

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

AMILCAR ALMEIDA BEZERRA

(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória
intelectual de Ariano Suassuna

NITERÓI
AGOSTO/2013

AMILCAR ALMEIDA BEZERRA

(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória
intelectual de Ariano Suassuna

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de doutor em comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marildo José Nercolini

NITERÓI

AGOSTO/2013

B574 Bezerra, Amilcar Almeida.
(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna / Amilcar Almeida Bezerra. – 2013. 250 f.
Orientador: Marildo José Nercolini.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.
Bibliografia: f. 237-248.

1. Suassuna, Ariano, 1927-. 2. Arte. 3. Política cultural. 4. Mídia.
I. Nercolini, Marildo José. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 809

Dedico este trabalho à
memória do meu avô,
Cauby Ricardo de
Almeida (1928-2012)

RESUMO

Neste trabalho, produzimos um mapeamento da trajetória artística e intelectual de Ariano Suassuna, escritor e teatrólogo paraibano radicado há mais de seis décadas no Recife, desde suas primeiras incursões no campo teatral até a consagração nacional alcançada com a recente divulgação de seu pensamento e obra por grandes meios de comunicação de massa brasileiros. Consideramos Suassuna uma personagem cuja trajetória é emblemática para compreender aspectos da formação de um campo cultural - na acepção de Pierre Bourdieu - em Pernambuco a partir da década de 1940. Por outro lado, Suassuna é um dos poucos autores nordestinos a alcançar notoriedade nacional e internacional sem nunca ter se radicado fora da região ou sequer saído do país. As adaptações de sua obra teatral e literária produzidas pela Rede Globo de Televisão e a colaboração como articulista para grandes meios impressos, como a Folha de São Paulo, acabam por transformar Suassuna em celebridade nacional a partir da década de 1990. Por meio da análise de textos publicados pelo autor, sobretudo em jornais, identificamos as principais filiações de seu pensamento nacionalista e de sua defesa incondicional das culturas populares pré-modernas do Nordeste, bem como os movimentos de sua trajetória intelectual em relação às instituições, artísticas, políticas e midiáticas de seu tempo. Por fim, almejamos compreender os sentidos da apropriação de um discurso romântico-regionalista pela mídia contemporânea nacional enquanto signo de autenticidade.

ABSTRACT

In this work, we describe artistic and intellectual trajectory of Ariano Suassuna - writer and playwright from Paraíba settled for more than six decades in Recife - since his first plays, until the national consecration achieved with the recent release of his thought and work by major mass media in Brazil. Suassuna's trajectory is emblematic for comprehending the structure of a cultural field – according to Pierre Bourdieu - in Pernambuco. On the other hand, Suassuna is one of the few authors from northeast to achieve national and international reputation that have never settled out of the region or even out of the country. Because of the adaptations of his plays and romances produced by Globo TV and his collaboration as a columnist for major print media, such as Folha de São Paulo, Suassuna end up turning into a national celebrity in the 1990s. Through the analysis of texts published by the author, especially in newspapers, we identify the affiliations of their main nationalist thought and its unconditional defense of the popular pre-modern cultures of the Northeast, as well as the movements of his intellectual trajectory in relation to artistic, political and media institutions of his time. Finally, we aim to understand the meanings of appropriation of romantic-regionalist discourse by contemporary national media as a sign of authenticity.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
Capítulo 1: Querelas entre modernistas e regionalistas.....	18
1.1. Joaquim Inojosa: um cônsul modernista nos anos 1920.....	20
1.2. Querelas intelectuais no Recife dos anos 1920.....	24
1.3. O Barroco como alegoria nacional.....	27
1.4. Um Brasil brasileiro.....	31
1.5. Família Suassuna nos anos 1920/30: poder, tragédia e débâcle política e material...	33
Capítulo 2: Raízes do eixo discursivo romântico-regionalista nordestino.....	49
2.1. Nacionalismos e nações.....	49
2.2. Nacionalismo e Romantismo.....	56
2.3. Gilberto Freyre e os românticos vitorianos.....	64
2.4. Suassuna e Freyre.....	77
Capítulo 3: Tensões em torno do conceito de cultura: o caso da música Armorial...	84
3.1. Ariano Suassuna e a valorização da cultura popular.....	94
Capítulo 4: Ariano Suassuna entre o modernismo e o regionalismo: Teatro e política cultural no Recife (1940 – 1980).....	122
4.1. A cena teatral no Recife.....	129
4.2. Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).....	130
4.3. Convergências e divergências sobre o fazer teatral no Recife: Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho.....	132
4.4. O TEP e o Regionalismo.....	138
4.5. Do TEP ao Movimento de Cultura Popular.....	140
4.6. Fundação do MCP em meio ao acirramento do debate político no Recife.....	143
4.7. O Teatro Popular do Nordeste (TPN).....	144
4.8. Trajetória de Ariano Suassuna no pós-64.....	147
4.9. Suassuna e as políticas culturais: em busca de uma cultura “autêntica”.....	149
4.10. O Movimento Armorial.....	152
4.11. O povo do Brasil real e as diferenças entre Suassuna e o TEP.....	154
4.12. Do Movimento Armorial ao projeto Pernambuco-Brasil.....	161
4.13. Suassuna, a política e os militares.....	162
4.14. Celeumas entre um professor “compadecido” e seus alunos tropicalistas.....	167
4.15. A cena cultural no Recife dos anos 1970 e mais embates com o Tropicalismo.....	174
4.16. Uma celebridade midiática.....	183

Capítulo 5: Da política cultural ao estrelato.....	186
5.1. O Underground e o Manguê.....	189
5.2. Suassuna Superstar.....	196
5.3. Ariano Suassuna e o Nordeste global.....	200
5.4. Ariano Suassuna: imperador da cultura brasileira?.....	209
5.5. Suassuna narrador e o consumo da autenticidade.....	219
6. A título de Conclusão Provisória.....	229
Referências.....	237

Introdução

Na semana em que completou 80 anos, o escritor, teatrólogo e professor paraibano Ariano Suassuna foi homenageado com uma série de eventos no Rio de Janeiro e em São Paulo, que na época tiveram ampla repercussão na imprensa. Conferências ministradas pelo autor no Memorial da América Latina (SP) e no Teatro Municipal (RJ), exposições, rodas literárias, mostra de filmes, concertos e leituras de peças entre os meses de junho e setembro de 2007 marcaram as comemorações da efeméride nas duas principais cidades do país. Também naquele ano foi exibida na televisão em rede nacional a minissérie *A Pedra do Reino*, a quinta de uma sequência de adaptações de diferentes obras do autor produzidas pela Rede Globo desde os anos 1990.

O Jornal *O Globo* dedicou uma edição especial do caderno *Prosa & Verso*¹ a Ariano Suassuna, contendo artigos de especialistas em sua obra e uma entrevista com o autor em sua residência no Recife. A *Folha de São Paulo* estampou o nome e a foto de Ariano Suassuna na capa de seu *Guia da Folha*, espécie de agenda cultural paulistana, por ocasião dos eventos comemorativos dos 80 anos na capital paulista. Nas páginas em questão, entre outros adjetivos, Suassuna era tratado como “o maior escritor brasileiro em atividade”, e exaltado pela sua originalidade de “sertanejo universal”.

Ariano Suassuna é de fato um autor raro entre os de sua geração. Trata-se de um dos poucos escritores nordestinos a alcançar notoriedade nacional e internacional sem nunca ter se radicado fora da região, ou sequer saído do país. Numa época em que a hierarquização econômica e simbólica dos espaços regionais no Brasil praticamente obriga os artistas de todas as demais regiões a se mudarem para as grandes capitais do sudeste em busca da consagração nacional, Suassuna alcança o estrelato mesmo vivendo há décadas no Recife.

Respeitado autor teatral desde a década de 1950, Ariano Suassuna torna-se figura de referência no cenário cultural recifense ao participar de iniciativas como o Gráfico Amador e o Teatro Popular do Nordeste. Mas é na década de 1970 que se torna personagem central no campo cultural da cidade, ao criar o Movimento Armorial e assumir cargos públicos de gestão cultural. Nos anos 1990, ao passo em que dá continuidade à sua trajetória política como secretário de cultura do estado de Pernambuco, começa a ter algumas de suas obras adaptadas pela Rede Globo e ganha o status de celebridade midiática. Convidado para ser

¹ Prosa & Verso. O Globo, Rio de Janeiro, 16 Jun. 2007.

colunista de importantes meios impressos de circulação nacional, como a *Folha de São Paulo* e a Revista *Bravo!*, Suassuna é cada vez mais requisitado a dar entrevistas e conferências sobre cultura brasileira em todas as partes do país. Carismático, constrói com humor a personagem pública de sertanejo exilado no ambiente urbano, e promove Brasil afora seu ideal romântico de preservação das culturas populares pré-modernas.

Esta tese pretende delinear uma reconstrução da trajetória intelectual de Ariano Suassuna, escritor e teatrólogo brasileiro, representante contemporâneo de uma tradição de pensamento cujos artífices, ao longo do século XX, elegeram como problemática central a questão da identidade nacional em sua relação com as culturas populares e a modernidade. Essa linhagem, denominada por alguns autores de “nacional-popular” (ORTIZ, 1994; RIDENTI, 2000; WISNIK, 2008), tem como um de seus marcos históricos de relevância a Semana de Arte Moderna de 1922, evento acontecido na cidade de São Paulo que reuniu artistas e intelectuais em torno de um ideal de arte brasileira influenciado pelas vanguardas artísticas européias a eles contemporânea. Outro marco relevante na construção histórica deste discurso é, para nós, a realização do Congresso Regionalista do Recife em 1926, do qual Gilberto Freyre, na época com 25 anos, foi um dos principais mentores. Nele, são articulados os princípios de um eixo discursivo que vai legitimar, ao longo das décadas seguintes, um repertório de representações simbólicas tradicionais associadas à Região Nordeste. Além disso, tanto os posteriores trabalhos de Freyre ligados ao Regionalismo quanto suas obras sobre identidade nacional que se tornaram referências desta tradição intelectual “nacional-popular” no Brasil, atribuem à região Nordeste um lugar estratégico no mapa simbólico dessa nacionalidade, exatamente como um repositório de tradições culturais populares.

Ao elegermos esses marcos, no entanto, não os classificamos necessariamente como rupturas bruscas, nem queremos dizer que sejam inauguradores de tendências inéditas que se perpetuam a longo do tempo. Temos a convicção de que as mudanças culturais que identificamos são o resultado de tendências sócio-culturais dinâmicas, muitas vezes contraditórias, e que se relacionam dentro de condições específicas enraizadas numa dada tradição histórica e cultural. Os marcos históricos que identificamos só fazem sentido para esta análise quando compreendidos dentro de uma estrutura mais ampla em movimento, relacionados às tendências mais gerais do processo de mundialização e aos movimentos de inserção do Brasil nesse processo. Portanto, os eventos citados, tanto quanto outros que

venham a ser mencionados e descritos no decorrer do texto, têm seu destaque justificado por sintetizarem anseios, aspirações e desejos de uma época. Neste sentido, funcionam como referências concretas que nos servem para reconstruir um dado percurso do pensamento, tal qual materializado e compreendido ao longo do tempo, e assim tentar identificar regularidades e mudanças, sentidos coerentes e contradições numa trajetória intelectual que marcou o pensamento nacional-popular no Brasil do século XX.

Contudo, a atual notoriedade alcançada pelo pensamento e pela obra do escritor e teatrólogo Ariano Suassuna não representa para nós apenas um elemento residual, ou a persistência de um espírito do passado no tempo presente. Pelo contrário, ativa chaves de leitura específicas, que atendem a demandas simbólicas vigentes no Brasil contemporâneo.

Em nosso trabalho, não nos deteremos às análises minuciosas da obra teatral ou literária de Ariano Suassuna. Nos interessa sua trajetória como intelectual na mídia, sobretudo em artigos e entrevistas. Para isso, nos preocupamos em contextualizar historicamente a emergência de Ariano Suassuna como autor no campo cultural recifense e sua posterior atuação como intelectual e gestor de políticas culturais na capital pernambucana. Nesta contextualização, nos preocupamos sobretudo em reconstruir as posições de referência no campo cultural da cidade e interpretar as implicações culturais e políticas dos deslocamentos de Ariano Suassuna entre algumas posições do campo ao longo de sua trajetória intelectual. Entenda-se por campo o conceito formulado por Pierre Bourdieu: para este autor, um “campo” seria a constituição de um espaço social marcado por relações de solidariedade e concorrência em torno de uma hierarquia simbólica comum. Para efeito de nossa análise, um campo cultural disporia de regras específicas de funcionamento e avaliação das obras de arte produzidas, e um dos princípios básicos de sua diferenciação e autonomia era a recusa do valor de mercado e dos imperativos políticos como parâmetros de julgamento de valor para a arte (BOURDIEU, 2010 [1992]). Há, portanto, uma lógica interna específica de um campo artístico e intelectual que é ao mesmo tempo relativamente autônoma e relativamente dependente com relação às forças externas ao campo. Deste modo, as relações de poder externas se manifestam também dentro do campo, mas não de forma direta. Para compreender seus efeitos no interior do campo, é preciso compreender primeiro suas disputas internas e o modo quase sempre indireto pelo qual as pressões externas repercutem nessas disputas.

A exemplo de Bourdieu, entendemos que o peso atribuído à atuação de um intelectual na esfera pública tem como uma de suas variáveis importantes o reconhecimento que esse intelectual desfruta no interior do seu próprio campo, ou seja, a legitimação oriunda de seus pares. É, portanto, a partir de uma posição consolidada no interior do campo artístico que Ariano Suassuna intervém na esfera pública para tratar não apenas de questões específicas da arte, mas também de questões mais amplas referentes a comportamento, religião, política e economia, por exemplo.

Em diálogo com essas categorias que definem o artista e o intelectual moderno de forma mais geral, buscamos compreender como elas se materializam no contexto histórico brasileiro, sobretudo em três aspectos cruciais: a relação com o Estado, a filiação a uma linhagem de pensamento que discute a identidade nacional sob o prisma da tradição nacional-popular e a atuação na esfera pública dos meios de comunicação de massa.

O caso de Ariano Suassuna ilustra de modo típico esses três aspectos. Teatrólogo célebre em todo o país desde a bem-sucedida estréia de sua peça *O Auto da Compadecida* em 1957, no Rio de Janeiro, escrita dois anos antes, Suassuna se constitui numa das principais promessas do Teatro Brasileiro de acordo com a crítica da época. Até meados dos anos 1960, suas novas peças são sistematicamente encenadas no eixo Rio-São Paulo, até que o autor reduz o ritmo de sua produtividade para se dedicar à escritura de um longo romance - *A Pedra do Reino*, que concluiria em 1970 -, à vida acadêmica e a cargos ligados à gestão e à política cultural.

Paraibano radicado no Recife desde a década de 1940, Ariano Suassuna escreve sua primeira peça em 1946, para um concurso promovido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), grupo formado por alunos da Faculdade de Direito do Recife e do qual fazia parte. A obra, intitulada *Uma mulher vestida de sol* é, como todas as produções posteriores do autor, ambientada no sertão nordestino e inspirada nas narrativas tradicionais e mitos da região. A partir desta época, Suassuna atua como crítico teatral e literário nos jornais do Recife e se projeta como intelectual na cena local.

O regime autoritário civil-militar que se instaura em 1964 tem enormes repercussões na cena política e cultural recifense. Movimentos de esquerda que fundiam o discurso político do marxismo à tradição intelectual e artística do “nacional-popular” são desintegrados pelo aparato repressor da ditadura. Suassuna, que havia, por questões estéticas, se afastado desses

movimentos que dominavam o ambiente cultural da cidade até antes do golpe militar, nesta época se dedica a consolidar uma posição no mundo acadêmico que o torna apto a viabilizar pesquisas de vulto sobre arte e cultura popular. Em 1970, Ariano Suassuna funda o Movimento Armorial, cuja proposta era construir uma arte erudita nacional que buscasse inspiração nos temas e na estética das culturas populares locais. O apoio material concedido pelo governo federal aos projetos culturais de Suassuna, o transforma na liderança cultural mais influente no Recife dos anos 1970. Artistas de todos os gêneros se reúnem em torno do Movimento fundado por ele e procuram aproximar-se do ideal de arte com inspiração popular. Os generosos subsídios públicos aos armoriais, por um lado, e a intensa atividade dos censores, por outro, restringia bastante as possibilidades de se produzir algo que não se enquadrasse naqueles princípios. O movimento então se firma como o principal vetor de produção artística de sua época no Recife.

Entre 1975 e 1977, Suassuna assume o cargo de Secretário de Cultura da cidade do Recife. Nesta época, põe em prática o projeto Pernambuco-Brasil, manifesto de política cultural baseado nas idéias armoriais, reforçando sua hegemonia nas práticas de produção artística da cidade.

Alguns intérpretes apressados podem acusar taxativamente Suassuna de ter apoiado o regime militar, em função de sua intensa atuação cultural na época da ditadura. Sugerimos, no entanto, um pouco mais de cautela nesses enquadramentos. Avesso à submissão da arte a orientações políticas, seria um gesto incoerente submeter-se então aos desígnios da ditadura depois de haver rompido com a patrulha ideológica dos artistas de esquerda. Acreditamos que havia afinidades eletivas entre a política cultural do governo, de um lado e, por outro lado, uma singular ideia do “popular” que está na base da visão de mundo de Suassuna. Constatamos que a situação histórica na qual Suassuna emerge como dramaturgo tem como uma de suas principais características um processo em curso de autonomização do campo cultural na cidade, instituindo uma mentalidade que põe a especificidade das práticas artísticas no topo da hierarquia de valores, e tornando-a legítima no debate entre artistas e intelectuais da época. Esta orientação rumo à relativa autonomia do campo tem especial relevância no ambiente das artes cênicas a partir de meados dos anos 1940, quando se institui a polaridade entre o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) na cena teatral local.

Acreditamos que o apoio dado às iniciativas de Suassuna por instituições culturais vinculadas ao governo ditatorial não é um sinal de submissão dos ideais armoriais à política. Pelo contrário, a relativa autonomia diante dos imperativos políticos é que diferenciou a postura de Suassuna de outros movimentos culturais de esquerda vigentes no Recife pré-64, desarticulados logo após o golpe. Num contexto de forte polarização entre a esquerda e a direita política, Suassuna idealizou um Movimento que se apresentava como não-subordinado a interesses políticos. Mas apenas isso não seria o suficiente para que o Movimento Armorial desfrutasse do apoio governamental em tempos de ditadura. O nacionalismo do movimento se coadunava com os princípios do Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão do governo responsável pela formulação de um projeto de política cultural de abrangência nacional. De acordo com esta visão, o popular é a valiosa matéria-prima, na qual residiria a essência da cultura nacional. O artista nacional deveria então dedicar-se à pesquisa das expressões culturais populares e, inspirado nelas, produzir sua arte. As culturas populares, neste contexto, assumem um sentido específico que as associa às manifestações rurais e a expressões pré-modernas de cultura.

A década de 1980 corresponde a um autoexílio do autor, que se iniciou em 1981, quando publicou no Diário de Pernambuco a carta intitulada *Despedida*. Nela, mostra-se desiludido com os resultados de seus esforços na área de política cultural e revê posições políticas que adotara até então, como por exemplo a defesa da Monarquia no Brasil. Enfatiza também a necessidade de dedicar-se mais à Literatura e portanto afastar-se dos holofotes da mídia e das constantes conferências às quais já era convidado a ministrar Brasil afora.

De fato, os resultados da política cultural de Suassuna estavam longe de ser satisfatórios. Durante os anos 1970, o Estado brasileiro financiou o chamado “milagre econômico”, que resultou num crescimento recorde da economia no período. Os números anuais do incremento do PIB, que em alguns momentos chegaram a alcançar a casa dos dois dígitos no auge do “milagre”, refletiam a consolidação do parque industrial brasileiro e a inserção do país entre as dez maiores economias do mundo. Paralelamente, o governo militar fomentava a infraestrutura de comunicações com a consolidação do sistema de grandes redes de televisão, que transmitiam uma programação unificada de norte a sul do país. Esta solidificação da indústria de bens culturais trazia a reboque a internacionalização do consumo cultural nos grandes centros urbanos. A cultura de massa em vias de mundialização conquistava o cotidiano brasileiro. Por outro lado, o apoio dado pelo governo aos artistas que,

para Ariano Suassuna, deveriam fomentar a ideia de uma cultura nacional, não se comparava aos pesados investimentos na estruturação de um aparato midiático e de um mercado interno unificado simbolicamente via cultura de massa e cultura do consumo.

Até a década de 1980, período de seu ostracismo voluntário, podemos reconhecer em Suassuna um dos protagonistas da cena cultural recifense a partir dos anos 1940, inicialmente como dramaturgo, depois como romancista e gestor de políticas culturais. Em paralelo a esta trajetória artística e a seu envolvimento em cargos de gestão pública, Suassuna constrói ainda uma carreira acadêmica como professor da UFPE e publica frequentemente artigos em diversos jornais da cidade, construindo assim, também uma reputação enquanto intelectual de influência local.

Em 1986, numa das raras vezes em que quebrou o seu auto-imposto silêncio, Suassuna escreveu artigo no Diário de Pernambuco, apoiando a segunda candidatura de Miguel Arraes ao governo de Pernambuco, por acreditar que este representava, no campo da política o mesmo que o autor no campo da cultura, em sua defesa do povo do Brasil “real”. Anos depois, em 1995, assumiria a secretaria de cultura do Estado de Pernambuco, já no terceiro governo de Arraes.

É interessante observar nesse período a completa inversão das conotações políticas do discurso de Suassuna. Considerado reacionário ao longo dos anos 1970 por desempenhar cargos sob a ditadura, transforma-se na década de 1990 em símbolo de setores da esquerda anti-imperialista. Curiosamente, era agora secretário da cultura na gestão de Miguel Arraes, o mesmo que havia sido deposto em 1964 pela ditadura que apoiou as políticas culturais de Suassuna no plano local.

De 1995 a 1998 Ariano Suassuna ocupa o cargo de Secretário da cultura do estado de Pernambuco. Afirma que apoiará apenas manifestações culturais nas quais acredite e convoca o Mestre Salustiano, artista popular, rabequeiro e fundador do Maracatu Piaba de Ouro, para ser um de seus assistentes no cargo. Apesar das manifestações da cultura de massa internacional como Madonna e Michael Jackson e crítico ferrenho da guitarra elétrica, Suassuna não viu a princípio com bons olhos a ascensão do Movimento Mangue na época em que era secretário. Mesmo assim, a secretaria apoiou algumas das primeiras viagens dos Mangueboys em turnês nacionais e internacionais. O Mangue explodiu como fenômeno pop no eixo Rio - São Paulo e reposicionou Pernambuco no mapa da música pop nacional.

Entendemos que a eclosão do Movimento Mangue no plano nacional, além de aquecer o debate cultural no Recife a partir dos anos 1990, pode ter contribuído para projetar nacionalmente a cena cultural local de modo geral. Embora não possamos atrelar diretamente a projeção nacional de Ariano Suassuna àquela alcançada pelo Mangue, acreditamos que o sucesso alcançado por este movimento contribui indiretamente para que a imprensa nacional lance um novo olhar sobre o Movimento Armorial.

Quando deixou a secretaria de cultura, no final de 1998, Suassuna aceitou o convite da *Folha de São Paulo* para assinar uma coluna semanal. Nesta época, duas de suas obras haviam sido adaptadas como especiais de um só capítulo, pela *Rede Globo*. São elas: *Uma mulher vestida de sol* (Luiz Fernando Carvalho, 1994) e *A farsa da boa preguiça* (Luiz Fernando Carvalho, 1995). Essas produções marcam uma guinada na postura de Suassuna, que sempre havia se mostrado resistente a adaptações de sua obra para a televisão. Segundo ele, um fator determinante para que autorizasse as adaptações foi uma profunda admiração por Luiz Frenando Carvalho, sobretudo pelo desempenho do diretor na novela *Renascer* (1993), da *Rede Globo*.

Depois disso, um marco de popularidade na recente trajetória de Suassuna foi a terceira adaptação do *Auto da Compadecida*, dirigida por Guel Arraes. Produzida em película 35mm, a obra foi exibida na *Rede Globo* em 1999, no formato de uma minissérie em quatro capítulos. No ano seguinte, uma versão compacta foi lançada nos cinemas e vista por mais de dois milhões de pessoas. Um caso raro de produção televisiva exibida depois nos cinemas com estrondoso sucesso de público.

Na *Folha de São Paulo*, Suassuna atua como colunista e, embora privilegie temas ligados à cultura e a arte, não se furta a comentar assuntos diversos como religião, política e até mesmo economia. Aborda todos os assuntos sob sua ótica particular, a partir de uma perspectiva estética indissociada de uma ideia de moral cristã e de um projeto nacional-popular. Esta ideia cristã de moral que ocupa lugar privilegiado em sua hierarquia de valores está vinculada a uma estética popular tradicional herdeira do espírito medieval do catolicismo ibérico. A defesa incondicional da autenticidade dessa estética é reveladora do culto à tradição católica ibérica que fundamenta as convicções de Suassuna. A defesa dessa tradição é justificada na esfera pública como parte de um projeto de identidade nacional fundamentado nos valores autênticos da brasilidade, possíveis de serem reencontrados no

espírito das culturas populares. Nisso, arriscamos identificar uma sutil operação ideológica no sentido de ajustar convicções de seu universo artístico particular a um discurso nacionalista que, na esfera pública, se contrapõe aos processos de internacionalização dos fluxos econômicos e culturais, herdeiro do sentimento anti-imperialista típico de parcela da esquerda latino-americana no século XX.

O apelo desse discurso nos meios de comunicação de massa nos é demonstrado pela profusão de artigos e entrevistas de Suassuna que pipocam aqui e ali, em jornais e revistas de circulação nacional. Além disso, o autor torna-se protagonista de entrevistas, reportagens e programas especiais na TV aberta e em canais de TV a cabo, como o *Multishow*.

Entendemos essa projeção midiática alcançada pelo autor como confluência de vários fenômenos contemporâneos. Em primeiro lugar, observamos como a idéia de um popular puro ligado a tradições rurais autênticas, que acreditamos oriunda do Romantismo do século XIX, se presta a apropriações tanto por discursos políticos de esquerda quanto de direita, em vários momentos da história recente brasileira. Ao longo do século XX, essa categoria de popular como parte integrante de um projeto de identidade nacional é projetada nos campos artístico, intelectual e político, de modo que as pretensões de autonomia relativa de cada um desses campos passa necessariamente pela discussão da questão nacional sob o prisma do popular. Queremos dizer com isso que a própria ideia que se constrói de artista e de intelectual no país está atravessada por uma relação com o popular e o nacional. Em segundo lugar, entendemos que na construção deste mapa simbólico da identidade nacional, as manifestações das culturas populares nordestinas ocupam lugar estratégico, muito em consequência de uma vasta produção intelectual e artística que ao longo do século XX posiciona a região Nordeste como cerne da nacionalidade. Identificamos neste fenômeno características típicas de uma relação centro-periferia, marcada por uma forte dependência econômica que se constrói em paralelo à integração desigual das regiões do país ao capitalismo monopolista internacional e ao adensamento da sociedade de consumo no Brasil. Autores como Renato Ortiz (2001) afirmam que a construção de um imaginário sobre o nordeste como cerne da nacionalidade, na medida em que a região vivencia um acentuado processo de decadência política e econômica no cenário nacional, funciona como uma espécie de compensação simbólica para as perdas históricas resultantes daquele processo.

Em terceiro lugar, nos propomos a discutir de que modo símbolos de identidade regional vem sendo apropriados e circulam por órgãos da grande mídia nacional. Nesse aspecto, Suassuna pode ser um interessante exemplo de como, apesar da inovadora simbólica do *Mangue Beat*, as imagens vinculadas à cultura tradicional permanecem como representações hegemônicas a respeito da região Nordeste na mídia nacional.

Em quarto lugar, pretendemos discutir em que termos a tradição intelectual e artística ligada ao nacional-popular vem sendo atualizada pelos meios de comunicação de massa, e qual sentido adquire esse discurso na esfera pública. Alguns pesquisadores explicam este interesse do público por representações da tradição como uma atração pelo exotismo, um fascínio pelo “outro”, tão distante, tão diferente de si. Dadas as características do discurso sob análise, arriscamos uma explicação alternativa, que de modo nenhum descarta a primeira, mas que, nesse caso específico, a nosso ver, lhe é complementar. A cultura contemporânea, por sua própria especificidade, produz crenças e mitos em sua maioria efêmeros, descartáveis ou intercambiáveis, dentro de uma lógica que sacraliza o consumo ao mesmo tempo em que seculariza o que é consumido. Acreditamos como hipótese preliminar que discursos messiânicos adquiram especial apelo ao público num mundo cada vez mais secularizado em suas crenças. Percebemos no discurso de Suassuna fundamentos morais e religiosos que, para ele, são indissociáveis da estética popular que defende. Segundo ele, o artista brasileiro deveria dedicar-se à recriação erudita das artes populares como a uma missão. Deste modo, daria um sentido maior a sua trajetória artística individual, contribuindo para a construção de uma arte erudita nacional. Identificamos que o nacionalismo, na visão de Suassuna, serve como pretexto para a defesa dos valores morais e estéticos que dão sentido à arte popular que defende.

É notório que a *Rede Globo*, empresa responsável pelas adaptações audiovisuais da obra teatral e literária de Ariano Suassuna, ao investir nesta tradição artística nacional-popular, cria expectativas que vão muito além dos meros índices de audiência. Os ganhos simbólicos ao reforçar a imagem de empresa que dá destaque às representações consagradas da cultura nacional (representações que ela própria ajudou a construir) compensam os baixos números da audiência em muitas das produções. Obviamente, os ganhos e as perdas se dão em camadas qualitativa e quantitativamente diferentes do público. Acreditamos que as estratégias de legitimação simbólica via nacional-popular que se apresentam na Rede Globo,

podem também ser identificadas na Folha de São Paulo e o discurso de Suassuna atende, nesse sentido, às demandas simbólicas de ambos os meios.

Por fim, temos interesse em mapear as diferentes chaves de leitura aplicadas ao discurso de Ariano Suassuna ao longo do tempo, sobretudo as transformações em seu significado político, ora mais à direita, ora mais à esquerda, conforme o público, a época e o contexto institucional no qual é absorvido.

Para tanto, pesquisamos em arquivos do jornal Folha de São Paulo mais de uma centena de colunas publicada por Ariano Suassuna entre 1999 e 2001. Os textos, em formato de crônica semanal, trazem um conjunto bastante representativo de opiniões do autor, que abrangem temas desde a arte e a literatura até política e economia. Apesar de o cerne de nossa análise se concentrar nesses textos, recorreremos também a artigos de outras épocas encontrados na coletânea *Almanaque Armorial*, organizada por Carlos Newton Jr. (2008) Nela, constam textos assinados por Ariano Suassuna a partir da década de 1960, que irão nos auxiliar no mapeamento da trajetória intelectual do autor. Ainda pretendemos nos debruçar sobre algumas entrevistas concedidas por Ariano Suassuna a meios de comunicação de massa (TV, revistas e jornais de grande circulação), registros audiovisuais de suas aulas-espetáculo disponíveis em plataformas como o *Youtube* e cadernos especiais produzidos em homenagem ao autor. Tendo em vista a necessidade de compreender contextualmente os posicionamentos de Suassuna nos debates estético-políticos em que se envolve nos anos 1960, 1970 e 1990, incluímos no corpus alguns artigos e declarações de personalidades, sobretudo do meio cultural local - mas não apenas - que antagonizam o discurso de Ariano Suassuna, sempre com o propósito de tentar captar quais temas eram eleitos como ponto de discórdia e objeto de disputa simbólica nos embates de cada época. Tais embates e negociações remontam aos debates entre modernistas e regionalistas no Recife dos anos 1920, que serão devidamente abordados como matrizes simbólicas a orientar as posições de referência no campo cultural recifense a partir de então.

Por fim, lançaremos um olhar sobre as adaptações televisivas da obra de Ariano Suassuna, dando especial atenção às críticas especializadas e à repercussão dessas emissões nos cadernos culturais da Folha de São Paulo.

1. Querelas entre modernistas e regionalistas

Ariano Suassuna é um teatrólogo, escritor e poeta, nascido em 1927, na Paraíba, e radicado no Recife (PE) desde a década de 1940. Sua trajetória artística, intelectual e política se confunde com a história de importantes instituições culturais recifenses que se consolidam a partir daquela década, e contribuem para a estruturação de um campo cultural na cidade, que teve nas artes cênicas - entre os anos 1940 e 1970 - um de seus pólos mais dinâmicos. Observamos que, na época em questão, de modo geral, os debates sobre arte e cultura na capital pernambucana oscilavam entre duas posições mais ou menos antagônicas: um ímpeto modernizante que enfatizava a necessidade de artistas e intelectuais locais acompanharem as tendências culturais e estéticas que vigoravam nos grandes centros urbanos nacionais e mundiais e, por outro lado, o imperativo de produzir algo que se diferenciasse das tendências em voga nas grandes metrópoles, buscando essa singularidade, na maioria das vezes, tomando como referência as culturas populares tradicionais. Os partidários desta última defendiam ser por meio da valorização da singularidade nativa que se conseguiria alcançar uma pretensa universalidade capaz de inserir o Brasil no cânone universal das artes. Em suma, ambas as posições se propunham a alcançar um dado padrão de modernidade, fosse emulando as tendências modernas europeias, fosse buscando inserir uma vertente original entre as tendências artísticas modernas, por meio da recriação estilizada de uma estética popular-tradicional.

Percebemos a formação deste campo temático em artigos publicados nos jornais locais a partir das discussões que a Semana de Arte Moderna de 1922 suscita no meio cultural recifense. A polarização do debate cultural nos jornais, tendo como dois de seus expoentes os então jovens jornalistas Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre, estabelece posições de referência que nos permitem avaliar não apenas a crítica cultural, mas também significativa parcela da produção artística em Pernambuco nas décadas posteriores.

Embora não seja possível observar no Recife da época instituições responsáveis pela consolidação de posições específicas no campo cultural, tais quais revistas ou jornais com linha editorial definida no âmbito artístico, galerias e museus de arte, orquestras sinfônicas, companhias de teatro ou editoras com discurso de curadoria coerentes, alguns agentes individuais conseguem mobilizar o debate cultural da cidade, não apenas inserindo nas

páginas dos jornais questões artísticas em voga nos grandes centros urbanos do Brasil e do mundo, mas também as adaptando ao contexto local.

A consolidação de posições no campo cultural da época ainda é bastante influenciada pela conjuntura política local pré-1930, marcada de um lado pelo conflito de interesses entre as oligarquias tradicionais dos diferentes estados e, por outro lado, pela emergência de camadas urbanas de funcionários públicos, empresários, comerciantes e operários que começa a ocupar os espaços políticos de um país já em processo de industrialização.

Veremos como essas posições no campo cultural correspondem num dado momento a posições políticas sustentadas pelos dois principais jornais diários recifenses da época: o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco*. Veremos também que, apesar dessa correlação momentânea, as posições no debate cultural não são objeto da linha editorial de nenhuma das publicações, mas dependem da convicção pessoal daqueles que momentaneamente ocupam os postos neste ou naquele jornal. Os dois jornais, no entanto, mantinham posicionamentos políticos rígidos e coerentes, em consonância com os interesses dos respectivos setores da elite que os sustentavam.

Embora não haja uma demarcação de posições no campo cultural em função de linhas editoriais claramente definidas, os embates e negociações discursivas no cenário artístico e intelectual da cidade podem ser mapeados a partir das posições assumidas por Freyre e Inojosa em diversas publicações. Tanto as adesões ao modernismo paulista propagandeado por Joaquim Inojosa quanto à claque regionalista que tinha em Freyre um de seus líderes intelectuais, balizavam uma série de posições intermediárias entre a inovação estética e o apego às tradições. O arco de possibilidades estabelecido por essas duas posições fundamentais, em alguns aspectos diferentes, noutros nem tanto, servirá como importante referência para o mapeamento da produção artística no campo cultural do Recife não só nos anos 1920, como também em décadas posteriores. É a mescla entre elementos formadores das duas posições que, por exemplo, propicia a legitimação da poesia de um Ascenso Ferreira, festejado tanto por regionalistas do norte quanto por modernistas do sul.

Percebemos, ao longo da pesquisa, inúmeras afinidades entre o discurso regionalista articulado por Freyre nos anos 1920 e o universo simbólico criado por Suassuna, décadas depois. Tais afinidades nos levam a indagar de que modo a crença (pode-se falar no mito?) do regionalismo tradicionalista se sustenta como fundamento para a criação artística e até mesmo para políticas culturais formuladas nas décadas seguintes. Apesar de todas as mudanças socioculturais que se abatem sobre o Brasil do século XX, observamos a

consolidação, ao longo dos anos, do regionalismo tradicionalista como parâmetro legítimo de avaliação para a produção artística e cultural em Pernambuco.

Por essas razões, iniciamos esta reconstrução do pensamento político-cultural de Ariano Suassuna antes de seu nascimento, na década de 1920, ao percebermos, nos jornais do Recife, esboços de algumas posições no campo cultural que se consolidam e se ramificam nas décadas posteriores, quando o autor em questão se integra ao debate e, a certa altura, torna-se um de seus principais protagonistas.

O contexto histórico da época é marcado pela decadência das oligarquias rurais, pela fragmentação de seus interesses políticos e econômicos, pelo forte movimento de ascensão das camadas urbanas aos eixos de poder e pelos esforços de centralização burocrática empreendidos pelo governo federal. Nessa conjuntura, a família Suassuna, vinculada às tradicionais oligarquias do sertão nordestino, ocupa uma das posições centrais em meio aos acontecimentos que precedem a Revolução de 1930 na região.

Julgamos imprescindível, no caso em questão, fazer alusão à história familiar de Suassuna, pois percebemos que a memória construída e expressa pelo autor com relação àqueles eventos históricos, e que afetaram profundamente sua vivência familiar desde a mais tenra infância, vão balizar aspectos fundamentais de sua visão de mundo, deixando marcas indeléveis em seu pensamento e em sua obra. A certa altura, percebemos que os valores fundamentais da visão de mundo do autor, enraizados na memória histórica e familiar, encontram afinidades com algumas iniciativas que mobilizam o contexto cultural recifense dos anos 1940, quando é encenada a primeira peça teatral de sua autoria pelo Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).

Propomos, desta forma, mais adiante, fazer alusão a coincidências mais ou menos aleatórias, porém significativas, que permeiam esse encontro das peculiaridades do imaginário de Ariano Suassuna com a cena cultural recifense nos anos 1940; e de que modo uma certa forma de fazer teatro e de pensar a região e a nação, que vinha sendo estruturada desde os anos 1920 na cidade, alimenta-se da sua atuação ao mesmo tempo em que contribui para questionar, moldar ou reforçar algumas de suas convicções.

1.1. Joaquim Inojosa: um cônsul modernista no Recife dos anos 1920

O jornalista e crítico Joaquim Inojosa (1901 – 1987) foi pioneiro na divulgação dos ideais modernistas da Semana de 22 no Recife. Tendo estado em São Paulo durante as agitações daquele ano, travando contato direto com alguns dos expoentes do movimento

paulista, retorna a Pernambuco com exemplares da Revista Klaxon, do poema Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade, e de outras obras daquele primeiro momento do modernismo paulista. Estava entusiasmado com o impacto que aqueles ideais poderiam ter no Recife de sua época.

De volta à província, publica em 30 de outubro de 1922 o artigo “O que é Futurismo”, no qual é feita a primeira menção ao Modernismo paulista em todo norte do Brasil². O texto estava explicitamente direcionado ao Dr. Farias Neves Sobrinho, em tom de réplica a um artigo publicado pelo referido “doutor” em defesa de Torquato Bassi, pintor de estética tradicional, criticado pelos vanguardistas da província. Em reação às “referências amargas” de Neves Sobrinho a dadaístas, cubistas, futuristas e demais “istas”, Inojosa arrebatou:

Sabe agora quem abraça essas fantasias tresloucadas a que se refere em sua crônica? Citar-lhe-ei alguns nomes: Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, atual diretor do Conservatório de Música de São Paulo, Rubens de Moraes, Carlos Alberto de Araújo, Couto de Barros, Cândido Mota Filho, Sérgio Buarque de Holanda, Luis Aranha, alguns dos quais desconhecidos de nós porque conhecemos pouco, e pintores como Anita Malfatti, Nina Aita e Tarsila do Amaral, esta última escultora e poetisa que não inveja Francisca Júlia da Silva.³

A partir da publicação deste artigo, Inojosa empreende uma jornada militante como porta-voz do modernismo paulista. Em decorrência disto, em novembro de 1922, recebe cartas de Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade elogiando seu esforço de “desbravamento intelectual” no norte. Torna-se a partir de então importante referência do modernismo paulista na cidade, mantendo correspondência com os principais representantes do movimento. Na medida em que atuava também em outros estados da região, Inojosa torna-se também o principal divulgador do movimento modernista no norte. Para isso contribuem, além de qualidades individuais, como o carisma e a determinação constatados por seus contemporâneos, o reconhecimento explícito daqueles expoentes do movimento paulista.

Além de criticar na imprensa os adeptos das estéticas tradicionais e promover os ideais de ruptura do primeiro impulso modernista, Inojosa torna-se representante da *Klaxon*, conseguindo assinaturas e divulgando a revista na região. Funda a revista Mauricéia (1923-1924), na qual publica alguns artigos, como de costume, citando autores de vanguarda ainda

² À época, não havia ainda a divisão do país nas atuais cinco regiões geográficas instituída pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de maneira que todo espaço compreendido entre os estados da Bahia e do Amazonas era denominado genericamente de “Norte”.

³ INOJOSA, Joaquim. A tarde. 30 out. 1922.

desconhecidos no ambiente cultural da cidade e sugerindo orientações gerais para uma estética de cunho modernista. Nela, também são publicados poemas de Austro-Costa, um dos primeiros entusiastas do modernismo na cidade depois de Inojosa. Entretanto, a revista não se consolida como veículo de difusão do modernismo tendo em vista a grande diversidade de contribuições, inclusive de autores considerados “renhidos ‘passadistas’” (AZEVEDO, 1996, p. 58). Essa também é a tônica da maioria das revistas literárias que surgem no Recife dos anos 1920, talvez em virtude do ambiente cultural da cidade ser por demais incipiente para comportar antagonismos entre revistas com linhas editoriais coerentes, a partir de princípios estéticos ou filosóficos mais definidos.

Mas é depois da publicação da brochura “A arte moderna”, em julho de 1924, pela gráfica do *Jornal do Commercio*, que Inojosa incita um amplo debate, extrapolando as fronteiras do estado. Convidado a representar a revista paraibana *Era Nova* no Recife, Inojosa aproveita o ensejo para escrever uma carta aos editores da publicação, na qual faz breve revisão das conquistas e percalços enfrentados pelo movimento modernista até então, tanto no sul quanto no norte. O objetivo, além de oportunamente propagandear o modernismo, era convencer os editores da *Era Nova* a aderir às novas propostas estéticas vindas do sul. A carta é publicada sob forma de uma brochura de 39 páginas e distribuída em livrarias, redações de jornais e entre estudantes e aficcionados por literatura. Segundo o próprio Inojosa, “depois de historiar o que fora o estouro maior, em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna de 1922 e a marcha da renovação já ocorrida em Pernambuco, convidava os diretores da excelente revista *Era Nova* para que a transformassem na *Klaxon* paraibana (...)” (INOJOSA, 1984, p. 13). O plaquete repercute no Brasil e no exterior, gerando comentários positivos e negativos em órgãos de imprensa da Paraíba, Rio Grande do Norte, Bahia, Pará, Rio de Janeiro, Portugal e Argentina. Os principais nomes do modernismo paulista reagem positivamente ao texto escrito por Inojosa. Em carta de 1924, Oswald de Andrade faz algumas ressalvas quanto à falta de algumas informações, mas considera a “Arte Moderna” o melhor esforço de divulgação do Modernismo no norte (AZEVEDO, 1996, p. 66). Como evidência desse reconhecimento, Oswald confia, em 1924, a distribuição de exemplares de seu romance “Memórias sentimentais de João Miramar” na região a Joaquim Inojosa.

Mário de Andrade também se manifesta com relação à brochura:

Eu já lera seu opúsculo *A arte moderna*. O que você está fazendo aí no norte é realmente um trabalho muito bonito e de grande valor. E benéfico, verás. Aliás, pelas próprias citações que você faz de versos aí do norte, bem se percebe que esta ânsia de renovação acentuada depois da guerra e alastrada por todo o

mundo considerado como civilizado, inquieta também essa mocidade nortista que eu tanto desejaria conhecer.⁴

Estabelecidas essas conexões com intelectuais do sul, Inojosa desempenha importante função na cena cultural recifense dos anos 1920, ao inserir nas discussões artísticas locais e regionais a pauta que estava sendo debatida em São Paulo por um grupo que se mostrava bastante informado e sintonizado com as vertentes estéticas em voga nas metrópoles europeias. Vários dos expoentes dessa primeira leva do modernismo eram indivíduos que haviam circulado pelos principais centros da arte e da cultura ocidentais, e incorporavam aquele conhecimento adquirido à sua experiência em terras nativas. A relação do modernismo paulista com as vanguardas europeias que lhe eram contemporâneas não se resumia, portanto, apenas a uma assimilação acrítica de elementos estéticos, mas de uma inserção no *Zeitgeist* ocidental, que permitia um diálogo mais integrado com a informação oriunda da Europa.

Antonio Cândido (1950) explica a integração do modernismo paulista aos problemas ocidentais contemporâneos como consequência de uma diminuição relativa da imensa defasagem entre os sinais de modernização das sociedades européias e os do Brasil, a partir do início do século XX. A cidade de São Paulo despontava como principal polo de desenvolvimento econômico do país, e isto tinha evidentes implicações na consolidação e na configuração de uma cena cultural relativamente mais inserida nos fluxos simbólicos internacionais.

Por outro lado, a acolhida dos ideais modernistas no Recife, uma cidade cujo ambiente sociocultural era bem diferente da São Paulo daquela época, se daria de forma bem mais difícil. Em carta a Inojosa, Menotti Del Picchia já vislumbrava as dificuldades que o emissário do modernismo paulista enfrentaria no ambiente conservador do norte:

Creio que com essa cruzada, legarás teu nome a uma das batalhas mentaes mais notáveis, cuja victoria já não se discute mais, uma vez que nossa função no momento é pensar dos feridos e enterrar os cadáveres mumificados dos adversários mortos... creio que tua missão ahi é mais árdua e arriscada, porquanto, em São Paulo, a diversidade e inquietude das correntes ethnicas que formam sua população tornam-no mais acessível ao Credo Novo. Ahi deve haver mais fixidez e ser quase inexpugnável o baluarte da velharia. Como sabes São Paulo é para os futuristas um burgo vencido (...)⁵

As palavras de Del Picchia nos anos 1920 são proféticas. Apesar dos esforços de divulgação empreendidos por Inojosa, os ideais modernistas enfrentariam mais resistência na

⁴ Carta de 24 nov. 1924 In: INOJOSA, Joaquim. A arte moderna. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984. p. 23

⁵ Carta de 21 dez. 1922 In: INOJOSA, Joaquim. A arte moderna. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984. p. 10.

província do que estavam a enfrentar em São Paulo, sobretudo pelo teor radical dos primeiros manifestos. Entretanto, cumprem o papel de dinamizar o debate cultural na imprensa pernambucana, e nela ganham um opositor de peso, chamado Gilberto Freyre, que articula um grupo em torno da ideia de um modernismo regionalista que vai aos poucos ganhando espaço na cena cultural da cidade.

1.2. Querelas intelectuais no Recife dos anos 1920

A sociedade recifense dos anos 1920 já experimentava as tensões resultantes da acentuação do processo de declínio político e econômico de Pernambuco e estados próximos, em função, sobretudo, da longa crise da economia de exportação canavieira. Nas décadas anteriores, por conta das políticas de imigração e industrialização, os estados de São Paulo e Rio de Janeiro já despontavam como os polos mais dinâmicos do desenvolvimento nacional. Estava se esboçando o modelo político-econômico que iria, ao longo do século XX, estruturar as relações centro-periferia no interior da nação. Os esforços de integração do país eram movidos pelos interesses corporativos das oligarquias cafeeiras, predominantemente paulistas.

Diante deste quadro, as elites da província se dividiam entre setores que apoiavam a nova política centralizadora e outros que pregavam a autonomia, contra intervenções federais. Eram respectivamente, os “pessoístas”, representados em parte pelos membros da bancada parlamentar federal de Pernambuco e partidários do então presidente Epitácio Pessoa, e os “borbistas”, liderados pelo Senador Manuel Borba e que tinham o apoio da bancada estadual. As tensões entre esses dois grupos darão o tom da cena política do estado ao longo de toda a década de 1920 (AZEVEDO, 1996).

A polarização política repercutia também nas posições assumidas pelos principais jornais diários da cidade. O *Jornal do Commercio*, fundado em 1919, pelos irmãos Pessoa de Queiroz, empresários de grande prestígio no Recife da época e familiares do presidente Epitácio Pessoa, era francamente “pessoísta”. E, do lado “borbista”, havia o *Diário de Pernambuco*, o mais antigo periódico em circulação no estado, que completaria 100 anos em 1925, ancorado nos interesses das oligarquias mais tradicionais. A partir das diferentes posições adotadas por cada publicação, nas páginas de ambos se delineavam os principais debates políticos e culturais da província.

Interessante perceber que, na época, a submissão dos dois grandes diários da cidade a grupos de interesse distintos determinava não apenas diferenças na tonalidade política dos artigos publicados em cada um, mas também implicava em distintas posturas no debate cultural. O *Jornal do Commercio* era o principal veículo por meio do qual se propagavam as ideias modernistas /futuristas no Recife. Enquanto isso, o *Diário de Pernambuco* viria a ser fórum privilegiado para os intelectuais vinculados ao Regionalismo.

Em maio de 1922, Inojosa assume o posto de redator do *Jornal do Commercio*, em cujas páginas escreverá regularmente artigos de cunho político contra o grupo de Manuel Borba. Em agosto, passado o processo de sucessão estadual ocorrido naquele ano, embarca numa viagem para o Rio de Janeiro e São Paulo, onde conheceria o grupo dos modernistas paulistas. De volta ao Recife, “importa” o modernismo e, como representante da *Klaxon*, inicia sua atividade militante promovendo a ruptura estética e a crítica ao chamado “passadismo”.

Enquanto isso, nas páginas do *Diário de Pernambuco*, o jovem pernambucano Gilberto Freyre, que desde 1918 morava e estudava nos Estados Unidos, publicava artigos periódicos sobre sua vivência no exterior, nos quais já demonstrava uma convicção saudosista de apego às tradições. Freyre, ao longo dos anos 1920, constituiu-se em um dos principais críticos ao Futurismo pregado por Inojosa na imprensa local.

Ambos desempenham importante papel no aquecimento do debate literário recifense naquela época. Em meio às polêmicas, os esforços de modernização dos temas e dos estilos se opõem e se misturam a argumentos que enfatizam a necessidade de valorizar as tradições populares locais. O cenário torna-se fértil para que, na década de 1930, aflorem diversas variantes de arte e literatura modernas que materializam esses dilemas.

No entanto, naqueles idos de 1922, as reações no Recife às ideias trazidas por Inojosa são predominantemente negativas. O panorama intelectual e literário da cidade, influenciado pela crise política e econômica da região, estava dominado pelo conservadorismo e submetido ao marasmo, conforme descrição de Azevedo:

Podemos afirmar que, com raras exceções, a produção literária nos jornais e revistas, neste início de década, era dominada pelo soneto, quase sempre de má qualidade, e por uma prosa de tom superficial e moralista e de pouca imaginação criadora. A crítica resumia-se praticamente a comentários, quase sempre elogiosos, aos poucos livros que se publicavam, sendo estes, em geral, ensaiados na imprensa. Os autores estrangeiros transcritos eram, via de regra, de qualidade literária discutível, e defasados para o momento (...). Analisando a “inferioridade dos nossos movimentos literários regionais”, Humberto Carneiro, em crônica publicada na Revista Renascença, n. 4, de 3

de Outubro de 1921, vê como causas do fenômeno a falta de comunicabilidade entre os escritores da província, acentuada pelas enormes distâncias, a precariedade das revistas e das casas editoras, o desinteresse do público, além da corrida para a metrópole, o Rio de Janeiro, dos melhores valores das províncias. (AZEVEDO, 1996, p. 30)

O impacto daquelas ideias numa cidade de atmosfera cultural e literária conservadora - em que a decadência política e econômica já vinha fazendo-se sentir no plano intelectual e na qual começava a se acentuar um sentimento de forte apego às tradições culturais - acabaria gerando reações negativas em série. Inojosa não só parte em defesa dos princípios da arte de vanguarda contra os cânones do parnasianismo e do romantismo, exaltando a liberdade de criação, como também critica a ideia de que se deve buscar no passado o fundamento de uma identidade nacional. Faz questão de apontar a seriedade do grupo de intelectuais paulistas como exemplo a ser seguido pelos recifenses que não quisessem afundar no marasmo do passadismo artístico e intelectual. Defende a criação de uma cultura avessa às imitações, inclusive à imitação de seu próprio passado – como define a postura dos tradicionalistas.

