotados de uma aprimorada e apurada sensibilidade" (p.110).

Aquele padrão conservador ou, para usar outra expressão de Oliveira, "rotariano, de boa sociedade", seria contestado por outro grupo teatral organizado no Recife, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Sua figura maior foi Hermilo Borba Filho. Homem de teatro, no sentido amplo, Hermilo fez em 1945 uma conferência-manifesto intitulada "Teatro, arte do povo", que funcionou como um *turning point*. Sua fala foi uma espécie de 'anúncio', a indicar aos jovens o caminho a ser percorrido.

O TEP (1946-1952) representou uma ruptura sociopolítica e estética com o teatro então vigente, inclusive o TAP. Frederico Garcia Lorca foi figura fundamental para os jovens que aglutinou e modelo para um teatro ambulante a ser levado ao povo. Sua sugestão de encenar

em uma barraca transportável, estrutura de fácil montagem em diferentes lugares (hoje seriam as lonas), possibilitava a realização da divisa máxima: “levar o teatro ao povo e não o povo ao teatro”. Em 1948 foi inaugurada a Barraca no Parque Treze de Maio, no Recife.

José de Moraes Pinho e Ariano Suassuna foram os primeiros autores nacionais a ter suas peças encenadas pelo TEP, por terem saído vencedores de concurso realizado pelo grupo. As peças deviam ser clássicos da literatura ou de autores que falassem das marcas peculiares da gente e da terra. A apresentação das peças, a exposição concomitante de desenhos de cenários e figurinos, as palestras, todas essas iniciativas só faziam incrementar a repercussão do TEP. Ao mesmo tempo, enfrentava situação financeira precária, dificuldade para continuar o trabalho devido às verbas escassas, necessidade de lutar por subvenções. A proposta ambiciosa e a grandeza de objetivos conviveram com ausência de suportes concretos e baixa capacidade de enfrentar os desafios.

Os jovens que se aglutinaram sob a influência de Hermilo Borba Filho e que se reuniam em sua casa formavam um quase-grupo, um fórum, uma pequena academia. Essa rede de relações perdurou muito tempo. Pode-se dizer que descendem do TEP o Teatro Popular do Nordeste (1958), criado por Hermilo e Suassuna, e o Movimento Armorial (1970). O ‘grupo’ procedeu a uma leitura regionalista do modernismo, reafirmando a distinção, riqueza e variedade da cultura do Nordeste. Desenvolveu a convicção de que era tal a autenticidade que dali sairia algo verdadeiramente novo: “eu vi o mundo, ele começa no Recife!”.

O núcleo duro do TEP era constituído por jovens que nos anos 40 partilhavam angústias intelectuais e preocupações estéticas: Joel Pontes, José Laurenio de Melo, Gastão de Holanda, Aloisio Magalhães, Ariano Suassuna, além da figura maior de Hermilo Borba Filho. Este esteve envolvido com teatro desde muito cedo, quando vivia no interior do estado, sendo profundo estudioso do tema, como convém ao verdadeiro autodidata. Teve também íntima convivência com tipos populares. Foi, ao mesmo tempo, boêmio. Lançou a idéia de o TEP promover um concurso de novos autores que aproveitassem os dramas da região, promovendo assim, também, uma dramaturgia renovada. Os problemas financeiros do TEP levaram Hermilo Borba Filho a migrar para São Paulo, e de 1953 a 1958 ele trabalhou como crítico teatral para os jornais *Última Hora* e *Correio Paulistano*, dirigiu companhias teatrais e escreveu seu primeiro romance. Engajou-se, ainda, na criação da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Em 1958 Hermilo retornou ao Recife e com antigos e novos companheiros fundou o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Um convênio com o governo do estado (Cid Sampaio) levou-o a se indispor com aqueles que atuavam no Movimento de Cultura Popular (MCP), da prefeitura do Recife no governo Miguel Arraes. Hermilo defendia um teatro comprometido com a alma do povo, mas não um teatro a serviço da luta política. Por isso opôs-se ao Teatro de Cultura Popular (TCP), grupo mantido pelo MCP, que via o teatro e a alfabetização como instrumentos do despertar político das massas.

Outra figura maior do TEP foi Ariano Suassuna. Esse autor já mereceu um número especial de *Cadernos de Literatura Brasileira* (São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.10, 2000). Através das “recriações dos gêneros populares”, Suassuna expressa na poesia e, mais ainda, no teatro referências eruditas e apropriações populares, assim como traços da oralidade, conforme o espírito da conferência-manifesto de Hermilo Borges Filho em 1945.