Inojosa foi, assim, um dos responsáveis pela fagulha que estimulou o debate entre modernistas e tradicionalistas no norte/nordeste. A partir de sua atuação militante em prol do modernismo paulista, intensifica-se o debate na cidade e o Recife se constitui, na época, ao lado de São Paulo e do Rio de Janeiro, um dos “três primeiros grandes núcleos do Movimento Modernista, com sugestões e realizações de amplitude nacional”⁶ (AZEVEDO, 1984, p. 12).

Depois da publicação da brochura *A arte moderna*, pela gráfica do *Jornal do Commercio*, Inojosa é alvo de inúmeras críticas, a maioria contra um suposto irracionalismo inerente à arte de vanguarda. Sobram inclusive ataques pessoais. Mas a principal polêmica se estabelece com Gilberto Freyre, do qual talvez tenha sido o mais ferrenho opositor: “Joaquim Inojosa aparece como divulgador do modernismo no Recife e escreverá, posteriormente, vários trabalhos com a finalidade de mostrar sua atuação e, também, colocar em questão a liderança intelectual de Gilberto Freyre” (REZENDE, 1997, p. 98).

Quando o Modernismo paulista adentra em sua segunda etapa de problematizações, no qual o cerne da discussão seria a valorização do “especificamente” nacional, Inojosa também acompanha a guinada. Ao responder críticas ao seu *Arte Moderna*, afirma ainda em 1924 que uma arte dita moderna e uma arte dita nacional não seriam mutuamente

⁶ CASTELLO, José Aderaldo. Prefácio.

excludentes. Cita como exemplo, em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, o Futurismo de Marinetti, que julgava ser fruto da “cultura italiana”.⁷

Entre junho de 1924 e setembro de 1925, Inojosa escreve uma página literária semanal, aos domingos, no *Jornal do Commercio*, intitulada “Literatura, ciência e artes”. O espaço era dedicado principalmente às novidades estéticas e literárias em voga na Europa e no sul. É nessa página, por exemplo, que pela primeira vez são publicados poemas do pernambucano Ascenso Ferreira. Com esse espaço privilegiado voltado para a divulgação dos artistas modernistas, as novas ideias vão se tornando, gradativamente, mais bem aceitas na província.

1.3. O Barroco como alegoria nacional

Num segundo momento, o Modernismo paulista propunha um mergulho em um pretense Brasil “profundo”, composto por um manancial de manifestações culturais e estéticas tradicionais ainda não descobertas pelos representantes do Brasil pretensamente moderno e civilizado das grandes cidades. Acreditava-se que a via de inserção do país no circuito institucional da arte ocidental passaria pela valorização do elemento nativo. Esta talvez fosse, na imaginação dos modernistas, a única alternativa possível naquele momento: “O que importa não é apenas compatibilizar o que é moderno com o que é nacional. Importa mais apresentar o moderno como necessariamente nacional” (MORAES, 1988: 221). Esse sentimento foi expresso por Oswald de Andrade no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, em março de 1924. A denominação, alusiva à árvore explorada no litoral brasileiro em princípios do período colonial, aludia, entre outras coisas, às possibilidades de que os produtos culturais nacionais pudessem se tornar igualmente artigos de exportação. “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época” (ANDRADE, 1924).

É nesse espírito que naquele mesmo ano, por exemplo, artistas e intelectuais que haviam tomado parte na Semana de Arte Moderna, entre eles Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, empreendem uma excursão ao interior de Minas Gerais com o objetivo de conhecer a arquitetura colonial das cidades que lá floresceram no século XVIII.

Acompanhando o grupo, estava o poeta suíço Blaise Cendrars, que passava uma temporada no Brasil, tendo como mecenas o empresário Paulo Prado, grande produtor e

⁷ INOJOSA, Joaquim. *Jornal do Commercio*, 2 ago. 1924.

exportador de café. Com reputação consolidada na efervescente cena cultural parisiense dos anos 1920, Cendrars exercia fascínio sobre os jovens modernistas e, ao mesmo tempo, legitimava simbolicamente, com a sua presença, a autoridade do grupo paulista.

A viagem, realizada em abril de 1924, serviu para consolidar a perspectiva moderna de uma redescoberta das raízes nacionais como fonte de inspiração para uma nova arte brasileira, que não estaria, contudo, desvinculada das novas tendências artísticas europeias. Depois da jornada, Mário de Andrade relata, em artigo, que Tarsila do Amaral, de tão deslumbrada com as ruínas barrocas de Minas Gerais, expressou o desejo de retornar a Paris apenas com o objetivo de aprender técnicas de restauração para a conservação daqueles “tesouros” históricos. Mário, por sua vez, tece loas à harmonia da arquitetura setecentista, ao passo que desqualifica a arquitetura moderna que começava a dominar a paisagem de São Paulo (SANTIAGO, 1989).

A descoberta da obra colonial de Aleijadinho, deslocada dos padrões estéticos da tradição barroca europeia, gera acalorados debates entre Mário e Oswald de Andrade, a respeito da relevância que poderia ter para a construção de uma estética moderna nacional. O trecho que descreve o debate, contido em artigo de Cortez (2010), é longo, mas merece ser transcrito, pois a discussão sintetiza dilemas ainda vigentes no debate cultural contemporâneo:

Logo após o baile, sob os efeitos dessa noitada de Brasil, “vinhos finos e cerveja”, Mário e Oswald protagonizaram, no Hotel Macedo, acalorada discussão sobre o Aleijadinho. Mário defendia no escultor sua “técnica segura, perfeita”, e “a riqueza das suas deformações”, que lembrariam “os artistas modernos da atualidade”. “Ora, deixe-se disso, Mário”, discordou Oswald, “dando uma risada [de] deboche”. “Reserve seu cabotinismo para mais tarde. Você não está sendo sincero nem para consigo mesmo”. E provocou: “Há, não há dúvida, grandes qualidades na obra do Aleijadinho, mas a mais importante delas é a ignorância crassa que ele revela em toda a sua estatuária. É sabido que ele não tinha a mínima noção de anatomia. O Afonso Celso tratava-o ‘de artista inculto e genial’”. Mário explodiu: “Não me fale nesse homem, pelo amor de Deus!”. É que Mário defendia, em 1924, proposição bastante distinta da que sustentara em 1920, após sua primeira viagem a Minas. Naquela ocasião, considerara Aleijadinho genial, mas, “sem meios para uma viagem de estudos ao Rio ou à Bahia”, “faltava-lhe instrução”, aproximando-se, de fato, das proposições do conde Afonso Celso, autor de *Por que me ufano do meu país*, livro de defesa ingênua e acrítica do Brasil (CORTEZ, 2010).

A discussão envolve o significado social da obra de Aleijadinho não apenas dentro de uma lógica específica do universo artístico, mas também dentro de um quadro de valores

sociais mais amplos. Do ponto de vista técnico e estético, era consenso entre ambos de que a obra de Aleijadinho se diferenciava dos cânones do barroco ocidental, e mesmo das especificidades do estilo ibérico. Entretanto, Mário e Oswald aparentemente discordavam dos valores a serem atribuídos à singularidade de sua criação. Enquanto Mário comparava o estilo rústico de Aleijadinho às ousadias formais dos artistas de vanguarda da época, Oswald associava a originalidade de Aleijadinho à falta de acesso a um aprendizado formal da arte. Poderia então a ignorância formal ser considerada uma virtude, no sentido em que propicia a emergência da originalidade e da singularidade artística? Em que medida a admiração pela arte popular menos formalizada pode conduzir a uma aversão aos padrões modernos de alfabetização e educação formal?⁸ Ou ainda, se tivesse Aleijadinho frequentado uma escola de arte na Europa, teria se tornado apenas mais um exímio reproduzidor da estética barroca canônica, perdendo toda sua aura de originalidade? Ou o aprendizado técnico aliado à sua capacidade de expressão teria posicionado a obra de Aleijadinho como um marco na trajetória histórica do Barroco ocidental?

A leitura de artigo publicado por Mário de Andrade no *Jornal do Commercio* do Recife, em 24 de maio de 1925, é estratégica para compreendermos esse ponto de inflexão no pensamento modernista. Neste texto, depois de criticar as adesões iniciais do modernismo brasileiro às estéticas de vanguarda europeias, Mário destaca a importância de se produzir, no Brasil, uma “arte de ação”. Segundo ele, embora não desprovida de beleza, essa arte de ação deveria visar consequências práticas: “Abaixo a contemplação! Abaixo os versos de amor que não sirvam para que a mulher amada ceda enfim! Abaixo os poemas patrióticos que não reconheçam os defeitos da pátria!” (ANDRADE, 1925). No decorrer do artigo, após decretar o fim da fase imitativa dos “ismos” europeus, anuncia o nacionalismo modernista: “Estamos com o espírito inteiramente voltado pro Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação.” (idem) Outros trechos merecem destaque, como aquele em que Mário adverte que o modernismo abandonou sua etapa idealista e tornou-se um movimento eminentemente “prático”, querendo com isso legitimar uma pretensa necessidade de adotar uma postura nacionalista naquele momento, ou então quando vaticina: “Deixaremos de ser estaduais para sermos nacionais, enfim. Deixaremos de ser afrancesados, deixaremos de ser aportunados, germanizados, não sei que mais, para nos abasileirarmos.”. Adiante, conclui: “no dia em que

⁸ Lembremos que em nome de uma valorização de características populares pretensamente genuínas, um autor como Gilberto Freyre chega a fazer apologia ao analfabetismo.

nós formos bem filhos da nossa terra, a humanidade se enriquecerá de mais uma expressão que me parece bem gostosa: o brasileiro. Eu sempre repito isso.”

A forma nascente da perspectiva nacional-popular moderna contida no pensamento de Mário de Andrade ecoa ao longo das décadas e, mesmo depois de setenta anos, suas reverberações se dão à mostra no discurso de Ariano Suassuna. A ideia de um Brasil barroco em sua essência ressurgiu em diversas passagens de suas colunas periodicamente publicadas na *Folha de São Paulo* entre 1999 e 2001. Não por acaso, a obra do Aleijadinho está situada no centro desta simbologia barroca-nacional, conforme observamos no seguinte trecho, no qual afirma existirem no Brasil apenas dois “partidos políticos”:

O Partido Congonhês, cujos patronos são pessoas como Zumbi dos Palmares, O Aleijadinho, Villa-Lobos, Tiradentes, Antonio Conselheiro ou Euclides da Cunha, e o Partido Disneyoso, o de Calabar, Joaquim Silvério dos Reis e outros traidores que, sob diversos pretextos, são favoráveis à entrega das nossas terras, das nossas riquezas, das nossas comunicações, dos nossos bancos, da nossa cultura, da nossa televisão e até da nossa comum e simples auto-estima de Povo escuro e mestiço, da nossa indispensável capacidade de altivez e dignidade. Conforme se pode ver por seu nome, a Meca do nosso Partido Congonhês situa-se em Minas: é o Santuário dos 12 Profetas que O Aleijadinho construiu e esculpiu em Congonhas.⁹

É possível perceber não apenas a filiação ao pensamento modernista, em sua segunda fase, sobretudo via Mário de Andrade, mas também a incorporação do antiimperialismo norte-americano que floresce entre a intelectualidade esquerdista brasileira a partir do pós-guerra. À afirmação em meio ao concerto das nações e a delimitação de uma identidade cultural distinta da Europa, tão presente no discurso modernista, se acrescenta uma ênfase no combate à cultura de massas norte-americana. Por razões óbvias, os Estados Unidos passariam a ser encarados, depois da consolidação de sua hegemonia global, como a maior ameaça à realização do projeto nacional-popular pelos seus artífices.

Em outra ocasião, ao comentar uma adaptação cinematográfica da obra de Guimarães Rosa dirigida por Pedro Bial, Suassuna enfatiza a ideia de que o artista nacional teria como dever se dedicar a transfigurar em estética erudita o popular, como caminho preferencial para se alcançar a “universalidade”. Esse popular nacional teria como expressão estética mais típica o barroco, conforme explica em seguida:

Em seus contrastes, o Brasil é um país barroco, e barrocos são alguns de seus maiores artistas. O que não é verdade somente a respeito do Aleijadinho, de José Maurício ou de Matias Aires. É verdade também, de outros mais

⁹ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, E8, 24 Jul. 2000.

recentes, como Euclides da Cunha, Villa-Lobos ou Guimarães Rosa. Nos barrocos, é freqüente a visão do mundo como um grande teatro e da vida como a encenação de uma viagem, empreendida numa “Carruagem de cegos” ou numa “nave de loucos”.¹⁰

Quer demonstrar que a estética barroca teria não apenas a capacidade de amalgamar elementos da cultura erudita e da cultura popular, mas também o poder de sintetizar os contrastes resultantes da convivência entre as diferentes etnias e culturas formadoras do povo brasileiro. Para Suassuna, seria a estética nacional por excelência, capaz de solucionar de modo exemplar os dilemas resultantes da fusão entre erudito e popular, almejada por Mário de Andrade.

A distinção entre erudito e popular seria atravessada pelos amálgamas e justaposições das diversas formações culturais e étnicas que constituem o país. Em nosso caso, o dominador europeu impõe inicialmente seu etnocentrismo sobre os contingentes de origem africana, indígena e mestiça, estigmatizando as expressões culturais destes grupos. Entretanto, esses mesmos contingentes começam a “recriar e reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço” (NEWTON JR., 2008, p. 154), à margem do gosto de filiação europeia. Esta discriminação estética, para Suassuna, tem raízes sociais e políticas, e acaba por aprofundar-se no século XIX, quando as elites brasileiras, segundo ele, se entregam de corpo e alma às influências artísticas francesas trazidas pelas missões culturais oriundas daquele país.

Nessa linha de pensamento, é, portanto, a reapropriação “tosca e mestiça” do barroco ibérico que vai não apenas simbolizar o amálgama de nossas diversas origens culturais, mas também permitir um trânsito maior entre o espírito popular e a estética erudita, além de funcionar como signo de originalidade, enquadrando-se por isso num critério estético moderno que garantiria sua inserção no cânone da arte ocidental. A questão do Barroco como alegoria do nacional já se mostrava presente no debate entre Mário e Oswald de Andrade na supracitada viagem a Minas, ocorrida nos anos 1920, ressurgiu então com força no discurso de Suassuna décadas depois como uma das ideias centrais do seu pensamento.

1.4. Um Brasil brasileiro

Ainda em 1925, Joaquim Inojosa publica *O Brasil brasileiro*, transcrição de conferência homônima que havia sido proferida em agosto daquele ano, no município de Moreno, cidade próxima ao Recife. O título é sintomático e revela a assimilação das novas

¹⁰ SUASSUNA, Ariano. Opinião. Folha de São Paulo, 23 mar. 1999. p 1-2.

preocupações dos modernistas do sul. Isso pode nos levar a crer que, mais do que um entusiasta da ruptura contida nos seus primeiros artigos, Inojosa era um seguidor incondicional do grupo paulista ou, como certa vez descreveu Homero Homem, uma espécie de cônsul do movimento no Recife. A par de que era a brasilidade o tema em pauta entre nossos modernos, Inojosa assume então uma postura nacionalista:

Devemos fundar uma literatura inspirada nos nossos costumes e nossa natureza, uma música que sejam motivos brasileiros estilizados, uma pintura que reflita as cores de nossas paisagens, uma escultura e uma arquitetura que digam dos nossos movimentos e da nossa quietação, das nossas belezas refletidas através da visão artística (INOJOSA *Apud* AZEVEDO, p. 84)

Guilherme de Almeida, poeta paulista que já vinha sendo elogiado por Inojosa em artigos na imprensa local, visita o Recife após a repercussão em torno de *O Brasil brasileiro*. Em 9 de novembro de 1925, ministra conferência no teatro Santa Isabel a respeito do nacionalismo na poesia moderna, e nela procura diferenciar o nacionalismo modernista tanto da assimilação acrítica de tendências estéticas estrangeiras quanto do regionalismo provinciano. Tais considerações provocam a reação de Gilberto Freyre, que em artigo no Diário de Pernambuco, datado de 15 de novembro de 1925, discorda do conceito de regionalismo conforme exposto por Almeida. Segundo o paulista, “É preciso não cair no regionalismo: é preciso simplesmente ser brasileiro. Brasileiro não quer dizer ‘regionalista’, e ‘regionalista’ quer dizer caipira, tabaréu, sertanejo, roceiro...”¹¹. Já Freyre, depois de elogiar o poeta Guilherme de Almeida, desanca o crítico a quem atribui proferir “tolices em tom de conferencista”. Parte em defesa do conceito de regionalismo, mas não com o significado de uma caricatura fácil do tipicamente provinciano, e sim como o único modo autêntico de se vivenciar uma existência nacional. Encarado desta forma, o regionalismo deve pender, de acordo com Freyre, muito mais a um certo primitivismo ou “instintivismo” do que a um futurismo, por exemplo.

Interessante perceber que, nessa discussão, se encontram já cristalizadas algumas das demarcações orientadoras do debate sobre o que é ou o que deve ser o “nacional” ao longo do século XX. Estas seriam: o repúdio a uma adesão acrítica a tendências intelectuais e artísticas europeias, a constatação de que somos culturalmente dependentes, mas que precisamos adaptar ideias e tendências estrangeiras a nossas necessidades, o imperativo de valorizar características culturais singularmente locais, e, por fim, a busca por estabelecer limites entre

¹¹ Trecho de “Brasilidade”, artigo de Guilherme de Almeida publicado em 15 de outubro de 1925 na revista paraibana Nova Era (*Apud* AZEVEDO, p. 89/90)

o pretensamente autêntico e o propositadamente exótico como critérios de legitimação das representações do nacional.

No caso em questão, para Freyre só se poderia ser nacional sendo ao mesmo tempo regional, pois a região seria o lócus da experiência de “vida autêntica”. Já para os modernistas, o regionalismo seria um traço prejudicial à saúde da nação, uma idiossincrasia provinciana que sempre tenderia ao apelo fácil do exotismo.

Inojosa não se aprofunda em suas reflexões sobre o nacionalismo, e se afasta gradativamente do debate literário local na imprensa após a publicação de *O Brasil brasileiro*. Na conferência, que marca sua adesão ao nacionalismo da segunda fase do Modernismo, o que se observa é uma proposta nacionalista diferenciada, mais próxima do Futurismo de Marinetti e, conseqüentemente, do fascismo italiano, dado o seu patriotismo exaltado e radicalismo quase xenófobo (AZEVEDO, 1996, p. 84). Distante, portanto, das ideias de Mário de Andrade. Em seguida, reduz o ritmo de sua militância, o que provoca eventuais queixas de alguns modernistas do sul. Ao mesmo tempo, o crescimento de sua banca de advogados no Recife demanda cada vez mais trabalho, o que o obriga, inclusive, a pedir exoneração do cargo de promotor em 1928. Continua, entretanto, proferindo conferências e divulgando esporadicamente o modernismo no interior do estado, até se mudar para o Rio de Janeiro, depois de ser detido por sua participação nas agitações políticas em prol da “República de Princesa”, um dos episódios que marcaram a Revolução de 1930 na Paraíba.¹²

Os conflitos políticos e os debates culturais ocorridos ao longo dos anos 1920 no Brasil expuseram dilemas sociais que ainda ecoariam fortemente pelas décadas posteriores. Neste contexto, nos propomos a traçar uma genealogia político-familiar de Ariano Suassuna, pois acreditamos, por razões que serão explicitadas ao longo deste texto, que o fluxo de acontecimentos históricos que desemboca na Revolução de 1930 tem forte ascendência sobre a visão de mundo do autor em questão. A família Suassuna esteve profundamente envolvida em vários dos episódios que marcaram essa época no nordeste do Brasil, de modo que esse contexto de disputas deixou marcas indeléveis no pensamento e na obra de Ariano.

¹² O coronel José Pereira, líder político da região de Princesa, no sertão da Paraíba, próximo à divisa com Pernambuco, era inimigo político de Epitácio Pessoa e mantinha vínculos comerciais com o grupo dos Pessoa de Queiroz, familiares do presidente e empresários de prestígio no Recife. Divergências políticas com João Pessoa, então presidente da província da Paraíba, o motivaram a declarar a autonomia daquela região sertaneja, que passaria a ser conhecida como República de Princesa. Inojosa adere ao movimento, edita clandestinamente o *Jornal de Princesa*, órgão “oficial” do território e consegue do poeta Austro-Costa e do Compositor Nelson Ferreira, uma canção para servir como hino daquele território independente. Debelada a revolta, que teve um saldo de aproximadamente 600 mortos, Inojosa é preso.

1.5. Família Suassuna nos anos 1920/30: poder, tragédia e *débâcle* política e material.

A intriga política que resulta no levante da região de Princesa, no sertão paraibano, é de fundamental importância para compreender não apenas o contexto político no qual se dá a Revolução de 1930 na Paraíba e em Pernambuco, mas também tem importantes consequências diretas para a família de Ariano Suassuna, que por sua vez vão trazer elementos cruciais para pensar a construção da trajetória artística e intelectual do autor.

João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, pai de Ariano, governou o estado da Paraíba entre 1924 e 1928, apoiado por uma frágil aliança constituída por facções oligárquicas historicamente inimigas. Grande proprietário de terras, o governador tinha fortes laços com a família Pessoa, cujo maior expoente político era o então ex-presidente da república Epitácio Pessoa (1919-1922), sob os auspícios do qual havia sido eleito. Por outro lado, era casado com Rita de Cássia Dantas Villar, integrante da oligarquia Dantas, uma família de grandes proprietários de terras do interior daquele estado que exercia importante papel na política desde os tempos do Império (DIMITROV, 2009). Os Dantas eram rivais históricos dos Pessoa.

É notório, conforme o trabalho de vários historiadores, a exemplo de Raymundo Faoro, que as relações familiares no interior do Nordeste estavam profundamente entrelaçadas com as disputas políticas desde os tempos da colônia. O processo de povoamento dos vastos sertões - regiões assim denominadas em virtude de sua distância do litoral - dependeu em grande medida da organização familiar e do poder dos proprietários de terra que, em função da distância, encontravam-se praticamente isolados da influência do poder colonial ou imperial. Isso propiciou não apenas a construção de uma estrutura de poder político que gravitava em torno do proprietário de terra e das relações familiares, como também pautou de modo singular as relações entre esses poderes locais e o poder central, relações permeadas por uma tensão que se acentuava, conforme o aparato burocrático da nação se modernizava e entrava em conflito com as estruturas de poder tradicionais.

A vida indômita do conquistador, sua dispersão na mata, o equipamento da tropa à sua custa, ditar-lhe-ia uma forma especial de sociabilidade, num contexto próprio de relações com o poder público (...) a herança do conquistador – o “coronel e o capanga”, o fazendeiro e o sertanejo, o latifundiário e o matuto (...) permanecerá estável, conservadora na vida brasileira. (FAORO, p. 182, 2008)

No caso da Paraíba, percebemos as reverberações de aspectos deste modelo de poder oligárquico ainda em vigor no período da república. João Suassuna era também oriundo de uma tradicional família sertaneja originária de Pernambuco e traz inscritas, em sua própria trajetória de vida, as marcas daquela sociabilidade familiar. Ainda jovem, passa a habitar a residência do coronel Antonio Gomes de Arruda Barreto, com quem sua irmã havia casado. Barreto já havia enviuvado duas vezes quando casou com Laura Amélia Suassuna Barreto, que após o matrimônio levou três dos seus irmãos para morar com ela e o marido (DIMITROV, 2009). A irmã mais nova de João Suassuna casou-se depois com o filho de um dos casamentos anteriores do coronel, reproduzindo o modelo de relações político-familiares estruturadas através do casamento. A proximidade política e afetiva do coronel Barreto com Epiácio Pessoa permitiu que João Suassuna galgasse posições políticas no interior da oligarquia, conseguindo o apoio de Epiácio Pessoa à sua candidatura ao governo, mesmo tendo se casado com a integrante de um clã historicamente inimigo, no caso a família Dantas.

Sua ascensão ao poder foi então marcada por um modo de sociabilidade tradicional, típico das famílias sertanejas de sua época, no qual as questões políticas estavam intimamente vinculadas às alianças e disputas familiares da região. Fruto daquela sociabilidade e ao mesmo tempo representante do poder daquelas oligarquias, João Suassuna seria acusado pelas camadas urbanas em ascensão na época por privilegiar os interesses dos grandes proprietários sertanejos.

Como governador, um dos principais feitos de João Suassuna foi implementar uma bem-sucedida estratégia de combate ao cangaço no sertão paraibano. Dadas as péssimas condições de estrutura e de trabalho da polícia paraibana, o governo do estado subsidiou o fortalecimento dos vários grupos armados paralelos, diretamente subordinados aos grandes proprietários de terra do interior. Como resultado, a política de combate ao cangaço da Paraíba tornou-se conhecida como das mais eficazes entre os estados do norte. Entretanto, essas medidas foram encaradas por muitos como uma estratégia de fortalecimento do poder das oligarquias rurais em detrimento do aparelhamento da polícia estadual, a quem caberia, de direito, o combate aos cangaceiros.

No contexto de crise da república velha em fins dos anos 1920, a diversificação de interesses no interior das oligarquias e os antagonismos políticos entre elites urbanas e rurais já preparavam o terreno para a Revolução de 1930. Divididos entre a Paraíba e Pernambuco, os diversos segmentos da oligarquia Pessoa já não compartilhavam dos mesmos interesses.

João Suassuna, por sua vez, ao longo de seu mandato, se aproximava cada vez mais dos Dantas e das famílias aliadas do interior, que mantinham estreitas relações econômicas com os Pessoa de Queiroz, proprietários do *Jornal do Commercio*, um ramo da oligarquia Pessoa radicado no Recife e dedicado a empreendimentos comerciais. Já Epiácio Pessoa consegue, em 1928, emplacar seu sobrinho, João Pessoa, como candidato vitorioso à eleição para o governo da Paraíba. Apoiado pelas camadas urbanas da capital paraibana, João Pessoa tomaria uma série de medidas que viriam a prejudicar política e economicamente os grandes proprietários sertanejos. Entre elas, o desarmamento das milícias privadas - que haviam sido subsidiadas por João Suassuna - e a cobrança de impostos para escoamento das mercadorias dos fazendeiros pelo porto do Recife, como estratégia de atração de recursos para a capital da província e movimentação do porto de Cabedelo. Como os custos deste escoamento pelo porto do Recife eram muito mais baixos, por diversas razões de infraestrutura, a decisão causaria enorme ônus econômico para os produtores rurais paraibanos.

Tais medidas agravariam a cisão entre o governo de João Pessoa e os grandes proprietários de terras. Em paralelo à tenaz resistência diante das determinações do governo, principalmente no que tange ao desarmamento das milícias, os grandes proprietários da região de Princesa e adjacências, liderados por José Pereira de Lima, articulam a candidatura a deputado de João Suassuna para a Câmara Federal. Aprofundando o impasse, João Pessoa ordena a retirada das autoridades estaduais da região de Princesa, sob a alegação de falta de segurança, e se recusa a reconhecer a legitimidade das eleições no local. As tensões se agravam quando o governador qualifica publicamente o coronel José Pereira de Lima de “cangaceiro”. Este, por sua vez, lidera um levante armado e decreta a independência do “território livre de Princesa” da autoridade do governo paraibano. Para isso, teve o discreto apoio do então presidente da república Washington Luís, bem como do governador de Pernambuco na época, Estácio Coimbra. Em 28 de fevereiro de 1930, seria aclamada, pela população local, a independência provisória de Princesa Isabel, no sertão paraibano, que a partir de então teria hino, bandeira e leis próprias.

Enquanto isso, nas páginas do *Jornal do Commercio* do Recife - veículo de propriedade dos Pessoa de Queiroz e que até pouco tempo costumava ser porta-voz dos partidários de Epiácio Pessoa - João Dantas, oligarca aliado de José Pereira, incita através de artigos assinados, uma campanha contra a política de João Pessoa. Primo da mãe de Ariano Suassuna, João Dantas protestava contra as ingerências do governador na área de domínio político de sua família. Político inexperiente, conhecido pelo gênio autoritário e pouco afeito

a negociações, João Pessoa havia nomeado como delegado de Teixeira, reduto dos Dantas, um inimigo pessoal da família. Empossado, Ascendino Feitosa, sob a alegação de manter a ordem, decretou a prisão de vários membros da família Dantas, provocando a ira dos aliados de José Pereira. Uma aliança dos fazendeiros da região montou uma milícia para combater as forças do governo em Teixeira. Esse conflito tornou-se conhecido por dar início à guerra de Princesa.

Os ânimos se acirram também nas páginas dos jornais, e tanto João Dantas, no *Jornal do Commercio* (PE), quanto João Pessoa no jornal *A união* (PB) passam das querelas políticas às ofensas pessoais mútuas. À troca pública de impropérios se segue o assassinato de João Pessoa na confeitaria Glória, no centro do Recife, alvejado por João Dantas com um tiro na cabeça. João Pessoa era então, além de governador da Paraíba, candidato à vice-presidência da república na chapa de Getúlio Vargas. O acontecimento teve repercussão nacional e foi considerado o estopim das tensões que resultaram na Revolução de 1930.

A guerra de Princesa teve várias batalhas sangrentas, nas quais morreram cerca de seiscentas pessoas de parte a parte. A região só seria pacificada depois do assassinato de João Pessoa e da eclosão do movimento revolucionário de 1930. Em represália ao assassinato de João Pessoa, João Dantas é assassinado na casa de detenção do Recife, semanas após ter sido preso em flagrante. Em seguida, o pai de Ariano, João Suassuna, é assassinado em um restaurante no Rio de Janeiro, um dia depois de escrever uma carta à família na qual afirmava estar sendo perseguido, e pedindo que não houvesse vingança caso viesse a ser morto.

Na releitura que faz dos episódios históricos da Revolução de 1930 e das consequências daqueles conflitos para a sua história familiar, Ariano Suassuna deixa transparecer alguns dos valores de base que orientam a construção de sua visão de mundo tanto no plano artístico quanto no âmbito intelectual. Seu olhar peculiar sobre o Nordeste, além de inserido num diálogo com a tradição intelectual e artística regionalista, se constrói também a partir de dicotomias simbolicamente associadas à interpretação que ele próprio dá àqueles acontecimentos históricos que envolveram sua família.

Percebemos, neste processo de reconstrução da memória histórica e familiar empreendido por Suassuna, em primeiro lugar, o caráter seletivo na escolha dos eventos dignos de integrarem aquela narrativa, de modo a torná-la coerente com um dado propósito e, em segundo lugar, a utilização dessa narrativa como pretexto para atribuição de significado à própria existência, cujos valores de base orientam as escolhas artísticas e intelectuais do autor ao longo da vida.

Suassuna descreveu, numa sequência de 33 artigos publicados entre 1973 e 1974 no obscuro *Jornal da Semana*, do Recife, a sua versão sobre os eventos de 1930 e sobre os percalços a partir de então vivenciados por sua família. Os artigos foram compilados por Dimitrov (2006) em sua pesquisa de mestrado. Naquela época, Suassuna já era um escritor nacionalmente respeitado, professor da Universidade Federal de Pernambuco, além de líder e mentor do Movimento Armorial. Assim como Dimitrov (2006), identificamos, nestes textos assinados, a reconstrução de uma memória familiar que agrega certos significados à atuação do próprio Suassuna como escritor e político, cujas marcas emergem frequentemente em várias situações contidas nas peças escritas por ele, bem como no *Romance da Pedra do Reino*.

Nesta narrativa genealógica, percebe-se de modo recorrente a construção de uma dicotomia básica que funciona para Ariano Suassuna como uma lente para a leitura do mundo. Segundo ele, o Brasil seria formado por dois “subpaíses” diferentes e antagônicos, o Brasil rural e o Brasil urbano.

Seu pai, João Suassuna, seria legítimo representante do Brasil rural. Apesar de, segundo o próprio Ariano, tanto o pai quanto João Dantas e José Pereira de Lima representarem um tipo “intermediário” na sociedade daquela época, no sentido de serem ao mesmo tempo oriundos das oligarquias rurais e terem se formado bacharéis em Direito na cidade. Como típicos exemplares de “coronéis ilustrados”, haviam interiorizado valores culturais citadinos, que muitas vezes entravam em contradição com a cultura rural do meio em que nasceram.

No entanto, segundo Ariano, as ações e escolhas políticas de seu pai sempre tinham como objetivo trazer benefícios para a região mais castigada do estado, aquela da qual ele era oriundo, o sertão. Na releitura de Ariano, por ser um representante político do patriarcado rural sertanejo, João Suassuna seria combatido pelas camadas da elite que simbolizavam os interesses do capitalismo urbano no estado da Paraíba, concentrados na capital. Estariam claras aí duas posições opostas e irreconciliáveis: o rural e o urbano.

Essa narrativa de Ariano Suassuna, entretanto, não permite entrever as nuances que tornam a situação política em 1930 bem mais complexa do que uma simples dicotomia. Havia, no grupo oligárquico do qual Suassuna era parte, por exemplo, interesses comuns com grupos de empresários recifenses, que chegaram inclusive a apoiar na imprensa pernambucana o levante de Princesa. Por outro lado, a própria oligarquia dos Pessoa, que

havia se tornado inimiga de Suassuna na Paraíba, estava cindida por interesses fragmentados, como vimos anteriormente.

Assim, fica claro que Ariano Suassuna empreende uma simplificação da narrativa histórica a partir desta ideia de oposição entre aqueles dois pólos, tomando como referência os embates entre patriarcado rural e burguesia urbana que afloravam na revolução de 1930. Esta visão simplificada dos acontecimentos históricos iria posteriormente ser relativizada por Ariano Suassuna, em artigos escritos a partir da década de 1980. Contudo, os valores de base que demarcavam essas posições dicotômicas continuaram vigorando nas suas análises históricas, políticas e culturais. Além disso, a tragédia familiar concretizada na morte do pai acaba por ser a motivação que leva Ariano Suassuna a situar-se em sua própria narrativa do conflito, atribuindo valores de bem e mal, certo e errado, verdadeiro e falso, a cada um dos lados em disputa.

Posso dizer que, como escritor, sou aquele mesmo menino que, perdendo o Pai em 30, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte por meio do que faz e do que escreve, oferecendo-lhe esta precária compensação por sua morte brutal e injusta e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem por meio da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.¹³

A idealização da figura paterna ressurgiu, assim, com frequência nos artigos de Suassuna.

Na década de 1950 tentei escrever uma biografia de meu Pai, a “Vida do Presidente Suassuna, Cavaleiro Sertanejo”. Chamei-a assim porque sempre vi Suassuna como um Rei e Cavaleiro: entre outras coisas ele tinha três cavalos de sela, todos com nomes de cangaceiros do grupo de Lampião: Passarinho, Bom-deveras e Medalha. Não consegui escrever o livro por causa da carga de sofrimento que ele me acarretava. Mas hoje, velho e mais sereno, vou ver se, a partir da figura de meu Pai, consigo dar aqui pelo menos uma ideia do que significa para mim ser, depois do Patrono, o terceiro ocupante da cadeira n. 35 da Academia Paraibana de Letras.¹⁴

Um dos pontos-chave dessa construção simbólica é a descrição feita por Suassuna de seu pai como um legítimo sertanejo, admirador das manifestações artísticas tipicamente locais. Ariano enfatiza a coleção de folhetos de cordel compilada e mantida pelo pai como signo de seu apego aos costumes da região, bem como o incômodo provocado em setores da elite urbana da Paraíba nas ocasiões em que, enquanto governador, promovia cantorias e recitais com violeiros e poetas populares sertanejos nas dependências do palácio do governo.

¹³ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. Folha de São Paulo. São Paulo, Ilustrada, E8, 2 out. 2000.

¹⁴ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. Folha de São Paulo. São Paulo, Ilustrada, E8, 9 out. 2000..

Ariano se refere ao pai como um exemplo de integridade, um camponês autêntico, entusiasta das manifestações culturais sertanejas e, sobretudo, injustiçado por seus adversários políticos que, enquanto governador, o acusavam de só ter olhos para o sertão.

Assim, na lógica simbólica de Ariano, o Brasil rural, personificado por João Suassuna, seria o país verdadeiro. Enquanto isso, o Brasil das elites urbanas, corporificado nas elites que desprezavam aquelas manifestações de cultura tradicional, seria o Brasil falso. Essa polaridade se reflete na dicotomia entre “Brasil real” e “Brasil oficial”, termos tomados de empréstimo por Ariano ao escritor Machado de Assis, e que aparecem em caráter recorrente nos artigos pesquisados, conforme podemos observar em suas colunas publicadas na Folha de São Paulo:

Se Machado de Assis fosse vivo, notaria que hoje o Brasil real continua a ser o do povo e a revelar-se bom, dotado dos melhores instintos; e o Brasil oficial (que é o país “do real e do mercado”) continua caricato e grotesco. Euclides da Cunha, que parece ter feito distinção parecida com a machadiana, procurou assinalar aqueles dois países diferentes por meio de dois emblemas: via o Brasil oficial na Rua do Ouvidor, centro da nossa cultura urbana, falsificada, de segunda mão e com pretensões a cosmopolita; e o Brasil real, no emblema bruto e poderoso do sertão.¹⁵

Suassuna então integra suas convicções pessoais a uma tradição intelectual brasileira que pensa o país a partir das oposições entre aspectos da urbanidade e da ruralidade. A atribuição de valores positivos ao polo rural serve ao mesmo tempo como contraponto para criticar aspectos culturais da modernidade considerados nefastos no polo urbano.

Por ocasião de uma entrevista concedida pelo político cearense Ciro Gomes ao programa Roda Viva, em 1994, na qual ele teria afirmado que estaria deixando o Brasil com a família para fazer um curso na Universidade de Harvard e morar “num país digno”, Suassuna reage evocando novamente os referidos autores para fundamentar sua crítica ao que considera um cosmopolitismo servil e nefasto.

Diferentemente da maioria dos integrantes do “Brasil oficial” (que é americanizante, “caricato e burlesco”, como dizia Machado de Assis), em hipótese alguma eu me mudaria para os Estados Unidos; e muito menos alegando que o fazia porque tinha o direito de morar “num país digno”. (...) Volto ao grande brasileiro que é Paulo Nogueira Batista Jr. e que mostra como, no livro “contrastes e confrontos”, publicado em 1907, “o grande Euclides da Cunha” já denunciava o “cosmopolitismo” das elites brasileiras, “a sua atitude imitativa e servil que conformava ‘uma espécie de ‘regime colonial do espírito’ capaz de transformar ‘o filho de um país num emigrado

¹⁵ SUASSUNA, Ariano. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 27 abr. 1999, p. 1-2.

virtual, vivendo, estéril, no ambiente fictício de uma civilização de empréstimo”¹⁶

Suassuna busca legitimação para sua estrutura de análise valorativa, sedimentada a partir de uma releitura pessoal dos episódios da revolução de 1930, em autores da virada do século XIX para o século XX, que não chegaram a presenciar aqueles acontecimentos. Demonstra sua preocupação em inscrever-se numa dada tradição intelectual, ao passo em que torna evidente sua opção inequívoca pelo passado.

O discurso hegemônico sobre a revolução de 1930 a define como um marco na modernização do Estado, que vai impulsionar o primeiro surto de industrialização da história do país. É um duro golpe na hegemonia das oligarquias rurais que dominavam a política do país até a década de 1920, período conhecido como “República do Café-com-leite”. Tal episódio é, portanto, do ponto de vista do desenvolvimento material e da consolidação de instituições políticas modernas, interpretado pela maioria dos historiadores, como deflagrador de uma série de mudanças estruturais no país que o projetam no rumo da modernidade.

Entretanto, não apenas em função de ter sua origem familiar vinculada àquelas oligarquias, mas também devido à forte ligação existente entre a tragédia familiar dos Suassuna e os acontecimentos políticos daquela época, a interpretação que Ariano Suassuna faz daquele momento histórico é bastante peculiar. Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, afirma: “Por ocasião dos acontecimentos de 30, nos quais, entre outras coisas, meu pai foi assassinado, a mando de pessoas que apoiavam Getúlio, éramos todos, da nossa família, antigetulistas.”¹⁷

No caso analisado, julgamos de grande relevância compreender como a história familiar é um elemento fundamental na construção de um lugar social, a partir do qual o indivíduo produz uma leitura particular do mundo. Em primeiro lugar, a perda precoce do pai se tornará uma lacuna à qual o autor fará menção, de modo recorrente, em vários momentos sua produção intelectual. Este episódio trágico, como vimos, é resgatado e transformado pelo próprio Suassuna em episódio emblemático para sua vida e obra, associado a valores que balizam a visão de mundo do autor e orientam seus julgamentos éticos e estéticos. Não queremos dizer com isso, contudo, que a sensibilidade e as escolhas futuras de Suassuna tenham sido mecanicamente determinadas pela história familiar. Caso não houvesse condições históricas que alimentassem dialeticamente essa sensibilidade e possibilitassem a

¹⁶ SUASSUNA, Ariano. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 23 mai. 1999. p. 1-2.

¹⁷ SUASSUNA, Ariano. Folha de São Paulo. 11 set. 1980. (*Apud* MELO FILHO, 1998, p. 101)

atribuição de significados mais amplos a suas escolhas subjetivas - tanto estéticas quanto políticas - dentro da dinâmica de um dado campo cultural, suas convicções dificilmente encontrariam eco no Brasil de sua época. Por outro lado, também é importante ressaltar que as próprias histórias familiares estão sempre integradas a contextos socioculturais que implicam relações e atravessamentos de diversas naturezas com outras instituições sociais. Por razões históricas já relatadas, as relações familiares, dentro da dinâmica cultural e política hegemônica no nordeste brasileiro, sobretudo no sertão, há séculos ocupam lugar de primazia, extrapolando as fronteiras da esfera privada, invadindo os limites e moldando as formas de outras instituições sociais. Na medida em que essa ideia tradicionalista dos valores e do poder familiar se reproduz ao longo dos séculos na cultura local, destinando à família a ancoragem dos valores tradicionais da honra e a função de reproduzir o poder político, o próprio indivíduo tende a acreditar na primazia da história familiar sobre sua trajetória individual. Há, portanto, razões históricas derivadas da hipertrofia da instituição familiar no nordeste brasileiro que contribuem tanto para a crença dos sujeitos no determinismo do “fator família” em relação à trajetória do indivíduo, quanto para a efetiva interferência deste fator em outros setores da vida social local.

Além disso, consideramos que, mesmo de modo geral, não devemos desprezar certos aspectos da experiência de vida e da origem familiar de qualquer indivíduo ao tentar compreender o sentido da sua trajetória. Na medida em que são fatores importantes a influenciar a construção de sua personalidade, acabam deixando suas marcas mais ou menos visíveis na estruturação da sensibilidade e do pensamento individuais. No caso em questão, se julgamos necessário dar ainda mais destaque ao histórico familiar do autor, isso se deu pelo papel que desempenha a instituição familiar na dinâmica social do Nordeste e pela relevância atribuída pelo próprio Suassuna aos acontecimentos que marcaram sua própria história familiar, o que nos dá fortes indícios de que esta seria uma chave importante no mapeamento dos pontos de partida que balizam sua perspectiva de mundo.

Como vimos, a morte do pai viria a ser interpretada por Ariano Suassuna como consequência de uma profunda clivagem entre o campo e a cidade. Nesses termos, o campo seria considerado reduto da pureza e da autenticidade em contraposição à cidade, lócus da modernidade, com seus hábitos importados, impregnados de um cosmopolitismo superficial. Tal distinção, produtora de diferentes representações de identidade, corresponderia efetivamente a uma estratificação em processo no interior das oligarquias e à ascensão econômica e política das classes urbanas na Paraíba pré-1930.

(...) é interessante atentar para como a diferenciação dos interesses geoeconômicos foi acompanhada de uma diferenciação de discurso legitimador para cada extrato da elite paraibana. De um lado, os cidadãos, valorizando seus novos hábitos modernos, e de outro, os sertanejos, como Suassuna, promovendo festivais de violeiros. (DIMITROV, 2006, 45)

Reconhecendo-se fruto de uma linhagem familiar rural e sertaneja, Ariano Suassuna ao mesmo tempo em que enxerga as tradições populares rurais como depositárias de verdade, beleza e autenticidade, despreza, na cidade, o que vê como meras importações superficiais de gostos e hábitos estrangeiros. Segundo o escritor Bráulio Tavares,

A infância de Ariano foi marcada, portanto, não apenas pela ausência trágica da figura paterna, mas pela condição de se saber pertencente a um clã derrotado. A Revolução de 30 acarretou profundas modificações sociais na Paraíba. Muitas delas foram para melhor, mas o contexto ideológico que as cercou repisava com insistência os conceitos de modernização, de vitória do progresso urbano sobre o atraso rural, da civilização sobre a selvageria, da Lei sobre o cangaço. (TAVARES, 2007, p. 22)

Embora Ariano tenha nascido na capital paraibana, ainda durante o governo de João Suassuna, a família sai da cidade em 1928, assim que o pai conclui o mandato. Ariano Suassuna tinha então um ano de idade. Daí por diante a família vivencia um período conturbado de perseguições políticas, mudanças constantes e decadência material. Mudam-se para o sertão, voltam à capital, mudam-se para Natal (RN) e depois para Paulista, cidade próxima ao Recife. Lá instalados, em 1930, é que recebem a notícia do assassinato de João Suassuna.

Depois da morte do patriarca, a família se estabelece numa propriedade rural localizada no sertão da Paraíba, a fazenda Acahuan, próxima ao município de Souza. A seca de 1932 dizima o gado das fazendas da família, e leva a matriarca a se mudar no ano seguinte para o município de Taperoá (PB), também no sertão, só que mais perto de outras propriedades dos Dantas. É lá que Ariano Suassuna passa sua infância e pré-adolescência, antes da mudança definitiva para o Recife, em 1942. Neste período trava contato íntimo e prolongado com o universo da arte popular sertaneja, experiência que vai deixar profundas marcas na construção mítica de seu universo sertanejo particular. Assim, gradativamente, os folhetos de cordel, o cantar e o dedilhar dos repentistas nas violas sertanejas, o teatro popular e o circo se enraizam na vivência infanto-juvenil de Ariano Suassuna, forjando um imaginário estético-afetivo que estará nos alicerces de sua atividade criativa. O contato mais próximo com os tios por parte de mãe também é estimulante do ponto de vista intelectual, já que, por meio deles, tem acesso à biblioteca do falecido pai.

Com a venda de propriedades entre 1934 e 1937, a mãe consegue financiar os estudos dos irmãos mais velhos e do próprio Suassuna. Durante algum tempo, entre seus 10 e 15 anos, Ariano passa nove meses por ano no Recife, como aluno interno do Colégio Americano Batista, e os três meses de férias em Taperoá. Em 1942, a família se muda em definitivo para o Recife.

Quando cotejamos sociologicamente a história familiar de Ariano Suassuna com aspectos de sua trajetória intelectual, encontramos algumas características em comum com o sentido das trajetórias de intelectuais no Brasil pós-1930, conforme mapeadas por Sérgio Miceli no trabalho *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*.

Alicerçado nos conceitos de Pierre Bourdieu, Miceli (2001) consegue estabelecer alguns sentidos possíveis e prováveis para a trajetória institucional dos intelectuais da época, situados entre duas macrotendências históricas que caracterizam a sociedade brasileira naquele momento: a decadência política e econômica das oligarquias locais e a formação de um aparato burocrático estatal centralizado no Rio de Janeiro que fornece as bases para uma maior intervenção do governo federal em todos os setores da sociedade. Segundo a tese de Miceli, a crise das oligarquias tradicionais limita ainda mais as possibilidades de seus herdeiros, cada vez mais numerosos, assumirem diretamente o comando administrativo das propriedades familiares ou se apossarem de cargos políticos antes destinados exclusivamente aos membros de seu extrato social. Esse contingente de desempregados em potencial oriundo das elites oligárquicas será um das principais fontes de pessoal qualificado para compor os novos quadros da elite burocrática em formação. Por outro lado, a ocupação de postos intelectuais pode ser também considerada como uma das estratégias de adaptação das elites oligárquicas a uma nova divisão do trabalho social que se impunha, conforme se acentuavam os processos de modernização e urbanização do país.

Outro fenômeno significativo observado por Miceli é o esforço das elites oligárquicas de São Paulo para consolidar instituições culturais com pretensões de estender sua hegemonia a todo o território nacional. Segundo ele, o campo cultural da época, no país, começava a se estruturar sobre três pilares fundamentais: o mecenato de uma elite burguesa, sobretudo paulista, responsável, entre outras coisas, por bancar boa parte dos expoentes do Modernismo; uma elite burocrática em formação, sob os auspícios da qual se institucionalizavam mecanismos de fomento e legitimação de uma cultura “oficial”; e um mercado editorial em expansão. Os principais escritores da geração de romancistas de 1930 exerciam funções tanto no serviço público quanto no mercado editorial.

Miceli chega a sugerir que esta geração possa representar um paradigma dos intelectuais de sua época, na medida em que aglutinam, enquanto grupo, propriedades comuns “que em outras categorias aparecem de maneira dispersa” (MICELI, 2001, p. 162). A saber: eram, na grande maioria, cidadãos oriundos de regiões afastadas dos grandes centros urbanos, filhos de famílias política e economicamente decadentes, tendo enfrentado situações penosas na infância e juventude, que levaram por vezes a sucessivas mudanças de domicílio, e quando não órfãos ou filhos de pais separados, estavam entre os filhos mais novos e, portanto, menos propensos a transformar capital de relações sociais herdado dos pais em dividendos políticos concretos.

Tais situações levam a movimentos, por vezes bruscos, do centro para as margens dos extratos de elite, que, segundo Miceli, possibilitam ao indivíduo uma leitura mais apurada do mundo social, conforme explicita - talvez exagerando na valorização epistemológica deste deslocamento - no trecho abaixo:

Por conseguinte, não há chance de obter nenhuma garantia de objetividade acerca do mundo social a menos que os produtores dessa reconstrução simbólica – sejam eles artistas, escritores ou cientistas – tenham vivido a experiência dramática de serem desalojados da posição social que os seus vinham ocupando, a única maneira de se familiarizarem com outros pontos de vista sem que por isso consigam se desvencilhar do setor da classe dirigente de que são originários. (MICELI, 2001, p. 163)

No caso específico dos artistas, esses deslocamentos na estrutura social seriam responsáveis por situá-los numa posição privilegiada para manifestar uma visão mais consistente do mundo social através da arte. Em um período de intensa concorrência ideológica e intelectual, o romance torna-se “móvel importante da luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social a um público emergente” (MICELI, 2001, p. 159)

A ambientação regionalista presente na obra de autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado, entre outros, seria, portanto, fruto de uma vivência pessoal específica de aspectos vinculados às transformações sociais de sua época. Uma “posição em falso entre dois mundos”, aquele da sociabilidade tradicional familiar e rural, e o mundo da cidade, das modernas instituições e do Estado nacional em vias de consolidação. Tais experiências pessoais, traduzidas em romances realistas, buscavam sintetizar as contradições vivenciadas por segmentos de um crescente público letrado,

constituído pela intensa migração do campo para as cidades, pela expansão do mercado de profissões liberais e de postos no serviço público.

Ariano Suassuna emerge como autor de teatro no período imediatamente após o recorte temporal analisado por Miceli. Entretanto, observamos várias características comuns entre ele e os chamados “autores da casa assassinada”. Vamos, a princípio, elencar essas coincidências e interpretar seus significados quando associadas à trajetória intelectual e artística de Ariano Suassuna. Em seguida, tentaremos compreender algumas especificidades que transcendem a análise proposta por Miceli, sobretudo porque dizem respeito às particularidades de um campo cultural em vias de estruturação no Recife, que se assentava em alguns valores próprios e se conectava de modo singular aos acontecimentos em curso nos dois maiores centros urbanos brasileiros.

Em linhas gerais, percebemos marcas comuns na trajetória de Suassuna e dos chamados romancistas de 1930. As origens no interior do país, a decadência política e econômica da família, a perda precoce do pai e a situação de segundo filho mais novo, num grupo de nove, são fatores que dificultam as possibilidades de ativar parte importante do capital de relações sociais da família em prol de ganhos políticos e econômicos. Tudo isso aliado ao esforço da matriarca em reverter o patrimônio material da família no financiamento da educação dos filhos, que aos poucos vão se mudando para o Recife, evidenciam as similaridades entre as condições sociais de origem de Suassuna e de seus antecessores da geração de 1930. Tais semelhanças, falando no linguajar de Bourdieu (2007) resultam em disposições individuais também semelhantes em alguns aspectos.

Durante a crise das oligarquias rurais dos anos 1920, Miceli descreve uma forte tendência daquelas famílias em investir na educação dos filhos o que resta do capital econômico herdado. A educação formal assegura trunfos culturais que, na impossibilidade de serem ativados para alcançar dividendos políticos e econômicos diretos, são cada vez mais determinantes para a conquista de postos num campo intelectual em formação. Entretanto, Miceli observa que o capital de relações sociais familiares e as disposições culturais herdadas no seio da família - tais como gostos estéticos, modos de comportamento e hábitos de consumo cultural das elites - continuam desempenhando importante papel como trunfos para alcançar posições.

Quando a família de Ariano Suassuna finalmente se estabelece na cidade de Taperoá (PB) na década de 1930, depois de um período de mudanças constantes, ele aproxima-se de familiares da mãe que dão suporte íntimo à sua formação intelectual, propiciando sua iniciação ao gosto cultural de uma elite sertaneja formada por indivíduos alojados em posições intermediárias na estrutura social. Quando recorremos ao conceito “intermediário” não queremos com isso nos referir às camadas médias da população urbana, sentido no qual o termo é frequentemente utilizado, nem com os valores culturais a esta camada associados. Falamos no sentido específico de estarem aqueles indivíduos situados entre os valores tradicionais que orientavam as relações de solidariedade e disputa entre as famílias do interior nordestino, e os valores urbanos e modernos que se impunham a uma sociedade em transformação na época em questão (entre os anos 1920 e 1940).

Miceli detecta em muitos dos personagens do Romance de 1930 aspectos daquilo que ele chama de “posição em falso entre dois mundos” dos autores. Essa posição em falso gera conflitos, contradições e dissonâncias que são materializadas em suas obras literárias. Mais do que uma pretensa vontade de atender às exigências históricas de construção de uma Literatura Nacional, a produção dessa época é fruto da projeção de um conjunto de problemáticas de vida e questões existenciais que encontram, num dado momento histórico, condições propícias para se posicionar como temática privilegiada num campo cultural e literário em formação.

No caso de Suassuna, a dita posição em falso, em uma encruzilhada simbólica entre o universo sertanejo e os valores modernos provocaria um certo desequilíbrio, um desconforto, um sentimento permanente de inadequação ao mundo que o cerca, que estaria na base de seus impulsos criativos. A morte do pai acentuaria esse desequilíbrio, dotando-o de uma dimensão profunda e íntima, amplificando assim, o alcance e a intensidade do impulso criativo dele proveniente. Para Nogueira (p. 85, 2002)., “a desordem associada à morte do pai deve ser percebida como fator de um não-equilíbrio coerente, estruturador do universo suassuniano e o levando a novas possibilidades.”

Essa condição acentua, em Suassuna, a necessidade íntima de transfigurar o mundo real num universo povoado por mitos, como estratégia psíquica para harmonizar simbolicamente o que no mundo se encontra em falta, fragmentado ou incongruente. Dimitrov (2006), em pesquisa a respeito, detecta marcas da narrativa construída por Ariano

Suassuna sobre o seu pai e os episódios da revolução de 1930 manifestas em aspectos de sua obra teatral. Identifica um feixe de valores comuns que subjaz, na perspectiva do autor, tanto à leitura da realidade quanto à criação artística, valores estes fundamentados na esfera privada de uma memória familiar reconstruída.

No que diz respeito à atuação de Ariano Suassuna como intelectual, percebemos que essa necessidade de tentar solucionar, no plano simbólico, os impasses que ele identifica como relevantes no mundo que o cerca, toma a forma de um discurso nacionalista na arte. Este discurso dialoga, entre outras fontes, com a fala modernista de Mário de Andrade e com o regionalismo tradicionalista defendido por Gilberto Freyre, sintetizando, sob uma ótica particular, elementos dessas duas vertentes de pensamento que o antecedem. Construção coerente em sua unidade interna, embora questionável em seus princípios valorativos, o ideário formulado por Suassuna se materializa não só em prática artística, mas também em política cultural, apoiado no diálogo com uma caudalosa tradição intelectual que pensa o Brasil pela lente do nacional-popular.

Nesta construção discursiva, Ariano Suassuna tenta engendrar uma difícil conciliação entre concepções distintas de cultura. Uma ideia romântica de cultura que idealiza as estéticas populares pré-modernas como puras e autênticas, e uma concepção de cultura “cult”, que deveria ser almejada pelo artista nacional como forma de, inspirado nas culturas populares, atingir o “universal”. A junção de ambas seria uma realização do ideal romântico de nacionalidade expresso em formas artísticas.

CAPÍTULO 2: Raízes do eixo discursivo romântico-regionalista nordestino

Neste capítulo tentamos produzir um breve mapeamento com o objetivo de explicar algumas filiações históricas do que chamamos eixo discursivo romântico-regionalista nordestino. Entendemos o nacionalismo, a situação colonial e o Romantismo como elementos-chave para uma compreensão mais ampla da formação discursiva em questão. Gilberto Freyre é o principal articulador desse eixo, pois em sua obra reúne preocupações nacionalistas e regionalistas e as assimila a uma tradição intelectual romântica absorvida via autores de língua inglesa. Sua obra dá forma aos anseios de setores das elites intelectuais nordestinas e dá o tom da atmosfera intelectual no Recife de seu tempo, institucionalizando-se como posição hegemônica ao longo do século XX no plano local. A nosso ver, seu Regionalismo é importante referência para a formação de um campo cultural local que vai propiciar o posterior surgimento de instituições como o Teatro do estudante de Pernambuco e o Movimento Armorial, responsáveis pela legitimação nacional de Ariano Suassuna como artista e intelectual.

2.1. Nacionalismos e nações

Julgamos uma etapa necessária discorrer sobre o conceito de nacionalismo para compreender a relação entre cultura e Estado-nação. Acreditamos que, tanto o sentimento nacionalista dos povos, que dá sentido à idéia moderna de nação, quanto o discurso nacionalista oficial elaborado por agentes do Estado numa relação dialética com aqueles elementos das culturas populares considerados capazes de serem absorvidos pelos emblemas nacionais, formam uma dinâmica específica em cada estado-nação moderno, e que o entendimento dessa dinâmica nos permite compreender o sentido que assume a idéia de nação numa sociedade específica.

Para Hobsbawn (2011 [1990]), a emergência da questão nacional corresponde a uma dada condição histórica, mais precisamente a um estágio específico de desenvolvimento econômico e tecnológico de um Estado territorial moderno. Entretanto, os símbolos agenciados pelas instituições modernas para a construção dos discursos sobre o nacional são, em grande medida, garimpados no passado histórico. Esse material simbólico fragmentado e diversificado, ao mesmo tempo em que precede a nação, serve de matéria-prima para sua

formulação moderna. Desta forma, o autor define a natureza dual da nação moderna: como uma instituição planejada a partir de cima, fruto das necessidades e da ação burocrática do Estado Moderno, mas ao mesmo tempo como expressão e ressignificação do sentimento coletivo de um ou de vários povos.

Muitos eventos históricos podem ser considerados marcantes como antecedentes do nacionalismo moderno no ocidente. Percebemos neles uma tonalidade muito mais política do que cultural e artística, de modo que julgamos pertinente, a exemplo do que escrevem Hobsbawn e Anderson, afirmar que, historicamente, as motivações políticas precederam as motivações culturais enquanto vetores a impulsionar os movimentos nacionalistas modernos.

Apenas para citar dois destes eventos marcantes, a Revolução Americana e a Revolução Francesa nos parecem referências profundamente influentes para a construção das ideias nacionalistas modernas, sobretudo do ponto de vista político e econômico. Para os norte-americanos, por exemplo, a ideia de nação não estava associada à unidade linguística ou étnica de um povo, embora tais fatores pudessem ser encarados como facilitadores para a construção de um país. Os Estados Unidos se unem em torno de interesses comuns, ou melhor, em torno de uma ideia de “bem comum” que se opõe ao predomínio de interesses particulares ou de uma cultura do privilégio enraizada na sociabilidade do Antigo regime. Tanto que a declaração da independência coincide com a instituição de ideias políticas democráticas, efetivamente revolucionárias no final do século XVIII. No caso da revolução francesa, a insistência na unidade linguística - incomum para a época - estava subordinada a uma evidência de natureza indubitavelmente política: todos os Estados europeus de língua não-francesa se opunham à revolução, pois temiam pela integridade de seus regimes absolutistas. Desta forma, qualquer pessoa que não falasse francês era vista com desconfiança pelos jacobinos. Já para as ex-colônias inglesas que formariam os Estados Unidos, a língua inglesa não poderia servir para legitimar qualquer sentimento nacionalista, por se tratar também da língua do colonizador britânico. Só posteriormente, no caso dos Estados Unidos e da França, o critério linguístico seria considerado pré-condição para a assimilação do indivíduo à nacionalidade, mas sempre associado a valores políticos iluministas herdados das revoluções burguesas históricas.

Do ponto de vista econômico, a formação das nações modernas remonta ao Mercantilismo, época em que o sistema capitalista europeu começa a se organizar na forma

de um número limitado de grandes economias territoriais. Os limites territoriais das nações mercantilistas coincidiam então com os limites das próprias economias nacionais. O Estado, com suas instituições políticas e financeiras, garantia a integridade da propriedade privada e o cumprimento dos acordos entre particulares dentro de uma territorialidade delimitada, sendo, portanto, uma instância fundamental para o desenvolvimento capitalista.

Até o século XIX, época em que a economia mundial era ainda dominada pelo protecionismo das nações, era corrente a crença de que “a nação teria que ser de tamanho suficiente para formar uma unidade viável de desenvolvimento. Se caísse abaixo desse patamar não teria justificativa histórica” (HOBSBAWN, 2011 [1990]... p. 42). Ou seja, sob esse ponto de vista não importava tanto que a nação fosse linguística ou etnicamente heterogênea, mas sim que fosse viável como unidade relativamente autônoma de desenvolvimento capitalista. A aceitação dessa idéia pelas pequenas nacionalidades era tida como natural, na medida em que, incorporadas a nações maiores poderiam, através delas, “dar sua contribuição para a humanidade” (HOBSBAWN, 2001 [1990] p. 46). Por outro lado, à exceção da França, não houve até aquela época na Europa nenhuma grande nação que almejasse a assimilação de nações menores no interior do seu território por meio da supressão de línguas e culturas minoritárias. A regra até então, nos Estados europeus, era a incorporação das minorias lingüísticas e culturais como entidades políticas a somar forças no conjunto da nação, sendo bastante comum a aceitação do bilingüismo.

Além da associação a um Estado historicamente constituído e a uma economia territorialmente delimitada por esse Estado, a nação europeia do século XIX se afirma a partir de seu poder imperial, ou seja, de sua capacidade de conquistar e submeter a seu domínio populações coloniais. Neste caso, a relativa tolerância às diversas culturas e línguas que existia no interior dos territórios metropolitanos não era observada nos domínios coloniais de além-mar. O extermínio dos povos indígenas e a escravização dos africanos não deixam dúvidas a respeito do que, para o europeu, significava lidar com a alteridade fora de seu continente natal. Nos territórios latino-americanos, mesmo os “crioulos”, como eram chamados os descendentes de europeus que nasciam naquelas colônias, sempre foram considerados cidadãos de segunda categoria pelos colonizadores, apesar de compartilharem, na maior parte das vezes, a língua, a religião e outros traços culturais com os europeus.

Como bem descreve Benedict Anderson (2008 [1983]), as colônias espanholas e portuguesa na América se organizaram em torno de núcleos administrativos cuja autoridade burocrática se estendia por territórios mais ou menos delimitados. Entretanto, o burocrata ou o comerciante “crioulo” não desfrutava das mesmas oportunidades profissionais que os cidadãos da metrópole. Estes sim tinham o privilégio de circular livremente pelas diversas colônias e almejar cargos administrativos na sede do império, dentro de uma lógica racional e meritocrática que não era aplicável a quem nascia nas colônias.

Ao longo do século XVIII, os déspotas esclarecidos de Portugal e Espanha intensificam a exploração das colônias e aperfeiçoam os instrumentos de controle. Por outro lado, as idéias iluministas se disseminam entre as elites crioulas, que começam a questionar os fundamentos da dominação colonial. A constatação da desigualdade e o sentimento de injustiça daí resultante estimula a propagação do nativismo entre algumas camadas daquelas elites.

Nascer na colônia era fato que passava a ser visto como uma fatalidade que condenava o “crioulo” para sempre a ser um indivíduo de segunda categoria, eternamente subordinado ao poderio do cidadão metropolitano. Para a legitimação racional dessa subordinação contribuíram por muito tempo as teorias segundo as quais o caráter humano era determinado pelas condições climáticas ou por fatores biológicos, sendo o ambiente natural das colônias inapto ao desenvolvimento da plenitude das potencialidades humanas. A eugenia também cumpriu seu papel na sustentação ideológica da inferioridade colonial ao associar a miscigenação humana, tão frequente nos trópicos, a uma suposta degradação física e intelectual dos brancos europeus.

A utilização de argumentos referentes ao determinismo do meio ambiente e da descendência étnica como fatores determinantes a explicar predisposições comportamentais e intelectuais do indivíduo permanecem bastante influentes como ferramentas para descrever e interpretar a realidade nacional até inícios do século XX no Brasil. Considerados precursores das ciências sociais no Brasil, os ensaístas Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha apoiam-se nessas ferramentas para explicar a especificidade da nova nação. Segundo Renato Ortiz (1994) as ideias racistas e a crença no determinismo do meio-ambiente predominam nas interpretações proto-sociológicas dos referidos autores sobre aspectos da nascente república brasileira na virada do século XX. Segundo tais teorias, os fatores de

ordem biológica e ambiental seriam responsáveis pelo atraso do Brasil, e considerados verdadeiros entraves na trajetória positivista rumo ao modelo de civilização europeu.

O arcabouço teórico europeu disponível àquela época para os intelectuais nativos, quando aplicado à realidade brasileira, gerava interpretações que sempre recaíam na constatação de um estágio civilizatório primitivo, visto sempre de forma pejorativa. Para Ortiz (1994, p. 17), na época em questão “Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da européia”. Embora com conotações pejorativas, a mestiçagem já era considerada uma categoria representativa da identidade nacional.

Em fins do século XIX o conceito de raça começa gradativamente a perder espaço para o conceito de cultura em sua função de designar as diferenças humanas. Ortiz (2001) relata que, no momento em que as teorias raciológicas eugênicas começam a sair de moda no campo científico europeu, são adotadas pela maioria dos intelectuais brasileiros como ferramentas a explicar a realidade local. Isso denotaria a defasagem entre a vigência das teorias no mundo europeu e sua assimilação pelo pensamento latino-americano da época.

Roberto Schwarz ressalta que a situação de dependência resultante do sistema colonial manteve rígidas as estruturas político-econômicas enquanto a vida intelectual da elite colonial caminhava a passos largos acompanhando as ideologias europeias. O advento da independência política, entretanto, transforma essa defasagem, outrora vista como consequência natural da situação colonizada, em um defeito. Como decorrência, surgem as primeiras aspirações ingênuas à conquista de uma autonomia cultural impossível de ser alcançada na prática, bem como as primeiras reflexões sobre a situação colonial. Schwarz enfatiza a predominância do que ele chama de um “chão cultural” que está na base de toda a experiência intelectual nativa, moldada pela dependência cultural. Este chão seria o efeito local de um mecanismo planetário, a saber, o sistema colonial, que produz no âmbito local, de modo durável, uma dissonância constante entre o que se pensa, o que se diz e o que se faz. São as ideias fora do lugar.

A persistência das teorias que pressupunham a superioridade da raça branca numa época em que já haviam sido superadas entre os teóricos europeus, pode ser interpretada - entre outras coisas - como mais um indício da continuidade do imaginário escravocrata no pensamento das elites brasileiras. Funciona ainda como mais um argumento para justificar a

política de promoção da imigração europeia do Estado brasileiro, assentada na ideia de “branqueamento” da população. Tal política era promovida a pretexto de impulsionar o desenvolvimento material da nação, ou seja, motivada a partir de critérios pretensamente econômicos. Contudo, trazia também em seu bojo, de forma mais ou menos explícita, o desejo de setores da elite de transformar o Brasil em um país mais “branco”. Esse desejo encontrava uma justificativa pretensamente racional e científica exatamente nas teorias que pregavam a superioridade racial.

A voz dissonante na intelectualidade brasileira na época era a de Manuel Bonfim. Ao lançar *América Latina, males de origem*, em 1903, o ensaísta, apoiado numa interpretação biológica do sistema social, assinala de forma pioneira alguns dilemas comuns à situação histórica dos países do novo continente. Dentre eles destacamos, em concordância com Ortiz (1994), o fenômeno da cópia das idéias estrangeiras.

Bonfim compreende a situação histórica latino-americana como uma espécie de teia, na qual os fios enredam e sustentam as relações entre os países hegemônicos e dependentes. Em analogia aos mecanismos biológicos, o imperialismo é entendido como uma espécie de parasitismo social, no qual o colonizador seria o parasita e o colonizado, o organismo hospedeiro. Neste processo simbiótico, o colonizado tenderia a imitar características do parasita colonizador. No caso do Brasil, as conseqüências mais funestas dessa mimetização seriam o espírito conservador, avesso a qualquer indício de mudança social, e a incapacidade de observação, cuja pior conseqüência é a ignorância com relação à realidade circundante. Ambos seriam motivados pela tendência do colonizador a preservar os hábitos que mantêm seu *status quo* e o sentimento de submissão e deslumbramento com relação a aspectos da civilização européia, que levaria as elites crioulas a darem as costas ao que acontecia no ambiente da colônia. A imitação do estrangeiro seria um traço típico do comportamento dessas elites míopes, incapazes de analisar e interpretar a realidade colonial.

Ao interpretar o fenômeno da imitação do colonizador pelo colonizado, Ortiz resgata Roberto Schwarz, que traz interessantes conclusões ao confrontar os pensamentos de Sílvio Romero e Manuel Bonfim. Schwarz, em seu já clássico ensaio “As ideias fora do lugar” defendia a tese de que a dependência intelectual produzia um constante desacerto entre as idéias, que eram importadas, e os fatos, que eram especificamente nacionais. Ortiz (1994) aprofunda a reflexão ao sugerir que os intelectuais nativos da virada do século XX não se

limitavam, contudo, a reproduzir o pensamento europeu. Desempenhavam um ativo papel na seleção de quais idéias utilizar, no modo de interpretá-las e nas decisões sobre onde e como aplicá-las. A escolha das teorias adequadas a explicar dada realidade sócio-histórica seria fruto não apenas de opções conscientes, mas também de motivações subconscientes e inconscientes, e, sobretudo, das escolhas possíveis dentro dos limites da visão de mundo hegemônica - ou mesmo contra-hegemônica - em cada local e em cada época.

Muitas vezes, nesse processo, o sistema de pensamento europeu era despedaçado e reaproveitado apenas em alguns fragmentos, conforme a conveniência dos intérpretes. Assim, Sílvio Romero empreendeu uma revisão atualizada de sua obra clássica sobre Literatura Brasileira em 1905, incorporando o pensamento de teóricos europeus não citados na primeira edição, de 1885. Ao se apropriar do pensamento do filósofo francês Le Play, por exemplo, Romero finge ignorar que aquele autor já não condicionava características culturais a um determinismo biológico baseado na ideia de raça. Assim, se utiliza da teoria importada apenas para produzir uma interpretação aparentemente mais sofisticada e atualizada do tema sem, no entanto, abalar os pressupostos eugênicos que balizavam seu próprio pensamento. Ortiz compara a assimilação do pensamento europeu pelos intelectuais brasileiros da época ao sincretismo religioso. Fazendo alusão a Roger Bastide, afirma: “o sincretismo se dá quando existe um sistema-partida (memória coletiva) que comanda a escolha e depois ordena, dentro de seu quadro, o objeto escolhido.” (1994, p. 32)

No início do século XIX, eclodem na América Latina diversos movimentos de libertação. Anderson (2008 [1983]) chama a atenção para o caráter pioneiro desses movimentos emancipatórios, influenciados por ideais iluministas, que precedem a maioria dos nacionalismos europeus do século XIX. A insurreição pernambucana de 1817 foi um dos principais movimentos desta estirpe no Brasil de sua época. Pregava a independência da monarquia portuguesa e defendia precocemente ideais democráticos e republicanos considerados revolucionários naquele tempo. Todavia, no que concerne à escravidão, o governo provisório revolucionário tranquilizaria os proprietários: “‘Patriotas, vossas propriedades inda as mais opugnantes ao ideal de justiça serão sagradas.’ Refere-se aos rumores de emancipação, que era preciso desfazer, para acalmar os proprietários” (SCHWARZ, 2001 p. 72). Confirmando as teses de Ortiz e Schwarz, as idéias liberais e republicanas eram aplicadas a determinadas situações, de modo a justificar certos interesses, e ignoradas nos casos em que não correspondiam às aspirações e interesses das elites locais.

Os agentes sociais se encarregavam, portanto, de absorver essas novas idéias e acomodá-las a estruturas tradicionais. Essa acomodação de idéias liberais a estruturas escravocratas e patriarcais não apenas mitigava os impactos emancipadores do Liberalismo, como também revestia de um verniz discursivo moderno e atualizado antigas práticas culturais que perpetuavam aquelas estruturas tradicionais.

2.2. Nacionalismo e Romantismo

Entre as principais características que distinguem os nacionalismos americanos dos nacionalismos europeus no século XIX está a questão da língua nacional. Em fins do século XVIII vastas extensões territoriais da América estavam divididas em grandes espaços coloniais monolíngüísticos, conquistados através de violenta política de extermínio físico e cultural das populações autóctones pelos colonizadores europeus. Assim, no século seguinte, não houve quaisquer dúvidas relacionadas à institucionalização de uma língua única para cada uma das novas nações. Já na Europa, como bem observa Benedict Anderson (2008 [1983], p 112), “essas coincidências eram muito raras, e os impérios dinásticos intra-europeus eram basicamente polivernaculares. Em outras palavras, os mapas do poder e da língua impressa eram diferentes”.

Se no interior de cada território nacional europeu havia uma miríade de línguas e culturas distintas, também era comum que uma mesma língua escrita fosse compartilhada entre grupos habitantes de vários países diferentes. Este era claramente o caso do alemão e do italiano modernos, sínteses idiomáticas construídas ao longo do tempo através de uma tradição literária e administrativa e que, na segunda metade do século XIX, dariam lastro à formação de dois dos maiores Estados europeus.

Ao longo do século XIX, a língua escrita e os vernáculos oficiais foram adquirindo uma importância cada vez maior na definição das feições da nação moderna. Conforme descreve Anderson, nessa época “(...) o inglês expulsou o gaélico da maior parte da Irlanda, o francês empurrou o Bretão contra a parede, o castelhano reduziu o catalão à marginalidade” (2008 [1983], p.113-114). No caso do Império Austro-húngaro, os problemas relativos à institucionalização de uma língua oficial foram muitos, e provocaram diversos conflitos internos, tendo sido em parte responsáveis pela fragmentação do reino.

O capitalismo em franca ascensão serviu como vetor a impulsionar os nacionalismos emergentes e, ao mesmo tempo, a desagregar os ancestrais Estados dinásticos. Uma das formas assumidas por esse impulso capitalista foi o que Anderson denominou “capitalismo tipográfico”. A exploração comercial da língua escrita, viabilizada através da produção em massa de livros e jornais, tem como uma de suas consequências o desenvolvimento das línguas vernáculas e sua sistematização em códigos escritos.

Tal fenômeno desempenhou papel fundamental na formação e disseminação das línguas nacionais europeias. Na Alemanha, o desenvolvimento de uma classe intelectual burguesa esteve vinculado ao florescimento de um aparato editorial capaz de atender às demandas simbólicas daquelas camadas emergentes a partir de meados do século XVIII. A consolidação do idioma alemão culto, como vimos anteriormente, precedeu a unificação política da nação, e tornou-se fundamental para a construção de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008 [1983]) que unisse a partir de um mesmo repertório simbólico aqueles territórios então politicamente fragmentados. A unificação alemã é um exemplo típico de como, na Europa do século XIX, a língua e a cultura passam a ser reconhecidas como características importantes na definição moderna de nação.

Hobsbawn ressalta este papel cumprido pelas expressões artísticas na formação do imaginário nacional alemão mesmo antes da efetiva existência daquele Estado-nação:

Do mesmo modo, a Alemanha do século XVIII era um conceito puramente cultural; no entanto, porque era o único conceito no qual a Alemanha tinha uma existência – distinta da multiplicidade de principados e Estados pequenos e grandes, administrados e divididos por horizontes religiosos e políticos -, podia administrá-los por meio da língua alemã. No melhor dos casos, esta Alemanha consistia de 300 a 500 mil leitores de obras na língua culta vernácula, e do certamente bem menor número daqueles que realmente falavam *Hochsprache* ou a língua cultural de uso diário, especialmente os atores que interpretavam as (novas) obras que seriam os clássicos vernáculos. Na ausência de um padrão estatal definidor do que era correto (“o inglês do rei”), na Alemanha esse padrão foi estabelecido nos teatros. (HOBSBAWN, 2011, p. 77)

O nacionalismo alemão desponta como expressão cultural de uma pequena burguesia ilustrada ascendente, com forte identidade de grupo ancorada numa língua culta comum, e que adota como valor fundamental a educação humanista na tradição da *Kultur*. Esta classe

foi a responsável por fornecer os quadros para uma burocracia estatal que comandaria a moderna nação alemã unificada.

Entretanto, em fins do século XVIII, os empobrecidos e fragmentados reinos e principados alemães eram ainda dominados por uma espécie de casta aristocrática provinciana e relativamente inculta no sentido da *Bildung*, que impunha rígidas fronteiras sociais à freqüentação de seus círculos de convivência. Por isso, diferente do que acontecia em outras nações européias, a burguesia alemã ilustrada, via de regra, não participava do convívio daquelas pequenas cortes, e seu isolamento com relação àquela aristocracia e à pequena burguesia de artesãos resultou na construção de um *ethos* bastante específico. Fritz Ringer resume em algumas linhas essa condição social, bem como algumas de suas consequências:

Mas a figura mais insólita da cena européia do século XVIII foi o erudito alemão, o homem do saber puro. Tinha menos ligações com uma classe empresarial emergente do que seu congênere inglês, ou mesmo francês; faltou-lhe também o contato que os intelectuais franceses tiveram com o mundo cosmopolita dos salões aristocratas ou dos magistrados. Separado imediatamente da classe de artesãos pequeno-burgueses e de uma casta feudal relativamente inculta, desenvolveu uma fé intensa no poder espiritualmente enobrecedor da palavra e um senso igualmente forte de sua impotência na esfera prática da técnica e da organização. (RINGER, 2000, p. 34)

A situação de isolamento propicia a geração de um sentimento compartilhado de introspecção que se expressa tanto na Filosofia quanto nas artes. O indivíduo daquele extrato social procurava se desligar da hostil realidade circundante, cujos valores hegemônicos estavam ancorados, por um lado nas hierarquias sociais tradicionais, e por outro lado, no pragmatismo das atividades profissionais de nível técnico. É neste ambiente cultural propício à contemplação desinteressada e ao cultivo individual do espírito, desvinculado das exigências imediatas da vida prática, que está assentado o “Renascimento cultural alemão” (RINGER, 2000).

Para isso, também contribuiu a existência de escolas e universidades públicas, que ao longo de todo o século XVIII prepararam contingentes de “não-nobres” a ocuparem cargos no Estado, ou então a atuarem como professores, advogados e demais profissões ligadas à aquisição de uma educação formal. Algumas Universidades, como a de Jena, se notabilizaram como instituições voltadas ao livre pensamento e à filosofia idealista. A

Bildung lentamente se afirmava como instrumento legítimo de ascensão social para aqueles indivíduos que não provinham da nobreza.

Norbert Elias também enfatiza a influência da Universidade alemã como “contrapeso da classe média à corte”. “Dela, geração após geração de estudantes disseminaram pelo país, como mestres, clérigos e administradores de nível médio, um complexo de idéias e de ideais marcados de uma maneira particular” (ELIAS, 1994 [1939] p. 41).. Mais tarde, as características culturais daquela camada social específica seriam legitimadas como marcas do caráter nacional alemão.

Havia também uma certa diferenciação no que tange à penetração das idéias iluministas em territórios alemães. Ringer chega a afirmar que “(..) a leste do Reno o Iluminismo da Europa Ocidental nunca foi totalmente assimilado” (RINGER, 2000, p. 92), e faz uma interessante comparação de aspectos da *Alfklärung* alemã com uma espécie de secularização de algumas crenças do cristianismo protestante. Elementos do pietismo luterano do século XVIII, pregado por autores como Johann Bengel e Friedrich Oatinger, tiveram forte influência sobre a Filosofia do primeiro Romantismo alemão, sobretudo em Friedrich Schelling. Mesmo Gotthold Lessing, considerado um dos expoentes do Iluminismo alemão no século XVIII, interpretava a História das Religiões como uma História da educação espiritual do indivíduo. Sua reconhecida influência sobre gerações posteriores de pensadores alemães certamente contribui para a consolidação de uma quase sacralização da educação do espírito, no sentido já secularizado da *Bildung*. Em suma, para certa camada de alemães ilustrados, além da importância social atribuída à educação, “(...) as implicações pessoais e morais do ensino chegaram a parecer-lhes mais importantes do que seus usos práticos” (RINGER, 2000, p. 93). A crença incondicional no esforço individual rumo ao aprendizado dentro da tradição da *Bildung*, bem como nas recompensas terrenas dele decorrentes, poderia ser interpretada como uma versão secularizada das crenças protestantes na salvação pós-morte. Aí percebemos uma afinidade clara com o conceito de *Kultur*, bem como uma oposição a características marcantes do conceito de civilização, tais como o espírito prático.

Entre fins do século XVIII e início do século XIX, as idéias românticas já gravitavam livremente pelos principais centros culturais europeus e os intelectuais alemães começavam a se destacar no continente como os principais artífices do culto à introspecção e à imaginação

criativa. Uma das obras fundamentais na construção dessa nova imagem alemã na Europa é *De l'Allemagne*, de Madame Germaine de Stael, uma influente crítica literária francófona, cujos escritos circulavam por todo continente europeu, sendo importante referência na formação do gosto das elites da época. A obra, primeiramente publicada em 1810 e logo depois censurada pelo regime napoleônico, foi republicada em 1813 com grande sucesso de público. Neste compêndio, a autora classifica a Alemanha como “a nação mais poética da Europa”. Segundo Peter Gay, “Madame de Stael procurava aproximar a França, a Inglaterra e até mesmo os remotos Estados Unidos – onde também tinha leitores fiéis – dos esplendores da introspecção romântica” (GAY, 1999, p. 64). Idéias como as de August Wilhelm Schlegel, que criticava o racionalismo iluminista, o classificando como um processo de “despoetização” do mundo, enquanto defendia o mergulho na interioridade do “eu” como caminho para a libertação da imaginação criativa, ganham projeção internacional tendo Stael como interlocutora e divulgadora.

Outro intelectual de renome internacional a contribuir para a disseminação do pensamento dos autores românticos alemães foi o crítico literário inglês Samuel Coleridge. Inspirou-se sobretudo nas leituras que fez do filósofo Friedrich Schelling, segundo quem

(...) a estética é uma disciplina fundamental. Antes de Keats, considerava a beleza igual à verdade; antes de Shelley, saudava o poeta como descobridor e intérprete supremo da natureza. No pensamento romântico de Schelling, a imaginação aparece em primeiro lugar entre os dons humanos. (GAY, 1999, p. 65)

No quadro daquele pensamento Romântico nascente, a introspecção se alia à atribuição de um valor de “verdade” ao belo. Assim, no centro de sua hierarquia simbólica figurava a busca por uma expressão do sentimento individual que deveria ser ao mesmo tempo considerada bela e autêntica, numa unidade indissolúvel. O processo criativo, entretanto, embora estivesse vinculado ao sentimento e à imaginação, necessitava também de um momento racional, no qual aquela intuição artística seria organizada numa forma estética adequada. E isto só era possível por meio do domínio das técnicas artísticas constituídas ao longo de uma tradição que precedeu o pensamento Romântico. Schlegel, por exemplo, via em Shakespeare um modelo no qual os românticos deveriam se inspirar, um exemplo de artista que houvera conseguido unir intuição e emoção com razão e domínio da técnica, qualidades que, quando juntas, eram evocadas por aqueles românticos como essenciais ao verdadeiro artista.

Para os primeiros românticos alemães, o artista deveria ter a capacidade privilegiada de imaginar o “novo”, diferente da concepção iluminista dominante, que descrevia a imaginação apenas como a capacidade de associação a partir de elementos pré-existentes. A originalidade passa a ser uma virtude indispensável ao artista romântico, e a crença nesta capacidade de criação o alça a uma condição quase sobre-humana.

Contudo, conforme pregava Schlegel, o genuinamente novo só poderia surgir do autenticamente antigo, o que sintetiza o espírito nostálgico do Romantismo e o associa à sensação de perda de valores espirituais valiosos que residiriam no passado (GAY, 1999).

No mais, o espírito do Romantismo não residia apenas na busca pela expressão do sentimento íntimo do indivíduo, ou de uma originalidade derivada desta expressão. De fato, não podemos compreender o significado histórico do Romantismo se não associarmos a essa introspecção outra característica essencial aos românticos: a valorização do passado como argumento crítico à modernidade.

Se por um lado, a idéia do sujeito individual surge como consequência do moderno desenvolvimento capitalista, por outro, algumas instituições modernas, cuja formação deriva deste mesmo desenvolvimento, esvaziam essa subjetividade, submetendo a sensibilidade humana às pressões sociais do cálculo racional e aos formatos padronizados do mundo industrial. Assim, o Romantismo é, antes de tudo, uma autocrítica da modernidade, pois as condições históricas em que emerge são as mesmas que dão forma à realidade que critica.

Tanto Peter Gay (1999) quanto Löwy e Saire (1995) destacam a imensa variedade de manifestações do Romantismo, diferenciadas entre si tanto do ponto de vista estético quanto político. Todavia, os últimos fazem questão de enfatizar que, por trás da aparente diversidade, há um princípio unificador latente, uma estrutura afetiva moldada pela reação contrária a certos processos que se instauram como dominantes no mundo moderno. A saber: o desencantamento do mundo, que segundo Max Weber corresponde à dissolução do espírito religioso e místico na modernidade e a sua substituição por uma racionalidade utilitária que quantifica e mecaniza o mundo, reduzindo a natureza humana a um elemento quantitativamente mensurável no seio do processo produtivo. O espírito prático dessa racionalidade instrumental tem, no Romantismo, um contrapeso sentimental que busca um reencantamento do mundo. Em outras palavras, “(...) o individualismo dos românticos é

essencialmente diferente do individualismo do liberalismo moderno” (LÖWY; SAIRE, 1995, p. 45). Um é a contrapartida do outro.

O reencantamento de uma natureza contemporânea racionalizada pelo discurso científico pode eventualmente dispor do agenciamento de antigos mitos, de narrativas tradicionais populares ou mesmo da criação de uma nova mitologia. A recriação dos mitos históricos ou populares por meio da arte, ou mesmo o engendramento de novos mitos acaba por ser um reencontro do sagrado, só que por vias não religiosas (LÖWY; SAIRE, 1995, p.54). Tal procedimento é recorrente na construção das mitologias nacionalistas contemporâneas, e traz em si uma contradição intrínseca na medida em que procura racionalizar o que é considerado irredutível à racionalização, a saber, as ditas essências míticas da cultura.

Essa conceituação de Romantismo por nós adotada transcende o momento histórico em que surgem as correntes literárias românticas, e busca caracterizar uma dada estrutura afetiva que permanece vigente ao longo de todo o período moderno e contemporâneo.

Na Inglaterra, conforme citado anteriormente, um dos primeiros divulgadores das idéias do *Frühromantik* Alemão foi Samuel Coleridge. Poeta e crítico cultural influente entre fins do século XVIII e início do século XIX, seria o precursor de várias gerações de autores românticos ingleses, que se inspirariam em sua tradução do idealismo alemão e sua crítica ao espírito mercantilista e à exploração capitalista. Entusiasta da Revolução Francesa em seus momentos iniciais, Coleridge aos poucos demonstra insatisfação com os rumos do movimento revolucionário, até tornar-se um opositor daquela Revolução antes mesmo da virada para o século XIX. A partir dessa época, desapontado com as idéias de utopia política vigentes no seu tempo, o autor passa a valorizar modelos sociais do passado como inspiração para modos de vida alternativos no presente. Segundo Löwy e Saire:

Não só a revolução deixou de ser o veículo da utopia, não só ela se torna sua inimiga, mas o próprio ideal utópico é – daí em diante, para esse jovem desiludido – um objetivo indesejável e impossível. Abandonando um utopismo que olha em direção do futuro (embora apoiado na nostalgia de um passado perdido), Coleridge adota um ponto de vista unicamente voltado para o passado: encontra na propriedade terrena e na aristocracia contemporâneas, ancoradas no feudalismo de outrora, os vestígios de um ideal plenamente realizado que estão em condições de fornecer um antídoto, a partir do interior, aos males da modernidade burguesa. Quanto à utopia, não desaparece completamente, mas se interioriza e se estetiza; continua a levar

uma existência subterrânea sob a forma de imaginação poética. (LÖWY; SAIRE, p. 179-180)

Para dar forma à sua utopia pessoal, Coleridge chegou a conceber em seus poemas uma comunidade ideal denominada *Pantisocracy*, uma espécie de “colônia experimental” fraterna e harmônica, baseada na propriedade coletiva dos bens e no trabalho agrícola. Em seu pensamento e obra, os valores românticos de base estão presentes e ecoam intensamente nas idéias dos pensadores vitorianos que o sucederiam.

Na revisão histórica que faz sobre a evolução do pensamento social inglês ao longo do século XIX, Raymond Williams enfatiza o papel de intelectuais como Coleridge e Carlyle na apropriação das idéias românticas alemãs e sua adaptação ao contexto britânico. Identifica o papel desempenhado por essas idéias no debate cultural da época, no qual representavam um contraponto aos discursos utilitaristas que faziam apologia ao progresso técnico, ao trabalho mecânico e ao lucro financeiro gerado pela submissão do trabalho humano à razão técnica. Em meio a um contexto social de profundas mudanças econômicas e políticas, Williams atribui a Coleridge a introdução de uma nova idéia de cultura no ambiente intelectual britânico. É com este autor que a idéia de “cultivo” individual, em sentido próximo ao da *Bildung* alemã, se transforma em “uma idéia social, que deveria ser capaz de incorporar idéias verdadeiras de valor.” (2011 [1952], p. 86). Coleridge apresenta, portanto, uma nova maneira de compreender as relações entre o cultivo individual e o contexto cultural no qual o indivíduo cultivado se encontra imerso. Assim, resume Williams:

A ênfase de Coleridge em seus escritos sociais é nas instituições. As inspirações para a perfeição, realmente vêm do coração cultivado - ou seja, da consciência interna do homem -, mas, como Burke antes dele, Coleridge insistiu na necessidade que o homem tem de instituições que devem confirmar e constituir seus esforços pessoais. O cultivo, na verdade, embora interno, nunca foi um processo meramente individual. Aquilo que no século XVIII tinha sido um ideal de personalidade – uma qualificação pessoal para participar da sociedade educada – tinha agora, diante da mudança radical, de ser redefinido, como uma condição da qual a sociedade como um todo dependia. Nessas circunstâncias, cultivo ou cultura, tinha se tornado um fator explícito na sociedade e se reconhecimento dominava a pesquisa sobre instituições. (WILLIAMS, 2011 [1952], p. 86-87)

Na época, a defesa destas concepções de cultura e cultivo representava uma oposição aos valores utilitaristas cada vez mais hegemônicos na sociedade industrial inglesa.

Segundo Williams, a versão inglesa do idealismo alemão traduzida e apropriada por Coleridge, influenciou sucessivas gerações de intelectuais ingleses ao longo da era vitoriana,

alguns dos quais teriam forte ascendência sobre o pensamento do jovem Gilberto Freyre durante o período em que se graduou na Universidade de Baylor, no Texas (EUA).

2.3. Gilberto Freyre e os românticos vitorianos

É notória a ascendência das ideias de Gilberto Freyre sobre o ambiente cultural do Recife a partir da década de 1920. O Regionalismo, mobilização de artistas de intelectuais locais da época em reação à disseminação dos ideais do modernismo paulista na província, tem forte acento romântico. O mesmo romantismo que Freyre havia absorvido em Baylor dos autores vitorianos que, por sua vez, eram tributários do *Fruhromantik* alemão. Diferente dos contemporâneos modernistas de São Paulo, em mais estreita conexão com as vanguardas parisienses, o tom nostálgico da prosa argumentativa freyreana traduzia, em consonância com a tradição romântica, o espírito regionalista das elites culturais da província.

À parte a repercussão dos movimentos estéticos de vanguarda no ambiente cultural do Recife, a década de 1920 é um período crucial para que as elites intelectuais locais forjem um imaginário moderno vinculado à própria cidade (REZENDE, 1997). Moderno não unicamente porque fascinado com o novo ou com o que chegava das grandes metrópoles mundiais, mas sim porque traduz sob forma de discurso - político, artístico, científico, etc. - a experiência das contradições vivenciadas pelas pessoas daquele tempo. Os costumes tradicionais, enraizados na cultura patriarcal e escravista, conviviam com os trejeitos e hábitos de consumo importados principalmente das grandes cidades européias, e as elites econômicas e intelectuais experimentam essas contradições simbólicas de forma mais intensa a partir dessa época.

Conforme demonstramos anteriormente, quando as primeiras idéias tributárias do movimento modernista paulistano de 1922 começam a ser divulgadas nos jornais da cidade pelo então jovem bacharel em Direito Joaquim Inojosa, configuram-se reações pró e contra o novo ideário. Os artigos favoráveis ao modernismo eram publicados sobretudo no *Jornal do Commercio*. Já o *Diário de Pernambuco*, no qual Gilberto Freyre publicava artigos desde a época de estudante nos Estados Unidos, era o principal foco da resistência ao modernismo na imprensa.

Após sua volta ao Recife, em 1923, Gilberto Freyre iria ocupar uma posição crítica ao modernismo paulista, ao mesmo tempo em que se tornaria um dos principais articuladores do primeiro Congresso Regionalista, a acontecer em 1926, no qual intelectuais locais, além

de manifestarem suas críticas a aspectos do Modernismo Paulista, promoveram por meio de cursos e palestras a valorização de manifestações das culturas populares e tradicionais locais.

Tanto o discurso de Gilberto Freyre quanto o de Joaquim Inojosa, apesar de se oporem em muitos pontos, reproduzem em seu conflito o espírito dessa época, e sua disputa acaba sendo, no fundo, uma competição por legitimar um dado projeto de identidade para o país. Mesmo o olhar de Gilberto Freyre sobre o passado e sua valorização das tradições, não se concebe fora de um contexto no qual a modernização se impõe, o que por si só já torna moderno aquele olhar sobre a tradição.

Grande parte dos que se dedicavam a escrever sobre assuntos relacionados à arte e à literatura no Recife dos anos 1920, eram egressos da tradicional Faculdade de Direito. Gilberto Freyre, neste aspecto, se constitui uma exceção. A prática do jornalismo, desde a juventude, funcionou como importante fonte de renda durante boa parte da vida do escritor. Freyre nunca enveredou pela carreira jurídica nem se vinculou à Universidade ou se submeteu a concursos públicos. Até fundar o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, atuou como editor de jornais, assessor de políticos e até se elegeu deputado federal em uma ocasião.

Quando em 1923, depois de cinco anos estudando no exterior, Gilberto Freyre (1900-1987) retorna ao Recife, já vinha, mesmo à distância, ocupando seu espaço na cena cultural da cidade. Vivendo a maior parte deste período nos Estados Unidos, Freyre enviava textos para o jornal *Diário de Pernambuco*, nos quais manifestava não apenas nostalgia com relação ao Recife, mas também uma postura crítica ao modo de vida dos norte-americanos, principalmente no que diz respeito à apologia ao industrialismo e à maneira como o racismo se manifestava naquele país (REZENDE, 1997). De volta a Pernambuco, permanece como colaborador do Diário, e seus textos se apresentam cada vez mais críticos a uma certa idéia positivista de progresso e modernização, além de expressar, de modo mais enfático, a intenção do autor em valorizar aspectos tradicionais da cultura local. Durante esse período, sobretudo no último ano, no qual esteve como estudante em Oxford e conheceu a cena cultural de Paris, percebeu que muitos movimentos artísticos europeus contemporâneos tinham forte apelo às raízes culturais dos artistas que os engendraram.

Temia que a intelectualidade recifense se afeiçoasse a uma idéia de moderno que desprezasse o passado, relegando ao esquecimento uma pretensa relevância histórico-cultural que tivera a cidade na formação da sociedade brasileira. Esse vetor de modernização que se

caracteriza pela adoção acrítica de padrões culturais importados se manifestava não apenas nas atitudes cotidianas das elites locais, como maneiras de se expressar e hábitos de consumo em geral, mas também nas reformas urbanísticas que vinham gradativamente mudando a feição das cidades brasileiras desde meados do século anterior. Freyre critica o sentido dessas reformas no Rio de Janeiro, e demonstra o temor de que o traçado urbanístico do Recife sofra intervenções análogas, que transformariam a cidade num “amontoado inexpressivo de construções” tidas como cosmopolitas (FREYRE, 1924 *Apud* REZENDE, 1997: 154).

Um mapeamento dos primórdios da trajetória intelectual de Gilberto Freyre nos conduz à tese de que sua visão do regionalismo, longe de ser afetada pelas discussões em voga no modernismo paulista, era movida por um desejo íntimo, contraditório e quase obsessivo de readaptação aos trópicos depois dos anos em que viveu e estudou no exterior. De fato, durante a eclosão da semana de arte moderna, em 1922, e suas primeiras repercussões no Recife da época, Freyre ainda se encontrava no exterior, retornando o Recife apenas em 1923. Se Inojosa portava consigo, meio que deslumbrado, o discurso da modernidade na arte segundo os paulistas, Freyre foi um dos articuladores, no Recife, de outra perspectiva de modernidade, muito mais vinculada a autores britânicos e vitorianos aos quais teve acesso durante sua longa e precoce temporada de estudos no estrangeiro. Segundo Pallares-Burke, autora de notável biografia intelectual sobre Freyre, estes autores é que efetivamente forneceram as bases filosóficas para que o jovem intelectual pernambucano formulasse os alicerces de sua pregação regionalista.

Dentre eles, destacam-se John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti e os pré-rafaelitas, William Morris, Walter Pater, Thomas Hardy, Lafcadio Hearn, George Moore, George Gissing, e William Yeats. Um traço comum a todos era a postura crítica diante dos “valores do moderno capitalismo industrial”, ao lado da valorização de tradições culturais pré-modernas. Hardy, por exemplo, tratava-se de um romancista apegado aos valores rurais e à nostalgia dos espaços intocados pelo turbilhão da modernidade. Ao descrever a vida bucólica da provinciana Wessex, na qual eram ambientados seus romances, Hardy enfatizava a idéia de que, a partir daquele microcosmo, era possível desmembrar, através da Literatura, questões de interesse humano universal. O pensamento foi levado a sério por Freyre, que combatia veementemente a idéia de que o regionalismo estivesse associado a uma espécie de “caipirismo” circunscrito ao interesse da província. De Pater, ensaísta de estilo sedutor, Freyre assimilou a idéia do ambiente de origem como cerne da formação afetiva e intelectual

do indivíduo. A introspecção nostálgica seria capaz de transportar o sujeito adulto ao universo imaginário de sentimentos, sons, cheiros e visões da infância. Esse ambiente de pretensa pureza justificaria a relevância humana da reminiscência, que, na maturidade, levaria à “consciência e à reflexão”. Ao apropriar-se de um autor como Pater, Freyre buscaria mitigar as contradições de sua própria identidade, ao eleger seu próprio passado como um mundo idealizado e assim justificar seu apego nostálgico a tradição.

Após cinco anos fora do Brasil, a readaptação ao Recife foi difícil para Freyre. A leitura dos autores vitorianos, críticos da modernização industrial inglesa, estimulou sua imaginação a encontrar nos traços típicos e tradicionais da própria terra, elementos para sua pregação regionalista, que ao mesmo tempo dava sentido à sua permanência no lugar de origem. A modernização, que num autor como Gissing, por exemplo, seria responsável pela transferência do centro hegemônico do sul para o norte da Inglaterra, seria para Freyre também a culpada pela decadência do nordeste brasileiro.

Observamos aí uma sutil operação simbólica por meio da qual os dilemas interiores de Freyre o levam à construção de um discurso afetivamente enraizado nas tradições locais, que por sua vez se legitima e ganha aceitação na região Nordeste, ao responder a necessidades simbólicas específicas, vinculadas às perdas materiais resultantes dos processos de concentração regional do capital. A idealização do Nordeste como repositório das autênticas tradições brasileiras era um discurso historicamente conveniente aos interesses de uma certa elite tradicional da região, e viria como um espécie de contrapartida simbólica à perda da hegemonia política e econômica no Brasil (ORTIZ, 2000). Porém, longe de nos afiliarmos a uma explicação reducionista, que interpretaria o discurso regionalista de Freyre como simples produto do imaginário de setores decadentes da elite pernambucana, preferimos compreender essa afinidade como circunstancial e histórica. Com efeito, alguns grupos intelectuais e setores da elite projetaram, no discurso regionalista articulado por Freyre, seus próprios anseios e sentimentos até então difusos com relação à própria região. É como se Freyre, ao desempenhar o papel de artífice do regionalismo, fosse o responsável por dar coesão a uma dada “leitura” do regional que antes dele encontrava-se fragmentada no meio cultural local. Para isso, foi determinante, como mostra Pallares-Burke, a assimilação, por Freyre, do pensamento de autores que, não obstante, se encontravam muito distantes daquela realidade.

O trabalho de Pallares-Burke nos permite notar o quanto as influências intelectuais assimiladas por Freyre foram além das teorias antropológicas anti-eugênicas de Franz Boas. Embora o antropólogo tenha sido fundamental na formação do jovem escritor pernambucano, o contato de Freyre com a obra de Boas se deu já no período final de sua estadia nos Estados Unidos, quando esteve Universidade de Columbia. Até ali, Freyre já havia se apropriado de muitas outras referências que iriam balizar suas convicções futuras.

Entendemos o Romantismo em seu sentido lato, como definem Löwy e Saire: uma visão de mundo que é fruto da modernidade, mas que adota uma postura crítica ao capitalismo moderno: uma espécie de “autocrítica da modernidade” de teor nostálgico, que busca resgatar num passado real ou imaginário, aspectos da vida desvalorizados ou recalçados pelo progresso técnico e pela racionalidade instrumental. Tomando essa acepção como elemento romântico comum à obra de vários artistas e intelectuais ao longo do século XIX e do século XX, conforme atestam Löwy e Saire, percebemos, em consonância com Pallares-Burke, que Freyre é herdeiro discursivo de uma linhagem romântica, sobretudo, inglesa, sendo esta afiliação em grande medida responsável pela coloração nostálgica de seu Modernismo regionalista.