Com *O auto da compadecida*, Suassuna teve sucesso consagrador, que o elevou à categoria de portador de um ‘projeto cultural’ imbuído da missão de lutar pela causa da ‘verdadeira’ cultura nacional. Isso aconteceu durante o governo militar, o que lhe valeu a acusação de reacionário. Em 1970 lançou *A pedra do reino*, peça toda em forma de poesia que o consagrou definitivamente, e o famoso Movimento Armorial.

Na década seguinte, Suassuna deixou de ser considerado reacionário e converteu-se em ícone da juventude e de parte da esquerda. Sua aproximação com o governo estadual de Miguel Arraes, após a redemocratização de 1985, deu-se por caminhos que Flávio Teixeira qualifica de históricos e mitológicos.

A viagem do autor tem uma segunda parada: O Gráfico Amador (GA). Tal como na primeira parte do livro, dedicada ao teatro, Teixeira realiza um histórico das atividades editoriais que existiram de forma intermitente no Recife desde o início do século XIX. A antiga tradição de impressores amadores enfrentava enormes limitações: pequena elite intelectual, custos elevados, distribuição precária, distâncias dos centros consumidores, falta de hábito de leitura dos letrados além do analfabetismo geral. Editar livros pressupunha assim certo “idealismo quixotesco”.

A experiência dos suplementos literários, ainda que de vida curta, foi recorrente. No período coberto pela pesquisa (1945 a 1964), destaca-se o importante suplemento cultural do *Diário de Pernambuco*, cujo editor era o poeta Mauro Mota.

No Brasil dos anos 50, vários grupos e pessoas amantes do livro dedicaram-se à impressão não industrial, com padrões acima dos que apresentava a indústria. Com tiragem mínima, impressão tipográfica e papéis especiais, o livro artesanal adquiria distinção e nobreza. O contexto em que se insere a iniciativa de O Gráfico Amador inclui outra componente: a existência de jovens autores que lutavam para ser publicados, principalmente poetas considerados pouco vendáveis.

Fundado em 1954 por José Laurenio de Melo, Gastão de Holanda, Aloisio Magalhães e Orlando da Costa Ferreira – personalidades cujas relações de amizade vinham desde o TEP –, O Gráfico funcionou mais como ação entre amigos, baseada na informalidade, sem respeitar cronogramas rígidos nem contratos. Os integrantes tinham outros empregos com os quais se mantinham.

As publicações artesanais de O Gráfico Amador estavam voltadas para um público restrito. Ainda que a ‘sociedade’ tenha acabado em 1961, seus ‘descendentes’ participaram do clima de ebulição cultural no Recife nos anos 60. Além dos quatro fundadores, outros jovens agregaram-se a O Gráfico: João Alexandre Barbosa, Sebastião Uchoa Leite, Luiz Costa Lima, Gadiel Perruci, Marcius Frederico Cortez, entre outros. Passaram a escrever no caderno cultural dominical do *Jornal do Comércio*, principalmente quando este passou a ser dirigido por Orlando da Costa Ferreira, tornando-se uma espécie de extensão de O Gráfico Amador.

Segundo Flávio Teixeira, Orlando da Costa Ferreira, autodidata, conseguiu desfrutar de condições especiais de carreira no Banco do Brasil, que funcionava como porto seguro aos candidatos a intelectuais cujas famílias não tinham recursos. Aliás, tem longa tradição no Brasil o intelectual funcionário público – basta citar como exemplo o poeta Carlos Drummond de Andrade.

Orlando da Costa Ferreira fez parte da primeira turma de biblioteconomia que se formou em 1949, o que explica seu interesse pelos livros. Estagiou na Biblioteca Municipal de São Paulo e foi bolsista do governo francês em 1959. Seu interesse consistia então em estabelecer critérios classificatórios para produtos e processos de impressão. Cunhou o termo 'gráfica urbana' para designar grafismos, signos e imagens que marcam a paisagem urbana, como cartazes, placas, anúncios, faixas. Analisou processos de produção e reprodução desses signos e imagens. Escreveu sobre a história da entrada das diversas modalidades de reprodução de imagens no Brasil e colecionou artefatos dessa natureza. Seu gosto refinado e erudito favoreceu a abertura para vanguardas, manifestando-se favoravelmente à poesia concreta em ensaio escrito de 1962.

Aloisio Magalhães também tem destaque no livro de Teixeira. Como é figura mais conhecida, limito-me a mencionar aqui, como fonte relevante de sua trajetória, além dos dados de Teixeira, a tese de doutorado de João de Souza Leite, defendida em 2006.

Gastão de Holanda veio também de família pobre. Conseguiu igualmente bolsa do governo francês e tornou-se romancista consagrado ao vencer concurso promovido pela Comissão do IV Centenário de São Paulo, em 1953, concurso que teve João Cabral de Melo Neto como vencedor na categoria Poesia. Além de participar das experiências de O Gráfico Amador, Gastão de Holanda criou uma editora industrial, a Igarassu, e inaugurou o curso de artes gráficas na Universidade. Foi amigo de José Mindlin, que financiou a publicação de vários livros preciosos que vieram a compor sua famosa biblioteca. Em 1972 Gastão de Holanda migrou para o Rio de Janeiro, onde editaria a revista *José*.