De Lafcadio Hearn, cronista de quem era admirador confesso, Freyre assimilou o amor pelos trópicos. Impressionava-se com o “exotismo romântico” de suas descrições das paisagens antilhanas e se solidarizava com o sentimento de desterro que levava o cronista a viajar pelo mundo em busca de um lugar com o qual se sentisse intimamente identificado. Admirava ainda os termos elogiosos em que Hearn se referia à mestiçagem cultural e racial das Antilhas e de Nova Orleans. Pallares-Burke acredita que Hearn tenha sido o autor que mais influenciou Freyre na “aceitação do seu meio de origem” (p. 199). Sentindo-se ainda um desterrado em seus primeiros anos após o retorno ao Recife, Freyre ainda vivenciava dilemas interiores com relação às suas ambições intelectuais e as limitadas possibilidades de realizá-las no Recife da época. “Do mesmo modo que Hearn, Freyre também se via intelectualmente como um norte-americano ou europeu, mas sentimental e psicologicamente como um homem tropical, um latino, um brasileiro” (PALLARES-BURKE, p. 200).

O movimento artístico britânico intitulado “Irmandade Pré-rafaelita”, também merece ser mencionado como influência significativa para a formação da visão de mundo freyreana. Fundado em 1848, tinha como objetivo produzir uma arte que fugisse dos padrões da

academia britânica, cujo modelo estético era baseado na obra do pintor renascentista Rafael Sanzio (1483-1520). Liderados pelo poeta, ilustrador e pintor Dante Gabriel Rossetti, os artistas da irmandade buscavam nos estilemas pré-renascentistas a inspiração para uma arte que, ao retomar uma estética do passado, propunha-se revolucionária. Assim, antecipavam em algumas décadas o embate contra as formas canônicas conservadas e difundidas pelas grandes academias de arte, embate este que seria um dos motores das vanguardas do final do século XIX e começo do século XX. A admiração de Freyre por este movimento, identificada por Pallares-Burke em artigos, correspondências e pesquisas no acervo pessoal do autor, pode ter sido determinante para a formação da convicção do autor de que “no recuo ao passado podem-se encontrar muitas fontes de inovação” (p. 219). Em artigo de 1925 Freyre chega a comparar a obra de Vicente do Rego Monteiro, pintor pernambucano que ficaria conhecido como um dos expoentes do regionalismo na pintura, à obra de Rossetti.

Os pré-rafaelistas tornaram-se referência para toda uma geração posterior de autores vitorianos, entre eles, John Ruskin e William Morris, dois importantes intelectuais para a formação de Freyre. Ruskin era um voraz crítico da modernização capitalista e da moderna divisão do trabalho. Ele acreditava que a divisão do trabalho segundo o modelo industrial provocaria a fragmentação do espírito, assim como a cisão moderna entre trabalho intelectual e trabalho manual. Voltava-se, por isso, para a Idade Média, época em que a produção artesanal era, segundo ele, símbolo da unidade espiritual entre o homem e o fruto do seu trabalho. Aliado a essa nostalgia pela Idade Média, Ruskin criticava a evolução tecnológica e questionava até que ponto novos aparatos técnicos representariam ganhos para a humanidade, na medida em que estavam a serviço da lógica de mercado. Segundo Löwy e Saire, Ruskin é “personagem-chave do Romantismo anglo-saxão” (1995, p. 188). Sua atuação como crítico social e cultural remonta à segunda metade do século XIX, época em que o capitalismo industrial britânico se firma de modo absoluto como modelo econômico dominante naquele país. O período corresponde a um hiato político de relativa estabilidade entre as agitações cartistas da primeira metade daquele século e as mobilizações socialistas que viriam em seguida. Desta forma, a crítica de Ruskin à sociedade se concentra nos aspectos humanos eventualmente desprezados ou abandonados pela civilização industrial. Daí a negação do urbano e a valorização ambientes rurais, associados a uma idéia de passado comunitário pleno e harmônico. Ruskin era um dos principais entusiastas dos Pré-rafaelitas, contribuindo com a elaboração do primeiro manifesto do grupo e auxiliando a divulgar suas obras. Além

das características já citadas, muitas das obras pré-rafaelitas tinham como conceito essa mesma valorização do campo e das paisagens rurais.

Já William Morris, inspirava Freyre por seu discurso voltado para a ação. Radicalmente contrário às conseqüências destrutivas e padronizantes do processo de desenvolvimento industrial inglês, Morris possuía uma visão profundamente estetizada - e estetizante - do mundo, e dedicou-se a transformá-la em prática cultural. Acreditava, por exemplo, que as artes decorativas não eram sinônimo de luxo ou futilidade, mas condição concreta para o bem-estar espiritual do indivíduo moderno. Filiado a uma tradição intelectual romântica, Morris buscava nos estilemas góticos inspiração para uma estética oposta aos padrões industriais de sua época. Obcecado por disseminar a beleza pelo cotidiano, Morris teve intensa atuação nas artes gráficas e decorativas, consideradas naquele tempo “artes menores”. Sua política de “democratização” da beleza e de luta contra os efeitos destrutivos da modernização o levou à criação da *Society for the protection of the Ancient Buildings*, com o objetivo de preservar construções históricas, e do movimento *Arts and Crafts*, junto com John Ruskin, que pregava a retomada dos métodos de produção artesanal de artefatos como contraponto à produção industrial em série. Além de pensadores críticos de sua época, Morris e Ruskin propunham ações para transformar a realidade em que viviam. Entre os dois, contudo, havia algumas diferenças, dentre as quais a mais importante talvez fosse de ordem política.

Eagleton (2000), ao relatar as variações semânticas e os dilemas políticos que tensionavam o conceito de cultura ao longo do século XIX, revela como Ruskin e Morris expressavam visões significativamente diferenciadas sobre o papel da arte na sociedade. Resgatando Raymond Williams, o autor descreve o esforço realizado por intelectuais da época no sentido de rearticular o conceito de cultura, que tendia a assumir, de modo simultâneo e divergente, conotações diversas e irreconciliáveis. A saber: “cultura (no sentido das artes) define uma qualidade de vida refinada (cultura como civilidade) cuja realização na cultura (no sentido de vida social) como um todo é a tarefa da mudança política. O estético e o antropológico são assim reunidos” (EAGLETON, 2000, P. 34). O autor identifica uma aporia nas proposições de Ruskin, segundo quem a sensibilidade artística estaria em breve condenada à extinção pelas forças sociais reificadoras em atuação na modernidade capitalista. Ruskin estava entre os que acreditavam que eram exatamente as artes, apesar da situação desfavorável na qual se encontravam, as principais instâncias responsáveis por combater

aquele processo reificador que tendia a dominar todos os setores da sociedade. Porém, cada vez mais enquadrada e submissa aos poderes políticos e econômicos, poucas chances tinha a arte de mudar algo naquele estado de coisas. Já Morris, acreditava no rompimento desse ciclo vicioso por ocasião da ascensão do proletariado ao poder, o que resolveria a cisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal, devolvendo ao operário o domínio sobre a práxis, característica da atividade do artesão. Em relação ao estado de coisas de seu tempo, Ruskin propunha o retorno a um passado idealizado, ao modo de vida rural, às paisagens bucólicas do campo, à vida religiosa e à estética pré-renascentista. Buscava restabelecer a “ordem corporativa do gótico feudal”, enquanto Morris visava um “socialismo que deixou para trás a forma de mercadoria” (EAGLETON, 2000, p. 41). Apesar da diferença de tonalidade política, Freyre os classifica, em artigo publicado no *Jornal do Commercio* em 1923, como escritores de ação, que além de descrever ou constatar um estado de coisas, também “apontam caminhos a seguir” (p. 202).

O poeta Irlandês William Butler Yeats, autor que Freyre chegou a encontrar pessoalmente nos Estados Unidos, o impressionou tanto pelo conteúdo imagético de sua poética quanto pelas convicções políticas e nacionalistas. Conhecido como poeta da descolonização e da resistência irlandesa contra o domínio inglês, Yeats se consagra como um dos principais poetas “antiimperialistas” de seu tempo. Freyre, por sua vez, se identificava com a valorização da família patriarcal, das narrativas tradicionais populares e do ambiente nativo como “fontes de pensamento e ação” (p. 211), marcas presentes na obra e no discurso de Yeats. Além disso, dois aspectos fundamentais da visão de mundo de Yeats parecem ter marcado profundamente seu jovem admirador pernambucano: a ascendência do cultural sobre o político e a valorização “unidade do ser” característica do universo mítico tradicional, que se contrapunha, por sua vez, à fragmentação social do ambiente moderno. Como desdobramento lógico desses dois fundamentos, as idéias de que a unidade da nação passava necessariamente pela valorização de um passado mitológico comum, e de que certas imagens seriam capazes de condensar essa memória mitológica da nação. Assim, Yeats acreditava que as artes não deveriam estar subordinadas ao político, mas deveriam se sobrepôr a qualquer doutrina política como elemento mais poderoso de coesão social. Por isso, sua obra faz a apologia da cultura celta pré-cristã e resgata essa simbologia como fundamento da unidade irlandesa em contraposição ao domínio inglês. Segundo Pallares-Burke, é a partir da leitura de Yeats que Freyre passa a relativizar seu olhar científico por

meio da valorização da experiência, da emoção e do “místico”. (p. 214) A busca das “imagens certas” capazes de condensar a memória mítica, elemento marcante na obra de Yeats, se tornaria também uma missão para Freyre.

Ora, em contraposição ao caráter fragmentado da vida moderna, que aliena o trabalhador do processo produtivo, submete a natureza à razão utilitária, separa o trabalho intelectual do trabalho braçal e divide a sociedade em classes antagônicas, o Romantismo propõe o resgate da unidade primordial da comunidade humana pré-moderna, e da comunhão afetiva e harmônica com a natureza. Seguindo essa tradição de pensamento, Gilberto Freyre buscava garimpar, valorizar e recriar imagens mitológicas agregadoras de um dado sentido de nação, vinculado à idealização de uma comunidade harmônica naqueles moldes. Löwy e Saire (1995) ressaltam o caráter desse passado, em parte factual, em parte idealizado, que é agenciado pelos artífices de motivação romântica em sua construção de uma mitologia comunal para a nação moderna.

O passado que é o objeto da nostalgia pode ser inteiramente mitológico ou legendário, como na referência ao Éden, à Idade do ouro ou à Atlântida perdida. Pode constituir também um mito pessoal, como a “Cidade misteriosa” em Aurélia de Gérard de Nerval. No entanto, até mesmo nos inúmeros casos em que ele é bem real, há sempre uma idealização desse passado. A visão romântica apodera-se de um momento do passado real - no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer - transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. É nesse aspecto que se explica o paradoxo aparente: o “passadismo” romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então, na evocação de uma era pré-capitalista (LÖWY & SAIRE, 1995, p. 41).

Como qualquer discurso cujos agentes têm por objetivo projetar um modelo de identidade de grupo, o nacionalismo romântico elege também seus modelos negativos ou opostos, que agregam as características daquilo que não se deve ou que não se deseja ser. Quando se trata dos discursos de tonalidade romântica, os alvos preferenciais são os poderosos vetores da racionalidade moderna que pretendem reduzir todas as facetas do real a aspectos prático-utilitários e a valores quantitativos. No caso do Brasil, o discurso sobre o outro que não se deseja ser, está, partir de dado momento do século XX, ligado a essa lógica instrumental que domina o chamado mundo desenvolvido. Desde seus primeiros artigos escritos dos Estados Unidos para o Diário de Pernambuco, Freyre questionava muitos dos aspectos da cultura norte-americana, entre eles o excessivo pragmatismo, a obsessão em

dimensionar tudo em valores monetários, as teorias eugênicas e a visão positivista de progresso. Neste período, que vai de 1918 a 1922, já é possível identificar traços da nostalgia e do tradicionalismo que dariam a tônica de sua proposta regionalista.

Chegando ao Recife, em 1923, continua escrevendo colunas regularmente para o Diário de Pernambuco, mantendo dois focos principais: a crítica ao futurismo ou ao modernismo e a defesa da tradição e dos valores especificamente regionais (AZEVEDO, p. 132). A defesa da arquitetura colonial e da fisionomia histórica do Recife, a preservação dos antigos nomes de ruas, a crítica ácida aos comportamentos e trejeitos com os quais as elites locais tentavam superficialmente imitar as modas estrangeiras, a apologia à culinária tradicional dos engenhos e o apelo aos artistas locais para que se empenhassem em realizar uma pintura, uma prosa e uma poesia caracteristicamente nordestinas, são alguns dos temas preferenciais seus escritos.

Curiosamente, em seus primeiros anos após a volta ao Recife, a imagem de Freyre causava estranhamento na população local, pelo trajar inglês e pelos modos invulgares adquiridos durante a vivência no exterior. Frequentemente taxado de pedante, chegou a ser ridicularizado em artigos de jornal, entre outras razões, pela insistência em fazer citações no idioma anglófono.

Entretanto, em paralelo às reações hostis que provocava em alguns setores da intelectualidade local, Freyre atraía também uma claqué de seguidores e correligionários que partilhavam dos seus ideais, entre eles José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Annibal Fernandes e Odilon Nestor, só para citar alguns. Esse “clã”, ou “*coterie*”, conforme ele mesmo denominava, seria sua tábua de salvação em meio ao ambiente “parado e acadianizado” do Recife dos anos 1920. Tanto o carisma quanto o capital cultural acumulado por Freyre permitiram que ele se tornasse uma liderança entre aqueles jovens. No plano individual, suas ambições intelectuais o motivaram a consolidar sua ascendência sobre o ambiente intelectual do Recife naquela época. Serviram-lhe como inspiração o papel exercido por Dante Rossetti como líder da irmandade pré-rafaelita, bem como as idéias de Walter Pater e Friedrich Nietzsche, segundo os quais era necessário relativizar o peso da genialidade de um indivíduo, já que sua notoriedade dependia fundamentalmente daqueles que conseguisse arregimentar em torno de si, como estrelas de uma constelação ou afluentes de um rio (PALLARES-BURKE, p. 169). Além disso, Freyre tinha espírito de liderança e

capacidade de arregimentação notáveis, e não demorou a se tornar importante referência para boa parcela da elite intelectual radicada no Recife, e mesmo fora da cidade.

Setores da intelectualidade local passaram a enxergá-lo como um renovador, portador de ideias que possibilitariam, no Recife, fazer surgir um modernismo diferente daquele proposto pela Semana de Arte Moderna de 1922. Essa pretensão toma forma com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, e se consolida com realização do I Congresso Regionalista, no salão da Faculdade de Direito do Recife, em 7 de fevereiro de 1926. Dele participam figuras de proa da cena intelectual recifense.

A criação do Centro Regionalista em 1924 e o Congresso Regionalista de 1926 foram dois pontos nodais para a articulação das idéias regionalistas no Recife. Além de Gilberto Freyre, Odilon Nestor, Annibal Fernandes e Moraes Coutinho foram alguns dos principais artífices tanto do centro, quanto do congresso. Coutinho havia escrito, à época da fundação do centro, um artigo publicado na revista carioca “Ilustração Brasileira”, cujo número 46 do ano 5, lançado em Junho de 1924, dedicou suas 204 páginas ao centenário da Confederação do Equador.

As tensões políticas vigentes no Brasil daquele tempo tinham como um de seus eixos fundamentais os conflitos de interesses econômicos entre as oligarquias regionais. Desde o século XIX, o processo crônico de decadência econômica das tradicionais elites açucareiras, aliado à incapacidade dessas mesmas elites em formular um projeto alternativo de desenvolvimento para a região, mergulhava Pernambuco e estados vizinhos numa crise econômica cada vez mais profunda.

Na década de 1920, processo de modernização econômica do país tendia a se concentrar na região sudeste, de onde as oligarquias cafeeiras subjugavam os demais setores da economia e o próprio Estado nacional a seus interesses privados. Em contrapartida àquele esforço de integração do país, os setores oligárquicos mais conservadores em Pernambuco apelavam para um sentimento nativista difuso na cultura local, com raízes históricas nas revoluções separatistas que tiveram lugar no Recife do século XIX.

Os movimentos de secessão que haviam eclodido no Recife, fundados em ideais liberais e republicanos, seriam então apropriados pelo regionalismo de um século depois

como referências simbólicas para um sentimento nativista, que estaria, no entanto, diferente daquele nativismo anterior, fundado num apego às tradições pré-modernas.

O referido artigo de Moraes Coutinho para a Revista Ilustração Brasileira traz claras marcas do pensamento naturalista, dada a relevância atribuída aos fatores ambientais na configuração social, cultural e econômica da região. Primeiro, a paisagem geológica, dividida em quatro sub-regiões: a praia, a planície, o sertão e a serra; em seguida a unidade étnica, sedimentada ao longo de séculos de colonização, e a unidade econômica, que tem seu centro de gravidade nas planícies canavieiras próximas ao litoral. Em seguida, Coutinho descreve o que se espera do Regionalismo:

Mas se a unidade geográfica, étnica e econômica do nordeste representa as grandes bases do seu regionalismo, é na sua unidade espiritual-política, social e estética, que se deve procurar a mais alta expressão do movimento regionalista. O Nordeste é, com efeito, uma unidade espiritual guiada por tendências iguais, regulada por um mesmo ritmo. Nos acontecimentos culminantes da sua história como nas pequenas vicissitudes da vida quotidiana; nos grandes movimentos do organismo coletivo, como nas limitadas reações da sensibilidade individual; nas inspirações do espírito público como no entranhado idealismo dos homens, nas manifestações requintadas da criação literária, como nas ingênuas expansões da poesia popular, enfim, na sua história, nas suas famílias, nas suas tradições cívicas, na sua sensibilidade estética, o Nordeste apresenta-se um bloco indissolúvel. Falta-lhe apenas a clara consciência disso. Ou melhor, falta-lhe uma orientação voluntária, um programa de vida inspirado na realidade física e moral do torrão. E é esta precisamente a bela tarefa dos filhos do Nordeste, dos seus homens de ação e de pensamento. A fidelidade à terra e às suas tradições, a inteligência de suas virtualidades, o sentimento do seu ritmo, tudo isso permanente na alma do nordestino, encontrará as leis da nova evolução. (COUTINHO, 1924)

Coutinho critica inicialmente o modelo federalista que à época já dividia o país em estados. Considerava que os laços regionais transcendiam aquelas fronteiras estaduais, e acabariam por impor um novo modelo de federalismo, baseado em unidades maiores e pretensamente mais consistentes, que seriam as regiões. Por fim, destaca a liderança - para ele tida como “natural” - que o estado de Pernambuco deveria exercer nesse processo de unificação cultural do Nordeste, este abrangendo a região compreendida entre os estados de Alagoas e do Ceará.

No discurso de Coutinho já é possível observarmos duas características importantes da pregação regionalista que viria a seguir: a ideia de que um relativo isolamento propiciou que a região mantivesse certas características morfológicas que cimentaram sua unidade

social, cultural e econômica e o pressuposto de que, do Recife, sairia a liderança intelectual desse processo de “unificação”.

Apesar de Gilberto Freyre ter sido o nome a posteriormente adquirir maior celebridade dentre os participantes do I Congresso Regionalista, houve vários intelectuais que tiveram papel relevante em sua organização, tais como Odilon Nestor - então presidente do Centro Regionalista, entidade promotora do congresso, professor da Faculdade de Direito do Recife e editor do *Jornal do Commercio* - José Lins do Rego e Samuel Campelo, que viria a ser importante fomentador da cena teatral da cidade, entre outros.

Sem negar a importância individual de Freyre como articulador daquelas ideias, julgamos pertinente encarar o Regionalismo - retomando Canclini (2000) - como um modo específico de setores da elite intelectual local darem conta das contradições entre a modernidade e a tradição e ao mesmo tempo apresentar um projeto global, sendo, portanto, um movimento moderno. Como afirma Albuquerque Jr. (1999: 77), “o nordeste tradicional é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento.”

O congresso regionalista acaba talvez por materializar um espírito que antes dele estava difuso, e que encontra em Gilberto Freyre um competente articulador apto a transformá-lo em discurso.

Vários autores já dissertaram sobre a importância de Gilberto Freyre na consolidação de um dado discurso sobre a identidade nacional ao longo do século XX (ORTIZ, 2001; MOTA, 2000). Se por um lado, enquanto cientista social, empreende detalhado mapeamento histórico do cotidiano das elites nacionais e produz uma interpretação das relações sociais no Brasil desde a história colonial até a república, por outro, elabora, a partir do Recife, uma ideia de identidade local e regional que posiciona o Nordeste como cerne da nacionalidade. A projeção intelectual que alcança nacional e internacionalmente firma seu prestígio no âmbito local de tal maneira, que ele consegue criar uma autarquia federal sediada no Recife para oficializar suas próprias orientações de pesquisa. É o Instituto de Pesquisas Joaquim Nabuco, fundado em 1949, época em que Freyre cumpria seu primeiro mandato como deputado federal pela União Democrática Nacional (UDN). A partir do capital cultural acumulado com sua obra intelectual, Freyre se projeta na esfera política e reinveste seu prestígio no campo intelectual ao fundar um instituto de pesquisas que seria a marca mais evidente de sua presença na vida cultural recifense.

Seus ideais regionalistas, desde a década de 1920, permanecem como forte vetor de influência sobre as gerações posteriores de artistas e intelectuais. As elaborações intelectuais de Freyre sobre região e tradição ganham um paralelo na arte com a geração dos romancistas de 1930, regionalistas que adotaram em suas obras, em maior ou menor intensidade, o tom documental e nostálgico que caracterizava um certo espírito decadente das tradicionais elites nordestinas.

2.4. Suassuna e Freyre

As afiliações do pensamento de Suassuna com a tradição regionalista dos anos 1920 são flagrantes. Arriscamos afirmar que, se a experiência do Regionalismo não tivesse marcado tão profundamente o campo cultural recifense a partir dos anos 1920, um autor e crítico da estirpe de Suassuna provavelmente não teria conseguido alcançar tamanha proeminência no campo cultural local nas décadas de 1960 e 1970. Em várias passagens de suas colunas publicadas na Folha de São Paulo, Suassuna faz alusão ao Regionalismo e a Gilberto Freyre como sendo duas importantes referências em seu pensamento e obra. Contudo, demarca precisamente seu lugar no campo cultural se opondo a certas características daqueles que considera como referências.

Como demonstramos anteriormente, a história familiar de Suassuna e as experiências vivenciadas em sua infância e adolescência no sertão se constituíram em importantes fatores a influenciar sua visão de mundo. A família sertaneja, ao se despojar das propriedades rurais para investir na educação formal dos filhos no Recife, reproduz aspectos de uma trajetória de vida típica dos autores regionalistas da geração de 1930, em boa parte descendentes de uma aristocracia rural decadente que almejava converter o capital material relativo às suas propriedades rurais em capital simbólico adequado às exigências da vida urbana. (MICELI, 2008).

De uma geração mais jovem, Suassuna desponta como autor teatral apenas na década seguinte, mais precisamente em 1946. Contudo, diferente da grande maioria dos autores da geração regionalista - e até mesmo da maioria de seus contemporâneos - Suassuna não se estabelece no sudeste do país. Permanece por toda a vida no Recife, cidade na qual constrói uma carreira artística, acadêmica e política, e a partir de onde se projeta nacionalmente como autor e crítico cultural.

Porém, as experiências sociais que moldaram suas disposições individuais como artista e intelectual não teriam resultado na aceitação de Suassuna como um autor de

referência em sua época se não houvesse, na cidade do Recife, instituições culturais estabelecidas aptas a reconhecer valores positivos em seu estilo e a legitimar simbolicamente sua obra. A semente regionalista, plantada nos anos 1920, havia fixado no ambiente cultural da cidade padrões de valoração e reconhecimento associados à romantização de manifestações de cultura tradicional rural. Portanto, a ascensão de Suassuna como autor se dá em função de afinidades eletivas entre suas disposições individuais e certos padrões de valoração e legitimação estética vigentes no campo cultural recifense de sua época.

Suassuna descreve sua relação com os autores regionalistas em várias passagens de suas colunas semanais na Folha de São Paulo. Vejamos algumas delas.

Diante das diversas conotações atribuídas ao termo “Regionalismo”, Suassuna se identifica com ele apenas na medida em que representa uma “posição inicial: a daquele que quer criar a partir da realidade que o cerca”¹⁸. Reproduzindo em sua coluna trecho que houvera publicado em 1962, afirma:

“(…), gostaria de fazer uma distinção entre dois tipos de regionalismo que pressinto. Os de ‘posição’ e os ‘históricos’. O primeiro é uma posição fundamental, que inclui, de certo modo, uma atitude de vida e que tem, como decorrência, entre outras coisas, uma posição artística. Os do segundo tipo são esta posição enquanto assumida por indivíduos ou por grupos num movimento, como o que Gilberto Freyre desencadeou aqui, por volta de 1926. Quando, por exemplo, o jovem ensaísta pernambucano Mozart Siqueira ataca o Regionalismo, classificando-o de ‘assunto de ontem’ no título de uma conferência, quer-me parecer que não leva esta distinção na devida conta. O Regionalismo não é de hoje nem de ontem, é de sempre, como o classicismo ou o barroco. Um estilo não se liga somente à momentânea predominância histórica que gozou neste ou naquele momento: é uma posição que pode ser adotada com a maior liberdade por qualquer artista, sem preocupação de moda ou anacronismo.”¹⁹

Em outro trecho reproduzido na Folha de São Paulo, desta vez publicado originalmente em prefácio a uma obra do poeta Maximiano Campos, presta tributo a Freyre e a seu regionalismo:

“Todos nós que escrevemos, no nordeste, depois da geração de escritores dos anos 30, temos uma grande influência dos regionalistas, reunidos em torno de Gilberto Freyre, sendo que, tanto no meu caso quanto no de Maximiano Campos, a influência de José Lins do Rego foi a mais profunda de todas.”

¹⁸ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 4 set. 2000. Ilustrada, E8.

¹⁹ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 ago. 2000. Ilustrada, E8.

Indica, em outras passagens, que ao lado de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Gilberto Freyre estaria “entre os grandes escritores brasileiros”²⁰ de sua admiração. A reverência cultivada por esses três autores repousa sobre uma premissa fundamental para o pensamento de Suassuna: o artista é, para ele, antes de tudo, um criador de mitos. Dentro do espírito romântico que guia suas convicções, a arte enquanto criadora ou recriadora de mitos coletivos se opõe à arte intimista, formalista, psicológica e filosófica que estaria em voga na modernidade. Serviria, assim, a uma missão superior, quase sagrada, a saber, a construção de imagens míticas que pudessem representar a nação.

Se, para Suassuna, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, é “(...) o ensaio mais importante até hoje escrito para interpretar o Brasil e seu povo”²¹, o romance *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, pelo tom épico, pela proximidade com as tradicionais narrativas sertanejas e pelo trabalho de recriação da linguagem popular é “um grande romance profundamente brasileiro”²². Ambos os autores, cada qual à sua maneira, contribuem para a recriação de uma mitologia associada aos sertões do país. Suassuna traça possíveis relações entre as duas obras, consideradas por ele seminais na tradição literária brasileira:

“Logo quando surgiu o Grande Sertão, os críticos saudaram a obra como alguma coisa de absolutamente nova na Literatura Brasileira (como, aliás, já acontecera antes com o livro de Euclides da Cunha). E tinham razão, porque como toda grande obra literária, aquele grande romance é profundamente pessoal (e, ao mesmo tempo, universal). Mas, a meu ver, o fato de que ele está profundamente inserto, também, na tradição da literatura brasileira, nem enfraquece sua novidade nem diminui o gênio do autor. Pelo contrário: tornando-se, assim, obra nacional, é cume e resumo de obras menores e inscreve-se, ao lado de *Os Sertões*, no livro-de-ouro de nossas mais altas linhagens, no armorial-de-honra de nossa literatura (...)”²³

Prossegue enfatizando o caráter épico-nacional de ambos os escritores, traçando uma série de analogias entre as duas obras e inscrevendo-os numa espécie de linha evolutiva da literatura brasileira:

A presença de *Os Sertões* é visível, pelo menos no subconsciente de João Guimarães Rosa, quando ele concebeu o *Grande Sertão* e alguns outros contos (...). Tanto em Euclides da Cunha quanto em Guimarães Rosa está presente o espírito épico e guerreiro, um recriando o sertão nordestino, o outro o mineiro, mas ambos com heróis que não são mais ibéricos, nem índios, nem negros, nem mouros, mas uma mistura de tudo isso e mais alguma coisa, porque são brasileiros. Pajeú, herói-guerreiro de *Os Sertões*, é

²⁰ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 nov. 2000. Ilustrada, E8.

²¹ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 mar. 2001. Ilustrada, E8.

²² SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 jan. 2001. Ilustrada, E8.

²³ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 fev. 2001. Ilustrada, E8.

um personagem tão forte e verdadeiro quanto Riobaldo. Antonio Conselheiro, herói-pai, é tão presente a Canudos quanto Joca Ramiro nos “campos gerais” de Minas. Tanto em Os Sertões como no romance de Rosa encontramos o processo épico da enumeração dos chefes guerreiros, que depois reaparecem, já nossos conhecidos, e ganham, assim, em vida e intimidade ante nossa simpatia. Ambos repetem, como se isso fosse uma necessidade intrínseca ao épico, o processo homérico de enumera, um por um, como armas, bagagens e o número de apaniguados que se lançariam ao assalto de Tróia. (Idem)

Por fim associa os dois à Ilíada, poema épico da antiguidade clássica, interpretado, no período pós-homérico, como uma das principais narrativas mitológicas fundadoras da unidade cultural dos povos gregos. Para Suassuna, o principal critério para a avaliação da relevância de uma obra intelectual ou artística é a capacidade de condensar significações míticas agregadoras e representativas de uma idéia de nação. “Se fôssemos chamados a escolher o espanhol ou o inglês do milênio, acho que ninguém teria dúvida: os eleitos seriam Cervantes e Shakespeare, porque os artistas são aqueles que melhor encarnam, resumem e simbolizam seus povos”²⁴

Apesar de não ser romancista ou poeta, Gilberto Freyre teve intensa atuação como crítico cultural, principalmente no Recife. Além disso, sua obra sociológica adquiriu status internacional como clássico da língua portuguesa, aproximando-se não raro dos estilos ensaístico e literário. Casa Grande & Senzala, publicado em 1933, marca a reconfiguração da problemática racial no Brasil como signo de nacionalidade. O alto índice de mestiçagem da população brasileira, até então interpretado como raiz das mazelas nacionais, a exemplo do que defendia Sílvio Romero, passa a ser valorizado por Freyre como uma singularidade positiva e potencialmente criadora.

Para o autor, a mestiçagem permanecia como traço fundamental da identidade nacional, o que permitiria aos indivíduos “das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações que eles próprios vivenciam” (ORTIZ, 2000, p. 43). Contudo, Freyre abandona as teorias eugênicas, substituindo-as pelo culturalismo de Franz Boas e de outros cientistas sociais contemporâneos. Assim, “transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (ORTIZ, 2000, p. 41). Nesse sentido, Suassuna reconhece a importância do sociólogo “que foi o primeiro a chamar, de modo sistemático e constante, a nossa atenção para o fato de que

²⁴ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. Folha de São Paulo. São Paulo, 12 mar. 2001. Ilustrada, E8.

significávamos algo, dando dignidade a uma cultura, a uma maneira de vida e a uma arte até então desprezadas e colocadas de lado”²⁵

A transformação do fenômeno histórico da mestiçagem nos trópicos num emblema positivo da unidade nacional é apenas um dos exemplos nos quais a sensibilidade romântica de Freyre busca, no passado, elementos para a construção de imagens míticas que simbolizem a identidade nacional ou regional. Suassuna resgata, nas páginas da Folha de São Paulo, passagem na qual Freyre, em artigo publicado em 1925, discorria sobre as potencialidades estéticas de uma pintura regionalista, e aproveita para traçar analogias com o que viria a ser produzido décadas depois pelo artista plástico Francisco Brennand:

“Quanto à pintura, num artigo publicado, se eu não me engano, antes de 1930, a respeito da nossa natureza como fonte de recriação para nossos pintores, fala Gilberto Freyre de ‘amarelos e roxos espessos, oleosos, gordos, às vezes dando vida a formas que são meios-termos grotescos entre o vegetal e o humano, verdadeiros plágios da anatomia humana, do sexo do homem e da mulher, formas no verão alto chupadas pelo sol de todo esse sangue, de toda essa cor, de toda essa espécie de carne; e quase reduzida aos ossos dos cardos; a relevos duros, ascéticos, angulosos, assexuais.’ Essas palavras são cheias de sugestões para um grande pintor disposto a se abrir diante de nossas formas. E não posso me impedir de lembrar a pintura de Francisco Brennand, que elas pareciam anunciar. Imagino sua novidade no tempo em que foram escritas, porque elas são novas ainda hoje”²⁶

Onde se lê “ainda hoje”, entenda-se 1962, ano em que Suassuna publicou originalmente seu comentário sobre Freyre num artigo que integrou a coletânea *Gilberto Freyre – sua ciência e sua arte: ensaios sobre o autor de Casa Grande & Senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil*. Observamos que esse texto sobre Freyre está na base de muitas de suas referências ao sociólogo nas colunas publicadas na Folha de São Paulo quase quarenta anos depois.

Em outros momentos, porém, Suassuna procura demarcar sua distinção tanto com relação à geração de romancistas regionalistas que o precedem (e com a qual é constantemente confundido) quanto com relação a Gilberto Freyre. Embora identifiquemos uma sensibilidade romântica comum a ambos tanto em suas idealizações das culturas populares pré-modernas da região quanto na reação a aspectos culturais dominantes na civilização burguesa, há significativas diferenças estéticas e políticas entre os dois.

²⁵ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 ago. 2000. Ilustrada E8.

²⁶ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 set. . 2000. Ilustrada E8.

A primeira peça escrita por Ariano Suassuna, *Uma mulher vestida de sol*, venceu em 1947 um concurso promovido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco. Integrante da comissão julgadora, Gilberto Freyre votou contra a premiação da obra do então autor iniciante. Suassuna descreve o episódio transcrevendo na Folha de São Paulo mais um trecho de seu ensaio originalmente publicado em 1962:

“Uma mulher vestida de sol ganhara o primeiro prêmio num concurso, contra o voto de Gilberto Freyre. Eu explicava esse voto contrário dele ‘por dois fatos que nos separam; em primeiro lugar, Gilberto Freyre é antes um romântico do que um clássico; ele próprio considera o movimento regional-tradicionalista como ‘neo-romântico’; depois, ele é um homem da zona do açúcar, visceralmente ligado às formas, cores e coisas de sua região, enquanto eu sou um sertanejo da civilização do couro. E, apesar de suas tendências apolíneas à harmonia, ele nunca pôde esconder, por exemplo, que simpatiza mais com Joaquim Nabuco do que com Euclides da Cunha, em quem viu, com muito acerto, um sertanejo a quem, carinhosamente, censura por comer à força, sendo um asceta de cara fradesca, como todo sertanejo. Ora, a minha peça, sertaneja, com tendências antes clássicas (e barrocas) do que românticas, concorria com outra da Zona-da-mata em que o sexualismo dos engenhos estava presente. (...) E, entre duas experiências falhadas, é natural que Gilberto Freyre tenha se inclinado por aquela que afluía seu mundo, novamente impaciente de vê-lo vivificado e eternizado nas formas de arte.”

A dicotomia que Suassuna estabelece entre zona da mata canavieira e sertão como regiões física e climaticamente distintas, a condicionar expressões estéticas e comportamentais também distintas faz ecoar as teorias do determinismo ambiental vigentes ainda no início do século XX, na obra de autores como Euclides da Cunha. O argumento é utilizado para justificar as diferenças entre o ascetismo e a moral sertaneja presentes na obra de Suassuna e a sensualidade dos escritos de Freyre, carregados de alusões ao calor e à umidade dos trópicos como elementos que compõem o cenário de uma vida cultural marcada por relações afetivas e sexuais entre mestres e escravos.

Porém, as diferenças estilísticas e temáticas entre os dois autores podem ocultar uma semelhança estrutural que reside na sensibilidade romântica comum a ambos. Conforme declara Peter Gay a respeito dos autores românticos, é flagrante a diversidade de posições estéticas e políticas expressas em suas obras. Segundo ele, os “românticos não formaram um exército de fanáticos ou uma escola: criaram uma atmosfera, e não um movimento – uma atmosfera que fez história” (GAY, 1999, p. 50). As noções individualistas que estão na base do espírito romântico representam um obstáculo à formação de um grupo caracterizado por um estilo ou uma ideologia política homogêneos. Entendemos, desta forma, que a semente regionalista neoromântica plantada por Gilberto Freyre ainda na década de 1920 se instala na

atmosfera cultural da cidade do Recife de modo a propiciar o surgimento e contribuir para a legitimação de posições estético-políticas que, se não seguem à risca a receita Freyreana, com ela compartilham valores de fundo e integram, a seu lado, aquela mesma atmosfera.

Assim, tanto a busca pela representação de luminosidades e texturas específicas das úmidas matas tropicais na pintura pelo viés naturalista quanto a opção barroca que promove elementos da religiosidade de raiz ibérica a símbolos da identidade cultural sertaneja, apesar de aparentemente diferentes, tem em comum aspectos típicos da sensibilidade romântica. Em Freyre, a nostalgia da vida nos engenhos da zona da mata canavieira, onde havia passado a infância, era um dos sentimentos a mobilizar sua crônica afetiva da sociabilidade colonial, da arquitetura, dos utensílios cotidianos e das paisagens. Este sentimento íntimo o levava a pregar a necessidade de uma expressão estética que representasse aquela singularidade cultural em formas, cores e texturas específicas. Em Suassuna, enxergamos uma motivação nostálgica análoga, porém projetada em direção ao universo sertanejo no qual vivenciou sua infância e parte de sua adolescência. Ambos são faces distintas - mas complementares - da mesma perspectiva regionalista e neoromântica vigente na atmosfera cultural recifense. Comungam, por exemplo, da mesma crítica ao Modernismo paulista - sobretudo à vertente de Oswald de Andrade, e ao que tange à sua defesa da arte de vanguarda.

Em oposição a valores dominantes na sociedade burguesa, esses autores garimpam no passado elementos para a construção de uma identidade regional que é, ao mesmo tempo, revelada para o restante do país como cerne da identidade da nação.

CAPÍTULO 3: Tensões em torno do conceito de cultura: o caso da música Armorial.

As idéias de Ariano Suassuna sobre o conceito de cultura são permeadas por referências a uma certa autenticidade imanente às manifestações das culturas populares rurais. Percebemos uma afiliação deste pensamento a noções de cultura cuja gênese aponta para o Romantismo europeu nos séculos XVIII e XIX. Propomos então, inicialmente, um mapeamento das diversas conotações atribuídas ao conceito de cultura desde aquela época, para então verificarmos de que modo esse conceito é ressignificado na arena cultural do Recife nos anos 1970. Na década em questão, Suassuna cria o Movimento Armorial e estimula como gestor cultural a ação do Estado em prol de um ideal de arte pretensamente erudita inspirada em raízes populares. Percebemos que o debate que se estabelece na cidade em torno de suas ações de política cultural tem na música um objeto privilegiado de disputa, por meio da qual as tensões entre distintas concepções de cultura se materializam não apenas em posturas estéticas claramente demarcadas no campo artístico, mas também numa variada gama de argumentos críticos que gravitam em torno das opções estéticas adotadas, que por sua vez ganham repercussão na época em jornais do Recife e do Rio de Janeiro. Recorremos também às falas de Suassuna em suas colunas na Folha de São Paulo para corroborar a afinidade de suas idéias com a tradição européia romântica e brasileira modernista e regionalista, buscando compreender seus significados e efeitos enquanto política cultural no Recife de sua época.

O conceito cultura pode ser considerado um dos exemplos mais evidentes de como uma só palavra pode adquirir conotações diferenciadas, a depender da conjuntura de relações sociais que permeia o seu uso, e de como seus diferentes significados, muitas vezes contraditórios, expressam negociações e conflitos em curso na sociedade.

Williams (1979) observa que tanto o conceito de “cultura” quanto os de “sociedade” e “economia”, como ferramentas epistemológicas para a compreensão de aspectos da vida humana, são formulações históricas recentes. Refletem e refratam, de várias maneiras, as profundas modificações sócio-históricas vivenciadas pelo mundo ocidental a partir de fins do século XVIII, decorrentes da ascensão burguesa e da decadência do Antigo Regime. São

conceitos polissêmicos, problemáticos desde a origem, exigindo assim uma definição prévia de elementos contextuais que ancorem seu significado em cada situação histórica específica, em meio a tensões resultantes de interesses de grupos sociais e visões de mundo nem sempre congruentes. Cada conceito destes, como bem sintetiza Williams, traz “a marca inerente de sua formação” (WILLIAMS, 1979, p 18).

Até o século XVI, o conceito de cultura estava associado a um processo objetivo de cultivo, ou de cuidado com alguma coisa concreta, tal como a agricultura ou a pecuária. Deste significado primeiro, associado à idéia de “cultivo” em seu sentido mais prosaico, o termo passou a ser utilizado como uma metáfora espiritual para designar o cultivo da mente humana. Entretanto, os primeiros usos de “Cultura” como um substantivo independente, ou como palavra que se basta por si só, sem necessariamente necessitar de um complemento que a identifique como “cultura de alguma coisa”, data de fins do século XVIII. Norbert Elias (1994 [1939]) detecta nessa época a formação de dois conceitos – civilização e “kultur” - em certa medida antagônicos, e que estariam na base de uma noção moderna de cultura.

O conceito de civilização adquire na França e na Inglaterra conotações bastante específicas. Conforme Elias, esse conceito passa a ser empregado para designar características internas específicas às sociedades francesa e inglesa, seja com relação aos fatos econômicos, políticos ou científicos. Ao mesmo tempo em que, em certa medida, traduz o autoconhecimento de aspectos visíveis e objetivos dessas sociedades imperiais e expansionistas em processo de mudança, incorpora a crença vigente, nesses países, no progresso linear rumo ao desenvolvimento geral da sociedade como destino do mundo ocidental.

Por sua vez, o conceito de cultura (*Kultur*) que lhe é contemporâneo, cujo emprego no alemão da época passa a designar o cultivo espiritual do indivíduo através das artes, da filosofia e da ciência. Essa conotação, que aflora sobretudo entre a fragmentada e incipiente classe média dos territórios alemães, está na base da ideia de *Bildung*. Implicaria no desenvolvimento de uma interioridade espiritual, num refinamento da sensibilidade individual, alcançado por meio de uma pedagogia ética e estética, que por sua vez “nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado” (EAGLETON, p. 17, 2003). Consolidado na segunda metade do século XVIII, este conceito

de cultura estava historicamente associado a um modo de subjetividade burguesa em gestação.

Elias (1994 [1939]) chama a atenção para o fato de que esse conceito de *Kultur* não era propriedade exclusiva das camadas burguesas que habitavam os pequenos reinos alemães, mas também circulava nas esferas pequeno-burguesas e aristocráticas de outros países. Entretanto, ganha maior destaque e consistência entre os alemães por razões históricas, derivadas das profundas clivagens entre as camadas cortesãs e as burguesas no país. Tal conjuntura propicia, segundo Elias, a consolidação de um projeto de identidade burguesa alternativo ao modo de vida cortesão. Bem diferente do que acontece na França, onde uma antiga tradição de convivência simbiótica entre as esferas aristocrática e burguesa fizeram com que as fronteiras comportamentais entre ambas se tornassem mais tênues do que em outras regiões. Contudo, a crítica à sociedade cortesã não deixa de existir entre os franceses. Há também lugar para um projeto de identidade e subjetividade burguesas, embora bem mais influenciado por aspectos do modo de vida cortesão e sem o radicalismo dos alemães.

Habermas (2003 [1962]), ao descrever como se dá o desenvolvimento social desse modelo de identidade burguesa na Europa, demonstra que tanto a ideia quanto a experiência de subjetividade do indivíduo burguês dependem de uma “esfera pública” para existir. Eagleton define essa esfera pública nascente como um espaço discursivo específico criado pela burguesia européia na virada do século XVII para o século XVIII e que se emancipa do modelo de relações típico do Estado absolutista. Esse espaço abrange uma série de instituições sociais aristocrático-burguesas como salões, clubes, cafés, jornais, periódicos, “nos quais os indivíduos se reúnem para o livre e equitativo intercâmbio de um discurso racional” (p. 3). Habermas associa o surgimento dessa esfera pública a fatores correlacionados à ascensão burguesa, tais como a nascente mercantilização e emancipação da esfera da literatura e das artes, que começa a se descolar do modelo de mecenato e consumo conspícuo em ambientes cortesãos, ou mesmo a consolidação dos hábitos de leitura e escrita como expressão da esfera íntima das famílias burguesas.

Em paralelo à maior acessibilidade das camadas burguesas aos círculos da arte cada vez mais democratizados pelo mercado, surge uma crítica artística e literária cujos argumentos racionais e juízos de valor circulam pelas instituições da esfera pública. A discussão pública torna-se então um meio de apropriação da arte. Todavia, é apenas em fins

do século XVIII que a ânsia por uma autorepresentação da subjetividade burguesa encontra suas primeiras formas típicas de expressão: o romance psicológico e o drama burguês.

Ao projetar-se na esfera pública através da literatura e da crítica, essa subjetividade burguesa ganha existência social e se dissemina por meio de uma estética singular. No final do século XVIII, também conhecido como o “século das cartas”, o gênero literário mais popular no velho continente era exatamente o romance psicológico, fundamentado na valorização da experiência pessoal. Autores como Goethe, Rousseau e Richardson recorrem à descrição psicológica em tom de autobiografia como forma literária, que tem por modelo a narrativa constituída por cartas pessoais. Ao mesmo tempo, tais obras funcionavam como modelos éticos e estéticos de comportamento para as gerações burguesas e elas contemporâneas.

Elias (1994 [1939]) afirma ser na Alemanha ainda fragmentada desta época que surgem as versões mais bem-acabadas deste modelo de subjetividade, nos mesmos ambientes pequeno-burgueses em que brota o conceito de *Kultur*. Este conceito, de natureza idealista, alude às realizações humanas no plano intelectual e artístico, traçando uma fronteira precisa que exclui da definição os fatos políticos e econômicos. A qualidade e o mérito das expressões artísticas e intelectuais, seja de um indivíduo ou de um povo, dariam a medida da sua virtude. A ênfase desta definição, portanto, está na singularidade cultural, naquilo que diferencia ou distingue um indivíduo ou um grupo a partir de expressões que lhe são próprias. Sua emergência em meio às classes burguesas dos territórios alemães politicamente fragmentados e economicamente empobrecidos responde a necessidades históricas derivadas da composição específica da classe burguesa alemã e sua situação relativa na conjuntura social da época. Distantes dos círculos de decisão política, apartados do circuito de convivência aristocrático daquelas pequenas cortes e oriundos, não raro, de cargos ligados à burocracia estatal ou ao clero, os integrantes dessa pequena burguesia alemã contrastavam com os outros extratos sociais daquelas comunidades pobres e isoladas. Este contraste se traduzia na valorização das virtudes e habilidades individuais como meio de legitimação social, em contraposição às demonstrações ostensivas dos modos e das modas de corte, que “afrancesavam” a aristocracia provinciana da Alemanha.

Ao longo do século XVIII, os modelos de comportamento e etiqueta da poderosa e opulenta corte francesa se disseminavam por toda a Europa. O idioma francês, visto na época

como o idioma universal das cortes, signo de elegância, distinção e superioridade em todo o mundo ocidental, era falado nos círculos aristocráticos mesmo em regiões não-francófonas. Nos pequenos reinos alemães, era comum a inclusão de palavras em francês em conversas no cotidiano com o intuito de causar uma “boa impressão” aos interlocutores. A própria nobreza local considerava o alemão uma língua “bárbara”, incongruente com os valores da civilização. Enquanto isso, uma nascente *intelligentsia* apartada da política, que se expressava em alemão, se articulava para consolidar um idioma padrão escrito que se materializava num crescente número de obras literárias e filosóficas notáveis. Essa burguesia ascendente, socialmente isolada e espalhada pelos inúmeros reinos politicamente autônomos localizados em território alemão, seria a camada responsável por fomentar uma unidade cultural da nação mesmo antes que sua unidade política fosse efetivada. A pátria dos artistas e filósofos que aflora na virada do século XIX precede, então, o processo de unificação política alemã que viria a ser liderado, na segunda metade daquele século, pelo reino da Prússia.

Ao passo que o conceito de *Kultur* se forma em função de um projeto de identidade burguesa baseado na *Bildung* individual e estabelece as bases simbólicas de um ethos nacional alemão, ele também contrasta com a ideia de civilização tal qual ela é definida nas hostes das grandes potências europeias da época, a saber, Inglaterra e França. Naqueles países, os conceitos de cultura e civilização eram mais ou menos intercambiáveis:

“Derivada da palavra latina *civilis*, referindo-se ou pertencendo aos cidadãos, o termo civilização foi, inicialmente, usado na França e na Inglaterra no fim do século XVIII para descrever um processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição à barbárie e à selvageria. Por trás desse sentido emergente estava o espírito do Iluminismo europeu e a sua confiante crença no caráter progressista da Era Moderna” (THOMPSON, 2002 [1990], p. 167)

Já na Alemanha, a leitura do conceito de civilização (*Zivilisation*) era, em grande parte, oposta aos valores da *Kultur* e da *Bildung*. Do mesmo modo que para franceses e ingleses era difícil compreender a hierarquia de valores implícita no conceito alemão de *Kultur*, os alemães não viam com bons olhos a valorização acrítica das conquistas materiais e dos modos de comportamento refinados correntemente associados à ideia de civilização naqueles países. No contexto das pequenas cortes alemãs dos séculos XVIII e XIX, a valorização do que se entendia por civilização vinha a reboque da incorporação superficial, por parte da nobreza provinciana, dos trejeitos aristocráticos típicos das elites francesas. Essa mesma camada social de elite, que julgava bárbara a língua alemã e se esforçava para se

comunicar em francês, impunha grandes restrições à convivência com a burguesia local, fadando-a ao isolamento. É compreensível então que a identidade forjada pela burguesia ascendente alemã se construísse em oposição aos valores da aristocracia local. É interessante observar como, já nesse conflito entre Civilização e Cultura, podemos constatar um embate entre valores culturais e comportamentais que se expandem numa escala mais ampla, e formas de resistência ou de reação localizadas, que se contrapõem a esta expansão. Os signos da civilização se disseminariam como uma espécie de *ethos* pretensamente cosmopolita restrito ao convívio das camadas de elite.

Assim, na perspectiva da *Kultur*, a modelagem do comportamento dos aristocratas alemães de acordo com os padrões “civilizados” da corte francesa não passava de uma futilidade, uma emulação de aparências desprovida de qualquer significado mais profundo, além de signo da inoperância de uma classe superior que a tudo imita e “nada realiza”. Enquanto a civilização se legitimaria a partir da superficialidade das aparências, a *Kultur* se constrói como o contrário disso. Opõe a virtude à honra, a sinceridade à cortesia e o espírito interior às aparências.

Por outro lado, o conceito francês de civilização representava amplamente não apenas a consciência que a potência ocidental tinha de si própria, em seus aspectos econômicos, políticos e culturais, mas a crença de que todos esses aspectos evoluíam num sentido único de progresso racional, e que este percurso determinaria o destino inexorável de todos os povos do planeta.

Eagleton (2003) chama a atenção para o caráter duplo, simultaneamente descritivo e normativo dessas noções iluministas de cultura (*Kultur*) e civilização. Ao mesmo tempo em que corresponderiam, no contexto da sociedade ocidental, a certas práticas sociais apenas acessíveis a determinadas camadas sociais de elite, essas práticas seriam consideradas não apenas desejáveis, como superiores na escala de valores do Iluminismo.

Se civilização significa as artes, a vida urbana, política cívica, tecnologias complexas, etc., e se isso é considerado um avanço em relação ao que havia antes, então civilização é inseparavelmente descritiva e normativa. Significa a vida como conhecemos, mas também sugere que ela é superior ao barbarismo. E se civilização não é apenas um estágio de desenvolvimento em si, mas um estágio que está constantemente evoluindo dentro de si mesmo, então a palavra mais uma vez unifica fato e valor. (EAGLETON, p. 20-21, 2003)

Na virada para o século XIX, o significado de *Kultur* sofre uma guinada radical. A partir da constatação de que o processo de aquisição individual de “cultura”, no sentido iluminista, é uma operação social, ou seja, de que nenhum indivíduo é capaz de adquirir cultura em condições de isolamento, o termo transita gradativamente rumo a uma significação mais social (conjunto de valores e práticas significantes compartilhados) do que individual (grau de cultivo espiritual de um sujeito avaliado conforme seu nível de letramento). Além disso, a agressiva política imperialista das grandes potências ocidentais do século XIX contribui para evidenciar a crescente impossibilidade associarmos a expansão da civilização ocidental, como fato, aos valores humanistas produzidos por essa mesma civilização. O termo *Kultur* passa então a ser utilizado para designar uma visão crítica a aspectos da civilização ocidental da época, a saber, os valores utilitaristas, o caráter predatório da intensa exploração do trabalho humano típica dos estágios primitivos do capitalismo industrial e a devastação dos territórios e povos coloniais, tidos como não-civilizados, tudo isso em nome do progresso material da civilização. É nessa época que o termo “cultura” passa também a designar o “modo de vida geral” de uma sociedade, e começa a ser utilizado para denominar os hábitos e costumes inclusive de grupos humanos tidos como “primitivos” aos olhos da civilização ocidental. Segundo Eagleton, é nessa virada *Volkisch* (popular) que o conceito de *Kultur* alemão vai transpor as fronteiras que o restringiam às expressões estéticas de uma elite burguesa em ascensão para designar algo mais geral, como um espírito do povo ou da nação. Mantendo sua raiz idealista, este conceito é bem mais abrangente do que o anterior, que considerava apenas as manifestações intelectuais e estéticas de elite. Dentro desta nova perspectiva, estas manifestações seriam apenas parte do conjunto de práticas significativas que comporiam uma totalidade cultural.

Intensifica-se, assim, a antítese entre civilização e cultura. Seria nas culturas tidas como primitivas que os ocidentais encontrariam exemplos da harmonia e da sensibilidade perdidas pela sua própria civilização, utilitária e fragmentada. Como consequência da justaposição e comparação das mais diversas culturas à civilização ocidental, torna-se possível a relativização de alguns dos valores até então caros ao ocidente, e a transição para uma ideia de cultura que fosse mais descritiva do que valorativa e mais social do que individual.

Entretanto, mesmo essa idéia pluralista de cultura não está desprovida de valor. Oriunda, como vimos, do conceito alemão de *Kultur*, ela deriva da “crítica romântica pré-

marxista ao capitalismo industrial primitivo” (EAGLETON, P. 22, 2003). Atentando para uma conotação elitista do conceito, Eagleton considera que o conceito de *Kultur* acaba servindo para designar uma reação ao mesmo tempo aristocrática e populista ao modo de vida mais propriamente burguês que se impunha após a revolução industrial, este sim, representado pelo conceito de “civilização”.

Oposto ao conceito de “civilização”, termo de origem francesa e associado ao Iluminismo, o conceito *Volkish* de *Kultur* representava não apenas o modo de vida das camadas populares rurais, mas também as expressões estéticas associadas a estas formas de vida. Estas seriam expressões autênticas de um “espírito do povo”, uma espécie de matriz abstrata de todas as práticas culturais características de um grupo humano, um núcleo que as fundamentaria e lhes atribuiria um sentido maior em seu conjunto. Esta ideia de cultura, para os alemães da era romântica que a arquitetaram, serviria como matéria-prima a ser reelaborada no processo de construção do Estado-nação moderno, sendo o elemento responsável por dar-lhe substância e unidade espiritual. Desta forma, em contraposição a uma visão que valorizava o modo de vida específico dominante na Europa ocidental burguesa, a *Kultur* se voltava para as manifestações culturais pré-modernas e rurais como signos de autenticidade e originalidade a serem valorizados em sua especificidade.

É importante ressaltar ainda como é sintomático que concepções tão diferentes de cultura tenham emergido mais ou menos na mesma época respectivamente na França e na Alemanha, sob a forma desta oposição entre civilização e cultura. A França já era há alguns séculos um país unificado e estava em vias de se consolidar como uma das potências imperiais do século XIX, ao lado da Inglaterra. O conceito de civilização servia, portanto, não apenas como instrumento para autocompreensão de um certo “modo de ser” dominante na nação francesa, como também justificava a imposição deste “modo de ser” aos povos colonizados, considerados inferiores. Já o conceito de *Kultur* tomava a forma de uma justificativa transcendental a motivar o processo de unificação do Estado alemão, pois esta nação ainda se encontrava politicamente fragmentada em inícios do século XIX e economicamente atrasada em comparação com os gigantes europeus da época, França e Inglaterra. Neste ponto, vale a pena atentar para as contradições implícitas também no conceito de *Kultur*. Além dele ser fruto do olhar de indivíduos letrados inseridos no processo histórico iluminista, oriundos portanto, em parte, de alguns dos extratos de elite da civilização ocidental, significa, em seu sentido original, o conjunto das consideradas melhores e mais

requintadas expressões artísticas e intelectuais deste mesmo extrato. Por outro lado, com a chamada virada *Volkish*, o conceito passa a representar também o espírito do povo ou da nação, a mobilizar os sentimentos nacionalistas que se disseminavam pela Europa do século XIX. É desse segundo conceito - *Kultur* como modo de vida - que derivam os sentidos antropológicos da palavra que se desenvolvem a partir do século XIX. Embora à época de seu surgimento a Antropologia tenha defendido a superioridade de algumas culturas sobre outras, com o tempo ela foi incorporando a ideia de que cada cultura teria um valor em si, e que, apesar de ser possível compará-las, seria inadequado hierarquizá-las a partir de uma comparação. Esse sentido da palavra tendeu então a assumir um teor mais descritivo do que avaliativo. (EAGLETON, 2003, p. 26)

Contudo, apesar de todos os esforços dispensados para empreender descrições objetivas de culturas como “modos de vida”, nunca é possível despir-se totalmente de juízos valorativos nesta empresa. A pressuposição de que as diversas culturas representam modos de vida com escalas de valores próprias e irredutíveis aos valores ocidentais cria dilemas insuperáveis. Como por exemplo, a necessária indiferença a costumes de culturas alheias que infligem sofrimento aos indivíduos, tais como sacrifícios humanos, mutilação genital feminina, criminalização da homossexualidade ou apedrejamento de mulheres adúlteras, o que por si só já implica num posicionamento ético e político. Por outro lado, admitir que a cultura ocidental deva servir de modelo para as outras culturas em assuntos de qualquer natureza, é uma pressuposição que traz em seu bojo toda a carga etnocêntrica herdada do conceito histórico de civilização. Pode assim servir para justificar estratégias de dominação e opressão historicamente vigentes nos processos de colonização.

Para tornar ainda mais complexa a questão, são exatamente alguns dos pressupostos iluministas que vão propiciar um ambiente cultural favorável à valorização do indivíduo, fundamento maior das conquistas políticas alcançadas, ao longo do século XX, por grupos culturais minoritários e oprimidos. Ou seja, as ideias modernas de igualdade e liberdade como valores culturais relevantes são fruto da mesma civilização burguesa da qual brotam as investidas colonialistas e as ideias de superioridade cultural e étnica.

Configura-se um dos grandes dilemas da civilização ocidental: como lidar com a diferença sem perder de vista a igualdade como valor básico? Será que é possível? Ou será que a pressuposição ocidental, com pretensões à universalidade, de que todos os indivíduos

têm o mesmo valor, impõe necessariamente limites éticos com relação à tolerância das diferenças culturais entre os povos? Por outro lado, em que situações a própria adesão à ideia de igualdade pode representar - no seio da civilização ocidental - uma marca simbólica de superioridade com relação àqueles que, por convicção ou ignorância, não tenham incorporado esse ideal de origem tão tipicamente iluminista?

Eagleton sintetiza da seguinte forma o paradoxo: “A tradição humanista européia serviu repetidamente à causa da emancipação humana; porém, quando são usadas para definir uma identidade exclusivista, essas poderosas obras do espírito²⁷ tornam-se o inimigo dos valores civilizados” (2003, p. 102). Em outras palavras, embora o conteúdo humanístico da obra de muitos autores clássicos tenha servido a causas políticas emancipatórias, muitas vezes essas mesmas obras cumpriram a função simbólica de demarcar fronteiras sociais entre os grupos que tinham mais ou menos acesso aos códigos para delas apropriar-se. Desta forma, defender valores humanistas de igualdade, dignidade ou respeito ao indivíduo podem, a depender da situação, tanto significar um ato em prol da emancipação política como também (e muitas vezes, ao mesmo tempo), um ato de afirmação de uma identidade de grupo, classe ou status superior àqueles que não compartilham desses valores ditos esclarecidos, dentro da lógica de distinção social tão bem descrita por Pierre Bourdieu (2007).

O mesmo pode ser dito da defesa da cultura como modo de vida característico de um grupo. A pluralização do termo “cultura”, proposta por Herder, marco na virada *Volkisch* do termo, está profundamente relacionada, em seu tempo, tanto à crítica ao eurocentrismo da civilização ocidental, quanto a um certo “pendor romântico anticolonialista por sociedades ‘exóticas’ subjugadas” (EAGLETON, 2003, p. 24). Ou seja, o mito de que todas as culturas pré-modernas ou não-ocidentais seriam “puras”, ingênuas, harmônicas e coerentes em si mesmas expressa muito mais as projeções idealistas dos críticos de uma caótica e fragmentada civilização ocidental do que uma descrição propriamente objetiva das culturas em questão.

O discurso ilustrado, simultaneamente descritivo e valorativo, construído pelo ocidente sobre os modos de vida dos povos distantes, concebendo-os, a partir de um olhar ocidental, como totalidades coerentes, diz muito mais sobre os interesses e a visão de mundo do próprio ocidente do que sobre as realidades descritas. Porém, como afirma Edward Said

²⁷ Refere-se a autores canônicos da alta cultura européia.

(2007) ao analisar o orientalismo, isso não significa que os discursos ocidentais sobre as culturas não-européias ou pré-modernas sejam falsos. Quer dizer apenas que as escolhas conscientes ou inconscientes das verdades que vão integrar essa construção discursiva sobre o “outro”, bem como a ênfase sobre alguns aspectos da realidade e o esquecimento, proposital ou não, de outros, são permeadas pelas crenças e valores do agente que elabora o discurso. Significa também que os agentes partem de um viés que expressa relações de poder estabelecidas a partir da hegemonia política, econômica e cultural do ocidente sobre os outros povos, e que esse viés de origem pode ser decodificado a partir de marcas identificadas tanto nas valorações positivas e negativas, quanto nas ênfases e omissões do discurso.

Eagleton afirma ainda que aquele pendor romântico pelo exótico ressurgiu tanto no modernismo, com a apologia ao primitivismo na arte - que caminha em paralelo ao desenvolvimento da antropologia cultural no século XX - como também no pós-modernismo, com a romantização das culturas populares, sucedâneo contemporâneo da apologia aos povos ditos primitivos.

Todas essas apropriações e interpretações do popular devem ser, portanto, cuidadosamente avaliadas, pois além de tratar-se quase sempre de discursos elaborados por agentes externos àqueles modos de vida, o que resulta em leituras a partir de um viés que muitas vezes lhes é estranho, podem ser motivadas por demandas diversas, e desembocar em resultados muitas vezes distintos das intenções pretendidas por seus agentes.

Depreende-se daí que, tanto a defesa da chamada “alta cultura” quanto a proteção das ditas “culturas populares” podem assumir conotações tanto conservadoras quanto transgressoras, a depender do contexto histórico em que ocorrem, da situação e das motivações dos agentes que as mobilizam, bem como da forma que são interpretadas pelos diversos grupos envolvidos.

3.1. Ariano Suassuna e a valorização da cultura popular

Como vimos anteriormente, Ariano Suassuna é conhecido não apenas pela sua obra artística, mas também pela sua atuação como pensador da cultura e agente de políticas públicas culturais em defesa de certos aspectos das chamadas culturas populares. Com relação a estes últimos pontos, é possível reunir elementos para análise de seu pensamento em artigos publicados na imprensa pernambucana e de outros estados. Na pesquisa em

questão, estamos dando prioridade à sequência de artigos publicados por ele na Folha de São Paulo entre 1999 e 2001, não só por tratar-se de um jornal diário de circulação nacional, cuja chancela por si só já traz indícios do grau de legitimação alcançado por este discurso, mas também pelo volume do material (mais de cem artigos sobre temas diversos), o que nos permite traçar um mapeamento consistente das ideias do autor.

Quando se trata de cultura popular, as posições de Suassuna são bastante firmes. Nele, há uma clara atribuição de diferenças entre cultura popular e cultura erudita. Entretanto, essa diferença não implica necessariamente numa hierarquia entre elas, como é possível constatar nessa declaração, em que retoma trecho escrito em um projeto de política cultural implementado por ele na prefeitura do Recife, entre 1975 e 1977:

A certa altura do projeto cultural Pernambuco-Brasil, escrevi: “Um autor de folhetos como Francisco Sales Arede, autor de uma obra clássica como é ‘O homem da vaca e o poder da fortuna’, é tão importante para a cultura brasileira quanto qualquer poeta erudito.” Evidentemente essas palavras foram escritas sem se levar em conta o caso de gênios como Dante, que não poderiam ser alcançados pela comparação (...). Quem estava em meu espírito no momento eram poetas como Olavo Bilac ou Raimundo Correia, que realmente não me aparecem mais importantes para a cultura brasileira do que José Pacheco, Leandro Gomes de Barros ou Francisco Sales Arede. Sim, porque também livros de poemas que contenham sonetos como “As pombas” ou “Ouvir estrelas” não podem, nem de longe, ser comparados com “A vida nova” ou “A divina comédia”²⁸

Um detalhe importante nesta fala é a expressão “importantes **para a cultura brasileira**”, o que delimita a avaliação em questão ao critério de relevância ou não para a construção de uma dada idéia de cultura nacional, fator determinante para atribuição de valor a uma obra na perspectiva de Suassuna. Veremos mais adiante como ele pretende codificar uma hierarquia de valores para a cultura brasileira.

Podemos citar outro fragmento no qual Suassuna faz alusão à distinção entre popular e erudito, mas desta vez apontando para possíveis relações entre os dois pólos. Em primeiro lugar a estética à qual Suassuna se refere quando fala em cultura popular, é algo considerado específico e exclusivo das camadas populares. Diz ele que “Esse é o único contingente de nossa população verdadeiramente autorizado a criar uma arte popular brasileira: qualquer um

²⁸ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 fev. 1999. p. 1-2.

de nós que tentasse fazer ‘poesia popular’ ou ‘teatro popular’ estaria empreendendo apenas uma falsificação”²⁹

Segundo seu próprio conceito, portanto, Suassuna não se considera um artista popular. Enfatiza, no entanto, a importância do artista atentar para a cultura das camadas populares de seu país e debruçar-se sobre seus significados e manifestações estéticas, que seriam fonte de inspiração para produzir uma arte erudita nacional. Cita os exemplos de García Lorca e Manuel de Falla como modelos de artistas eruditos dedicados a explorar as potencialidades da estética popular, transformando-a numa “arte refinada e poderosa” (Idem).

O movimento rumo à valorização de manifestações populares e rurais e sua transformação em símbolo da nacionalidade é uma operação que tem no Romantismo alemão, entre os séculos XVIII e XIX, um precedente seminal nos tempos modernos. Depois que representantes do *Frühromantik*, como também ficou conhecida aquela primeira geração do Romantismo alemão, moldaram uma concepção de nação que repousava sobre um legado lingüístico, artístico e cultural comum, integrantes da segunda geração romântica alemã - mobilizados contra a ocupação napoleônica - começam a dar contornos políticos àquela concepção inicial. É sob o domínio estrangeiro - no caso, francês - que a valorização das tradições nacionais alemãs ganha uma acentuação mais propriamente política enquanto justificativa para a unificação do país. Nesse diapasão, a segunda geração dos românticos se dedica sobretudo ao estudo das tradições medievais e populares, que passam a ser referendadas como símbolos nacionais. Os irmãos Grimm, por exemplo, tributários dessa segunda geração, vão aplicar o saber filológico e a pesquisa histórica à garimpagem dos contos populares, em busca do “espírito do povo” ao qual outrora se referira Herder. Jacob Grimm chega a estabelecer uma distinção entre o que seria uma poesia “natural” ou “nativa”, encontrada nas formas tradicionais da cultura popular ancestral e uma poesia dita “artística”, voltada para a expressão íntima dos sentimentos, fruto da subjetividade do gênio romântico e elaborada conforme padrões estéticos contemporâneos. Grimm defendia a primazia da poesia natural sobre a poesia artística, por ser aquela, a seu ver, expressão espontânea de um espírito coletivo, o que lhe conferia um lastro de autenticidade para ele inexistente na poesia artística, vista como “alienígena”. (MATA; MATA, 2006)

²⁹ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 jun. 1999, p. 1-2.

A idéia de pureza do popular presente no pensamento romântico alemão é reproduzida no pensamento contemporâneo de Suassuna:

O folheto de cordel e alguns espetáculos populares como o “auto-de-guerreiros” ou o “cavalo-marinho” são fontes preciosas para os artistas que sonham se unir a uma linhagem mais apegada às raízes da cultura brasileira. É que, em seu conjunto, tudo aquilo forma um espaço cultural criado por nosso próprio povo e no qual, por isso mesmo, ele se expressa sem maiores imposições e deformações que lhe viessem de fora ou de cima.³⁰

A diferença estaria no fato de Grimm - mergulhado no espírito de seu tempo - acreditar que as suas traduções de contos populares dos diversos dialetos alemães para o *Hochdeutsch* (a língua culta alemã), bem como as depurações morais que realizava neste processo, não interferiam na pureza essencial das narrativas. Como vimos antes, Suassuna não tem a pretensão de se igualar aos artistas populares. Contudo, percebemos em ambos as marcas de uma idealização de manifestações da cultura popular, atribuindo a elas um valor **em si** que transcende os significados que lhes são atribuídos pelos próprios agentes que as engendram. Claro que o teor romântico deste discurso assume outros significados na contemporaneidade, está inserido em outra conjuntura histórica e discursiva, posicionando-se em lugar específico do campo cultural e estando sujeito a críticas diferenciadas pertinentes à conjuntura em que se insere. Está, portanto, entre nossos objetivos, compreender os novos dilemas gerados pela reverberação desse discurso romântico no Recife dos anos 1970, sem, todavia, perder de vista sua gênese e sua trajetória histórica.

Numa de suas colunas, Suassuna declara, reproduzindo analogia próxima do pensamento romântico de Grimm:

Para minha visão arbitrária e pessoal, a literatura mais autenticamente brasileira está mais perto do mito do que da especulação filosófica, mais da épica coletiva do que das preocupações intimistas, individuais e formalistas da literatura psicológica ou “filosófica” atualmente em moda.³¹

A idealização da arte popular de tonalidade romântica é, no caso em questão, fruto do olhar externo do esteta e do político Suassuna, e se insere numa tradição intelectual brasileira que pensa as culturas populares pelo viés do Romantismo e do Nacionalismo. Dentro desta tradição, como vimos, destaca-se a idéia já defendida pelo modernismo paulista de que a apropriação do barroco europeu pelos habitantes da colônia – cuja expressão mais acabada seria a obra do Aleijadinho – seria a alegoria perfeita para representar a matriz da

³⁰ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 jun. 1999. p. 1-2.

³¹ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 jan. 2001. Ilustrada E8.

nacionalidade. Também as manifestações da cultura rural são consideradas legítimas, dentro dessa perspectiva, na medida em que expressam um universo simbólico alheio aos vetores da modernidade. A preocupação com a originalidade, tão característica dos românticos quanto dos modernos, se impõe como premissa para a produção de uma arte que seja válida segundo os parâmetros então vigentes no campo da arte e ao mesmo tempo representativa de um certo caráter nacional. O problema se dá quando se entende não ser possível estabelecer uma conciliação harmônica entre os dois pólos. Nesses casos, a balança sempre pende para a tradição, depositária de um valor intrínseco. Na dúvida, em nome da preservação do seu modo de vida específico, o Brasil deveria ser anti-moderno.

Esta postura diante das escolhas possíveis para compor um escopo da cultura nacional tem especial apreço pelas artes, unindo o pendor romântico pelo primitivo ao privilégio moderno de apresentá-lo como novidade. A polêmica de Ariano Suassuna com o maestro Cussy de Almeida, nos anos 1970, é exemplar no sentido de demonstrar como o campo cultural em Pernambuco era balizado por questões desta natureza na época em questão.

Diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco a partir de 1969, e dispondo de verbas federais, Suassuna aglutinou em torno de si um grupo de artistas e intelectuais preocupados em empreender pesquisas sobre manifestações das culturas populares rurais. Dentre eles, estava o maestro Cussy de Almeida que, junto aos também maestros Clóvis Pereira e Guerra Peixe, entre outros, e sob a supervisão de Suassuna, conduziu pesquisas sobre elementos arcaicos de música medieval e barroca em manifestações populares do nordeste brasileiro e montou a Orquestra de câmara Armorial.

O grupo foi concebido inicialmente para ser o braço musical do Movimento Armorial, e teve boa acolhida em sua primeira apresentação no Rio de Janeiro, em junho de 1971, na sala Cecília Meireles. A crítica publicada no Jornal do Brasil em 4 de junho daquele mesmo ano, assinada pelo músico erudito Edino Krieger se mostra interessante não só por demonstrar a recorrência da idéia do barroco como matriz da cultura nacional, como também por inserir o trabalho da orquestra Armorial numa espécie de linha evolutiva que deriva dessa tradição barroca.

O artigo se inicia com uma citação ao compositor Heitor Villa-lobos, que considerava a música barroca do alemão Johann Sebastian Bach a essência do folclore universal, idéia que

fundamentou a concepção de suas Bachianas Brasileiras. Em seguida, Krieger enumera as obras barrocas que acabaram sendo transformadas em símbolos nacionais, como as esculturas de Aleijadinho - muito em consequência da ação dos artífices do modernismo paulista, como vimos - e assinala a presença de um inconsciente coletivo barroco da nação que toma forma também na música. Entretanto, esse barroco não seria exatamente um barroco conforme os padrões europeus, mas sim uma metamorfose do estilo, uma adaptação ao imaginário popular local, cujas marcas poderiam ser encontradas tanto nas criações populares anônimas quanto no baixo melódico e polifônico dos chorinhos urbanos, ou nos toques de rabeça nordestinos. Para Krieger, “(...) os elementos barrocos absorvidos pelo espírito criador espontâneo tenderiam a consolidar-se, a formar uma tradição independente da música culta, apropriando e sistematizando certos processos e tornando-os intemporais, subconscientes” (KRIEGER, 1971, p. 2)

A obra *Te Deum*, de Luís Álvares Pinto, compositor barroco pernambucano, executada no concerto, é vista pelo crítico como uma versão do barroco brasileiro anterior à produção musical do barroco mineiro do século XVIII³² e ao mesmo tempo esteticamente mais próxima das raízes italianas do gênero. Próximo à conclusão, Krieger destaca:

Um tratamento barroco deliberado predominou nas páginas de *Pesquisa Armorial*, que completavam o programa. Sem pretender apontar soluções nem caminhos definitivos, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Capiba e Guerra Peixe conseguiram transportar, com um máximo de pureza musical e autenticidade, as características essenciais das rabeças e dos pífanos para o conjunto barroco de duas flautas, cordas e bateria. (Idem)

Krieger ainda enfatiza o som límpido e cristalino da orquestra, associando-o ao brilho dos brasões a que o nome “Armorial” faria referência. Todavia, a “limpidez” do som alcançado pelo grupo não era unanimemente aceita como uma virtude.

Conforme descreve Didier (2000), desde o início do trabalho da Orquestra Armorial surgiram divergências entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida. Enquanto o último era um músico de formação erudita dentro da tradição européia e privilegiava a excelência técnica no que tange à sonoridade dos instrumentos, Suassuna achava que esse excessivo zelo com a técnica afastava a música das raízes populares. Logo a cisão se consolidaria com a criação,

³² A tradição musical do barroco mineiro foi redescoberta pelo musicólogo alemão naturalizado uruguaio Curt Lange na década de 1950. Tendo travado contato com as obras artísticas e arquitetônicas do período colonial em Minas, o pesquisador deduziu que poderia haver uma obra musical que expressasse de forma análoga o espírito daquela apropriação local do barroco ibérico. Encontrou mais de cinquenta partituras entre familiares de compositores do século XVIII, material que, de outra forma, teria provavelmente se perdido.

por parte de Suassuna, de outro grupo musical: o Quinteto Armorial, cuja estréia aconteceria em novembro de 1971 numa Igreja do Recife.

Suassuna não esconde sua preferência pelo Barroco ibérico que, segundo ele, estaria mais próximo do espírito renascentista e medieval do que a arte dos outros países da Europa no século XVIII. No campo da música, considerava de fundamental importância identificar as influências que, oriundas da Europa, aportaram em solo colonial entre os séculos XVI e XVIII. A exemplo do que havia acontecido com a Orquestra Armorial, o Quinteto Armorial também priorizou um repertório barroco, com peças, espanholas, italianas, um *allegro* de Haendel, o já citado *Te Deum*, de Álvares Pinto e uma peça do século XX, de autoria do compositor brasileiro Jorge de Lima. (DIDIER, 2000). Como diferencial em relação à Orquestra homônima, o Quinteto Armorial incorporava instrumentos populares à sua formação, como forma de valorizar as sonoridades mais rústicas, ásperas e primitivas que, no critério de Suassuna, o aproximariam ainda mais do espírito das culturas populares rurais do Nordeste.

Os dois grupos continuaram as suas atividades paralelamente. A orquestra, sob o comando de Cussy de Almeida, buscando padrões de excelência técnica vigentes no campo da música erudita, e o Quinteto, liderado pelo violonista Antonio José Madureira, realizando um trabalho mais próximo das idéias de Suassuna. Na imprensa da época, ganham publicidade algumas polêmicas que evidenciam o sentido das opções tomadas por Suassuna, bem como auxiliam a compreender, a partir delas, a estrutura do campo cultural em Pernambuco.

Aqui, tentaremos reproduzir um resumo dessas polêmicas baseados na descrição de Didier (2000), tentando compreender as concepções de cultura que estão na base de cada uma das posições em questão.

Em resposta a um artigo publicado na coluna Dia-a-dia, do *Jornal do Commercio*, que considerava moribunda a Orquestra Armorial depois do afastamento de Ariano Suassuna, Cussy de Almeida reagiu veementemente, declarando que o grupo nunca desfrutara de tanta vitalidade, e divulgou a então recente contratação de seis músicos estrangeiros para comprovar o que afirmou, em nota oficial no *Diário de Pernambuco*.

A editoria da coluna “Dia-a-dia” resolve então criticar o que considerava um exagero no número de músicos estrangeiros contratados para compor a orquestra, denunciando um eventual descaso com relação aos músicos da região. Cussy rebate, argumentando que “Quanto à participação de músicos nordestinos na Orquestra Armorial (embora o argumento demonstre um absurdo desconhecimento do que vem a ser o problema da mão-de-obra no gênero no nordeste), informamos que eles são 55% do efetivo (isso é, 11 nordestinos para 20 músicos), e esse número não é mais representativo graças à pobreza musical da nossa região”. Em seguida, qualifica as últimas tentativas de se produzir música na região como representações de um “folclore subnutrido”, referindo-se provavelmente às incursões de Suassuna no campo. A resposta do colunista é bem ilustrativa das oposições que estruturavam o debate na época: “Preferimos nosso subnutrido folclore aos indigestos enlatados importados.” (*Apud* DIDIER, 2000, p. 119)

Em contraste com a posição de Cussy, Suassuna não só se opunha à contratação de músicos estrangeiros, como também desconsiderava conscientemente aspectos da evolução do campo musical na Europa, com o objetivo de elaborar um caminho próprio e diferenciado para a consolidação de uma música erudita brasileira. A polêmica se aprofunda quando Suassuna assume a Secretaria de Cultura do Recife, em 1975, e anuncia a intenção de criar uma Orquestra Jovem Armorial, desconsiderando o trabalho feito por Cussy à frente da já existente Orquestra Armorial.

Num artigo em tom de desabafo publicado no *Jornal do Commercio* em maio de 1975, Cussy de Almeida reitera a dificuldade de empreender um trabalho musical “sério” apenas com músicos da região e faz críticas a intromissões de leigos no campo da música, numa clara alusão às incursões de Suassuna. Lamenta que em Pernambuco se alimente um clima de guerra contra os músicos estrangeiros, ao passo que se promova uma supervalorização da produção folclórica. Desconsidera ainda a validade de qualquer estilização do popular no campo da música que não leve em consideração a aplicação dos conhecimentos do pólo erudito, sem o que seria preferível optar pelos genuínos artistas populares. Ao final, cita as distinções de sonoridade entre uma “flauta de prata sofisticada” e um “pífano de taboca” e faz uma analogia com as diferenças de desempenho entre uma limusine e uma carroça, afirmando que a negação dessa hierarquia é um ato demagógico.

Tanto a posição de Suassuna quanto a de Cussy são bastante claras e refletem duas percepções distintas do conceito de cultura. Enquanto Suassuna garimpa linhagens e

significados ocultos na história dos artefatos populares, entendidos como expressões simbólicas de um modo de vida caracteristicamente nacional, Cussy tem uma compreensão do campo musical como uma estrutura específica e autônoma, cujas normas internas devem prevalecer diante de questões alheias aos padrões técnicos e estéticos resultantes da sistematização de um conhecimento formal.

Obviamente não é fácil comparar carroças e limusines a flautas e pífanos, tendo em vista que os critérios de avaliação vigentes no mundo dos transportes e no mundo da música são bastante distintos. Embora a racionalidade instrumental tenha engendrado uma tecnologia capaz de produzir automóveis rápidos e sonoridades precisas, no campo da arte, seu poder hegemônico, talvez mais do que em qualquer outro campo social, é relativizado. A sistematização de um conhecimento teórico e técnico sobre a música, reproduzida nos conservatórios e escolas de belas-artes tem um peso importante na parte ortodoxa do pólo erudito do campo, mas é relativizada no pólo da vanguarda e não raro, desconsiderada, ou inexistente, em vários aspectos da criação em música popular.

Wisnik (2008), numa fecunda análise de dois contos de Machado de Assis cujos protagonistas eram músicos cariocas do século XIX, consegue identificar as angústias de indivíduos que se encontravam na encruzilhada entre a cultura erudita e a cultura popular e experimentavam intimamente as incongruências resultantes do conflito entre esses dois pólos valorativos. O desabafo de Cussy de Almeida nos faz lembrar a defasagem citada por Wisnik entre “objetivo idealizado” e “natureza do resultado” tão típica de uma minoria de artistas brasileiros que, malgrado as dificuldades da época, conseguiam se aproximar dos códigos do campo erudito da arte. O reduzido leque de oportunidades profissionais para aqueles músicos, somado à escassez de um público fruidor de música erudita e à concorrência com os gêneros musicais populares urbanos emergentes, não raro, configurava uma equação que resultava na frustração dos músicos diante dos obstáculos enfrentados.

Embora a descrição se refira ao Rio de Janeiro do século XIX, quando nos deparamos com a situação do Recife dos anos 1970 nos parece pertinente constatar como os termos postos no debate em questão ainda revelam oposições difíceis de conciliar entre o erudito e o popular. Os esforços de Cussy acabam sendo superados pela fórmula proposta por Suassuna, a nosso ver, em função de razões análogas às expostas por Wisnik em sua interpretação das narrativas machadianas.

Um dos contos abordados intitula-se “O Machete”. Publicado originalmente em 1878 no *Jornal das Famílias*, traz como protagonista Inácio Ramos, um sujeito de origem humilde, cujo pai, músico de capela pouco letrado, houvera-lhe transmitido os primeiros conhecimentos musicais. Com muito esforço e dedicação, torna-se violoncelista, mas o ambiente cultural da época no Rio de Janeiro não oferece as condições necessárias para seu reconhecimento público nem para sua realização profissional enquanto músico erudito. Por outro lado, o sucesso das modinhas e demais gêneros populares de música urbana na época, vai criando em Inácio um sentimento de impotência e decepção. Ao observar a popularidade do machete (instrumento mais conhecido hoje como cavaquinho) nos sarais da época, chega a questionar-se se teria valido a pena todos os anos de estudo que havia dedicado ao violoncelo.

Há alguns elementos apontados por Wisnik neste conto que nos auxiliam a compreender uma cisão no meio cultural brasileiro, identificada por Machado no século XIX, mas que se prolonga por todo o século XX. A partir da narrativa machadiana podemos perceber a ausência de um “sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes” de música erudita no Brasil (WISNIK, 2008, p. 15), os sacrifícios que um músico pobre tem que fazer para conseguir uma formação adequada em música clássica no país e o investimento num acúmulo de capital artístico não valorizado pelo contexto social que o circunda. Por outro lado, a crescente adesão do público aos gêneros de música popular urbana em voga e em ascensão na segunda metade do século cria um ambiente propício à “desvalorização da superioridade moral do músico de concerto” (Id., *Ibid*, p. 17), que no caso específico de Inácio, leva o artista a procurar em si próprio um desejo de identificação com o meio, como fica explícito num trecho em que o personagem lamenta não ter aprendido a tocar machete.

Pelo que podemos observar na situação dos anos 1970 no Recife, os dilemas referentes à situação do músico erudito brasileiro residente no país permaneciam basicamente os mesmos. A incipiência das instituições do campo erudito da arte e o reduzido público fruidor de arte erudita na província continuavam impondo obstáculos a quem quer que deseje seguir carreira como músico erudito em Pernambuco. Esses elementos constitutivos da condição periférica em relação aos principais pólos produtores e consumidores da música erudita tem ainda como complemento, na conjuntura analisada, que contribui para reforçar essa mesma condição, uma política cultural que financia apenas um modelo de produção artística e que tem como característica marcante o desprezo por esses padrões, como detalharemos mais adiante. Cussy de Almeida é uma espécie de Inácio do século XX, cujas

oportunidades de formação que obteve na Europa o transformaram num detentor privilegiado do capital cultural específico do seu campo de atuação em meio à incipiência das instituições provincianas. A constatação da defasagem acaba por gerar tensões que eclodem na esfera pública em seus constantes atritos com Ariano Suassuna, principal gestor cultural no campo artístico recifense de sua época.

Wisnik dá continuidade à sua análise histórica dos personagens músicos na obra de Machado de Assis com a dissecação de um segundo conto, intitulado “Um homem célebre”. Publicado originalmente em 1883, a obra tem como protagonista o pianista Pestana, músico de ambições eruditas que é, ao mesmo tempo, exímio e prolífico compositor de polcas, gênero de música urbana bastante popular na época. Pestana vivencia intensamente o conflito pessoal entre o desejo de tornar-se um compositor de sonatas e sinfonias eruditas e o resultado artístico irremediavelmente popular de suas pulsões criativas. Circundado em sua sala por retratos de mestres da tradição musical clássica e romântica européia, Pestana se dedica com afinco a executar obras de Mozart, Haydn, Beethoven e Chopin para seu deleite pessoal. Entretanto, suas tentativas em compor peças naquela tradição clássica jamais alcançam resultados satisfatórios e, em função disso, o pianista se vê condenado a um perene estado psicológico de frustração.

O processo de composição das polcas, por outro lado, é ironicamente descrito por Machado de Assis como tendo origem num impulso irresistível a se apoderar da alma e do corpo de Pestana que, como num transe, à própria revelia, senta-se diante do piano e digita freneticamente nos teclados polcas inéditas, inspiradas e prontas para o sucesso popular.

Como bem sintetiza Wisnik (2008 p. 18), Pestana “contém em si, e em seu piano, o machete e o violoncelo que Inácio ramos sonhava conciliar como resolução imaginária de seu pesadelo”. Contudo, essa conciliação está longe de se dissolver numa solução harmônica. Pestana não esconde o incômodo em ser a todo tempo publicamente reconhecido como um bem-sucedido autor de polcas, ao passo que seu insucesso como compositor erudito lhe causa profunda insatisfação pessoal. Em ambos os personagens, portanto, embora sob a forma de diferentes dilemas, permanece a defasagem à qual nos referimos anteriormente, que resulta da distância entre o ideal pessoal do músico e as condições sociais e culturais do entorno, que inviabilizam a realização daquele ideal.

Assim como o piano, instrumento complexo e versátil, capaz de servir a tendências musicais eruditas e populares e, exatamente por isso, constituir-se em meio privilegiado a amalgamar essas tendências em soluções originais e inusitadas, Pestana transita entre o popular e o erudito, e seu modo de compor ao piano revela uma força da cultura que, até então latente, manifesta-se no encontro da musicalidade popular impregnada no imaginário coletivo local com a capacidade técnica e criativa individual do músico formado. A mistura resulta na polca singularmente autoral e ao mesmo tempo amplamente popular do autor.

Tanto Inácio quanto Pestana estão na encruzilhada do que Wisnik considera uma “polarização desnivelada a que está sujeita a vida musical brasileira como um todo” entre o erudito e o popular. Todavia,

“(…) Pestana faz a ligação secreta entre uma coisa e outra, detendo, mesmo sem saber, a chave de um pianismo requintado que trabalha instintivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Não é impertinente considerar que **a própria incapacidade de compor** – quando isto significa transpor um estilo que não corresponde à experiência profunda – **não deixa de ser uma qualidade** e o índice de uma relação não falsificada com a arte: fácil seria uma versão edulcorada e kitsch – um pastiche dos clássicos -, o que não vinga ao horizonte do nosso Pestana” (WISNIK, 2008, p.44- 45).³³

O argumento sustentado por Wisnik de que Pestana seria “a versão extremada de um dado constitutivo e extensivo da cultura musical brasileira” (p. 45) é pertinente não apenas por constatar um estado de coisas que produz este tipo de dissonância na vida cultural do país. A esta constatação se segue outro fato marcante na produção artística do país: a ideia - que acaba também sendo defendida por Wisnik no trecho citado - de que a incapacidade de lidar com o registro erudito “não deixa de ser uma qualidade” ao permitir que uma arte autêntica, oriunda da “experiência profunda”, venha à tona.

Observa-se no trecho a polarização entre uma expressão artística “autêntica” - que corresponderia à experiência vivida no local - e a adoção de uma estética alheia à cultura local, que não corresponderia à experiência cultural, sendo, portanto, inautêntica. Dadas as valorações morais em que são postos os termos do dilema, a opção pelo que se toma como autêntico passa a ser vista como algo inevitável.

Essa mesma ideia de autenticidade, ligada a uma experiência vinculada ao local, serve como critério de avaliação estética no discurso de Ariano Suassuna. Para ele, não haveria

³³ Grifos meus

outra possibilidade de se construir uma arte genuína brasileira que não fosse através dessa ideia de autenticidade.

O discurso que define a expressão “autêntica”, no Romantismo, passa pela experiência íntima de um mergulho na subjetividade espiritual, correlata à idéia tipicamente moderna de que cada indivíduo é único e singular, distinto, em sua interioridade, de todos os demais. Todavia, conforme afirma Peter Gay “O estilo individual com que os românticos celebravam a vida interior garantia que a introspecção levasse a um banquete variado de sentimentos e convicções” (1999, p. 50).

Wisnik afirma, em trecho bastante revelador do seu próprio ponto de vista a respeito da idéia de autenticidade, que a “experiência profunda” estaria vinculada à vivência local, o que nos leva a concluir que a expressão artística autêntica estaria, para ele, vinculada a essa vivência. As tentativas de Pestana em compor na tradição dos clássicos seria, portanto, inautêntica, pois seria fruto do alheamento da vivência cotidiana local correspondente àquela chamada experiência profunda.

A tradição de pensamento romântica, cuja idealização do local de origem e de vivência reverbera em Wisnik, ecoa também em Suassuna. Em artigo da Folha de São Paulo intitulado “Região e tradição”, Suassuna retoma trechos escritos por ele em 1962 para deixar clara a sua posição a respeito da indissociável trinca romântica também adotada por Wisnik, a saber, “vivência local”, “experiência profunda” e “expressão autêntica”:

“(…) considero um mero acaso que minha região seja rica dessas histórias coletivas, que me interessam profundamente. Um acaso afortunado, mas acaso. Minha inclinação é, portanto, coincidente com a da região unicamente porque o material que aqui encontro satisfaz meu anseio de comunhão com o real, anseio possuído pelos mestres que admiro e que tento tropegamente imitar(…). Acredito, assim, que por uma inclinação que me é natural e que não forço, minhas peças reflitam o ambiente de minha região ou, pelo menos, os aspectos dessa região que penso ver e que formam cerne do que eu tenho a contar. Minha arte procura se alimentar dessa luz que parte do real e a ele retornar, oferecendo uma resposta domada a sua solicitação fascinante e feroz”³⁴

Em seguida, parafraseando José Lins do Rego, afirma que “ser de sua região significa ‘ser-se mais uma pessoa viva, mais ligada à realidade’”. Critica no mesmo texto a parcela dos artistas regionalistas que, segundo ele, se mantém nas “aparências” do regional, “pintando

³⁴ SUASSUNA, Ariano. Folha de São Paulo. 18 set. 2000.

pescadores, esculpindo cambiteiros, escrevendo sobre cangaceiros, etc...”, associando-os ao que Gilberto Freyre classifica como “folclorismo. Ao mesmo tempo, procura se afastar desses exemplos, filiando-se a uma estirpe de artistas que consegue superar aquele folclorismo e atingir uma dimensão “universal” a partir de uma transfiguração do regional. Cita os romancistas José Lins do Rego e Guimarães Rosa, além dos pintores Cícero Dias e Francisco Brennand como exemplos dessa estirpe. A necessidade de uma comunhão com a realidade circundante como condição necessária para a vitalidade da criação artística, porém, vem acompanhada, tanto na conclusão de Wisnik quanto no discurso de Suassuna, à noção de que essa “comunhão com o real circundante” se bastaria, e que, adequadamente materializada, dispensaria o domínio dos códigos eruditos do campo da arte.

A polêmica de Ariano Suassuna com Cussy de Almeida deixa claros os termos do debate. A idéia de excelência técnica derivada do aprendizado formal da música inviabilizaria, para Suassuna, aquela expressão autêntica que, se não é considerada por ele como a única válida é, sem dúvida, tida como a mais válida em sua escala de valores.

A trajetória profissional de Cussy de Almeida pode ser considerada típica em vários aspectos das trajetórias de músicos eruditos no Brasil em sua época. Nascido em 1936 na cidade de Natal (RN), aos 11 anos já era considerado talento prodígio e excursionava pelo nordeste realizando exposições com seu violino. Aos 14 anos, se muda para o Recife onde toma aulas de violino com o maestro Vicente Fittipaldi, fundador da Orquestra Sinfônica da cidade. Já adulto, é recomendado por Villa-Lobos a completar seus estudos na Europa. Depois de alguns anos entre Paris e Genebra, retorna ao Recife e se engaja no projeto Armorial de pesquisa das formas musicais populares com vistas à construção de uma música erudita nacional. Num dado momento, porém, verifica que todo o capital simbólico acumulado em anos de estudo formal está sendo ameaçado por uma política cultural neo-romântica que atribui a aspectos de rusticidade encontrados em estéticas pré-modernas um valor acima das normas vigentes no campo da música moderna, no interior do qual havia sido doutrinado. A insistência de Cussy em contratar estrangeiros para integrar a Orquestra Armorial é alvo de várias críticas na imprensa local, ao passo que o rompimento com Suassuna o deixa politicamente isolado num momento em que a política cultural local era controlada pelo escritor.

O rompimento se dá pela impossibilidade, na visão de Cussy, de conciliação dos padrões formais da moderna música ocidental com as sonoridades populares tradicionais alheias à evolução do campo, sem que uma opção estética fosse abafada pela outra. Suassuna, aparentemente, tinha uma visão similar, porém com sinal invertido. Acreditava que, na impossibilidade de conciliação harmônica, deveríamos optar inequivocamente pelas sonoridades populares tradicionais, sob pena de criar-se uma “cobra de duas cabeças”, conforme expressão por ele mesmo utilizada para avaliar uma experiência, a seu ver, não tão bem sucedida, do Armorial na dança³⁵.

Curiosamente, a expressão do Movimento Armorial que talvez tenha tido a melhor repercussão nacional diante da crítica especializada foi exatamente o trabalho musical do Quinteto Armorial. O primeiro LP do Quinteto Armorial, lançado em 1974, com direção musical de Antonio José Madureira, trouxe instrumentos como o pífano e a rabeca e teve boa aceitação da crítica especializada, sendo elogiado até por alguns opositores do Movimento Armorial no Recife.

Na imprensa carioca, o jornalista José Ramos Tinhorão tece elogios ao trabalho dos garotos do Recife que conseguiram extrair dos recônditos da religiosidade popular elementos extremamente sugestivos para a elaboração de uma arte nacional. Já Ana Maria Bahiana vai situar o trabalho na encruzilhada entre a música popular, música clássica, música brasileira e música européia, implodindo as fronteiras comumente estabelecidas entre esses conceitos (DIDIER, 2000). Tais críticos interpretam o advento do CD do Quinteto como uma reviravolta no campo da arte no país.

Críticas negativas citadas por Didier (2000), publicadas em jornais do Recife focaram no argumento de que o Quinteto Armorial se alimentava de uma seiva popular, mas que, todavia, os resultados expressos no seu trabalho não eram acessíveis ao público popular que lhe servia de inspiração. Esta visão parte do pressuposto, a nosso ver um tanto ingênuo, de que um trabalho artístico baseado na estética de uma comunidade ou de um segmento popular específico devesse obrigatoriamente ser acessível ou compreensível àquele segmento. Enxergamos nessa crítica, resíduos de um projeto de arte engajada, segundo o qual nenhuma

³⁵ A experiência do Balé Armorial, criado durante a gestão de Ariano Suassuna como secretário municipal da cultura no Recife, acabou sendo uma tentativa considerada frustrada pelo próprio gestor. Ao fim da primeira apresentação, considerou válida a experiência, mas julgou que o objetivo de fundir o erudito e popular não havia sido alcançado (DIDIER, 2000).

arte seria legítima se não fosse amplamente compreensível ao povo e propiciasse, simultaneamente, sua tomada de consciência rumo à revolução. Embora os núcleos produtores da arte engajada em Pernambuco tivessem sido desintegrados pela repressão militar desde 1964, ainda havia no estado críticos que eventualmente se manifestavam a partir daquela visão de mundo. Uma das críticas, publicada no Jornal da Cidade, ainda demonstrou certo incômodo por estar sendo apresentada ali uma versão “filtrada” ou “podada” de uma essência rude e original, resultando numa música pretensiosa e sem a vitalidade das culturas populares. Neste caso a atribuição claramente romântica de pureza ao popular seria tão radical que deslegitimaria qualquer intervenção, mesmo por parte dos Armoriais, que costumavam se ver e serem vistos como aqueles autorizados a lidar com o “popular”.

Houve ainda quem criticasse o Quinteto, a exemplo do crítico J.J. Moraes, por banalizar o erudito, rompendo fronteiras que não poderiam ser transpostas sem ameaçar o bom gosto (DIDIER, 2000). Polêmicas à parte, cabe a nós detalhar o que se pretendia com o empreendimento da música Armorial, tendo em vista ter sido esta considerada uma das expressões estéticas mais representativas dos ideais do movimento. Com a palavra, o próprio Ariano Suassuna:

Quando, na década de 70, fundei o Quinteto Armorial, meu objetivo era dar a compositores e intérpretes como Antônio Madureira e Antônio Nóbrega a oportunidade de criarem uma música brasileira que nada tivesse a ver com a música americana massificada que naquela época já começara a nos corromper e descaracterizar. Eu via, mesmo nos Estados Unidos, os jovens brancos americanos tirarem toda força, toda garra, à música negra, como acontecera no jazz. Entenda-se: pessoalmente, gosto muito do piano jazzístico de um Jelly Roll Morton. Mas, nascido num país de raízes musicais tão poderosas quanto o Brasil, não via nem vejo a necessidade de nossos compositores imitarem nem mesmo a verdadeira música negra americana, a única que presta por lá.³⁶

No trecho, Suassuna deixa claro o teor político de sua intenção, como uma forma particular de combater a hegemonia da música de massa americana que começava a se intensificar no Brasil. Prossegue:

Mas a imitação seria ainda pior no caso do rock, música na qual os jovens americanos brancos, liderados por um imbecil como Elvis Presley, falsificavam uma raiz popular negra, enfraquecendo sua força original e achatando-a de acordo com o gosto médio e o mau gosto dos meios de comunicação de massa. (Id., Ibid.)

³⁶ SUASSUNA, Ariano. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 fev. 2000, p. 1-2.

É interessante observar que o Quinteto Armorial chegou a ser questionado por um crítico local no *Jornal da Cidade*, nos anos 1970, com os mesmos argumentos que Suassuna utiliza para criticar o jazz e o rock, conforme vimos anteriormente. Isso põe em evidência a importância de avaliar cada argumento dos debates em questão levando em consideração a posição do agente do discurso no campo cultural. Tais posições podem atribuir aos mesmos argumentos conotações e consequências distintas em cada situação. Se num primeiro momento, aqueles argumentos ocupam as páginas de um jornal da província para criticar um modelo de política cultural dominante chancelado pelo Estado, em um segundo momento, de posse do gestor cultural outrora criticado, os mesmos argumentos são utilizados, para justificar, a posteriori, ações que foram efetuadas no seio daquela mesma política, diante de uma hegemonia externa que se impõe.

Em seguida, Suassuna faz uma longa citação de artigo já citado por nós acima, escrito por José Ramos Tinhorão, no *Jornal do Brasil*, em 1974, na ocasião do lançamento do primeiro disco do Quinteto Armorial:

Em contraste com esse mau gosto dominante é que se exerce a crítica de José Ramos Tinhorão (...). Lembro que, na época, nem Antônio Madureira nem Antônio Nóbrega eram os artistas admirados e respeitados que são hoje. Eram rapazes de 20 anos; e José Ramos Tinhorão teve a sensibilidade para descobrir e coragem para afirmar a importância deles para o presente e o futuro da música brasileira. Tinhorão publicou seu artigo em 10 de setembro de 1974. Começa-o perguntado: “Quantas vezes, na história de qualquer país do mundo, se conseguiu fundir em uma dúzia de peças musicais o regional no universal e o popular no erudito? A julgar pela trajetória da cultura ocidental (...) esses momentos (...) não foram muitos. Por isso mesmo, o aparecimento de um desses raros exemplos no Brasil (...) só pode ser saudado como milagre.” (...) “A revelação musical do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional” (Id., *Ibid.*)

É curioso perceber como o crítico marxista José Ramos Tinhorão recebe com efusividade o lançamento do primeiro disco do Quinteto Armorial, cria do anti-marxista Suassuna. Apesar das diferenças de raízes ideológicas, o discurso de ambos no campo das artes converge quando se trata da crença em uma arte popular autêntica, verdadeira fonte do “Ser nacional”. Para Tinhorão, por exemplo, a bossa nova é a expressão maior da força imperialista do jazz esmagando a autenticidade do samba popular brasileiro. Este, por sua vez, seria linguagem autêntica e original das classes populares, cuja novidade como

manifestação cultural era análoga a novidade política representada pelo proletariado na sociedade de classes. A redenção do Brasil passaria, portanto, pela afirmação da manifestação artística da classe de “vanguarda” em tudo que ela teria de mais original, verdadeiro, puro e revolucionário. As afinidades com o discurso de Suassuna não são mera coincidência, e revelariam similitudes mais profundas de certas vertentes do marxismo político com o Romantismo, principalmente no que diz respeito à idealização do popular.

Até chegar ao primeiro disco, os membros do Quinteto Armorial se submeteram a um longo processo de pesquisa das manifestações musicais sertanejas, levadas a cabo por Ariano Suassuna e o grupo por ele liderado no Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Uma das experiências recorrentes em termos de pesquisa da música rural sertaneja, era a identificação de rabequeiros, violeiros e tocadores de pífanos existentes no interior do estado, que eram trazidos ao Recife para audições e gravações financiadas pelo departamento, dirigido por Suassuna.

O contato com a musicalidade popular seria, para Suassuna uma etapa fundamental da formação do músico brasileiro. A partir daí, o terreno estaria pronto para a etapa que ele qualifica como “transposição”. A transposição seria uma forma de expressão intermediária entre a imitação, considerada por ele um procedimento superficial, e a recriação, que seria um processo mais elevado. A etapa de transposição, então, seria um estágio necessário que, após um período de maturação, daria condições para o florescimento da recriação, objetivo máximo da arte nacional segundo o Armorial. Percebemos nessa sequência o claro objetivo de fomentar uma certa pedagogia do músico nacional, criando padrões específicos vinculados às idéias armoriais. Daquela primeira etapa de pesquisa participaram, além de Cussy de Almeida, músicos como Jarbas Maciel, Capiba e Guerra-Peixe, entre outros.