José Laurenio dedicou-se à tradução, principalmente de poesia inglesa. Poeta reconhecido, foi funcionário da Diretoria de Documentação e Cultura. Trabalhou na BBC de Londres entre 1959 e 1960 e, ao retornar ao Recife, foi diretor de programação na rádio da Universidade, ao mesmo tempo em que Paulo Freire atuava no Serviço de Extensão Cultural. Em meio às perseguições desencadeadas após o golpe de 1964, foi preso e aposentado. Transferiu-se então para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como tradutor. Em 1978 Aloisio Magalhães convidou-o a colaborar nas atividades da área de política cultural do governo, onde permaneceu até 1990. A partir de então trabalharia na Editora Rocco.

Flávio W. Teixeira faz uma apreciação mais geral sobre os dois movimentos. O TEP teve como objetivo agitar culturalmente a cidade do Recife, ao passo que O Gráfico Amador foi mais discreto em sua atuação. As duas experiências, entretanto, podem ser entendidas como 'sociedades de letrados', espaços de interação, de troca, de relações intelectuais e afetivas, ou seja, espaços de sociabilidade.

Muito mais contido, O Gráfico teve sua relevância construída *a posteriori*, graças às trajetórias e aos depoimentos de seus integrantes, que se referem a ele como "centro do mundo". Sua importância advém da rede de relações e do alcance das iniciativas de seus membros, que passaram a ocupar espaço em jornais e rádios e em instituições públicas, inclusive na Universidade. A lista de assinantes de O Gráfico Amador revela amplo leque de personalidades que, com sua autoridade, ajudaram a conferir notoriedade ao empreendimento.

O TEP adotou tom agressivo e militante na renovação estética, no esforço de deslocar o padrão dominante, de instituir o novo. Ao buscar a recriação do repertório popular, assimilou

e ultrapassou a tradição regionalista, fez a “renovação pela tradição”. O Gráfico Amador, por sua vez, serviu mais como plataforma para uma nova geração de poetas e críticos que rejeitavam a tradição, garantindo a abertura para novas influências estrangeiras e exercendo uma crítica ao provincianismo e tradicionalismo dominantes.

O TEP lutava contra o cosmopolitismo caricato, de arremedo; O Gráfico Amador, contra as forças paralisantes da tradição e do provincianismo. O TEP ficou à margem de questões políticas, exceto nos anos iniciais de luta antifascista. Quando, mais tarde, dois de seus integrantes criaram o TPN, recusaram a rigidez da arte engajada. Ao revolucionar o teatro, acabaram aproximando-se do *status quo*. O pessoal de O Gráfico Amador, ao se aproximar, nos anos 1962-1963, do trabalho de Paulo Freire, acabou por se conectar mais diretamente com a luta política, ainda que recusasse o engajamento sectário. O golpe militar de 1964 produziu a diáspora dos jovens de O Gráfico Amador.

Apesar de ser ainda difícil encontrar no sul um livro editado pela Universidade de Pernambuco, é inestimável o serviço que Flávio Teixeira presta em sua tese ora publicada, ao tornar conhecidas as experiências e figuras que até então só eram familiares a um grupo reduzido de pessoas.

O conhecimento da “experiência intelectual” dos grupos do Recife permite levar adiante comparações com outros grupos intelectuais como, por exemplo, o de vanguarda que tomou corpo em Salvador, analisado por Antonio Risério (1995). Novas perguntas e questões se abrem cada vez que nos inteiramos dos resultados de uma pesquisa: como foi criada a Diretoria de Documentação e Cultura no Recife? A experiência de Mário de Andrade no Departamento Cultural de São Paulo foi matriz para esse departamento? O que se sabe sobre a reitoria de João Alfredo e sobre o Serviço de Extensão Cultural em suas diferentes vertentes? Pode-se considerar a experiência do Serviço de Extensão Cultural do Recife semelhante ao caso baiano, quando a Universidade, na gestão do reitor Edgar Santos, tornou-se presente na vida da cidade, realizando programa de formação artística que desaguiaria no cinema de Glauber Rocha e na música de Caetano Veloso?

Não sei se essas são áreas desconhecidas ou lacunas no meu conhecimento sobre aquele tempo e aqueles espaços.

## REFERÊNCIAS

LEITE, João de Souza.  
*Aloisio Magalhães: aventura paradoxal no design brasileiro, ou o Design como instrumento civilizador?*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências

Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

RISÉRIO, Antonio.  
*Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. 1995.