Antonio José Madureira, que viria a ser o líder do Quinteto Armorial, esclarece, em depoimento a Perazzo (2000), as intenções que dariam um tom particular de novidade à proposta dos armoriais:

Segundo Antonio Madureira (...) o nome Armorial distingue um novo posicionamento relacionado à música nordestina. Para ele, havia, sim, uma música tradicional do Nordeste, mas o que Ariano denominava Armorial era uma outra visão de música nordestina.

No trecho seguinte, em depoimento ao Diário de Pernambuco, o músico esclarece o que significava, para ele, a materialização das ideias Armoriais no campo musical:

Na música, Ariano Suassuna teve um papel muito importante, porque, para mim, mostrou qual a diferença da música erudita do movimento nacionalista e o que seria uma música erudita partindo das raízes populares do Nordeste. A nacionalista parte de uma estrutura já estabelecida, européia, levando elementos da cultura popular. A armorial é o inverso: mergulha na música autêntica do Nordeste e traz alguns elementos da cultura erudita para si (Diário de Pernambuco, Recife, 16 Jun.1997, *Apud* NÓBREGA, 2000).

Como explica Bourdieu (2009), há relações de poder e disputas que permeiam a relação entre as diversas modalidades de produção musical no interior do campo. A criação em música popular muitas vezes não agrega os conhecimentos da ortodoxia musical porque seus artífices, por limitações econômicas ou de status, não tiveram acesso ao suporte familiar ou à educação formal que lhes apresentaria àqueles códigos. A valorização desse tipo de produção se deve, de acordo com critérios vigentes no interior do campo, a uma suposta originalidade estética, sempre atribuída por especialistas, e no campo do consumo, à capacidade de agradar um público amplo, em sua maioria leigo e com critérios de avaliação alheios à ortodoxia do campo.

A assimilação ou não das teorias e técnicas ortodoxas passa então a ser um objeto de discussão muito mais intenso no campo da arte do que em outros campos, sendo reveladora das diferentes concepções valorativas de cultura em jogo. No Recife, o debate adquire contornos específicos por ocorrer numa cidade em que havia escassez de músicos com educação formal, daí a necessidade imperiosa, segundo Cussy, de se importar mão-de-obra especializada de outros países. Já Suassuna, em sua perspectiva nacionalista-modernista - e porque não dizer, romântica - enxergava na incipiência do campo de educação formal em música, possibilidades de se fomentar uma originalidade estética desvinculada das amarras formais da ortodoxia do campo. O embate reproduz a antiga oposição entre civilização e cultura em pleno século XX, na arena cultural recifense.

O impasse resultante dessa oposição reproduz também dilemas já identificados pelos modernistas paulistas dos anos 1920, com relação ao aprendizado teórico e técnico específico do campo das artes em tensão com possibilidade de construção de uma originalidade nativa alheia à tradição artística ocidental, mas que ao mesmo tempo possa ser integrada a ela como contribuição singular. Desde então já se considerava que o caminho para uma arte nacional brasileira estava na exploração de uma seiva oculta nos artefatos populares, e que cabia a

intelectuais e artistas desvendarem essa seiva e a utilizarem como matéria-prima do nacional. No campo da música, talvez a conciliação mais bem-acabada desta tensão que reverbera ao longo de décadas tenha sido a obra de Heitor Villa-lobos, reverenciada tanto pelos entusiastas desta tradição nacional-popular quanto por instituições do campo da música erudita no Brasil e no exterior.

Suassuna descreve em um de seus artigos na Folha de São Paulo como imagina que deva acontecer essa conciliação entre o popular e o erudito. Assim relata:

Em 1951, publiquei, sobre Capiba, um pequeno ensaio, balbuciado e mal escrito, mas que continha algumas idéias que nunca abandonei. Alinho, aqui, algumas delas: -“ A música primitiva (feita pelo povo nordestino) será o futuro ponto de partida para uma música erudita brasileira. No sertão é fácil estudá-la, pois a tradição ali é mais severamente guardada. A música sertaneja é resultado da fusão da música ibérica com as melodias primitivas dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população. A estas duas influências ajunta-se a do canto gregoriano, introduzido pelos missionários e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do sertão. – as excelências dos mortos e alguns baiões que servem ao canto”. – “A música erudita é o fruto sedimentado da superação da música popular, superação essa realizada pelos grandes espíritos através dos tempos. Na Espanha, a arte popular vive nas raízes da erudita: é o caso de Manuel de Falla na música, e de Garcia Lorca, na poesia, ambos tão universais e ao mesmo tempo tão espanhóis”.³⁷

O projeto modernista que houvera unido Suassuna e Cussy em torno da Orquestra Armorial cindiu-se em consequência dos diferentes pesos atribuídos a cada um dos elementos formadores da uma pretensa arte nacional. Se por um lado, a legitimação dos produtos artísticos, sobretudo no plano internacional, depende das instituições já consolidadas do campo da arte, o fator “originalidade” é um dos critérios definidores que o campo estabelece para legitimação. Assim, os artistas do chamado “primeiro mundo” - que vivem próximos a estas instituições legitimadoras e reprodutoras do capital simbólico do campo, e que têm acesso aos códigos sistematizados pelas instituições do campo da arte e transmitidos via aprendizado formal e informal - têm certa vantagem comparativa diante dos artistas da província, mas por outro lado, os artistas periféricos seriam mais “livres” para inovar ou criar seus próprios códigos estéticos, que em dado momento seriam assimilados pelas instâncias legitimadoras da arte a título de novidade exótica.

Não podemos deixar de assinalar, no entanto, certa ingenuidade romântica que ecoa neste discurso tributário do modernismo, já percebida por Oswald de Andrade por ocasião de

³⁷ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 fev. 1999. p. 1-2.

sua discussão com Mário durante a viagem ao interior de Minas, anteriormente citada. Em um campo altamente codificado como é o campo da arte, a busca consciente pela originalidade ou pela novidade depende necessariamente de uma assimilação dos códigos vigentes, que darão ao agente o discernimento necessário para identificar ou produzir o novo, além de evitar uma pretensão frustrada de originalidade dentro dos padrões internos do campo. Qualquer busca consciente de originalidade artística que não leve em consideração os códigos institucionalizados pelo campo só pode atingir seu objetivo por obra do acaso, via ações institucionais cujos valores e significados gravitam à revelia das intenções do artista.

Não se questiona aqui o valor simbólico e estético que manifestações populares venham a ter como expressões culturais de um modo de vida. O valor e o significado dos artefatos transcende em muito as codificações específicas do mundo da arte ocidental, posto que encarnam qualidades específicas dos diversos modos de ser e de sentir presentes em cada cultura. Entretanto, essa significação primeira, derivada do contexto no qual o artefato é produzido, é inserida numa complicada teia simbólica a partir do momento em que é apropriada pelas instituições modernas e posta em circulação no jogo das relações sociais contemporâneas. É o que faz Mário de Andrade ao resgatar a escultura barroca de Aleijadinho, elaborada a partir de uma visão de mundo marcada pela profunda religiosidade da época colonial, e destacá-la como símbolo da cultura brasileira em pleno século XX. Embora a intenção de Mário fosse chamar a atenção para o valor simbólico e estético da obra no sentido da construção de um patrimônio artístico propriamente nacional, bem como angariar legitimação internacional para o que julgava ser uma apropriação original do barroco ibérico, é importante perceber que, com toda a certeza, nada disso serviu como motivação para que Aleijadinho realizasse as suas esculturas.

Da mesma forma, quando a cantadora Mocinha de Passira ou o gravurista J. Borges são agenciados por Suassuna como legítimos representantes de “nordestinidade” ou “brasilidade”, há por trás disso uma ação política que busca construir um discurso sobre o Brasil, e esta ação não tem necessariamente nenhuma relação com os sentidos atribuídos às obras daqueles artistas num momento anterior a essa classificação. A apropriação pode ter o mérito de tornar públicas manifestações culturais que expressam maneiras e sensibilidades especificamente locais, chamando a atenção para modos de ser e ver diferentes e, muitas vezes, opostos ao mundo da racionalidade instrumental moderna. Um contraponto

interessante e necessário ao “desencantamento do mundo” produzido pelas instituições homogeneizantes da modernidade.

Contudo, a valorização do pré-moderno, em determinadas situações, pode cumprir o papel de mascarar hierarquias atuantes tanto dentro como fora do campo da arte. No caso específico do Recife nos anos 1970, é notório um processo de desagregação de várias instâncias de produção simbólica desde a década anterior. No campo da mídia, os grandes conglomerados nacionais e internacionais desintegram os núcleos locais de produção fonográfica e televisiva. Com relação à arte de vanguarda, os eventuais espasmos criativos, na maioria ligados ao ideário do Tropicalismo, são severamente policiados e reprimidos pelos mecanismos de censura da ditadura militar, a qual já havia, desde 1964, erradicado violentamente os pólos locais de produção da chamada arte engajada em Pernambuco.

No campo erudito, não havia instituições suficientemente consistentes para fomentar de modo sistemático uma produção relevante. As dificuldades encontradas por Cussy de Almeida na formação de sua Orquestra Armorial, por exemplo, iam desde o recrutamento de músicos com um nível técnico mínimo para integrar um grupo daquela natureza, até a carência de espaços adequados para ensaios e apresentações na cidade. O apuro teórico e técnico, condições fundamentais para o desenvolvimento das instituições de produção musical erudita, não encontravam no Recife a base institucional necessária para se reproduzirem.

O setor público, única instância que na época seria capaz de criar e fomentar, por meio de políticas culturais, instituições dedicadas à produção da arte erudita, tinha suas ações orientadas pela política de cultura proposta por Suassuna, cujos fundamentos já descrevemos.

O quadro institucional, portanto, revelava um setor de produção cultural e artística agonizante, de maneira que a defesa do pré-moderno como postura estético-política assume uma significação específica na configuração do campo, na medida em que, apoiada pelo Estado, não tem como adversários à altura nem uma ortodoxia erudita constituída e nem um pólo de produção vanguardista consistente. De fato, diante da fragilidade de ambos, o Armorial se apresenta ao mesmo tempo como o erudito e o novo, e transforma-se em modelo de produção cultural absolutamente hegemônico no Recife de sua época.

Isso tem como implicações uma dada organização do campo artístico na qual o poder público é praticamente seu único mecenas, e no qual o único modelo estético aceito como legítimo para ser financiado pelo Estado é o da política cultural vigente. Nos anos 1970, Suassuna, seja dispondo de financiamentos do governo federal via Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal, seja atuando como secretário de cultura da prefeitura do Recife, torna-se o principal agente mobilizador e realizador do campo cultural recifense.

O modelo Armorial, de construção da arte erudita a partir de raízes populares, além de ser um dos únicos em Pernambuco a dispor de apoio institucional para realização ao longo dos anos 1970, contribuiu para consolidar um estereótipo sobre a arte produzida na região que ignora certa parcela da produção cultural feita no Nordeste que não se enquadre naqueles padrões de apelo à tradição.

Por fim, há algo de perverso nos desdobramentos desta crença que se dissemina na atmosfera cultural local, mais especificamente no que tange a uma dada valorização *a priori*, muitas vezes acrítica, do popular arcaico, que ganha contornos de fetichismo.

As rígidas fronteiras outrora existentes entre a cultura erudita e as culturas populares, embora tenham se afrouxado e se atenuado com o advento da modernidade, jamais deixaram de existir no imaginário social. As hierarquias sociais sobrevivem em função dessas fronteiras. Ao passo que a mobilidade social se intensifica com a modernidade, relativizando assim os fatores hereditários como critérios determinantes de posicionamento na pirâmide social, os indicadores que localizam o indivíduo numa determinada classe também mudam com o tempo, acompanhando essa dinâmica. Assim, se as fronteiras não são mais tão nítidas quanto costumavam ser, isso não significa que elas perderam a relevância. Pelo contrário, os indivíduos hoje dotados dos códigos que os tornam capazes de identificar e acompanhar seu deslocamento e sua evolução são os que comumente ocupam o topo dessa hierarquia social.

Assumimos o pressuposto de que todas as convenções sociais, incluindo as que determinam as hierarquias entre os indivíduos, são apenas construções discursivas. Entretanto, o fato de serem “apenas” construções discursivas não nos permite desconsiderar a sua eficácia, seja no sentido de funcionar como símbolos agregadores da identidade de grupos, seja atuando como demarcações simbólicas de fronteiras que separam, distinguem e hierarquizam grupos sociais.

Quando produzimos um “contra-discurso” que relativiza essas distinções e hierarquias - como é o caso do discurso que defende o nivelamento de valor entre cultura erudita e culturas populares - há pelo menos duas implicações possíveis: podemos estar de fato contribuindo para que essas fronteiras sejam relativizadas, mas por outro lado, este discurso pode servir para ocultar a reprodução de práticas que perpetuam a existência daquelas fronteiras.

No caso em questão, ou seja, a configuração de um campo artístico local no Recife dos anos 1970, o discurso que prega nivelar o popular e o erudito oculta uma situação material e institucional de incipiência do pólo erudito. A luta do maestro Cussy de Almeida para dotar a sua orquestra das condições mínimas de funcionamento encontra severas restrições tanto na escassez de mão-de-obra especializada quanto na ausência de infraestrutura adequada, como vimos anteriormente. O campo musical local não dispunha das condições institucionais que propiciariam a formação e a manutenção de uma orquestra formada por músicos eruditos de nível internacional.

Por outro lado, tanto esses esforços quanto essas limitações são desconsiderados por Ariano Suassuna. A busca pela excelência técnica no bojo de uma orquestra, ao invés de ser interpretada como uma condição básica para o reconhecimento do grupo diante dos padrões de exigência vigentes no campo musical nacional e internacional, é vista como uma submissão desnecessária a padrões estéticos europeus. A negação desses padrões é considerada por Suassuna um imperativo para a construção de sua idealizada arte nacional. Vemos claramente nesse episódio uma característica recorrente nas valorações de Suassuna: quando há um conflito entre os valores da modernidade e os da tradição, entre a civilização européia e a *Kultur* tupiniquim, a opção deve ser feita sempre pela tradição popular.

Observamos nessa conjuntura a institucionalização de certos parâmetros que acabam contribuindo para relegar a produção artística local a uma posição periférica na hierarquia nacional da produção de bens culturais.

A partir da institucionalização deste discurso, que se transforma em política pública, a indigência das instituições eruditas do campo musical deixa de ser considerada um problema relevante de política cultural, pois sua estruturação apenas contribuiria para a perpetuação de um modelo estético tido como alheio à cultura local. Assim, as políticas de cultura não são orientadas no sentido de criar condições para a reprodução de instituições e a formação de

artistas no campo erudito, perpetuando uma condição de submissão do campo erudito local à excelência técnica e teórica dos artistas estrangeiros.

A música, bem como a dança, o teatro e o cinema, acabam se mostrando atividades artísticas especialmente interessantes para esse tipo de análise, pois nelas há mais possibilidades para o pesquisador identificar marcas das tensões sociais no conjunto das relações estabelecidas entre os indivíduos e instituições que participaram de sua concepção e construção. Isso pela sua natureza essencialmente coletiva, e pelo seu arcabouço técnico e teórico complexo, desenvolvido através da sistematização e da sedimentação de conhecimentos por meio de sólidas instituições modernas (escolas de belas-artes, academias de teatro e de dança, balés, companhias de teatro, casas de ópera, orquestras sinfônicas, etc...). Para que um trabalho no campo da dança dita “clássica”, por exemplo, seja considerado tecnicamente adequado aos padrões historicamente estabelecidos pelas instituições do campo, é preciso que tenha havido não apenas um esforço prévio do ponto de vista material, mas também um investimento simbólico de muitos anos, materializado na preparação teórica e técnica de longo prazo de um corpo de bailarinos que, ao final do processo, terão desenvolvido uma perícia e uma sensibilidade adequadas aos parâmetros técnicos e estéticos exigidos. O mesmo pode ser dito com relação aos demais responsáveis pela realização do espetáculo, desde o diretor geral, até o iluminador, o figurinista, o diretor de cena, etc... Sendo assim, a realização de um espetáculo musical ou de um espetáculo de dança dentro de parâmetros estabelecidos pela ortodoxia do campo da arte, seja pela complexidade das competências requisitadas, seja pela quantidade de pessoas que envolve, costuma exigir uma mobilização de recursos sociais muito maior do que a pintura de uma tela, por exemplo.

Em Pernambuco, a opção de Ariano Suassuna pelo formato de orquestra de câmara desde o início das incursões armoriais na música, apesar de representar um afastamento consciente do modelo moderno-racional de orquestra sinfônica, pode, ao mesmo tempo, tirar o foco do debate sobre as efetivas limitações que atrapalham a criação e o desenvolvimento de certas instituições artísticas modernas na cidade.

Além disso, cria a falsa ilusão de que os critérios de autenticidade e originalidade por ele elaborados, na medida em que se institucionalizam a partir da implementação de políticas públicas, representam uma democratização do campo da arte. Na verdade, a legitimação de

tais critérios acaba por mascarar, no plano local, a mecânica efetiva das instituições do campo da arte onde quer que elas funcionem plenamente. Ou seja, num espaço onde essas instituições parcamente sobrevivem, a legitimação de uma política cultural na qual se privilegie exclusivamente um dado modelo de arte e de cultura popular, cria uma atmosfera deslocada dos atributos efetivamente valorizados em sociedades nas quais as instituições do campo da arte tenham alcançado um maior grau de autonomia e complexidade. No médio e longo prazo, tal política contribui para perpetuar, no plano local, a atrofia destas instituições.

As manifestações artísticas populares tradicionais passam então a ter, no campo da arte em Pernambuco, instâncias de legitimação que se instalam no pólo ortodoxo e erudito do campo. Ora, nos territórios mais inseridos na modernidade, ou centrais, se recorrermos à dicotomia centro-periferia, onde as instituições do campo da arte conquistaram sua autonomia relativa e definem seus próprios critérios de valoração, a arte popular não ocupa lugar no campo ortodoxo. Ou ela está à margem do campo, ou é eventualmente apropriada pelo pólo de vanguarda, a título de curiosidade exótica inspiradora, para posteriormente ser convertida em tendência e talvez vir a ser assimilada pela ortodoxia.

Tal política predominante em Pernambuco, além de atrapalhar a consolidação de instituições modernas no campo artístico local, acaba por impor uma escala valorativa singular que, ao adotar o fetiche pelo popular como um de seus valores centrais, atribui a consagração a artistas que, na maioria das vezes, não irão conseguir transcender a escala de valores vigente no plano local. Quando o transcendem, são encarados pelas instâncias hegemônicas da arte - tanto ortodoxas quanto de vanguarda - como curiosidades que representariam um modo de ser dominante na província. Assim são tratadas, nos centros hegemônicos, as obras dos artistas populares consagrados pelo Armorial.

Já com relação aos artistas eruditos armoriais, há evidências de uma maior aceitação pelas instâncias de fora da região e do país. No entanto, essa aceitação não se dá pelo fato de serem artistas populares - pois eles não são e nem se julgam artistas populares - mas está ligada a um conhecimento formal adquirido por eles através do contato com instituições do pólo erudito do campo da arte. Esse é o caso de Francisco Brennand e Gilvan Samico, nomes comumente associados ao Movimento Armorial, bem como do próprio Ariano Suassuna.

A situação histórica específica do Brasil, país que se constrói em posição marginal aos grandes centros capitalistas modernos, dá forma a um tipo de sociedade moderna pouco

diferenciada³⁸ quando comparada às grandes nações europeias. Nestes casos, a autonomia relativa dos campos sociais, conforme entendida por Pierre Bourdieu, torna-se ainda mais relativa, pois os processos de diferenciação típicos da modernidade social são diluídos e se acomodam sob a égide de instituições tradicionais. Uma das consequências mais evidentes desta conjuntura no campo da arte é a ausência de fronteiras nítidas entre o que se considera “alta cultura” e “baixa cultura”.

Porém, essa ausência de fronteiras rígidas não resulta apenas do desejo voluntário das pessoas de democratizar as instituições da chamada alta cultura, ou de atribuir às demais manifestações culturais um valor compatível com aquele se costuma atribuir à alta cultura. Ela se deve, no caso de muitas sociedades periféricas como o Brasil, antes de tudo, a fatores estruturais que impõem limitações à consolidação de instituições da chamada alta cultura no âmbito local. Não podemos perder de vista esta condição histórica periférica quando formos avaliar os efeitos de discursos de política cultural que pregam a igual valorização de diferentes níveis de cultura. No caso particular da política cultural Armorial, observamos que o discurso de valorização pelo Estado de um modelo específico de arte popular rural como símbolo maior de identidade artística local acaba por tirar do foco da discussão pública certos problemas estruturais relativos ao estabelecimento e consolidação de instituições artísticas modernas.

O discurso como dispositivo de construção de uma certa “verdade histórica” opera tanto através de seus enunciados quanto por meio daquilo que omite. Os debates político-culturais sobre a música feita em Pernambuco nos anos 1970, reproduzem de uma maneira específica, e com implicações singulares, os embates entre civilização e cultura recorrentes há séculos na história do ocidente. Também expõem as opções que foram feitas em determinados momentos históricos nos quais os dilemas resultantes deste conflito entre civilização e cultura afloraram na esfera pública de modo mais explícito. Cabe-nos tentar compreender quais as implicâncias das opções realizadas pelos agentes históricos em cada contexto, quais os discursos por eles engendrados ou atualizados para justificar suas posições e quais os significados de suas ações e omissões.

As ações executadas por Ariano Suassuna na década de 1970 estabeleceram um modelo durável de política cultural em Pernambuco, cujas consequências se fizeram sentir

³⁸ Quando nos expressamos através do termo “pouco diferenciada”, nos filiamos à idéia de Émile Durkheim com relação ao processo de divisão social do trabalho e suas implicâncias na dinâmica social.

fortemente nas décadas seguintes. Graças ao Movimento Armorial, o campo cultural da cidade ganha contornos específicos, no interior dos quais o modelo de uma estética inspirada em raízes populares rurais se acomoda entre uma produção erudita incipiente e uma vanguarda marginalizada, ocupando confortavelmente amplos espaços no campo. Ao mesmo tempo, a produção artística local se estabelece, de forma igualmente durável, em seu conjunto, como setor periférico do campo artístico nacional e internacional.

CAPÍTULO 4: Ariano Suassuna entre o modernismo o regionalismo: Teatro e Política cultural no Recife (1940 – 1980)

Nos anos 1940, a formação de instituições culturais como o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) contribui não só para o adensamento do debate entre modernismo e regionalismo, mas também para a proposição de soluções estéticas que materializem posturas específicas no âmbito das artes cênicas. Ariano Suassuna, que estreia como dramaturgo no Teatro do Estudante de Pernambuco em 1947, emerge neste ambiente intelectual com uma obra que traduz esteticamente os anseios modernistas e regionalistas de recriação dos elementos das culturas populares na construção de uma arte brasileira.

Mais tarde, já no fim dos anos 1950, a formação do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Teatro Popular do Nordeste (TPN) reconfigura os termos do debate cultural e modifica as correlações entre as questões estritamente culturais e os posicionamentos políticos dos envolvidos. Para isso contribui uma conjuntura na qual há uma maior propensão a intervenções políticas nas questões culturais. Ao adotar uma postura irredutível de não se submeter aos imperativos políticos da esquerda cultural e intelectualmente hegemônica na época embora também não tomasse partido dos movimentos de direita, Suassuna acaba, sobretudo durante o período imediatamente anterior ao golpe, sofrendo críticas de ambos os lados.

Depois do golpe de 1964, percebemos uma atuação intensa de Ariano Suassuna junto a órgãos de política cultural vinculados ao Estado. É nessa época que ele coordena pesquisas e destina incentivos públicos a artistas que tomam como inspiração a arte popular. Essas pesquisas, como já vimos, serão de fundamental importância para a criação do Movimento Armorial, que teria como proposta agregar artistas que se dedicassem à recriação das manifestações da cultura popular com vistas à construção de uma arte nacional erudita. Em plena ditadura militar, o Movimento torna-se hegemônico no campo cultural local, e toma ares oficiais quando Suassuna é convidado a assumir a secretaria de cultura da cidade do Recife, em 1975.

Neste capítulo tentaremos situar, portanto, a trajetória intelectual e artística de Ariano Suassuna a partir da década de 1940 em meio ao desenvolvimento das instituições culturais do Recife e tentar compreender não apenas suas idéias, mas também seus posicionamentos dentro da dinâmica institucional específica de um campo cultural em formação na cidade, até a sua gestão como Secretário de Cultura do município entre 1975 e 1977.

Durante este período, Suassuna se consagra nacionalmente como autor teatral com o *Auto da Compadecida* (1957), assume a direção de cargos de extensão cultural na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), dirige, orienta e empreende pesquisas sobre a estética e os significados das culturas rurais nordestinas e cria um Movimento Cultural que reúne artistas de vários gêneros em torno do objetivo de produzir uma arte erudita nacional de raízes populares.

Para explicar o desenvolvimento institucional, as relações que se estabelecem entre as instituições e o processo de legitimação de posicionamentos político-culturais ao longo deste período, recorreremos à noção de campo, de Pierre Bourdieu (2010 [1992]). Na situação histórica em questão, ou seja, o Recife a partir da década de 1920, consideramos que a cena cultural da cidade apresenta alguns traços similares aos de um campo cultural autônomo em formação. Entretanto, essa autonomia relativa nunca chega a se concretizar, seja em função da fragilidade das instituições culturais ou, talvez, até em maior escala, devido a limitações morfológicas que não permitem a consolidação de um mercado de bens simbólicos no plano local. O golpe de 1964, além de evidenciar a fragilidade das instituições políticas e culturais no país, aprofunda em Pernambuco um estado de coisas no qual os radicalismos de ordem política destroem qualquer pretensão de autonomia institucional das atividades intelectuais e artísticas no plano local. O panorama cultural da década de 1970 em Pernambuco se configura num ambiente em que a diversidade da produção artística local é sufocada, de um lado pelo aparato de censura do regime ditatorial, e de outro pela incipiência do mercado local de bens simbólicos, cujos principais impulsos de modernização - a TV Jornal do Commercio e a gravadora Rozenblit - haviam sucumbido diante do surgimento das grandes redes de televisão e da instalação das grandes gravadoras multinacionais no país. Nesse quadro histórico, como já vimos, o Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, se estabelece como vetor hegemônico de política cultural pública em Pernambuco, marcando profundamente o ambiente cultural local.

Em décadas posteriores, é possível identificar ecos do pensamento de Freyre na cena teatral pernambucana, sobretudo na atuação do TEP, nos anos 1940 e 1950, e nas ideias que fundamentam o Movimento Armorial, criado por Ariano Suassuna nos anos 1970. Suassuna, por sinal, é um dos artistas de maior projeção a atualizar e modular alguns dos preceitos regionalistas de Freyre tanto em sua obra intelectual quanto teatral e literária. Tal influência é reconhecida em várias oportunidades pelo autor. Em prefácio publicado em 1971 para livro de Maximiano Campos, transcrito em sua coluna na Folha de São Paulo, Suassuna afirma:

Todos nós, que escrevemos no Nordeste, depois da geração de escritores dos anos 30, temos uma grande influência dos regionalistas, reunidos em torno de Gilberto Freyre, sendo que tanto no meu caso quanto no de Maximiano Campos, a influência de José Lins do Rego foi a mais profunda de todas³⁹

Neste artigo, Suassuna reconstrói uma breve genealogia do que ele chama de “Escola Nordestina”. Enraizada no período barroco, teria posteriormente como marco a Escola do Recife (1870-1880), que por meio principalmente da atuação intelectual Sylvio Romero e Tobias Barreto, produziria uma enorme influência sobre a literatura brasileira e nordestina a partir de fins do século XIX. O marco seguinte seria a publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, obra pela qual Suassuna desenvolve uma admiração quase obsessiva, ao lado de *Eu*, livro de poesias de Augusto dos Anjos. Em seguida viriam Freyre e os regionalistas, que se inscreveriam nesta tradição na qual ele próprio se inseria como herdeiro.

Entretanto, em vários momentos Suassuna demarca suas diferenças com relação a esta tradição artística e intelectual. Nele, identificamos uma preocupação recorrente em situar de forma mais detalhada não só suas influências como também delimitar para si um lugar específico nesta trajetória histórica da Literatura Brasileira conforme recriada por ele próprio. Ao se referir a José Lins do Rego, classifica as obras do autor segundo a região na qual se passa a narrativa, seja o sertão, seja a zona da mata canavieira. Ressalta sua maior identificação com *A Pedra Bonita*, ou *Cangaceiros*, romances sertanejos que se diferenciam das narrativas de engenho ambientadas próximas ao litoral, como *Fogo morto*. Aí já identifica ramos ou subgêneros específicos dentro do que se convencionou chamar de Literatura Regionalista.

Quando escreve seus romances dos engenhos, José Lins do Rego entra pelos caminhos abertos por Gilberto Freyre. Mas, quando escreve a grande gesta sertaneja de Aparício, abandona essa picada e retoma a anterior, aberta por Euclides da Cunha⁴⁰

De fato, o Regionalismo segundo Freyre consistiria principalmente numa pedagogia do passado, cujo objetivo maior seria moldar corações e mentes de maneira a valorizar a história e as tradições regionais. A partir de seus primeiros fundamentos apresentados ainda nos anos 1920, diversas ramificações se proliferaram. Nos anos 1930, a mais destacada vertente foi a chamada geração da Literatura Regionalista, que incluía alguns autores que

³⁹ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 mar. 2001. Ilustrada E8.

⁴⁰ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 mar. 2001. Ilustrada E8.

faziam parte do círculo íntimo de relações de Freyre, como José Lins do Rego e José Américo de Almeida.

Entretanto, houve também manifestações desta modernidade regionalista nas artes plásticas. Ao longo dos anos 1920, diversos pintores se dedicavam a contemplar as coisas da terra em suas obras. Telles Junior, morto em 1914, teria sido, segundo Freyre, importante referência a retratar, em suas pinturas, temas tipicamente locais. Embora reconhecesse a relevância de Telles Junior como marco para uma pintura autenticamente regional, Freyre julgava sua obra insuficiente, pois seu estilo meramente documental carecia de um maior teor interpretativo. Apesar desta crítica, os pintores que se seguiram a ele, na década de 1920, eram em maior ou menor medida tributários de sua estética, conforme nos descrevem Morais e Anjos Jr.:

Ao longo dos anos 20 são muitos os pintores que, em um contexto de afirmação de identidade cultural, buscam definir, em suas obras, a especificidade da arte pernambucana: uns, pela atualização da tradição paisagista consolidada por Teles Júnior (Álvaro Amorim, Mário Nunes, Mário Túlio); outros, pela investigação minuciosa das cenas e dos tipos característicos de uma ainda incerta 'pernambucanidade' (Eliezer Xavier, Carlos Chambelland, Lula Cardoso Ayres). Mas, a despeito de serem ou não paisagistas, o certo é que eles adotam o lugar de origem como guia quase único de seu itinerário estético, exacerbando o entranhamento da pintura feita no estado com as coisas da terra. (1998, p. 316)

Segundo os autores, este “ensimesmamento” contribuiu para reduzir ainda mais a já pequena capacidade que o campo artístico da província teria de absorver as tendências contemporâneas da arte européia. Isto porque incipiência das instituições artísticas em Pernambuco já não propiciava a absorção e a circulação de informação especializada em arte num nível suficiente para acompanhar a dinâmica das inovações artísticas contemporâneas nos grandes centros urbanos do ocidente.

Talvez por essas razões, os primeiros grandes nomes pernambucanos das modernas artes plásticas foram artistas que passaram a maior parte da vida longe do Recife:

Ocupados em dar forma aos temas e tipos que os localizavam e distinguiam no mundo, os artistas locais descuidaram-se da tarefa – crucial para a arte moderna – de refazer, criticamente, as convenções acadêmicas de que se utilizavam. Assim, apesar de a estética modernista ter sido gradualmente incorporada à literatura e ao ensaísmo feitos em Pernambuco nos anos 20 (sem, contudo, implicar o abandono das referências regionais), pouco dela foi absorvido pelo mundo das artes plásticas. De fato, não foram muitos os artistas plásticos pernambucanos que buscaram investigar a mitologia regional a partir de um diálogo com o modernismo. Dentre estes poucos, contudo, dois se destacam por sua intensa originalidade: Cícero Dias e

Vicente do Rego Monteiro. Não por acaso, ambos passaram quase toda a década afastados do Recife. (ANJOS JR.; MORAIS, 1998)

Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e Vicente do Rego Monteiro são os três principais nomes das modernas artes plásticas em Pernambuco na primeira metade do século XX. Dias, que havia passado boa parte de sua vida no sudeste, tendo estudado pintura no Rio de Janeiro e colaborado com a Revista de Antropofagia, causou espanto e indignação na então capital federal ao exibir, em 1931, seu painel “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”, uma pintura em grandes dimensões no qual registra memórias de sua infância num engenho da Zona da Mata pernambucana, contendo também cenas de nudez e erotismo. Mantendo evidentes afinidades com a simbólica freyreana, Dias ilustra a primeira edição de Casa-Grande & Senzala em 1933, e no ano seguinte colabora com a organização do I Congresso Afro-brasileiro do Recife, ao lado de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e outros regionalistas. Em 1937, perseguido pelo Estado Novo, se estabelece em Paris, onde permaneceria residente até o final da vida. Ayres seria outro artista pernambucano exemplar em termos da concepção de uma estética regionalista, segundo o próprio Freyre. Muito embora suas influências tenham sido as mais diversas, assimiladas em seus estudos tanto no Rio de Janeiro como em Paris, Freyre o considera um pintor regionalista por excelência (LIMA, 2011). Em texto publicado em 1946 no Diário de Pernambuco no qual é possível perceber a marca de um de seus mentores, Thomas Hardy, Freyre afirma: “Sendo como Cícero Dias, intensamente de sua província, Lula Cardoso Ayres não pertence a ismo nenhum, de tal modo identificado está ele com o que a condição humana tem de básico e universal” (FREYRE *Apud* LIMA, 2011).

É importante observarmos de que modo Freyre tenta urdir um discurso de legitimação da obra desses autores a partir de critérios coerentes com o regionalismo que ele articula e defende. Institui assim, leituras legítimas dessas obras sob o viés do regionalismo, não apenas as inserindo numa tradição histórica, como também sugerindo que rumos deveria tomar a evolução de uma pintura regionalista fundamentada na interpretação da obra daqueles autores. O regionalismo assume, na fala de Freyre, o status de critério legitimador de manifestações artísticas no campo cultural.

A posição regionalista se consolida então, a partir dessa época, como importante referência simbólica para os artistas locais. Há toda uma tradição de pintores em Pernambuco que a partir dos anos 1920 se dedicam a descrever, interpretar e recriar paisagens e situações

típica e singularmente “regionais”. Legitimada nos escritos de Freyre e de outros regionalistas como uma espécie de “missão”, a busca pelas cores, pela luz e pelas texturas certas capazes de expressar a especificidade das paisagens, do clima e das formas locais acaba tornando-se a motivação e o objetivo maior daqueles artistas. Enquanto isso, as incipientes instituições artísticas modernas locais encontravam enormes dificuldades para manter minimamente estáveis os fluxos de informação que permitiam assimilar e recriar as tendências estrangeiras da arte moderna, conectando a cena cultural da cidade com as novidades surgidas nos grandes centros mundiais. Para Anjos Jr. e Moraes:

Ocupados em dar forma aos temas e tipos que os localizavam e distinguiram no mundo, os artistas locais descuidaram-se da tarefa – crucial para a arte moderna – de refazer, criticamente, as convenções acadêmicas de que se utilizavam. Assim, apesar de a estética modernista ter sido gradualmente incorporada à literatura e ao ensaísmo feitos em Pernambuco nos anos 20 (sem, contudo, implicar o abandono das referências regionais), pouco dela foi absorvido pelo mundo das artes plásticas. (1998, p. 316-317)

Nessas manifestações, grosso modo, as representações do Nordeste estão muito mais presas à região próxima ao litoral, à zona da mata, aos engenhos e aos tipos humanos da chamada “civilização do açúcar”. O próprio Freyre, ao escrever sobre o Nordeste, se debruçava quase que exclusivamente sobre a Zona da Mata e a cultura dos engenhos. O sertão não era foco de suas reflexões.

Talvez por isso, Suassuna defenda uma filiação para o romance sertanejo que anteceda a geração regionalista e que tem em Euclides da Cunha – um escritor paulista, diga-se de passagem – uma referência fundamental. Ao mesmo tempo, procura se distinguir dos escritores regionalistas da década de 1930, e justifica essa distinção por um dado apuro formal derivado de uma visão particular do fazer artístico. Em coluna publicada na Folha de São Paulo, ressalta: “Um dos maiores equívocos que têm me seguido e perseguido desde muito moço é a confusão que alguns críticos fazem entre o que escrevo e o neonaturalismo regionalista”⁴¹). Na mesma coluna, transcreve declaração de Carlos Heitor Cony para corroborar sua posição: “Não considero Suassuna um regionalista. Ele tem uma formação, uma noção muito sofisticada do texto literário, do fato literário (...) ele metaforiza a realidade para obter a obra armorial” (Id, *ibid.*).

Em artigo de 1977 sobre o trabalho de Gilvan Samico na recriação da xilogravura nordestina, Suassuna já enfatizava suas diferenças diante do que chama de neonaturalismo

⁴¹ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 abr. 1999, p. 1-2.

regionalista. Nele, chama a atenção para o caráter emblemático das culturas populares sertanejas, e sua intensa ligação afetiva com essas representações. Referindo-se ao traço da xilogravura, interpreta a economia de recursos formais e o traço rústico como uma característica expressiva que convoca o receptor a utilizar a imaginação no ato de fruição da obra. Seria “o real como sugestão, e não como um tirano limitador, castrador e sufocante que nos exigisse vassalagem” (SUASSUNA, 2008 [1977]). Quanto às representações contidas nas xilogravuras, comenta que a presença de personagens – e não de pessoas – dava a elas um caráter mítico e fantástico, e que, por mais estranho que parecesse, isso fazia com que aquelas figuras que habitavam o imaginário popular tivessem mais força do que o próprio real:

(...) dragões, diabos chifrudos, ricos avarentos, cobras aladas, valentes fanfarrões, touros misteriosos, cavalos, metamorfoses, visões, símbolos, signos e insígnias. Eram, aliás, características que encontravam correspondências impressionantemente semelhantes nos próprios versos do romanceiro e nos autos e farsas dos espetáculos populares. E diga-se de passagem que foi por não encontrar no Regionalismo e nos romances neonaturalistas deste movimento um ambiente que nos permitisse recriações à altura deste real-mítico, que procuramos outro, através do Movimento Armorial. (SUASSUNA, [2008] 1977)

Desta forma, Suassuna procura legitimar sua prática artística enquanto algo específico, ao diferenciá-la do Regionalismo com o qual era (e continua sendo) tantas vezes confundido. O que não significa, como já vimos, que sua obra não seja tributária do Regionalismo tal qual concebido por Freyre nos anos 1920. Pelo contrário, Suassuna talvez seja um dos mais legítimos herdeiros contemporâneos das ideias fundamentais daquele discurso tradicionalista, que quase noventa anos depois ainda ocupa posição de destaque no campo cultural da cidade. Mas é claro que as assimila e modula de uma forma bem particular.

Por outro lado, esta visão específica do fazer artístico, ou melhor, a visão do fazer artístico como algo singular e específico, da qual depende sua relativa autonomia das demais atividades humanas, é um preceito que acompanha toda a trajetória artística e intelectual de Suassuna. Quando se filia ao projeto do Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1946, o grupo já se apresentava com uma proposta diferenciada no seio da cena teatral recifense, opondo-se aos princípios tanto de uma arte submissa aos modelos comerciais quanto aos de um teatro conservador e elitista. Uma dupla negação, que buscava na estética das culturas populares subsídios para a formulação de uma linguagem teatral original e, portanto, moderna.

Quando aplicamos à realidade brasileira o conceito de campo relativamente autônomo da arte, conforme o compreende Bourdieu, e tentamos compreender as instituições

artísticas do país em termos de autonomia diante de outras instituições sociais, nos deparamos com processos de autonomização incompletos ou parciais, análogos às especificidades do processo de modernização do país. Só na década de 1940, por exemplo, podemos constatar a existência de um teatro moderno brasileiro, a partir da montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Enquanto isso, no Recife, algumas iniciativas para fomentar a produção teatral começavam a se consolidar.

4.1. A cena teatral no Recife

Desde 1932 o Recife já possuía um núcleo sistemático de produção cênica, a companhia *Gente Nossa*, fundada pelo ator Elpídio Câmara e pelo ex-promotor e ator amador Samuel Campelo. Esse grupo era subvencionado por setores da elite recifense e apresentava, sobretudo, peças do Teatro de Boulevard. Para Dimitrov (2006), representa o início de um processo de institucionalização do fazer teatral na cidade, pois a partir dele passa a haver um estímulo sistemático à criação e ao aprimoramento técnico dos atores, numa dimensão que não havia antes. É deste pequeno grupo que se origina em 1941 o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), cujo líder, Valdemar de Oliveira⁴² (1900 – 1977), muito em virtude de uma rede de relações pessoais próxima aos principais círculos de poder locais, conseguiu fortalecer e consolidar uma cena teatral na capital pernambucana. Sobre o TAP, Dimitrov afirma: “Era um teatro amador, feito por amadores da mesma elite que consumia este tipo de espetáculo” (DIMITROV, 2006, p. 66). Havia um claro componente de distinção de status pela arte, tanto nos que faziam o TAP quanto nos que freqüentavam as peças.

Em primeiro lugar, tratava-se de um conjunto que, com grande desenvoltura, e mesmo uma certa soberba, procurava exhibir um colorido aristocrático, em que a posição social de seus membros era uma qualidade levada na mais alta consideração. Nos programas de seus espetáculos, ao menos até 1944, os “artistas amadores” eram sempre identificados a partir de sumárias informações biográficas em que títulos e profissões sobrepunham-se a quaisquer anteriores experiências artísticas (TEIXEIRA, 2007, p. 103).

As apresentações no tradicional Teatro Santa Isabel restringiam o acesso a um público abastado. A condição amadora dos artistas afastava o estigma, ainda bastante forte no Recife da época, que acompanhava aqueles que “viviam da arte”, e as subvenções oriundas da

⁴² Valdemar de Oliveira, apesar de médico formado, dedicou sua vida ao magistério, à Música, ao Teatro e ao Jornalismo.

profícua rede de relações pessoais e institucionais de Valdemar de Oliveira permitiam ao TAP manter um discurso de relativa autonomia diante das pressões comerciais. Assim foi possível sustentar um projeto que se propunha a fomentar um nível de excelência técnica na produção e na encenação nunca antes alcançado na cena pernambucana. “Para Valdemar de Oliveira, o teatro era uma expressão artística da alta cultura, de refinamento intelectual e de gosto, portanto destinado a um público restrito que dispunha da educação adequada para usufruí-lo” (TEIXEIRA, 2007, p. 100).

A capacidade de Oliveira em mobilizar recursos simbólicos e materiais para o grupo consolida o TAP como um marco na modernização das artes cênicas no estado. O objetivo do grupo passa a ser igualar-se às melhores companhias do país, formar um público afeito às diversas vertentes da linguagem teatral, bem como um elenco apto a encená-las.

O ímpeto de modernização da cena teatral representado pelo TAP tinha na publicação *Contraponto* (1946-1951) outro importante pilar. Tratava-se de uma revista dirigida pelo próprio Valdemar de Oliveira que trazia informações atualizadas do meio cultural tanto do eixo Rio – São Paulo quanto do exterior. Eventualmente publicava artigos sobre manifestações das culturas populares locais. Havia tanto no TAP quanto na *Contraponto* um desejo de modernização no sentido de um cosmopolitismo que, no entanto, nunca chega a ser plenamente alcançado (CADENGUE *apud* DIMITROV, 2006).

Mesmo destacando-se na cena regional e construindo uma boa reputação nas capitais nordestinas e até mesmo em esporádicas apresentações no eixo Rio – São Paulo, o TAP não se estabelece como vetor de renovação da cena teatral por muito tempo. Avesso ao experimentalismo, o grupo se dedicava cada vez mais a encenar um repertório de clássicos consagrados, muito em virtude do gosto do seu público. Os constrangimentos morais e os valores tradicionais da elite que bancava o TAP não permitiam grandes ousadias, o que, com o tempo, levou o grupo a adquirir a pecha de conservador.

4.2. Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)

Crítico teatral, diretor de peças do TAP e tradutor de diversas obras estrangeiras encenadas pelo grupo, Hermilo Borba filho se mostrava insatisfeito com o rumo que vinha tomando a companhia. Demonstrava isso em sua coluna *Do meu caderno de Teatro*, periodicamente publicada no *Jornal do Commercio*. Funda no ano de 1946, em oposição ao modelo do TAP, o Teatro do estudante de Pernambuco (TEP), formado por estudantes da

Faculdade de Direito do Recife, dentre os quais os então jovens Aloísio Magalhães e Ariano Suassuna. Com 28 anos, Borba Filho já era casado e tinha em média dez anos a mais do que os outros integrantes do grupo. Leitor compulsivo e proprietário de uma significativa biblioteca, exercia intelectualmente uma liderança natural entre os colegas da faculdade de Direito, de modo que a escolha de seu nome acabou sendo um consenso para liderar o grupo de teatro em formação.

O TEP tinha como objetivos desde levar o teatro às camadas populares urbanas, até valorizar a cultura tradicional da região para produzir expressões artísticas tidas como originais e próprias. Assim, Borba Filho idealizava uma proposta que se opunha à tendência mais cosmopolita e elitizada do TAP.

No Recife, desde 1941, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), dirigido por Valdemar de Oliveira, chamava para si a responsabilidade de renovar o Teatro local. A partir de 1946, quando Hermilo Borba Filho, egresso do TAP, assume a direção do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), essa responsabilidade passa a ser dividida – ou disputada – por esses dois grupos. (REIS, 2009, p. 61)

Numa atividade artística em que modernização significava quase sempre a incorporação de tendências estéticas importadas das grandes capitais européias, Borba Filho sugeria aparentemente uma nova perspectiva: um olhar diferenciado sobre as manifestações das culturas populares locais, de modo que elas pudessem servir como elemento inspirador de uma renovação da linguagem teatral. Ao mesmo tempo, esse teatro permitiria uma aproximação maior com as camadas populares, desmitificando a idéia de que o teatro seria uma arte exclusivamente elitista.

Entretanto, Reis (2009) chama a atenção para o fato de que mesmo a busca de um teatro mais próximo das camadas populares já se apresentava como tendência na Europa. Experimentos desta espécie já vinham acontecendo em países como Espanha, Irlanda, Itália e França, e Borba Filho, sempre muito bem informado, estava a par disso.

Dentre essas influências, a que mais ecoou no modelo criado pelo TEP foi certamente a do poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia-Lorca (1898 – 1936). Além de ser tomado como símbolo da luta anti-fascista contra a ditadura de Franco, Lorca fundamentava grande parte de sua obra no universo das culturas populares tradicionais da Espanha, sobretudo da região da Andaluzia.

O recurso a Lorca não era gratuito. Em Lorca, Hermilo e seus companheiros não foram buscar só uma de suas peças, nem mesmo apenas o exemplo de luta pelas liberdades democráticas. Nessa fase inicial, em que o grupo estava se estruturando, ele veio a se constituir, mais do que qualquer outro, na

principal referência para a construção da proposta do TEP. Autor de grande envergadura, reunia em si o talento poético-criativo, uma inflexível e corajosa posição anti-fascista (pelo menos era assim que, naquela época, era entendido seu assassinio por parte de declarados seguidores do regime franquista), e um extraordinário exemplo de como aproveitar os motivos locais, dando-lhes um tratamento que lhes possibilitava um alcance universal. Mas não era apenas nisso que residia a obsessão lorquina daqueles jovens. Haveria, ainda, e sobretudo, de considerar-se que ele ofereceu o modelo a ser seguido: um teatro ambulante a ser levado ao povo. Era sua a idéia da *Barraca*: estrutura de fácil montagem, transportável, que servisse de palco nos variados subúrbios e praças a serem visitados. A divisa maior, de “levar o teatro ao povo e não o povo ao teatro” precisava ser concretizada. (TEIXEIRA, 2007, p. 128)

A idéia da *Barraca* era um dos principais pontos de discordância entre Valdemar de Oliveira, líder do Teatro de Amadores, e Borba Filho. Para o primeiro, a encenação de peças ao ar livre ou em ambientes pouco ortodoxos, e diante de um público com baixo grau de instrução em nada contribuía para o engrandecimento das artes cênicas. O Teatro deveria ser uma arte voltada para um público esclarecido e iniciado. Assim, o único modo das camadas populares terem acesso à fruição teatral seria através de uma suposta elevação de seu nível cultural. Já para Borba Filho, a *Barraca* representava a possibilidade de atingir um público mais amplo, encenando não apenas clássicos do Teatro, mas também peças de autores locais baseadas nas manifestações de cultura popular. Esta seria a saída para um teatro brasileiro moderno, não circunscrito às imitações em segunda mão das tendências européias de vanguarda.

4.3. Convergências e divergências sobre o fazer teatral no Recife: Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho

Apesar das discordâncias, tanto Valdemar de Oliveira quanto Hermilo Borba Filho compartilhavam concepções que claramente apontavam para uma relativa emancipação do fazer teatral na cena cultural da cidade. Em primeiro lugar, enfatizavam a autonomia com relação a imperativos de ordem comercial. Os grupos profissionais de teatro no país, até fins dos anos 1930, dedicavam-se quase que exclusivamente a um repertório de forte apelo comercial (TEIXEIRA, 2007). Isso significava, na maioria dos casos, a encenação recorrente de peças humorísticas ou melodramas que prezavam pela repetição de fórmulas já consagradas e de ampla aceitação do grande público. Pouco espaço havia para a produção de espetáculos que exigissem um maior apuro técnico ou formal, pois os imperativos mercadológicos impunham sérias limitações de tempo e recursos para a preparação das peças. Essa situação restritiva se constituía em um obstáculo à exploração das potencialidades da

linguagem artística, dificultando a acumulação e sistematização de saberes específicos do fazer teatral pelas companhias profissionais da época no país.

Teixeira (2007) considera que a popularização do cinema, no final dos anos 1930, contribuiu para pôr em crise o modelo de teatro comercial voltado exclusivamente ao entretenimento em todo o mundo ocidental. Observa nessa época a disseminação de grupos amadores de teatro em vários países, que tinham como objetivo principal a consolidação e a renovação de uma linguagem especificamente teatral. Em concordância, Reis afirma:

Mais livres da preocupação com a bilheteria, caberia aos amadores e aos estudantes trazerem aos espectadores brasileiros peças desses autores modernos que as companhias profissionais, em sua maioria especializadas em comédias ligeiras ou em dramalhões, ainda não tinham interesse em encenar (REIS, 2009, p.34).

Em segundo lugar, Valdemar de Oliveira e Borba Filho prezavam por um teatro que não estivesse subordinado à ingerência de questões especificamente políticas. “Hermilo sempre se manifestou contra todo tipo de censura e de interferência sobre a arte, provenientes da esquerda ou da direita”, afirma Reis (2009: 37). Oliveira, por sua vez, apesar de alinhado com as forças políticas conservadoras do estado e militante anticomunista, tinha como preocupação primordial a arte. Uma evidência disso está nas diversas montagens que o TAP produziu com textos de autores considerados “malditos” pelos mais conservadores, como Dias Gomes, Nelson Rodrigues ou o próprio Lorca.

Oliveira chegou até mesmo a criticar em Borba Filho o que julgava ser uma submissão das atividades do Teatro do Estudante a objetivos extra-artísticos: para ele o ideal de democratização do teatro em nada contribuía para o desenvolvimento da arte, servindo apenas a motivações políticas. Integrantes do TEP, por sua vez, reagiram veementemente a tal insinuação, pois de fato não concordavam com a utilização instrumental da arte para fins de doutrinação política. O que não quer dizer que não houvesse também um componente motivacional político no substrato das ações do TEP. Contudo, havia claramente uma hierarquia de valores entre o estético e político, na qual o primeiro desempenhava papel preponderante (REIS, 2009). Essa hierarquia vai tornar-se mais evidente em fins dos anos 1950, quando Borba Filho cria o Teatro Popular do Nordeste (TPN), grupo que retoma os princípios do TEP numa época em que os conflitos político-ideológicos estavam ainda mais acirrados. Sobre o envolvimento de membros do TEP com a política, Teixeira comenta:

É sabido que quase todos eles tinham uma aguda sensibilidade política, em que prevaleciam as lealdades de esquerda. É sabido, igualmente, que mais de um deles se envolveu em campanhas

políticas, como a de Pelópidas Silveira para prefeito (embora essa campanha só tenha se dado após o fim do grupo, em 1955). Mas o grupo, enquanto tal, manteve-se afastado das questões políticas. Sua arena era a artístico-cultural, e lá procurou se manter. (TEIXEIRA, 2007, p. 315)

Em suma, tanto Oliveira quanto Borba Filho prezavam por uma relativa independência da arte tanto com relação às pressões mercadológicas quanto diante dos imperativos político-partidários. Embora ocupando posições diferentes no campo, há afinidades que consistem numa visão da especificidade da práxis artística e sua relativa autonomia com relação a fatores extra-artísticos. E isso se refletia diretamente tanto na produção do TAP quanto do TEP.

Possuíam uma visão moderna do fazer artístico, segundo a qual seria condição necessária para se produzir um teatro de qualidade o apuro formal e o amadurecimento técnico dos grupos teatrais. Tomavam como padrão técnico a ser alcançado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo, embora Borba Filho fizesse ressalvas às suas concessões mercadológicas⁴³ e ao caráter realista da linguagem teatral encenada pelo grupo.

Outro aspecto comum ao pensamento desses dois intelectuais de referência na cena teatral pernambucana da época é a visão do teatro como uma atividade que cumpre a função de impulsionar o desenvolvimento cultural da sociedade, ou seja, uma “função civilizatória”. (REIS, 2009, p. 38)

A idéia de pedagogia por meio da arte revela a atitude paternalista diante do público que caracterizava tanto o TAP quanto o TEP. Ambos tinham objetivos de “educação artística” e “elevação do gosto” com relação a seus respectivos públicos. (TEIXEIRA, 2007)

Todavia, não só os públicos eram diferenciados, mas também as formas de se implementar essa pedagogia artística eram distintas nos dois grupos. Se as intenções pedagógicas do TAP se limitavam à escolha do repertório para um público previamente selecionado, no TEP iam muito além disso. A dificuldade, por exemplo, de encenar clássicos para um público deveras heterogêneo forçou o TEP a criar estratégias alternativas de interação:

Em *Otelo* (Shakespeare) e, já antes, quando encenaram *Édipo-Rei* (Sófocles), talvez temerosos de que a natureza das peças (seu contexto histórico, etc.) viesse a trazer maiores dificuldades de acompanhamento/compreensão, optaram por fazer palestras públicas sobre

⁴³ Borba Filho criticava o fato de, apesar da qualidade técnica das produções do TBC, o grupo se dedicar por vezes, em função de interesses, segundo ele, comerciais, a atender a um eventual gosto superficial de certa elite paulistana que compunha grosso modo o seu público.

as peças, seus autores e o universo cultural em que estavam inseridos (indo, até mesmo, às rádios locais para proferi-las, como foi o caso durante a encenação de Édipo). Em outras oportunidades, abriram-se para o diálogo com o público – seja recolhendo sugestões e opiniões através de encartes apensos aos programas das peças, como se deu ao encenarem *A sapateira prodigiosa* (Garcia Lorca) seja instaurando um espaço de debate com o público assistente, como aconteceu com as representações de *A casa de Rossner*, de Ibsen. O importante a observar é que, partindo de uma posição de superioridade, de quem se sente obrigado a servir de guia, dando uma boa orientação “artístico-cultural”, o TEP soube levar isso a suas últimas conseqüências, abrindo, até mesmo, canais de diálogo e trocas com seu público. (TEIXEIRA, 2007, p. 112-113)

Além disso, o TEP se dedicava a promover palestras e debates sobre Teatro, muitas vezes trazendo artistas e intelectuais de outros estados, denotando um desejo de movimentar a cena cultural e intelectual da cidade de modo mais amplo, o que de fato conseguiu.

Para isso, muito contribuiu a relevância das artes cênicas no contexto cultural do Recife da época. O Teatro era, de fato, uma das poucas atividades artísticas economicamente viáveis no restrito mercado de bens culturais da província. Por sua própria natureza, permitia que, a um investimento relativamente baixo de recursos materiais, houvesse um retorno significativo depois de repetidas apresentações de um mesmo espetáculo. Isso explica o fato de que já nos anos 1940 o Teatro se destacasse no ambiente cultural da cidade por um maior desenvolvimento das estruturas e das dinâmicas de produção. A mobilização de recursos materiais e simbólicos para a produção teatral da época na cidade não se comparava a nenhuma outra atividade do campo artístico.

Depois de consolidado o Teatro como bem de consumo no mercado cultural, surgem grupos que se insurgem contra o formato típico das produções populares da época. Buscam um apuro formal e uma qualidade estética que tentavam fugir às limitações formais derivadas dos modelos enquadrados ao gosto médio de um mercado amplo, de perfil popular. A aparição tanto do TAP quanto do TEP evidencia esse processo, que guarda características análogas à estruturação de um campo, de acordo com o conceito de Bourdieu (2010 [1992]).

Em suma, na cena teatral da época conviviam diferentes tendências: companhias como a de Barreto Jr., dedicadas ao teatro de perfil mais popular e comercial, o Teatro de Amadores de Pernambuco, cuja proposta era produzir montagens clássicas ao gosto da elite local, e o Teatro do Estudante de Pernambuco, com uma proposta mais ousada, tanto em seu afã de levar às classes populares espetáculos clássicos do teatro, como também em sua proposição de elaborar uma nova linguagem teatral de cunho nacional, a partir de pesquisas sobre a dramaturgia popular. Cada uma dessas posturas tinha implicações específicas sobre o

modo de fazer teatro e em função delas surgiam debates sobre questões especificamente técnicas e estéticas. Esta tradução de problemas filosóficos, econômicos e políticos dentro da lógica específica da linguagem teatral, e as questões daí provenientes são algumas das características que configuram um campo em formação. É esse campo teatral que, em Pernambuco, traduziu em suas práticas, pela primeira vez, de modo mais consistente, os balizamentos estruturadores da visão de mundo que desde a década de 1920 pautavam o debate cultural local em torno das posições de Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa. Uma evidência do considerável peso que tinha a cena teatral no conjunto de atividades artísticas realizadas em âmbito local.

Neste contexto, o TEP representava a iniciativa mais inovadora não só no panorama das artes cênicas locais, mas também em todo o cenário cultural da província. O impacto de sua atuação transcendeu em muito o âmbito do Teatro, reverberando em outros movimentos importantes que viriam posteriormente a marcar a vida cultural da cidade, como o Gráfico Amador e o próprio Movimento Armorial.

Contudo, a falta de apoio material e as dificuldades em viabilizar financeiramente de modo autônomo suas atividades fizeram com que o grupo, durante toda a sua curta existência, estivesse sempre atolado em dívidas. A situação obrigou o TEP a fechar as portas em 1953, mesmo ano em que Hermilo Borba Filho recebe um convite para trabalhar em São Paulo e deixa o Recife por tempo indeterminado.

O Teatro do Estudante de Pernambuco e o Gráfico Amador⁴⁴ funcionaram como verdadeiras escolas de arte e fóruns culturais para seus integrantes. Os jovens da Faculdade de Direito aglutinados em torno de Hermilo Borba Filho, que integrariam ambos os grupos, liam e discutiam juntos sobre teatro, arte e literatura, sempre respeitando a pluralidade de posições e opiniões. Dentre eles, Ariano Suassuna talvez tenha sido um dos mais influenciados pelos princípios do TEP, que levou adiante mesmo depois das divergências estéticas que viria a ter no futuro com Borba Filho.

Além de tomar como uma de suas preocupações centrais a construção de um teatro brasileiro nacional e popular, Suassuna compartilha com Borba Filho a admiração por Federico García-Lorca, um autor de referência para o TEP, devido à sua poética onírica

⁴⁴ O Gráfico Amador foi uma tipografia artesanal fundada por jovens recifenses, muitos deles oriundos do TEP, e que funcionou entre 1951 e 1961. A inexistência de editoras locais levou aquele grupo de jovens a criar os próprios meios para publicação de suas obras. Enquanto alguns, como Aloísio Magalhães e Gastão de Holanda, se dedicavam ao trabalho técnico e criativo da produção bibliográfica artesanal, outros como José Laurenio de Melo e Orlando Costa Ferreira dedicavam-se à elaboração e seleção do material a ser publicado.

baseada nas narrativas e mitos populares da Espanha, mas também por suas iniciativas de divulgação do teatro entre as classes populares.

Suassuna relembra Lorca para exemplificar a diferença entre uma arte popular “original” e a sua recriação por artistas eruditos. Em várias oportunidades ressalta que apenas o “povo pobre do Brasil real” tem a capacidade de produzir arte popular, e que qualquer artista de elite que o pretendesse, não conseguiria ir além de uma mera falsificação. É interessante observar, na descrição que o autor faz do trabalho de García Lorca e do compositor Manuel de Falla, como muitas dessas características podem ser identificadas nos princípios do Movimento Armorial e das políticas de cultura que ele implementaria a partir da década de 1970.

A postura que podemos assumir (nós, que pertencendo ao Brasil oficial, desejamos, no entanto, ligar nossa arte à do Brasil real) é mirar-nos no exemplo de um García Lorca ou de um Manuel de Falla, entre outros. García Lorca pertencia à classe privilegiada de seu país. Como nós, desejava que se acabasse aquela cisão dilaceradora, causada pelo capitalismo e que separa o povo de nós. Lutou contra ela do modo que lhe era possível (e foi por causa disso que o fuzilaram). Mas, mesmo em plena vigência da cisão, amava profundamente a arte de seu povo. Uniu-se ao seu amigo Manuel de Falla e os dois, juntos, fizeram pesquisas que duraram muito tempo, anotando romances, cantares e “descantes” do povo espanhol. Foi daí que surgiram obras de gênio como o “Romanceiro Cigano” de Lorca, e “O retábulo de mestre Pedro”, de Manuel de Falla; um livro de poemas e um espetáculo de música, teatro e canto tão profundamente espanhóis e apesar disso (ou por isso mesmo) tão universais. É claro que García Lorca não copiava. Partia do romanceiro popular espanhol, de suas formas e de seu espírito. Mas recriava e transformava tudo, valendo-se de sua arte refinada e poderosa (...)⁴⁵

É sintomático o sentimento de identificação que Suassuna revela ter em relação a Garcia Lorca. Assim como o autor espanhol, ele é oriundo de uma camada social privilegiada, mas dedica-se a pesquisar, valorizar e recriar manifestações do Romanceiro popular de seu país. Ao descrever Lorca, Suassuna descreve a ele próprio e seu próprio modo de fazer arte.

Em sua hierarquia estética particular, Suassuna considera García Lorca o maior poeta do século XX, bem como Heitor Villa-Lobos o maior compositor brasileiro de todos os tempos. Ambos conseguiram, segundo ele, a partir de uma reelaboração formal das culturas populares, produzir uma cultura erudita a um só tempo nacional e universal. Segundo a sua perspectiva, a única alternativa de se atingir a universalidade, ou, mais especificamente, o

⁴⁵ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 jun. 1999. P. 1-2.

reconhecimento artístico internacional - enquanto artista brasileiro - seria buscando traduzir a especificidade de um espírito nativo imanente às culturas populares numa linguagem artística erudita, ao mesmo tempo original e integrada aos cânones da grande arte universal. No que diz respeito à música, explica:

A música erudita é o fruto sedimentado da superação da música popular, superação essa realizada pelos grandes espíritos através dos tempos. Na Espanha, a arte popular vive nas raízes da erudita: é o caso de Manuel de Falla, na música, e García Lorca na poesia, ambos tão universais e ao mesmo tempo tão espanhóis.⁴⁶

O aproveitamento da arte popular como matéria-prima para uma reelaboração formal eruditizada seria um imperativo moral para o artista nacional, ou seja, uma missão. Deste modo, o artista cumpriria uma dupla tarefa: manteria vivo o espírito da cultura popular, eternizando-a na arte erudita; ajudaria desta forma a construir uma arte nacional que seria, por sua singularidade, digna de integrar o panteão da grande arte universal.

4.4. O TEP e o Regionalismo

Reis (2009) identifica na formação do TEP marcas do Regionalismo de Gilberto Freyre, muito embora Borba Filho faça poucas referências ao autor de *Casa Grande & Senzala*. Ressalta a participação intensa de Samuel Campelo no Congresso Regionalista de 1926, evento do qual Gilberto Freyre foi um dos idealizadores, agregando em torno de suas idéias uma claqué de jovens artistas e intelectuais recifenses. O manifesto é uma espécie de reação à semana de arte moderna paulistana, posiciona-se contra um certo deslumbramento diante das vanguardas artísticas internacionais e enfatiza a necessidade de valorizar elementos da cultura tradicional local, tais como a culinária típica e os folguedos populares.

O mesmo Campelo posteriormente fundaria o grupo Gente Nossa, e seria o responsável por acolher Borba Filho no grupo assim que este chega ao Recife.

Em vários artigos Freyre citou nomes de artistas e intelectuais locais que considerava seguidores do regionalismo. Considerava a si próprio, em parte, responsável por influenciar as gerações de intelectuais que lhe sucederam, e alardeava isso sem falsa modéstia.

Todavia, apenas quando se leva em consideração que Samuel Campelo foi um ativo participante do Congresso Regionalista de 26, e que somente a partir de seu empenho, sobretudo com a fundação do Grupo Gente Nossa, em 1931, o teatro feito em Pernambuco começaria a ser reconhecido de

⁴⁶ SUASSUNA, Ariano. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 16 fev. 1999. p. 1-2.

forma mais ou menos autônoma; ou quando se sabe que seria por intermédio dele, de Samuel Campelo, que Valdemar de Oliveira passaria a se dedicar mais ao teatro, a ponto de fundar, dez anos mais tarde, seu próprio conjunto, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP); e ainda quando se recorda que fora ele, Samuel Campelo, quem acolhera em seu grupo teatral o jovem Hermilo Borba Filho, recém chegado da cidade de Palmares, no ano de 1936, e que este viria a ser o mentor dos primeiros passos de Ariano Suassuna no universo teatral, tem-se a impressão de que não se deve menosprezar essa espontânea, e aparentemente imodesta, percepção de Gilberto Freyre a respeito da presença Regionalista no bojo do teatro feito no Estado ao longo do século XX. (REIS, 2009, p.D74)

A ascendência do pensamento freyreano sobre a atmosfera cultural da capital pernambucana - que já era grande - se consolida com a grande repercussão nacional e internacional alcançada por *Casa Grande & Senzala* a partir de 1933, e certamente tem implicações sobre o modo como viria a se estruturar a cena teatral local.

Em 1952 Freyre publica o Manifesto Regionalista, afirmando tratar-se de uma transcrição da conferência ministrada por ele próprio vinte e seis anos antes, por ocasião do Congresso Regionalista. Nele, caracteriza o Regionalismo como “combinações novas de idéias porventura velhas”, para logo em seguida afirmar que o Regionalismo é também modernista a seu modo, modernista e tradicionalista ao mesmo tempo, o que evidencia a tentativa do pensamento freyreano de mitigar no plano simbólico os confrontos entre tradição e modernidade.

Reis (2009) observa, no entanto, que nem o Modernismo paulista proposto em 1922 nem o Regionalismo recifense de 1926 tomam as artes cênicas como tema relevante a ser problematizado. De fato, o primeiro se concentra na literatura, nas artes plásticas e na música, enquanto o segundo, pela sua ambição de sugerir, de modo genérico, uma valorização todos os tipos de manifestação cultural de cunho regional, pouco contribui - à sua época - em termos de ações específicas no âmbito artístico.

Embora as idéias regionalistas de Freyre não cumpram diretamente um papel de manifesto artístico, vão influenciar várias gerações posteriores de artistas e intelectuais. O Nordeste da década de 1920 era uma região que vinha acentuadamente perdendo sua importância relativa, política e economicamente, no plano nacional. A desagregação da economia local, cujo carro-chefe era o plantio de açúcar para exportação, acompanhava uma perda de poder dessas elites agrárias tanto no âmbito local quanto no nacional. As redes de dominação tradicionais fundamentadas na cultura patriarcal e no clientelismo já vinham se desfazendo desde o século XIX e um novo discurso hegemônico precisava ser construído para legitimar simbolicamente o poder daquelas elites decadentes. Segundo Durval Muniz de

Albuquerque Jr. (1999), é neste contexto que o Regionalismo de Freyre é apropriado como discurso que fundamenta uma identidade cultural nordestina para além das fronteiras estaduais.

Em contraposição à região sudeste, o mais dinâmico pólo de industrialização e urbanização do país, a idéia de uma região Nordeste vai ser construída no imaginário nacional como lugar de permanência de antigas tradições. Para isso contribui uma produção cultural variada que, a partir dos anos 1920, tematiza o Nordeste como lócus privilegiado da seca, da miséria, do messianismo e do cangaço. Para Albuquerque Jr.,

Esta construção do Nordeste será feita por vários intelectuais e artistas em épocas também as mais variadas. Ela aparece desde Gilberto Freyre e a “escola tradicionalista de Recife” da qual participam autores como José Lins do Rego e Ascenso Ferreira nas décadas de vinte e trinta, passando pela música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, a partir da década de quarenta, até a obra teatral de Ariano Suassuna, iniciada na década de cinquenta. (2008, p. 151)

4.5. Do TEP ao Movimento de Cultura Popular (MCP)

É para o Teatro do Estudante de Pernambuco que Ariano Suassuna escreve em 1946 a sua primeira peça teatral, intitulada *Uma mulher vestida de sol*⁴⁷, uma tragédia ambientada no sertão nordestino. O texto vence o primeiro Concurso de Peças do TEP, que incluía em seu edital orientações para que os autores “enfocassem, ‘de preferência’, ‘os problemas brasileiros’, ‘aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil’” (REIS, 2009: 452)

Naquele mesmo ano, integrando o Diretório Estudantil da Faculdade de Direito do Recife, Suassuna havia promovido um festival de cantadores e violeiros no Teatro Santa Isabel, jóia de arquitetura neoclássica fincada na região central da cidade, onde costumavam acontecer os eventos culturais voltados para a elite recifense.

O evento aconteceu apesar da resistência do diretor do Teatro, Valdemar de Oliveira, que fez questão de documentar que só concordava com a sua realização por causa do caráter filantrópico da apresentação. Considerava uma infâmia ver cantadores e violeiros subirem ao palco no qual Castro Alves, Joaquim Nabuco e Tobias Barreto haviam recitado seus versos (DIMITROV, 2006). Aí já é possível perceber uma manifestação do conflito de valores que

⁴⁷ A peça, várias vezes reescrita por Suassuna, nunca seria encenada no palco. Apenas em 1994 o texto foi adaptado para um especial da TV Globo sob a direção de Luiz Fernando Carvalho.

viria a pautar as oposições entre o TAP, também dirigido por Valdemar de Oliveira, e o TEP, formado pelos alunos da Faculdade de Direito liderados por Hermilo Borba Filho, do qual faria parte Ariano Suassuna.

Em sua coluna na Folha de São Paulo publicada em 21 de março de 2000, Suassuna se refere ao festival como sua primeira “aula-espetáculo”, nome pelo qual ficariam posteriormente conhecidas suas conferências sobre arte brasileira, sempre entremeadas por números musicais e de dança popular ou “armorial”.

A primeira peça teatral de Suassuna encenada pelo TEP foi *Cantam as harpas de Sião*, montagem que inaugurou a *Barraca*, em setembro de 1948, no Parque Treze de Maio, região central do Recife. Na mesma ocasião foi também encenada a peça *Haja Pau*, de José de Moraes Pinho, e houve ainda uma apresentação da atriz Ana Canen, que interpretou versos de Garcia Lorca transformados em canções pelo compositor Capiba. O TEP pela primeira vez colocava em prática duas de suas propostas iniciais: a encenação de autores nacionais e a apresentação de um espetáculo aberto, em praça pública, conforme a idéia inspiradora da *Barraca* de Federico García Lorca. A iniciativa da *Barraca*, entretanto, não vai além deste primeiro espetáculo. As dificuldades materiais enfrentadas pelo TEP, bem como os contratemplos logísticos que implicavam o deslocamento da estrutura da *Barraca* para outros pontos da cidade, fizeram com que ela nunca viesse a ser reutilizada pelo grupo.

Em 1952, Ariano Suassuna escreve *O Arco desolado*, peça que encerra uma etapa da sua obra teatral na qual predominam temas trágicos. Até então, a atividade artística do autor se restringia basicamente a sua produção poética, em grande parte inédita, e às tragédias teatrais. A partir de 1955, ano em que conclui a peça *O Auto da Compadecida*, o humor passa a ser um elemento central em seu universo artístico.

Porém, não é apenas em função da guinada em direção ao humor que *O Auto da Compadecida* é considerado um marco na trajetória artística de Ariano Suassuna. A peça torna-se um sucesso nacional depois de encenada no Rio de Janeiro, em 1957, pelo Teatro Adolescente do Recife. Recebe rasgados elogios de influentes críticos teatrais da época como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Depois do sucesso na capital federal em Janeiro, a montagem paulista da peça seria dirigida em março daquele mesmo ano por Hermilo Borba Filho, então residente em São Paulo.

O Auto da Compadecida é uma peça em três atos, cujas referências à religião católica fazem remeter aos *Autos* medievais, forte inspiração no universo artístico de Suassuna. A narrativa se baseia em três folhetos de cordel, baseados em temas universais na medida em

que podem ser encontradas narrativas análogas em “contos tradicionais e *fabliaux* medievais” (SANTOS, 1999: 240).

Em crítica publicada no *Estado de São Paulo*, em 9 de março de 1957, Sábado Magaldi ressalta as qualidades do autor em conseguir realizar uma raramente eficaz mistura entre arte popular e arte erudita.

Ariano Suassuna funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal.

A grande projeção alcançada pelo espetáculo na época faz com que Suassuna passe a ser reconhecido no meio teatral do eixo Rio - São Paulo como uma das grandes promessas da dramaturgia brasileira. Para Teixeira, “O sucesso daí advindo, junto ao reconhecimento de seus méritos literários, redefiniram radicalmente sua posição no mundo das letras.” (TEIXEIRA, 2007: 184).

Até *O Auto da Compadecida*, a obra de Ariano Suassuna não havia ainda alcançado qualquer repercussão para além das fronteiras da província. Suas peças costumavam ser encenadas por grupos locais no Recife e sua atuação intelectual estava circunscrita a colaborações em periódicos locais, fosse como crítico teatral para o *Diário de Pernambuco* ou como crítico literário para o hoje extinto jornal *Folha da Manhã*. Com o sucesso de *O Auto*, Suassuna tem seu nome projetado nacionalmente como dramaturgo, e desde então suas peças passam a ser sistematicamente encenadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Conforme observa Santos:

O período de 1957 a 1962 corresponde a uma fase de intensa produção teatral de Suassuna, em que ele escreve uma a duas peças por ano, imediatamente encenadas no Rio de Janeiro, por Ziembinski, e em São Paulo, por Borba Filho, que ‘emigrou’ por alguns anos (SANTOS, 1999, p. 41)

A projeção nacional de Suassuna como autor resulta não apenas na conquista de uma posição de destaque que ele passa a ocupar no campo artístico e intelectual brasileiro, mas também tem implicações na posição ocupada por ele e sua obra (ou o que ambos representam) no campo artístico e intelectual local. Com Hermilo Borba Filho em São Paulo, Suassuna passa a ser o legítimo herdeiro em Pernambuco dos ideais do TEP, e a consagração de sua obra por instâncias da crítica cultural do sudeste contribui não só para reforçar essa legitimação, mas também para consolidar a crença - em âmbito local - nos ideais do TEP como uma opção estética válida para as artes cênicas brasileiras.

Em 1955, o Teatro de Amadores de Pernambuco havia realizado uma bem-sucedida montagem de *Vestido de noiva*, peça de Nelson Rodrigues, que para Ariano Suassuna, como crítico teatral do *Diário de Pernambuco*, representou o apogeu do grupo em termos de excelência técnica da montagem, a cargo do italiano Flamínio Bollini.

Entretanto, também em virtude dos sucessivos êxitos nacionais de Ariano Suassuna como dramaturgo, os ideais do extinto Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) ganham prestígio na cena teatral local, e o modelo do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) começa a ser taxado de ultrapassado e incapaz de acompanhar as novidades da cena (CADENGUE *Apud* DIMITROV, 2006, p. 83).

Por sua excepcional habilidade, Suassuna foi quem melhor conseguiu dar forma aos princípios do TEP em seu teatro. A repercussão de sua obra no âmbito nacional como algo inovador, iria contribuir para reconfigurar a estrutura do campo cultural na província.

4.6. Fundação do MCP em meio ao acirramento do debate político no Recife.

Em 1960, durante a gestão de Miguel Arraes como prefeito do Recife, foi criado o Movimento de Cultura Popular (MCP), grupo influenciado por idéias francesas originárias do movimento *Peuple et culture* e que, reunindo intelectuais e artistas com o apoio da prefeitura, implementaria ações culturais amplas, incluindo a alfabetização de adultos através do método Paulo Freire. O momento era propício para o surgimento de iniciativas afins em todo o Brasil. Artistas e intelectuais se engajavam politicamente no sentido de produzir uma arte capaz de conscientizar o povo de sua situação oprimida, fazendo uso instrumental de elementos que eles identificavam na própria linguagem do povo.

Desde o fim do Estado Novo, o Brasil vivia um clima de crescente acirramento das tensões políticas, a desembocar no golpe que instauraria a ditadura civil-militar a partir de 1964.

Arraes havia sido eleito para a prefeitura da capital pernambucana em 1959 pela Frente do Recife, coligação de esquerda formada em 1955 para eleger prefeito Pelópidas da Silveira. Desde 1945, ano da redemocratização, as forças de esquerda vinham sistematicamente conquistando vitórias eleitorais na capital pernambucana. Contudo, a cada eleição, a diferença de votos em prol da esquerda se reduzia. O acirramento cada vez maior na disputa dos pleitos era o reflexo de uma situação política cada vez mais polarizada no país.

Numa época em que o panorama político internacional era marcado pela Guerra Fria, e na qual ainda se viviam os ecos da recente Revolução Cubana em 1957, os diversos ideários de esquerda, fossem estes reformistas ou revolucionários, encontravam numa sociedade desigual como a brasileira um terreno fértil para se disseminar.

4.7. O Teatro Popular do Nordeste (TPN)

Desde 1956, Ariano Suassuna trabalhava como professor efetivo da Universidade do Recife, futura Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em 1958, convida Hermilo Borba Filho, que na época ainda morava em São Paulo, a retornar ao Recife, para se engajar no projeto de estruturação de um curso de Teatro na Universidade.

Há seis anos na capital paulista, Borba Filho estava bastante envolvido com a cena teatral da cidade. Além de trabalhar como encenador em projetos diversos, atuava como crítico de teatro em veículos de grande circulação, como o jornal *Última Hora* e a Revista *Visão*. Segundo ele próprio, vivia numa situação financeira confortável, bem diferente do momento em que, endividado, precisou sair do Recife. Mesmo assim, opta por retornar a Pernambuco.

De volta ao Recife, põe em prática com Suassuna um antigo sonho: a criação de um novo grupo de teatro que levasse adiante as propostas do TEP. Mais experientes, os velhos companheiros do TEP desejavam enriquecer a proposta inicial e realizá-la agora em bases profissionais. Surgia o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Apesar dos ideais serem basicamente os mesmos do TEP, o cenário político e cultural da cidade era bastante diferente daquele de 1946, quando havia surgido o grupo em sua primeira versão.

Cientes das dificuldades materiais que enfrentariam para manter em funcionamento o Teatro Popular do Nordeste, seus membros firmam um convênio com a Fundação de Promoção Social, uma entidade ligada ao governo do estado. O acordo era bastante proveitoso para o TPN: receberiam verba para as montagens e para cobrir eventuais prejuízos de bilheteria, teriam total liberdade na parte artística, e, em contrapartida, se comprometiam a realizar uma quota de espetáculos em centros operários e um mínimo de quatro montagens por ano (PONTES *Apud* TEIXEIRA, 2007).

Porém, a pretensão de liberdade artística numa época em que predominam patrulhas ideológicas de toda a espécie sobre a produção cultural, pode gerar reações inusitadas.

Heloísa Buarque de Holanda (1980) afirma, com relação ao debate cultural no período da ditadura, que a cultura militante de esquerda consolidada para fazer frente aos mecanismos de repressão e censura impôs certas limitações à experiência política da oposição. Em outras palavras, a necessidade de unir-se em bloco para combater a ditadura atrapalhou a formação de uma cultura de debate democrático no seio da própria esquerda, que acaba por mimetizar a intolerância com quem pensa diferente. Daí o termo “patrulhas ideológicas” para designar a postura de desqualificar radicalmente qualquer perspectiva diferente de sua própria posição política, reduzindo o debate artístico a oposições políticas estanques e estéreis.

No caso de Pernambuco, as posições políticas começam a se radicalizar bem antes do golpe de 1964, que teve para o estado profundas consequências políticas, repercutindo também, fortemente, no plano cultural. O governador de Pernambuco, Cid Sampaio, havia rompido politicamente com Miguel Arraes nas eleições de 1958. Por ocasião do pleito presidencial ocorrido naquele ano, Arraes apoiou o General comunista Lott, enquanto Sampaio apoiou a candidatura então vitoriosa de Jânio Quadros. As facções mais à esquerda do espectro político se aglutinavam cada vez mais em torno de Miguel Arraes, cuja iniciativa de criar o Movimento de Cultura Popular (MCP), integrando atividades educacionais e culturais, atraiu grande parte da classe artística. Enquanto isso, Sampaio se comprometia com os setores mais conservadores.

O MCP tinha seu próprio grupo de teatro, o Teatro de Cultura Popular⁴⁸ (TCP), “que encarava o teatro mais como um instrumento a serviço do despertar político das massas do que de qualquer fim artístico” (TEIXEIRA, 2006, p. 165). Esses princípios iam frontalmente de encontro ao que os membros do TEP pensavam a respeito do fazer teatral. Essa incompatibilidade levaria Borba Filho e Suassuna a abandonarem o MCP.

Um desentendimento entre Borba Filho e Germano Coelho, presidente do MCP, selou o rompimento. Mas o principal motivo era mesmo a constatação de que, no MCP, as preocupações políticas sufocavam a discussão estética. Isso, nem Borba Filho, nem Suassuna poderiam aceitar. “Segundo Suassuna, a arte, preocupada em elucidar as condições políticas e sociais da realidade, perderia o poder encantatório, perderia a beleza, necessária e fundamental para o escritor” (DIDIER, 2000, p. 96).

Este rompimento, que ocorre aparentemente por razões estritamente ligadas ao fazer teatral, acaba posicionando o TPN à direita do espectro político no quadro histórico de sua

⁴⁸ É interessante observar que, mesmo com todas as discordâncias, membros do TCP, grupo de teatro do Movimento de Cultura Popular (MCP) reconheciam a importância do TEP e se viam como frutos daquela iniciativa pioneira, como era o caso do ator e diretor Luiz Mendonça (MENDONÇA *Apud* REIS, 2009, p.267)

época, mesmo que porventura não fosse esta a intenção de seus membros. Teixeira (2007, p. 165) atribui a decisão do TPN em se afastar do MCP, em parte, a uma eventual ingenuidade a respeito das consequências políticas daquela decisão. Para ele, ao combater o que julgavam uma visão equivocada do fazer teatral, os integrantes do TPN acabam sendo posicionados ao lado dos setores políticos mais conservadores. Contudo, muitos dos que acusavam o TPN de aderir à direita eram os mesmos que julgavam o teatro engajado a única forma legítima de expressão teatral na época em questão. A forte tendência a rotulações políticas de manifestações artísticas é um sintoma das patrulhas ideológicas vigentes na época, e cabe ao pesquisador tentar desvendar, em cada contexto, o quanto cada postura assumida implica num movimento mais à esquerda ou à direita, e o quanto as rotulações em jogo são utilizadas com o objetivo de deslegitimar posturas diferentes.

Estivessem ou não cientes das implicações políticas de suas decisões estéticas, os integrantes do TPN mantinham uma coerência com relação ao projeto inicial do TEP: a produção de uma arte comprometida acima de tudo com o fazer teatral e impregnada do espírito das manifestações populares, a partir do qual deve fazer surgir uma nova linguagem artística, moderna e ao mesmo tempo brasileira. A primeira fase do TPN é marcada por montagens das comédias de Ariano Suassuna dirigidas por Hermilo Borba Filho. Em 1962, quando as tensões com o MCP chegam ao auge, Hermilo encena uma peça de sua autoria intitulada *A bomba da paz*, na qual faz severas críticas ao movimento de esquerda e ridiculariza tanto o MCP quanto os setores mais reacionários da direita.

Depois dessa montagem, o TPN demoraria alguns anos até produzir um novo espetáculo. Enquanto isso, o quadro de radicalização e instabilidade política se agravava com a renúncia precoce do presidente Jânio Quadros em 1961. No ano seguinte, Arraes venceria as eleições para o governo do estado de Pernambuco. Em seu governo, estimularia a formação de sindicatos e associações populares, estenderia aos trabalhadores da cana-de-açúcar o direito ao salário mínimo e expandiria a atuação do MCP.

Quando ocorre o golpe civil-militar, em abril de 1964, o então governador Miguel Arraes é deposto e preso pelo novo regime, e imediatamente são desarticuladas as iniciativas de seu governo na área de cultura e educação.

À medida que se radicaliza o debate político, as rotulações ideológicas tendem a se impor como critérios para avaliação das obras, ameaçando a relativa autonomia valorativa do campo artístico. Suassuna descreve alguns dos efeitos desse processo de radicalização política sobre a recepção de suas obras e de seus posicionamentos intelectuais na época.

Nunca fui marxista. Apesar disso, quando, na década de 50, foi lançado o 'Auto da Compadecida', fui denunciado como comunista num artigo de Plínio Salgado, líder da extrema direita brasileira (...). O mais curioso, porém, é que mais ou menos naqueles dias eu estava sendo atacado pelos marxistas porque, atento aos crimes que então se praticavam na União Soviética (inclusive perseguindo ou fuzilando intelectuais, como fizeram com Boris Pasternak e Ossip Mandelstam), eu era contrário à colaboração dos católicos com eles⁴⁹

Esta expressa oposição às patrulhas ideológicas de direita ou de esquerda sobre a arte não impediu que Suassuna fosse associado - como ainda o é, sobretudo pela imprensa do sudeste - a uma geração do teatro engajado brasileiro que lhe era contemporânea no plano nacional. *O Auto da Compadecida* (1957) foi encenado mais ou menos na mesma época que *A moratória*, de Jorge de Andrade (1955), *Eles não usam Black-tie*, de Giafrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Vianinha, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes e *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. É compreensível que ele fosse confundido com esse rol de autores, como acontece neste artigo de Fernando Barros e Silva, publicado na Folha de São Paulo, que se refere aos autores acima citados como: "(...) todos militantes de esquerda, todos profundamente nacionalistas e estão todos em busca de um teatro ao mesmo tempo popular e socialmente engajado, capaz de expor as mazelas do país e ser ao mesmo tempo um veículo de superação" (SILVA, 1999, p. 2).

Contudo, embora tenha atuado ao lado de artistas engajados no Movimento de Cultura popular (MCP), Suassuna vai desempenhar, ao longo da década de 1970, importante papel na consolidação, no plano local, de políticas afinadas com o ideário da ditadura civil-militar expresso na Política Nacional de Cultura daquele regime.

4.8. Trajetória de Ariano Suassuna no pós-64

Depois do golpe, a cena cultural do Recife sofre um forte impacto; além da dissolução do MCP e da perseguição de seus integrantes, membros do TPN - sobretudo atores - também são perseguidos pelo Comando de Caça aos Comunistas, sendo inclusive ameaçados com telefonemas e cartas anônimas (REIS, 2009, p. 272)

O período entre 1962 e 1966 corresponde a uma espécie de recesso do TPN, que não produz nenhuma montagem nesse intervalo. É nesta época que Hermilo Borba Filho

⁴⁹ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 ago. 1999. p. 1-2.

aprofunda suas pesquisas sobre a arte popular, principalmente espetáculos dramáticos como bumba-meu-boi, pastoril e mamulengo (TEIXEIRA, 2007). Essas pesquisas o levarão a se interessar pelas técnicas anti-ilusionistas de representação teatral que consegue identificar nessas manifestações, comparando-as a uma espécie de versão popular da moderna linguagem teatral que se anteciparia às propostas estéticas de Bertold Brecht.

Avesso ao anti-ilusionismo no Teatro - e na arte de modo geral - Ariano Suassuna não compartilhava das propostas estéticas de Brecht e tampouco concordava com a aplicação de elementos formais similares na dramaturgia, tivessem eles origem nos espetáculos populares nordestinos ou não. Começam nessa época suas divergências estéticas com Hermilo Borba Filho, que vão resultar num afastamento gradual de Suassuna do TPN⁵⁰ (DIMITROV, 2006; REIS, 2009; CADENGUE, 2006).

O afastamento por questões vinculadas à estética teatral seria revelador também das divergências políticas entre Suassuna e Borba Filho que aflorariam na década de 1970, principalmente no que se refere ao significado das manifestações populares, à ideia de pureza e à romantização das manifestações populares por parte dos intelectuais de elite. Já no final da vida, Borba Filho acreditava que, ao se defender uma dada “pureza” das manifestações populares das classes mais pobres, contribuía-se, implicitamente, para mantê-las nas mesmas condições sócio-econômicas de pobreza e miséria. Tal postura entrava em choque com a visão romântica de Suassuna, que acreditava ser possível manter vivo o espírito mágico das culturas populares através da recriação engendrada por artistas eruditos, o que para Borba Filho não passaria de uma “aristocratização” do popular.

Ao longo dos anos 1960, Suassuna vai concentrar seus esforços na consolidação de um espaço institucional no meio acadêmico. Sentia-se imbuído da missão de defender uma supostamente autêntica cultura nacional do esquecimento e, em sua mera atuação como artista, não dispunha dos meios necessários para cumpri-la. Segundo Dimitrov (2006), este sentimento de que havia uma autenticidade da cultura popular a ser preservada e protegida, era uma das principais diferenças entre o projeto original do TEP e a proposta contemporânea do TPN:

Uma característica importante, que se tornou presente no TPN e que não tinha a mesma tônica no TEP, era a defesa da cultura popular. A ideia de

⁵⁰ “Mas o encanto de Hermilo por Brecht, que muito agradaria aos integrantes da Companhia do Latão, não encantava Suassuna que se afastou do Teatro Popular do Nordeste porque o grupo se aproximou demasiadamente das ideias e práticas do autor alemão, quebrando o realismo, no que Suassuna concorda. Mas ao insurgir-se contra a *encantação* do teatro, para ele fundamental, quando Hermilo se direcionou à reflexão pura do teatro, o *mestre armorial* depôs as armas. (CADENGUE, 2006, p. 69)

que a cultura popular deveria ser protegida da grande invasão da cultura de massa (...), não está presente, por exemplo, na palestra ministrada por Hermilo na ocasião do lançamento do TEP *Teatro: arte do povo*. O TEP cobrava uma maior atenção à cultura popular a fim de que houvesse um efeito pedagógico, para que, a partir dela, o “povo” fosse ao teatro. Já o TPN via a cultura popular como algo “ameaçado”, algo que deveria ser protegido da massificação da indústria cultural, pois ela significava a produção artística “autêntica”. (DIMITROV, 2006, p. 86)

Há uma nuance que pode ser interpretada como traço diferenciador das posturas de Borba Filho e Suassuna. Enquanto para Borba Filho a adoção de elementos das culturas populares na criação teatral poderia facilitar o diálogo com as camadas populares e assim fazê-la se interessar pelas artes cênicas, para Suassuna as culturas populares deveriam ser “protegidas”, pois seriam portadoras de uma espécie de valor simbólico intrínseco e inestimável. Ou seja, enquanto para Suassuna, aquelas manifestações teriam um valor “em si”, para Borba Filho teriam valor relativo, na medida em que serviriam como soluções estéticas interessantes e originais para a arte nacional.

4.9. Suassuna e as políticas culturais: em busca de uma cultura “autêntica”

A partir de 1967, quando é convidado a integrar o Conselho Federal de Cultura (CFC), Suassuna passa a atuar de modo recorrente junto a instituições voltadas para a formulação e implementação de políticas culturais.

O CFC foi um órgão criado em 1966 pelo governo militar na gestão do presidente Castello Branco, que reuniu intelectuais de renome e prestígio nas hostes oficiais com vistas à discussão e a formulação de uma política nacional de cultura. Dele participavam personalidades como Afonso Arinos e Josué Montello, nomes de projeção nacional, o que é mais um indício do status alcançado por Ariano Suassuna em virtude do êxito de suas montagens em todo o país. Além do que, Suassuna tinha a seu favor, afora a bem-sucedida trajetória no teatro, o lastro institucional da Universidade e uma relativa independência política e ideológica, incomum entre os artistas da época, predominantemente engajados à esquerda.

Em 1969, é nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Neste cargo, empreende inúmeras pesquisas sobre as formas da arte popular. Tais experiências se estenderiam a diversos gêneros artísticos como música, dança, teatro e artes plásticas. Suassuna permanece como diretor do DEC até o final de 1974.

No Departamento de Extensão e Cultura da UFPE, reúne em torno de si um grupo de artistas e pesquisadores que estaria na base do movimento cultural que ele criaria em 1970. Dispondo de generosas verbas, é nessa época que ele coordena pesquisas sobre as formas artísticas das culturas populares que serviriam aos princípios do Movimento Armorial. Alguns dos expoentes do movimento atuaram neste período como pesquisadores do DEC, a exemplo do músico e filósofo Jarbas Maciel e do ator, músico e bailarino Antonio Nóbrega. O DEC também prestava assistência a artistas que se dedicassem à xilogravura, à literatura de cordel ou a modalidades artísticas que tivessem inspiração na estética popular-rural nordestina.

Em paralelo, Suassuna cria o Movimento Armorial, reunindo artistas em torno do objetivo de construir uma estética erudita nacional a partir de raízes populares. Pelo fato de ter pressupostos comuns com projeto da Política Nacional de Cultura, o Movimento contaria com o apoio do Estado em suas iniciativas. A utilização de um popular “puro” para a construção de uma identidade nacional se coadunava com as aspirações ufanistas do regime autoritário vigente.

Suassuna enfatizava a necessidade valorizar aquelas expressões populares, pois havia, segundo ele, um preconceito muito grande contra elas, sobretudo dos setores acadêmicos e de alguns segmentos da esquerda que associavam arte popular à alienação, ou que desejavam enquadrá-la como matéria prima de uma arte engajada. Didier (2000), no entanto, aponta que o estigma associado à arte popular, do qual tanto se queixava Suassuna, aparentemente não era compartilhado pelas autoridades do regime militar, ou pelo menos por aquelas mais diretamente envolvidas com a política cultural. Aponta que, na época, “vários projetos, elaborados para incentivar a cultura da nação, procuravam eliminar as fronteiras do popular e do erudito sob a forma harmoniosa de reunir diferenças numa unidade nacional” (DIDIER, 2000: 29).

Para Suassuna, não se pode estabelecer a priori uma hierarquia de valor entre arte popular e arte erudita. Ainda segundo ele, este conceito de arte popular está associado a uma autenticidade identificada em formas “espontâneas” ou pré-modernas de uma certa cultura rural alheia às influências do mundo contemporâneo.

De acordo com essa visão, um critério necessário para a valorização da manifestação popular deveria ser uma aparente imunidade a tendências cosmopolitas. Jarbas Maciel, um dos pesquisadores do DEC, chama a atenção para os “fósseis” encontrados no interior do

Nordeste, peças musicais da tradição popular que traziam elementos barrocos, renascentistas e até mesmo medievais, mesclados à música primitiva dos índios (DIDIER, 2000).

Por mais que o termo “fóssil” traga a ideia de algo cristalizado, Suassuna não vê as culturas populares como formas estáticas. Segundo o autor, elas têm uma dinâmica própria, mudam com o tempo, mas não perderiam uma suposta essência, ou autenticidade. A ideia de autenticidade estaria na base do culto de Suassuna às formas da arte popular.

A respeito da autenticidade da obra de arte, consideramos pertinentes as reflexões de Walter Benjamin. Para ele, a autenticidade e unicidade são características indissociáveis uma da outra. A obra de arte, quando única em sua materialidade, é ao mesmo tempo autêntica e dotada de uma “aura”, um significado enraizado na tradição cultural em que se insere, e que habita sua própria estrutura física. “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1996 [1935-1936]: 167).

Nesses termos, um apego à autenticidade da obra de arte só pode ser explicado por um apego à tradição nela enraizada. Ou seja, o artista armorial ao valorizar a arte popular **em sua autenticidade**, reverencia a tradição.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só o testemunho se perde, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1996 [1935-1936], p. 168)

Esse peso tradicional, essa autoridade, enfim, essa “aura” que habita o objeto autêntico é que seria, para Suassuna, matéria-prima genuína da identidade nacional. Porém, não estaria essa valorização da autenticidade em contradição com a recriação dessas formas populares autênticas numa arte erudita? Esta reutilização não implicaria num atentado à autenticidade, numa necessária dessacralização daquela arte tão reverenciada?

Por esse viés, os princípios do Movimento Armorial seriam mutuamente contraditórios. Se por um lado, prega que a essência autêntica do popular não pode ser desvirtuada pela modernidade, por outro se utiliza de seus elementos para fins artísticos numa atitude tipicamente moderna (ou modernista). Os dilemas que envolvem a autenticidade da arte popular e sua recriação estética vão permear os debates entre os defensores do

movimento e seus críticos ao longo das décadas posteriores. No entanto, Suassuna nunca abre mão da crença num certo caráter sagrado que reside na cultura popular rural. Esse caráter é emblemático de uma tradição ibérico-católica milenar na qual se funda toda a visão de mundo de Ariano Suassuna, tanto do ponto de vista ético quanto estético.

4.10. O Movimento Armorial

Em 18 de outubro de 1970, Ariano Suassuna apresenta oficialmente ao público o Movimento Armorial, com uma solenidade na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife. Na ocasião, houve ainda um concerto da recém-formada Orquestra Armorial, além de uma exposição de artes plásticas.

O termo *Armorial*, em sua acepção original, é um substantivo cujo significado está associado aos emblemas da heráldica. Um *Armorial* “é uma coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província” (SANTOS, 1999: 25). Suassuna transforma esse substantivo em adjetivo quando o incorpora para dar nome ao movimento. Para ele, a arte do povo é emblemática.

A partir de uma leitura dos princípios do Movimento Armorial, podemos interpretar o significado desta assertiva de duas formas, em função das acepções que pode assumir o termo “emblemática”: um emblema é uma imagem que encerra significados simbólicos complexos, que exigem ser decifrados. Desta forma, a arte popular traria em si, nas suas formas, como um enigma, o espírito de uma tradição a ser decifrada, compreendida. Por outro lado, a arte popular é exemplar, deve servir como modelo de inspiração para os artistas eruditos brasileiros.

A associação do termo *Armorial* com a heráldica também é bastante significativa. Os brasões são emblemas que simbolizam genealogias, filiações, representações de uma identidade ao mesmo tempo grupal e histórica. Suassuna toma esse significado então restrito aos brasões da nobreza e o estende “ao conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras do povo, às múltiplas representações simbólicas da identidade de um grupo, de uma associação ou de uma nação” (SANTOS, 1999, p. 26). Propõe assim, metaforicamente, uma suposta elevação do popular a um status de nobreza como uma condição prévia para a construção da arte nacional por ele sonhada:

A unidade nacional brasileira vem do povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos guerreiros do sertão, até as bandeiras das cavalcadas e as cores azuis e vermelhas dos

pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as escolas de samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou Rio. (SUASSUNA *Apud* DIMITROV, 2006, p. 88)

A opção estética pelo popular, embora justificada por Suassuna como uma missão que teria por objetivo último a elaboração de uma arte nacional-popular, é antes disso fruto de uma relação afetiva do autor com o universo popular sertanejo. Em depoimento à antropóloga Maria Aparecida Nogueira, citado no livro *O cabreiro tresmalhado*, Suassuna considera sua relação com o regional como fruto de uma coincidência. Seria o resultado de uma inclinação natural, já que as formas da arte popular atendiam a seus anseios de comunhão com o real (NOGUEIRA, 2002). De acordo com Bráulio Tavares,

[...] o Movimento Armorial nasceu de uma inspiração estética e afetiva, e não (como ocorre em outros movimentos) a partir de um conjunto de teorias prévias. Ariano e outros artistas armoriais defenderam e defendem a estética do movimento, mas este é irreduzível a uma fórmula que possa ser dividida por princípios sociológicos sem deixar resto (TAVARES, 2007, p. 104)

A relação afetiva de Suassuna com o mundo sertanejo, entretanto, não se resume a uma admiração pelas formas da arte popular. Essas formas seriam para ele o emblema de uma tradição popular de origem católica e ibérica, que nelas sobreviveria de modo imanente. A preservação da forma teria por objetivo, em última instância, a preservação desta tradição milenar. Por outro lado, a recriação dessa estética pelo artista moderno produz uma arte secularizada que está, no entanto, enraizada nesta tradição, que por sua vez lhe fornece um “lastro” simbólico. A reverência a esta tradição, na arte moderna, seria fundamental para dar-lhe consistência e sentido. “Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou, e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre o qual firmaremos os pés para a recriação” (SUASSUNA, 1962).

A crença numa certa autenticidade da arte, ligada a uma simbólica milenar, aflora em várias referências de Suassuna à arte tradicional. Esta visão guarda estreita relação com o culto aurático da obra de arte, conforme entendido por Benjamin (1996 [1935/1936]) Em texto no qual reflete sobre a estética da xilogravura, por exemplo, relata:

Eu olhava as reproduções de gravuras medievais que me caíam nas mãos; ou as da pintura catalã espanhola dos retábulos românicos em madeira; ou a dos apocalípticos ilustradores de textos proféticos; olhava-as e sentia em todas elas uma pureza, uma força, uma limpeza, que faltavam à gravura da renascença, à pós-renascentista e à moderna, apesar de serem estas muito mais elaboradas. (SUASSUNA, 2008 [1977])

Neste texto, Suassuna ainda afirma que, longe de pregar um retorno da arte brasileira à Idade Média, valoriza esta pretensa pureza, ou esta força, porque vê nela uma expressão estética que carrega o espírito da cultura popular com a qual ele sente afinidade, ou seja, a cultura sertaneja. No caso do medievo ibérico, há alguns elementos residuais que podem ser identificados nos espetáculos populares, xilogravuras e em narrativas de cordéis ainda reproduzidas no interior nordestino. Isso se deve a uma origem histórica comum e a permanências vinculadas a uma matriz mítico-religiosa também comum, de onde emanaria essa “força”.

4.11. O povo do Brasil real e as diferenças entre Suassuna e o TEP.

Suassuna recupera a distinção feita por Machado de Assis entre “Brasil oficial” e “Brasil real” para sintetizar esses dois pólos que estruturam sua concepção sobre a cultura brasileira. Sua leitura do pensamento e da obra de Euclides da Cunha está em parte atravessada por essa dicotomia.

Euclides da Cunha, que parece ter feito distinção parecida com a machadiana, procurou assinalar aqueles dois países diferentes por meio de dois emblemas: via o Brasil oficial na Rua do Ouvidor, centro da nossa cultura urbana, falsificada, de segunda mão e com pretensões a cosmopolita; e o Brasil real, no emblema bruto e poderoso do sertão.⁵¹

Na visão de Suassuna, o Arraial de Canudos tal qual descrito em *Os Sertões* seria o autêntico modelo brasileiro de sociedade, uma espécie de socialismo cristão sertanejo:

Em Canudos, a bandeira usada pelos seguidores de Antonio Conselheiro era a do Divino Espírito Santo – a bandeira do nosso povo pobre, negro, índio e mestiço. Povo que o Brasil oficial, o dos brancos e poderosos, mais uma vez (e como já sucedera em Palmares e no Contestado), iria esmagar e sufocar, confrontando-se ali, no caso, duas visões opostas de justiça. Como era de esperar, a “justiça” dos poderosos também ali cortou a cabeça do Brasil real.⁵²

Esta interpretação histórica do episódio do Arraial de Canudos é reveladora do tipo de relação que existe, na visão de mundo de Suassuna, entre as questões estéticas e políticas. Nela, a valorização da estética popular se estende ao modo de vida e às formas de sociabilidade. Canudos reúne os elementos religiosos, monarquistas e socialistas que vão se fundir na idealização de uma esquerda cristã nacional e popular para Suassuna. Segundo ele,

⁵¹ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 abr. 1999. p. 1-2

⁵² SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 7 dez. 1999. p. 1-2

o líder da nação brasileira encarnaria funções não só políticas, mas também espirituais, ligadas à religião do povo. Daí a aspiração de Suassuna a um modelo de Monarquia baseado no mito do Sebastianismo, um dos que inspiraram a formação de Canudos. A religiosidade popular, em sua dimensão estética, mas também moral, é um dos pilares da visão de mundo de Suassuna. A idéia de um nacionalismo atrelado a esses valores, fundamenta suas argumentações no campo político.

Em tipologia criada para classificar os tipos de Romantismo a partir de suas crenças e implicações políticas, Löwy e Saire identificam no sentimento de nostalgia pela Idade Média aspectos do que qualificam como “Romantismo restitutionista”, que caracterizaria a maioria dos artistas, escritores e pensadores românticos. Dos escritos de Carlyle às pinturas dos pré-rafaelitas ingleses, da poesia de William Yeats ao restitutionismo monárquico-medieval de extrema-direita defendido pelo escritor francês George Bernanos, as manifestações deste Romantismo restitutionista podem ser mapeadas desde o *Frühromantik* até os dias de hoje (LÖWY & SAIRE, 1992).

Tal visão de mundo propõe uma retomada, como já vimos anteriormente, de valores tradicionais pré-modernos, no sentido de um reencantamento do mundo pelo sagrado, por meio da valorização de uma simbologia associada ao medievo europeu e à ordem monárquica, como uma reação oposta a valores dominantes na modernidade, tais quais a política moderna com sua racionalidade burocrática e a economia de mercado, que subordina as relações sociais à lógica capitalista de produção e consumo.

Suassuna empreende a ressignificação contemporânea de uma simbologia sagrada, de origens medievais, de modo a transfigurá-la em signo de nacionalidade. No caso específico do sertão do Nordeste brasileiro, o imaginário popular encontra-se, de forma singular, ancorado em mitos ancestrais e manifesto em práticas culturais e manifestações estéticas que trazem marcas do medievo ibérico. O contato direto com essa temporalidade singular, que Suassuna experimenta ao longo de sua infância e adolescência, o faz compreender as marcas do sagrado na cultura como elementos pulsantes de uma vivência presente. Deste modo, a ideia de retorno à Idade Média, típica do Romantismo, assume um sentido particular quando apropriada por Suassuna. Não seria mais encarada como um retorno a um passado dentro de uma ideia de tempo linear, mas uma espécie de deslocamento em direção a uma das múltiplas temporalidades do presente da nação. Segundo ele próprio,

O tempo que se vive no sertão é um tempo arcaico, que só agora começa a se modificar (...) É como se a vida das grandes cidades (tão refinada quanto seja) se afastasse das fontes da vida verdadeira, do contato

com as árvores, as pedras, os animais; vida que, no sertão, parece comunicar alguma coisa de sua força e sua tranquilidade ao homem⁵³

Em alguns momentos de sua argumentação, fica claro que, a seu ver, aspectos de uma simbologia milenar enraizada no imaginário popular seriam marcas essenciais na definição da identidade e da visão de mundo do brasileiro. Essa simbologia de filiação medieval, que inclui narrativas populares registradas em folhetos de cordel, brasões que representam linhagens familiares e mais um cabedal de signos mítico-religioso corresponde, na cosmovisão de Suassuna, ao núcleo vivo da identidade nacional e, ao mesmo tempo, a um filão de inestimável valor estético a ser burilado pelo artista moderno comprometido com seu país e seu povo. Sua admiração pelos signos da Monarquia, por exemplo, repousa sobre os elementos de crença sagrada que ele acredita subsistirem no imaginário popular.

A monarquia é mais bonita do que a república. Plasticamente, pelo ritual, pela liturgia, por tudo. Então, eu sou um escritor e um artista e eu tenho uma natural atração pela beleza, pelas coisas bonitas. Agora, por outro lado, a própria visão do povo brasileiro é uma visão mais monárquica do que republicana. (SUASSUNA, 1991)

Aí observamos que a idéia de valorizar uma autenticidade imanente aos artefatos e manifestações das culturas populares resvala, no limite, em uma fetichização das tradições, vistas como algo ao mesmo tempo misterioso e de inquestionável valor intrínseco.

Consideramos importante observar como, nesse ponto, há sutilezas que separam os ideais de Suassuna do discurso do Teatro do Estudante (TEP), grupo no qual emerge como autor. Em conferência proferida no ano de 1945, Hermilo Borba Filho, fundador do referido grupo teatral, fala sobre os objetivos do grupo e as motivações que levaram à sua criação. Como objetivo maior, Borba Filho destaca o que chama de “redemocratização da arte cênica brasileira” (BORBA FILHO, 1945, p. 67). O prefixo “re” se deve à noção de que o teatro seria uma arte popular em sua própria origem, ligada a rituais pagãos, e na natureza de sua estrutura, pois qualquer representação do gênero pressupõe a existência de um grupo de atores e de uma platéia, o que o tornaria uma arte indissociável de seu caráter coletivo. Logo, haveria a necessidade de devolver o teatro ao povo, libertando-o do aburguesamento e da mercantilização que o vitimizava. Borba Filho demonstra em sua fala uma consciência bastante sedimentada no que diz respeito ao conceito de “arte dramática” como um ofício específico desempenhado a partir da aquisição de códigos relacionados a um saber

⁵³ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 jan. 2001. Ilustrada, E8.

especializado. Acredita, contudo, que a arte dramática só teria a ganhar na medida em que se aproximava do “povo”. Segundo ele:

De nada valem os decretos governamentais de amparo ao teatro brasileiro, quando o mal é mais profundo, quando vem de uma arte dramática que não reflete o pensamento do povo, que continua negando os desejos do povo, sem procurar resolver os seus problemas, apresentando pequenos casos sentimentais burgueses, manifestações anti-sociais que não representam as aspirações do povo. (BORBA FILHO, 2007 [1945], p. 67)

Mas quem seria esse povo a que se refere Borba Filho? Em várias passagens percebemos que ele se refere a contingentes socialmente subalternos e historicamente marginalizados. Ao longo do texto, faz alusão ao quilombo de Zumbi dos Palmares ou ao grupo de cangaceiros liderado por Lampião como exemplos formadores desse contingente denominado “povo” e destaca essas narrativas históricas como fonte privilegiada de inspiração para a criação de um teatro contemporâneo voltado para os desejos e necessidades do povo. Esse mesmo povo que, na época contemporânea, habitaria nos subúrbios da cidade do Recife, onde as montagens do TEP deveriam ser encenadas.

Destacamos ainda, para complementar os significados atribuídos ao conceito de povo na fala de Borba Filho, a ideia de que este povo teria um “senso do espetáculo muito desenvolvido” e que, portanto, seria capaz de dialogar com a “boa arte teatral” caso esta tratasse de temas e questões que lhe fossem familiares. Para ele, “O teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir.” (BORBA FILHO, 2007 [1945], p. 71). O líder do TEP propunha então um teatro que realizasse uma síntese entre o conhecimento sistematizado e específico do fazer teatral, e as temáticas e questões capazes de despertar o interesse das camadas populares. Essa proposta estaria na base das primeiras ações do TEP, a saber: a encenação de clássicos do teatro com apresentação gratuita em praça pública e um concurso de peças voltadas para temas “nacionais” – que viria a premiar o então autor iniciante Ariano Suassuna. Ainda com relação à ideia de povo, notamos em Borba Filho uma visão eminentemente pedagógica a respeito do papel a ser desempenhado pelo TEP. Sugere que o povo “talvez por falta de preparação fique indiferente diante de obras profundamente artísticas”, mas que, ao ver tratar de temas que reflitam seus dramas, desejos e interesses “a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculos e daí partirá a compreensão para as obras de elite.” A crítica que faz aos promotores de um teatro comercial e desprezioso é reveladora deste aspecto. Trata como

mediócras aqueles que apenas escrevem coisas “ligeiras” e considera injusto que, a pretexto de dar ao povo “o que ele deseja”, se cobre ingresso por um espetáculo teatral de má qualidade. Para não deixar dúvidas quanto à sua visão da arte como ferramenta pedagógica, produz uma analogia do que, para ele, seria o mau autor de teatro, com um mau professor:

É lógico que o drama é uma arte e o teatro um negócio, segundo a definição de Cleyton Hamilton, mas esta expressão de que o teatro é um negócio não autoriza os profissionais mal intencionados a falsificarem a “mercadoria”. Que diríamos de um professor que não ensinasse aos alunos, por exemplo, a importância do Congresso de Westfalia, sob a alegação que os alunos nada entenderiam? Eu chamaria esse professor de desonesto porque fugiu a sua missão que é ensinar. Os atores e diretores do palco são responsáveis perante o povo pelo repertório que lhe oferecem. (BORBA FILHO, 2007 [1945], p. 78-79)

A alusão às palavras de Garcia Lorca, por outro lado, deixa claro que os objetivos pedagógicos do TEP, no sentido de uma formação do gosto artístico, estariam em consonância com a construção de uma cultura nacional. “O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou o seu declínio” (LORCA *Apud* BORBA FILHO, 1945, p. 68). Mais adiante, vem o argumento de que “(...) quando o teatro, como arte, é representado para o grosso público e aceito, seria a descoberta do teatro genuinamente brasileiro (...)” (BORBA FILHO, 1945, p. 71). O TEP, reunindo amadores e estudantes, trabalharia com afinco pela “educação artística da massa”. Para Borba Filho, a função do artista naquele momento histórico seria “despertar nacionalidades” (p. 70), sendo o teatro instrumento privilegiado para tal.

O contato daquele chamado verdadeiro teatro com o povo, além de produzir um efeito pedagógico sobre a sensibilidade popular, se alimentaria deste contato ao incorporar as narrativas e as formas dos espetáculos populares à tradição erudita. Essas formas, em sua maioria, alheias à tradição teatral eminentemente europeia, eram vistas como o elemento diferencial, ou a novidade a ser assimilada, como o toque de originalidade de uma arte brasileira moderna com pretensões de integrar a tradição da grande arte europeia.

Estas ideias propaladas por Borba Filho serviram como marcos de referência para toda uma geração de intelectuais da época no Recife, tanto aqueles engajados no Teatro do estudante de Pernambuco quanto no Gráfico Amador, movimento que reuniu jovens intelectuais - vários oriundos do TEP - em torno de uma gráfica artesanal. A liderança intelectual exercida por Borba Filho sobre aquela parcela da jovem intelectualidade pernambucana, em boa parte concentrada na tradicional Faculdade de Direito do Recife, teve

grande importância como vetor de formação das concepções de Suassuna sobre teatro e a nacionalidade. Por outro lado, o TEP e as reflexões de Hermilo Borba Filho serviram de trampolim e cenário para que despontasse o talento então embrionário de Ariano Suassuna como autor teatral.

Porém, para além do interesse pelo popular inscrito no programa do TEP, Suassuna expressa uma visão mítica das culturas populares. Aquilo que em seu discurso parece conduzir a um movimento de autonomia do campo artístico, mais especificamente a recusa da submissão da arte a imperativos comerciais ou políticos - traço que compartilha com o programa do grupo - de fato mascara outra submissão, a valores culturais ancestrais, milenares, cujos emblemas maiores estariam naquela arte popular.

Se considerarmos essa submissão como uma característica específica da cosmovisão do artista, tal como uma idiosincrasia tipicamente romântica a materializar impulsos criativos numa estética particular, tendemos a reconhecer nessa postura, um movimento rumo à autonomia criativa, no sentido em que se afasta dos dogmas políticos e das submissões mercadológicas vigentes. Essa nos parece a interpretação mais adequada no momento do rompimento de Suassuna e Borba Filho com o MCP. Contudo, as tentativas posteriores de Suassuna no sentido de transformar aquela postura específica num modelo de produção artística institucionalizado, via política culturais públicas, acaba por transformar-se em outra ameaça à autonomia do campo artístico, quando torna-se dominante no campo cultural recifense ao longo da década de 1970.

É como se arte realizada por expoentes do modernismo espanhol em dado momento da história, como Federico García Lorca ou Antoni Gaudí, fornecesse o modelo mais pertinente - entre tantos outros também válidos, como faz questão de ressaltar Suassuna - para aqueles que pretendessem se dedicar à arte no Brasil. Contudo, o nacionalismo seria apenas uma justificativa secular para motivar os artistas a cumprir uma missão que, para Suassuna, é sagrada. Sob esse ponto de vista, a visão crítica das tradições é ofuscada pela crença na sua pureza e autenticidade.

Em consequência disso, problematizações sobre essa ideia de “autenticidade” ou “pureza”, vão provocar questionamentos aos projetos de política cultural de Suassuna nas várias ocasiões em que atuaria como gestor público na área.

Algumas destas questões estão entre as diferenças que vão motivar o afastamento intelectual de Suassuna em relação a Hermilo Borba Filho, a partir de meados da década de 1960. Se ambos concordavam quanto à necessidade de autonomia relativa do campo teatral

diante de imperativos políticos, a visão de Borba Filho sobre as culturas populares torna-se cada vez mais cética, contrastando com a sacralização característica da postura de Suassuna.

Numa referência a sua indicação, em 1965, para a presidência da Comissão Pernambucana de Folclore, Borba Filho afirmou:

Não sou muito entendido em folclore. Quando assumi a presidência da Comissão Pernambucana de Folclore, da qual saí logo, disse, em meu discurso de posse, que era um parasita do folclore. E sou mesmo. O folclore só me interessa na medida em que posso recriá-lo no meu romance e no meu teatro. (BORBA FILHO, 2007)

Borba Filho, além de demarcar, na própria fala, qual seu lugar social de criação, revela uma visão dinâmica em relação às expressões populares, pontuando exemplos nos quais a assimilação de aspectos da vida moderna conduzem as manifestações artísticas populares a uma espécie de evolução dialética, em suas próprias palavras. Observa que subsistem nos subúrbios nordestinos vários folguedos, como bumba-meu-bois, mamulengos e pastoris, que incorporam elementos da modernidade em suas representações, como alusões a Coca-cola, por exemplo. Ressalta que embora isso possa causar furor a alguns puristas, não vê razão para tanto, já que são manifestações do povo e este deveria ter o livre-arbítrio para fazer delas o que bem quisesse. Em seguida, constata o dilema sócio-econômico que tende, segundo ele, a acabar com certas manifestações das culturas populares num intervalo de longo prazo. Vê nas políticas públicas voltadas para o Turismo um dos principais vetores a pressionar a descaracterização das manifestações populares em função de interesses econômicos.

Em todo caso, veja você o dilema: o agrupamento folclórico vive à míngua, triturado e esmagado pelo complexo econômico-financeiro, tendendo a desaparecer, neste caso. Se é ajudado, com fins turísticos, salva-se da fome, mas cai na degradação, quero dizer, diante de pessoas de outras classes sociais passa a “representar”, deixar de ser “autêntico”. Que fazer? O que é mais importante? A preservação do folclore ou a barriga cheia? Enquanto os organismos culturais não compreenderem de uma vez por todas a importância da cultura popular, desvinculando-se mais das comemorações de datas de vultos chamados históricos, para cuidar da coisa viva, palpável, atuante, vai acontecendo isto: para comer, o agrupamento faz qualquer negócio. E está na dele. De qualquer modo, o que é importante é não tirar o agrupamento do seu habitat, do seu terreiro. Que o povo tenha seu espetáculo. Que temos nós que nos metermos no que é dele? (BORBA FILHO In.: MAURÍCIO; CIRANO; ALMEIDA, p. 34, 1978)

A consciência de que a intervenção do intelectual-pedagogo nas artes populares é sempre uma intromissão, bem como o estabelecimento de uma relação direta entre a base

sócio-econômica e a expressão estética que dela é fruto, denotam a aproximação do autor de uma postura mais crítica que a diferencia profundamente dos preceitos armoriais que lhe são contemporâneos no campo cultural recifense. Em outra passagem, Borba Filho se opõe frontalmente ao que chama de “aristocratização da cultura popular”, que seria empreendida pelo Movimento Armorial.

Se, para Borba Filho, teríamos que escolher entre a preservação da cultura popular e o combate à miséria e à pobreza, para Suassuna isso seria um falso dilema. Além de não acreditar que as populações pobres abandonariam as tradições populares na medida em que melhorassem suas condições materiais, em vários momentos Suassuna dá a entender que o espírito da arte do povo, ao invés de desvirtuado, seria imortalizado e universalizado pela intervenção do artista erudito nacional, e subsistiria nas formas de sua arte.

4.12. Do Movimento Armorial ao projeto Pernambuco-Brasil

O Movimento Armorial foi o principal vetor de aglutinação de intelectuais e artistas pernambucanos no início dos anos 1970. Destacamos alguns fatores que talvez tenham sido os que mais contribuíram para essa situação: em primeiro lugar, a forte repressão que se abateu sobre a mobilização cultural e artística em Pernambuco no pós-64 dissolveu os movimentos artísticos de esquerda, então hegemônicos no campo cultural. Em decorrência disso, muitos intelectuais e artistas atuantes no Recife da época migraram para outras regiões ou outros países. Da mesma forma, a censura governamental instituída impunha restrições a todas as modalidades artísticas, utilizando-se muitas vezes de critérios arbitrários para proibir encenações de peças, apresentações musicais, publicações em geral e até mesmo execução de músicas em rádios e comercialização de discos.

Nada disso, contudo, afetou o Movimento Armorial, fosse em virtude das boas relações institucionais de Suassuna com órgãos culturais ligados à esfera de poder federal, que garantia inclusive apoio financeiro para suas iniciativas, fosse pela crença por parte dos militares de que a arte elaborada por aquele grupo não ameaçava a segurança nacional, os artistas armoriais não foram incomodados pela censura.

Além disso, desde que assume a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) em 1969, o órgão recebe sistematicamente verbas do governo federal para implementar ações de pesquisa e subsídios a artistas locais. Livre da censura e dispondo de condições materiais privilegiadas, o artista que se vinculasse ao Movimento Armorial teria

mais possibilidades de realização do que qualquer outro no campo cultural do Recife na época.

Apesar da atuação de Suassuna como artista se restringir à literatura, à dramaturgia e a algumas incursões nas artes plásticas, o Movimento por ele idealizado tinha a pretensão de abranger todas as linguagens artísticas. Artistas plásticos já consagrados, como o xilogravurista Gilvan Samico, integravam o movimento ao lado de artistas iniciantes como os músicos Antonio Madureira e Antonio Nóbrega, membros do Quinteto Armorial. O Movimento ainda haveria de fomentar iniciativas em dança, como o Balé Popular do Recife e o Grupo Grial. Essa característica, que num vocabulário mais recente poderia ser rotulada de “multimídia”, denotava na época, dadas as frágeis condições institucionais do campo cultural local, uma estratégia de fortalecimento do movimento enquanto grupo de pessoas voltadas para o fazer artístico, independente da especialidade. Assim, ao formular princípios que poderiam ser mais ou menos aplicáveis a vários gêneros artísticos, Suassuna consegue ampliar o escopo de influência do Movimento Armorial e, ao mesmo tempo, estabelecer articulações entre diversas linguagens artísticas, o que acaba tendo o efeito de reforçá-las mutuamente. Este conceito é adotado por Suassuna também em suas aulas-espetáculo, conferências sobre cultura brasileira nas quais recita poesias e inclui números musicais e de dança.

4.13. Suassuna, a política e os militares.

Apesar de nos anos 1970 o país ter vivido um momento economicamente próspero sob a ditadura, a unificação de um mercado cultural nacional teve como uma de suas consequências o fim das produções televisivas e fonográficas locais, cujos maiores expoentes no Recife, ao longo dos anos 1960, haviam sido a TV Jornal do Commercio e a gravadora *Rozenblit*. Centrada no eixo Rio-São Paulo, essa nova indústria cultural brasileira transformava em meros satélites consumidores as demais regiões do país, instaurando uma relação centro-periferia no que se refere à organização dos fluxos de mercado.

Essa reorganização dos fluxos midiáticos em escala nacional vai se refletir numa atrofia do mercado cultural local. Cada vez mais, o artista se vê obrigado a sair da região para alcançar notoriedade na esfera pública dos meios de comunicação. Um outro dado importante é que, como as políticas da época estavam voltadas para o desenvolvimento de um mercado interno, as barreiras de importação eram muitas, e o acesso direto a bens culturais que

circulavam no mercado internacional era restrito. Diante de todas essas limitações dos fluxos culturais, o peso relativo do Movimento Armorial na cena cultural da cidade acabou sendo muito grande. Deste modo, a consolidação de Suassuna como símbolo de uma intelectualidade recifense que pensa e produz cultura se efetiva na década de 1970.

Lastreado por esse peso simbólico, Ariano Suassuna assume, de 1975 a 1977, o cargo de secretário municipal da cultura no Recife, a convite do então prefeito Antonio Farias.

O plano de política cultural adotado na época, intitulado *Projeto Pernambuco-Brasil*, tem fortes afinidades com os princípios armoriais. É permeado por uma preocupação fundamental em construir uma identidade nacional calcada nos elementos das culturas populares do nordeste. Com essa atuação na secretaria municipal de cultura, Suassuna optou por ampliar o escopo de ação do Movimento Armorial. Sua política de pesquisa e criação artística agora teria como agentes órgãos do poder público municipal, como a Orquestra Sinfônica e o Balé Popular do Recife. (SANTOS, 1999)

Apesar de Suassuna sempre afirmar estar a gestão acima de qualquer tendência em particular, as orientações da secretaria se traduzem na composição do Conselho Municipal de Cultura da época. Dos seis membros, quatro eram artistas ligados ao Movimento Armorial.

Diante da intensa atuação de Suassuna tanto à frente do DEC (1969-1974) quanto à frente da Secretaria de Cultura do Recife, boa parte da dimensão alcançada pelo Movimento Armorial deve ser creditada ao papel desempenhado por Suassuna nesses órgãos públicos ao longo dos anos 1970.

Suassuna se impõe nesse momento histórico, simultaneamente como intelectual, a partir dos artigos periodicamente publicados em jornais locais da época em que versa sobre os mais diversos assuntos, como artista, ao publicar o romance da *Pedra do Reino*, um dos marcos da Literatura moderna brasileira, como articulador de um Movimento Cultural que domina a cena artística da cidade, o Armorial, e como gestor de políticas culturais. Ao assumir o cargo de secretário de cultura do Recife, entre 1975 e 1977, torna-se aparentemente o mais poderoso personagem do campo cultural local.

De 26 de junho de 1977 a 9 de agosto de 1981, Ariano Suassuna escreve coluna opinativa dominical no Diário de Pernambuco, em espaço intitulado “A confissão desesperada”. É a sua última contribuição à imprensa como colunista regular de periódico de grande circulação antes do período em que se torna colunista da *Folha de São Paulo*, entre 1999 e 2001. Naquela década, identificamos uma aproximação de Suassuna em relação ao regime militar, expressa em trechos compilados pelo pesquisador Antonio Brito (2005).

Ao dar indícios de que não se filiaria a nenhum dos dois partidos legalizados na época, que eram o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e a Aliança Renovadora Nacional (Arena), Suassuna justifica sua posição afirmando não conseguir enxergar propostas claramente nacionalistas no programa de nenhum daqueles partidos. Por outro lado, acreditava ser o exército a única instituição capaz de livrar o país da ingerência estrangeira e defender princípios nacionalistas. O trecho abaixo é parte de um artigo publicado nas páginas de Opinião do *Diário de Pernambuco*, no dia 04 de Setembro de 1977:

Sei que afirmando e reafirmando a importância que dou às forças armadas no campo da política brasileira, incorro nas iras, ou, nos melhores casos, no desagrado daqueles que veem o exército brasileiro como uma espécie de ‘expressão do mal’. (...) O motivo principal de eu, em princípio, dar apoio aos Soldados é que, não tendo partido, meu partido é o Brasil – e o único partido que eu vejo com organização e força suficientes para comandar o nosso processo de emancipação é a força armada brasileira. (SUASSUNA *Apud* BRITO, p. 147, 2005)

Na época, já se fazia sentir de forma mais intensa no cotidiano brasileiro a disseminação de bens simbólicos de procedência sobretudo norte-americana, tanto na indústria fonográfica quanto na televisão. Fica clara a opção do regime pela estratégia de formação de um mercado nacional consumidor, que tinha na TV um de seus eixos de comunicação fundamentais. Comandados por especialistas em marketing que tratavam a cultura como um negócio, os canais de televisão eram a face mais evidente da sociedade de consumo emergente no Brasil. Segundo Suassuna, tal estratégia era orquestrada por setores do MDB e da Arena em conluio com a burguesia paulista e o governo norte-americano.

Em 24 de setembro, Suassuna publica outro artigo no *Diário de Pernambuco*, no qual manifesta seu apoio à candidatura do General Euler Bentes para a sucessão de Ernesto Geisel. Bentes era considerado por Suassuna um nome mais adequado para consolidar o projeto “nacionalista e social” iniciado, segundo ele mesmo declara no texto, pela revolução de 1930. A derrota de Bentes para João Figueiredo marca o início de um gradual afastamento de Suassuna em relação à política do regime.

Com o objetivo de mapear os posicionamentos políticos de Suassuna nesses artigos, Brito (2005) identifica também trechos nos quais o autor Armorial defende a institucionalização da monarquia no Brasil como uma espécie de mediador simbólico para conciliação de interesses de grupos políticos antagônicos, em analogia ao papel desempenhado pelo rei Juan Carlos, da Espanha, no período posterior à ditadura de Franco. Para exemplificar o poder simbólico da monarquia encarnado na figura do rei espanhol,

Suassuna ressalta o carisma do monarca e a sua experiência pessoal ao ter servido, na juventude, o exército de seu país, “escola de ascese e grandeza na qual Cervantes fez suas provas na Batalha de Lepanto e com a chama de Quixote a arder e iluminar a sua grande alma” (SUASSUNA *Apud* BRITO, 2005, p. 143). Apesar de não acreditar na possibilidade de restauração no Brasil daquela época, Suassuna afirma:

Dentro de minhas trevas e hesitação acredito que, para os latinos em geral e para os brasileiros em particular, a Monarquia, em princípio, é o regime que mais corresponde à psicologia do Povo e aquele no qual as crises violentas podem ser mais absorvidas em soluções políticas. (SUASSUNA *Apud* BRITO, p. 144, 2005)

Brito avalia que o afastamento de Suassuna da política do Regime Militar, a partir da eleição do General João Figueiredo, acontece em paralelo ao abandono gradual, por parte do autor, da pretensão de instalar uma Monarquia no Brasil, em termos de *realpolitik*. Todavia, conforme constatamos, Suassuna continua propalando sua admiração pela beleza da simbologia tradicional monárquica, expressa em artefatos e rituais.

Havia, efetivamente, ao longo dos anos 1970 uma ambiguidade fundamental que caracterizava a Política Cultural do governo militar. Ao mesmo tempo em que reunia no Conselho Federal de Cultura alguns intelectuais vinculados à tradição nacional-popular, herdeira do Modernismo paulista e do Regionalismo - tais como Gilberto Freyre, Josué Montello e o próprio Ariano Suassuna - o governo estimulava a produção comercial veiculada através dos meios de comunicação de massa como forma de promover a integração nacional em consonância com os valores da sociedade de consumo.

Ao analisar sociologicamente as ambiguidades da política cultural da época, Brito (2005) as interpreta como expressão das contradições do pacto estrutural de classes que deu suporte ao governo militar nos anos da ditadura, cujos blocos principais eram as tradicionais elites proprietárias de terras e os setores urbano-industriais condutores do progresso técnico e econômico. A formação do pacto implicou uma conciliação de interesses no qual o estado, posicionado na situação de propulsor do desenvolvimento econômico e principal mediador de forças do bloco histórico, buscou consolidar sua hegemonia ao atrair discursos legitimadores que atendessem aos interesses de todos os setores que davam sustentação política ao governo. Como toda estratégia de hegemonia, a tentativa de conciliar num projeto global o desenvolvimentismo com o romantismo nacionalista da intelectualidade tradicional iria produzir tensões e contradições.

A crise do pacto estrutural que dá sustentação a este bloco histórico resulta na desagregação do regime político autoritário. A crescente hegemonia das elites empresariais na condução dos rumos econômicos e políticos do país se reflete, no campo da cultura, por um lado, na consolidação de um aparato de comunicação de massa de dimensões nacionais cujo vetor mais poderoso seria a televisão, e por outro lado, na extinção do Conselho Federal de Cultura como órgão formulador e executor de políticas culturais de cunho nacional-popular.

A ascensão do general João Figueiredo ao poder coroa esse processo, e faz com que Suassuna reveja suas posições políticas de apoio ao regime. Critica o fracasso da política econômica dos militares, lamenta o que considera a desagregação em curso da identidade cultural brasileira em nome de interesses estrangeiros e, por fim, desanca os modelos políticos hegemônicos no cenário internacional da época: “Que me perdoem o aparente pessimismo: a Rússia comunista é uma prisão, o mundo capitalista ocidental é um bordel. O Brasil está pretendendo ser, ao que parece, um misto de prisão e bordel, ainda por cima de propriedade estrangeira”⁵⁴ (SUASSUNA, *Apud* BRITO, 2005, p. 150).

No campo da cultura, o redirecionamento da política cultural efetivado pelo então novo ministro Eduardo Portela, empossado em março de 1979, ratifica o afastamento das propostas do Conselho Federal de Cultura (CFC), do qual Suassuna fez parte, e não deixa dúvidas quanto à opção do governo de privilegiar o mercado consumidor de cultura massiva. Decepcionado com os rumos do novo governo, Suassuna desabafa:

Durante muito tempo acreditei - santa ingenuidade! – que, tentando nós, por nossa parte, fortalecer a Cultura brasileira através de uma Arte e uma Literatura realmente nacionais, os nossos dirigentes, que nos aplaudiam, poderiam tirar conclusões semelhantes e adotá-las no campo político. Foi por isso que, entre outras coisas, criei o Movimento Armorial. Descobri depois, amargamente, que o Governo alijava sistematicamente dentro de si, como indesejáveis, todos os políticos e militares nacionalistas, não se dando mais sequer ao trabalho de acusá-los de comunistas: eram expulsos por serem patriotas mesmo. E descobri também que ninguém se incomodava absolutamente que nós escrevêssemos nossos livros, pintássemos nossos quadros ou compuséssemos nossas músicas na linha brasileira. Os meios de comunicação de massa, dominados pelo capital estrangeiro, destruíam com grande eficácia tudo o que construíamos penosamente. Que força teria um Quinteto Armorial diante das discotecas? Além disso, talvez fosse até bom para o governo que assim agíssemos: poderíamos talvez distrair um pouco os que nos ouviam, enquanto ele entregava tranquilamente aos de fora a economia e até enormes porções do território nacional⁵⁵. (SUASSUNA, *Apud* BRITO, 2005, p. 151).

⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. Opinião. Diário de Pernambuco. Recife, 9 set. 1979, p. A-11.

⁵⁵ SUASSUNA, Ariano. Opinião. Diário de Pernambuco. Recife, 2 set. 1979. p. A-11

A visão dicotômica de que havia uma cisão irreconciliável entre o projeto nacional-popular e a produção cultural massiva era corrente nos anos 1970. Contudo, na prática, tanto nas produções televisivas quanto na indústria fonográfica era flagrante a presença de intelectuais e artistas que haviam se engajado em movimentos políticos e culturais nos anos 1950 e 1960. Os casos da Rede Globo e das produções da Som Livre são ilustrativos da significativa participação de intelectuais de esquerda nos quadros do jornalismo, da teledramaturgia e da produção musical dos anos 1970. Sacramento & Roxo (2008) atribuem esse fenômeno a diversas razões, decorrentes do que chamam de “mídiação da esfera pública” em escala nacional. A relevância cada vez maior adquirida pelo aparato televisivo na função mediadora do debate público cotidiano da nação em consonância com uma política governamental direcionada a consolidar, entre os diversos segmentos da população, um imaginário nacional comum, a necessidade de legitimação da Rede Globo como produtora de conteúdo de reconhecida qualidade e o interesse dos próprios artistas engajados em viabilizar sua produção para um público amplo vão resultar na estranha configuração de uma indústria criativa constituída por artistas e intelectuais posicionados ideologicamente à esquerda do regime ditatorial então em vigor no país. Eram nomes como Eduardo Coutinho, Ferreira Gullar, Dias Gomes, João Batista de Andrade, Paulo Pontes e Oduvaldo Viana Filho, só para citar alguns.

Suassuna, afastado dos movimentos engajados de esquerda desde o rompimento com o MCP no início dos anos 1960, talvez em consequência disso, não teria nenhuma de suas obras adaptadas para a televisão no período em questão. As primeiras adaptações televisivas de suas peças viriam apenas na década de 1990.

O autor continuaria escrevendo sua coluna semanal no *Diário de Pernambuco* até 1981. Depois disso, faria uma longa pausa em colaborações para a imprensa, só retornando como articulista aos jornais em 1999, nas páginas da *Folha de São Paulo*.

4.14. Celeumas entre um professor “compadecido” e seus alunos tropicalistas.

Em paralelo a uma aparentemente ampla hegemonia do Movimento Armorial no campo cultural da cidade, já começavam a despontar no Recife novas tendências artísticas ligadas à contracultura, ao Tropicalismo e à cultura pop contemporânea. Desde o início dos anos 1970, jovens roqueiros pernambucanos, inspirados pelos ventos da contracultura, já se

encontravam no Beco do Barato, no centro da cidade, para assistir a shows de grupos de rock locais, como o *Phetus* e o *Tamarineira Village*. O maior expoente dessa cena *underground* foi a banda *Ave Sangria*, que chegou a gravar um disco no Rio de Janeiro pela Continental. Desta cena participaram personagens que depois seriam incorporados, mais tarde, pelo *status quo* da MPB, como Zé Ramalho e Robertinho do Recife, outros que permaneceriam em relativo anonimato, como Marconi Notaro e Lula Côrtes, e músicos que acompanhariam no palco estrelas da música pernambucana como Geraldo Azevedo e Alceu Valença.

Mas o personagem mais provocante da cena cultural recifense dos anos 1970 não era um músico, e sim um ensaísta, poeta e cineasta ligado desde a década anterior aos tropicalistas baianos. Trata-se de Jomard Muniz de Britto, auto-intitulado agitador cultural e opositor ferrenho dos princípios armoriais na cena local.

Britto desde meados dos anos 1960 já atuava eventualmente como crítico musical nas páginas do *Jornal do Commercio*, e se mostrava um entusiasta da bossa nova e das novidades no campo da música popular. Formado em Filosofia pela então Universidade do Recife - futura Universidade Federal de Pernambuco - onde foi aluno de Ariano Suassuna, Jomard atuou como professor de Filosofia em cursos secundários e universitários e tomou parte em importantes iniciativas político-culturais da época, como o programa de alfabetização de adultos coordenado pelo professor Paulo Freire. Considerado subversivo pelos militares então no poder, Britto foi compulsoriamente aposentado do cargo de professor da Universidade Federal da Paraíba no início da década de 1970.

Seu primeiro contato com os tropicalistas se deu por meio de uma indicação de Glauber Rocha que, entusiasmado, havia comentado com Jomard sobre a existência de um grupo de músicos populares baianos com uma proposta estética contemporânea e inovadora. Segundo o pesquisador Santos Filho, “Jomard sentiu atração pelo tropicalismo devido sua força dessacralizante e renovadora da cultura brasileira naquele momento, movida por um conjunto de novas propostas e experimentos provocadores nos campos de atuação cultural” (p. 17, 2012)

Em 19 de abril de 1968, por ocasião da *vernissage* da exposição individual do artista potiguar Marcos Silva, realizada na galeria Varanda, em Olinda, Jomard Muniz de Britto promove o lançamento, seguido de debate, do Manifesto Tropicalista, elaborado por ele em parceria com o crítico de cinema Celso Marconi e o músico Aristides Guimarães. No dia seguinte, o *Jornal do Commercio* publicava o manifesto na íntegra, que se iniciava com uma crítica ao provincianismo há muito predominante no ambiente cultural da cidade: “1.

Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver a dez anos da Guanabara e a um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor a nossas tradições?)” (BRITTO; MARCONI; GUIMARÃES, 1968). Em seguida o manifesto decreta a recusa à tutela dos “antigos professores” acusando-os de se acomodarem em sua vaidade, numa espécie de “menopausa intelectual”, desqualifica os protestos da chamada “esquerda festiva” como “puramente retóricos e panfletários”, declara seu apoio “sem subserviência” a Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Celso Martinez e Nelson Motta, entre outros, e tudo o mais que representar o “novo”, e rejeita qualquer tipo de idolatria ou fanatismo que ameace institucionalizar o movimento (Idem).

A divulgação do manifesto mobilizou setores da intelectualidade de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte em torno de uma proposta artística e comportamental que buscava tensionar um ambiente cultural pouco afeito a mudanças, como era o Nordeste de fins dos anos 1960. Os espaços institucionais de produção artística estariam, em sua maioria, afiliados à ideia regionalista-tradicionalista de cultura, o que os tornava alvos preferenciais dos então jovens tropicalistas locais. O abalo causado por eles, em sua inserção transgressora e irreverente no campo cultural da cidade, em breve geraria reações. Alguns dias depois do lançamento do manifesto, o *Jornal do Commercio* chega a publicar um artigo de autoria de Ricardo Noblat, então um jovem jornalista iniciante, com pesadas críticas aos tropicalistas locais. “Palhaçada” protagonizada por indivíduos em busca de promoção, “imitação hippie”, movimento vazio, “falso e alienado” e “loucura coletiva” foram alguns dos adjetivos empregados por Noblat para (des)qualificar a iniciativa do grupo de Jomard (NOBLAT, 1968, p. 13).

O *Jornal do Commercio* (JC), mais uma vez, serviria como fórum de debate a respeito das questões emergentes no campo cultural recifense, enquanto o *Diário de Pernambuco* ignorou por completo o manifesto tropicalista. Tendo em suas fileiras o jornalista e crítico de cinema Celso Marconi, o JC era o veículo preferencial utilizado pelos tropicalistas para atacar o establishment cultural da cidade. E Ariano Suassuna seria um dos principais alvos.

Um dos artigos mais virulentos já escritos contra Suassuna foi publicado em 21 de abril de 1968 com o título “Distorções de um professor compadecido”. De autoria de Celso Marconi – que a exemplo de Jomard Muniz de Britto, também havia sido aluno de Suassuna – o artigo critica de forma contundente as escolhas feitas pelo autor em relação à primeira adaptação cinematográfica de uma obra sua. Esta publicação marca um acirramento das tensões entre Suassuna e os tropicalistas locais, que já vinha se desenhando há algum tempo

nas páginas dos jornais. Em artigo publicado no Diário de Pernambuco na semana anterior, Suassuna já havia se referido a críticas feitas por Celso Marconi à produção de “A Compadecida”. Expõe publicamente que, apesar de ser um professor conhecido pela benevolência, seu ex-aluno Marconi só teria alcançado o aproveitamento mínimo necessário para ser aprovado como aluno na Faculdade de Filosofia e questionava como ele poderia criticar tão veementemente um filme que ainda sequer estava pronto.

A produção de “A Compadecida”, versão para o Cinema da peça “O Auto da Compadecida”, àquela época já consagrada como marco de um teatro nacional-popular no Brasil, vinha sendo financiada pela EMBRAFILME e seria lançada no ano seguinte (1969) com o maior orçamento do Cinema nacional de sua época. No mesmo ano, Suassuna assumiria a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC), da UFPE, instituição na qual já atuava como professor. Esses indícios apontam para uma clara tendência de aproximação entre Ariano Suassuna e as instituições do poder público já em fins dos anos 1960. No artigo, entre outras acusações, Marconi denuncia o fato de Suassuna ter sido admitido como professor da Universidade do Recife – um cargo público – sem ter realizado concurso, prática comum na época, mas, como destaca Marconi, um indicador de sua proximidade com os círculos do poder local.

Os tropicalistas, por sua vez, afastados das instituições oficiais, opunham-se aos modelos estéticos financiados pelo Estado, e centravam fogo partir das margens do campo, com o objetivo de desconstruir as rígidas noções de cultura regional e nacional que estavam na base daquelas políticas culturais. Gilberto Freyre e Ariano Suassuna eram frequentemente citados nos artigos dos tropicalistas, que se referiam a eles sempre em tom de crítica ou deboche.

No artigo em que critica os rumos tomados pela realização de “A compadecida”, Celso Marconi, aponta contradições entre o discurso de Suassuna e as opções técnicas e estéticas que vinham sendo feitas no processo de produção do filme. A primeira objeção era com relação à contratação de um cineasta estrangeiro para dirigir a obra.

Depois de fugir da Hungria, seu país natal, durante a segunda grande guerra, George Jonas iniciou sua carreira como cineasta no Brasil, durante os anos 1950. Embora tivesse boa experiência na produção de curtas-metragens, na época em que foi convidado para dirigir “A compadecida” Jonas ainda não tinha nenhum longa em seu currículo de diretor. Celso Marconi questiona a escolha de Jonas para dirigir o filme, argumentando que seria melhor entregar o roteiro para algum estúdio norte-americano que pelo menos teria a competência

técnica necessária para conduzir a produção, diferente do inexperiente diretor, “um técnico estrangeiro que quase ninguém sabe quem é” (MARCONI, 1968, p. 24). Por outro lado, Jonas tinha uma trajetória ligada ao filme publicitário, numa época em que a produção cinematográfica brasileira estava vivenciando a eclosão do Cinema Novo e do Cinema Marginal, com propostas estéticas ousadas, transgressoras e de baixo orçamento. No texto, Marconi cita uma fala do próprio Suassuna na qual o autor teria se posicionado a favor da realização de um cinema nordestino artesanal e de baixo orçamento:

Como eu não faço questão de aceitar a ideia dos outros (...) vou citar uma ideia defendida pelo meu professor ‘compadecido’ durante o I Ciclo de debates sobre o cinema nordestino produzido no auditório da FIEP, pelo cine-clube Projeção 16. Defendia ele – com um exagero natural a quem não acompanhou a evolução criadora do cinema – que no Nordeste devia-se começar pela produção de filmes curtos, pequenas comédias, na base do ‘humor do homem nordestino’ e até mesmo, ‘partir-se do filme mudo’, para podermos assim, criarmos a ‘nossa’ própria estética. (MARCONI, 1968, p. 24).

No trecho citado, podemos identificar em Suassuna o afã de intervir no debate específico do campo do cinema - desconsiderando, conforme descreve Marconi, toda a evolução técnica e estética do Cinema como um saber/fazer específico - propondo uma espécie de “recomeço” com a adoção de temas tipicamente locais e linguagens novas criadas a partir de uma certa visão do “popular nordestino”. Mais uma vez fica clara a oposição estanque estabelecida entre os saberes específicos da arte ocidental e a criação de uma arte erudita brasileira, segundo Suassuna. Seria preciso, para ele, forçar uma espécie de “esquecimento” proposital das contribuições ocidentais para a linguagem cinematográfica. Ou seja, em nome de uma certa ideia de originalidade nativa, rejeitar o que Marconi chama de “evolução criadora do Cinema”. Para Suassuna, a técnica, em várias situações, inibiria a criatividade, a espontaneidade popular.

Marconi, entusiasta da estética da fome, que há pouco tempo havia conquistado a simpatia de críticos e cineastas europeus, critica a discrepância entre a fala e as ações de Suassuna, tendo em vista as grandes somas mobilizadas para a filmagem de “A compadecida”.

Senão vejamos: Há quase um ano que o cineasta estrangeiro está instalado no 10º andar do edifício Caetés – luxuosamente instalado – preparando o que certamente será uma super-produção com todas as características das super-produções do “mestre” Cecil B. de Mille. Numa terra como a nossa, onde o mais correto seria um tipo de produção à la Godard, (isto é, na base do filme feito no mais curto tempo e com o máximo de redução nos gastos de

realização), vemos se planejar “detidamente”, cada detalhe da roupa a ser criada, cada vez que o ator (ou a atriz) vai precisar de papel higiênico, e – num típico “complexo” de Milliano (não confundir) – até o projeto de pintar e renovar toda a vilazinha onde se pretende (quando?) filmar a “obra-prima”. (MARCONI, 1968, p. 24)

Enfatizando a condição de estrangeiro de George Jonas e o alto orçamento destinado à realização, Marconi critica o que seria uma produção “dentro de bases totalmente desligadas do que seria justo fazer”. Afirma que o valor do orçamento, caso fosse destinado a qualquer jovem cineasta nordestino, seria suficiente para adaptar para o cinema todas as peças de Suassuna, e não apenas “O Auto”. Para Marconi, a produção do filme caminharia numa direção “totalmente diversa daquilo que o nosso ‘antigo’ professor defendia”. Opõe o sertão das casinhas pintadas para “A compadecida” àquele filmado por Nelson Pereira dos Santos, em sua adaptação do romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. Dirigindo-se a Suassuna, declara: “Mas o ‘seu’ sertão não tem Severinos; o ‘seu’ tem casinhas pintadas, com um coqueiro ao lado, e muito folclore...”

Demarcadas as posições no debate, percebemos as diferentes e conflitantes visões de Marconi e Suassuna a respeito de como deveria ser representado o sertão nordestino no cinema. Observamos que, subliminar às questões estéticas, há uma discussão ética sobre o que é justo, injusto, certo ou errado em termos do tipo de Cinema a ser feito no Nordeste. Crítico antenado com as novidades cinematográficas no Brasil e no mundo, Marconi admira o Cinema americano pela sua qualidade técnica, e rejeita o que, para ele, seria uma tentativa de adaptação daquela estética ao contexto local sem a mesma estrutura nem a mesma competência – no caso, a produção conduzida pelo cineasta George Jonas. Defende uma aproximação do Cinema nacional (ou regional) a uma ideia de cinema de autor (ao sabor da *Nouvelle Vague* francesa) realizado com baixo orçamento, a exemplo do que estava sendo produzido por Glauber Rocha e demais cineastas do Cinema Novo, à época nas graças da crítica europeia. A estética da fome condensava uma ética ascética - materializada num cinema feito com poucos recursos materiais não apenas em função das limitações financeiras, mas pela escolha politicamente consciente de que um cinema de terceiro mundo não poderia se dar ao luxo de desperdiçar recursos em superproduções - com uma estética singular que era expressão da necessária limitação de recursos com que poderia ser retratada uma também pobre realidade terceiro-mundista. Conforme essa visão, as superproduções americanas poderiam ser muito boas de ser ver, mas um cinema como aquele não poderia e nem deveria

ser feito no Brasil. Marconi chega a citar o fracasso da Companhia Vera Cruz como prova da incapacidade estrutural de se produzir um cinema comercial de alto orçamento no país.

Já Suassuna, segundo relatos de Marconi e Britto, demorou a encarar o Cinema como uma forma de arte. Conforme depoimento de Britto, citado por Marconi no mesmo artigo:

Assim, há menos de 10 anos atrás, para a cadeira de Estética da Universidade Federal de Pernambuco, o cinema não era considerado como arte, pelo menos de valor comparável ao teatro. E hoje, no catálogo de apresentação de uma pintora primitiva, Ariano Suassuna confessa que preferiria ter escrito “O Guarani”, de José de Alencar ao “Ulysses” de James Joyce. O que significa que continuamos sincrética e primitivamente regionalistas, modernistas e tradicionalistas. Poderia haver maior prova de “autenticidade”? (BRITTO, *Apud* MARCONI, 1968, p. 24)

O cinema, como obra de arte típica da era da reprodutibilidade técnica, talvez não agradasse Suassuna pelo fato de evidenciar, de forma mais contundente, a desintegração da “aura”, como uma espécie de essência sagrada dos artefatos tão cara a seus princípios éticos e estéticos. Porém, nas décadas posteriores, o escritor autorizaria três adaptações audiovisuais do “Auto da Compadecida” (tanto para o cinema quanto para a televisão) e mais 4 adaptações televisivas de obras de sua autoria, e chegaria à conclusão de que a televisão e o cinema poderiam sim, veicular o que, na sua opinião seria a boa arte.

Enquanto isso, na época em questão, as representações do sertão estavam em voga no cinema brasileiro, e não agradavam a Suassuna. Suas críticas se direcionavam sobretudo a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, para ele, produto de um olhar frio e cerebral sobre o nordeste brasileiro, sem qualquer proximidade com o “Povo” (DIDIER, 2000). O filtro visceralmente realista de Glauber Rocha, pouco palatável ao grande público, bem como a perspectiva esquerdista e politizada do Cinema Novo eram traduzidos, na perspectiva do campo cultural recifense, como a antítese do sertão místico e pitoresco de Suassuna.

Em resposta a um artigo de Suassuna, no qual o autor afirmava ter convidado, antes de George Jonas, o cineasta cinema-novista Joaquim Pedro de Andrade para dirigir “A Compadecida” – convite negado pelo diretor – Britto chegou a afirmar que “simplesmente, nenhum participante do cinema novo brasileiro filmaria o “Autor (sic) da Compadecida” desde que, todos concordam com as ideias tanto de Glauber Rocha como de Luiz Carlos Maciel” (BRITTO, 1968)

Maciel, conhecido crítico cultural nas décadas de 1960/1970 ligado aos tropicalistas já havia se manifestado criticamente a respeito da peça *O Auto da Compadecida*. Embora

reconhecendo a importância do texto como pioneiro de um teatro nacionalista inspirado em fontes populares, Maciel não concordava com o que via como uma espécie de estilização da miséria nordestina, pitorescamente estetizada. Marconi aproveitaria para encerrar seu libelo anti-Suassuna com uma citação de Luiz Carlos Maciel de trecho originalmente publicado na *Revista Civilização Brasileira*:

Tudo, como se sabe, começou com “A compadecida”, de Ariano Suassuna. Essa peça teve a responsabilidade de iniciar o que poderia se qualificar, dando elasticidade ao termo, de um gênero novo em nossa dramaturgia: a peça popularesca-nordestina. Tem também, a infelicidade de ser, como tantos outros pioneiros, talvez a pior delas. A transformação incompreensível e quadrada do pitoresco numa falsa categoria estética, a poetização estilizada e antirealista da miséria, a desordem mental capaz de confundir primarismo com a sabedoria dos séculos e a incompreensão profunda do que consiste o verdadeiro caráter popular da arte, eram algumas de suas características mais evidentes. (MACIEL, *Apud* MARCONI, 1968, p. 24)

Responsável pela primeira montagem, no Nordeste, de “Morte e Vida Severina”⁵⁶, na Universidade da Bahia, Luiz Carlos Maciel era um crítico cujas predileções estéticas oscilavam entre o engajamento político e o experimentalismo tropicalista. O olhar romantizado sobre o sertanejo e a apologia à religiosidade popular na peça de Suassuna não se coadunavam nem com um, nem com outro. Por outro lado, o filme “A compadecida”, ao ser concluído, foi censurado pelo governo militar, curiosamente o mesmo que havia financiado sua produção pela Embrafilme, além de ter desagradado a Igreja Católica em virtude da representação de um Jesus Cristo negro. Podemos afirmar que a produção, na época, provocou descontentamento nos mais diversos segmentos políticos, da esquerda engajada ao governo ditatorial. Todavia, décadas depois, Suassuna reconheceria ter sido aquela a versão de sua obra que mais o agradou do ponto de vista plástico-estético, apesar de reconhecer nela alguns problemas, como o ritmo lento no qual se desenvolve a narrativa.

4.15. A cena cultural no Recife dos anos 1970 e mais embates com o Tropicalismo.

Saudado pela crítica nacional como uma grata revelação na década de 1950, Suassuna reduz o seu ritmo de produção de peças na primeira metade da década de 1960. Coincidentemente, é quando surgem novidades como o Teatro de Arena e as experimentações de José Celso Martinez no grupo Oficina, respostas a um panorama de

⁵⁶ Musical de Chico Buarque inspirado em poema de João Cabral de Melo Neto.

tensões políticas, culturais e contraculturais vivenciadas num país em rápida transformação social.

Em 1967, inspirado por aquelas experiências e inserido no panorama das questões emergentes no campo teatral, surgiria o Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP), vinculado aos segmentos de esquerda do movimento estudantil local, que estrearia com uma montagem de *Eles não usam Black-tie*. Segundo a pesquisadora Stella Maris (2011), o TUCAP enfrentaria dificuldades não apenas com a repressão dos órgãos do governo – a Universidade Católica chegaria ser invadida pela polícia militar e havia indício de que o IV exército possuía informantes dentro da instituição – mas também com o pânico moral de parcela dos alunos que consideravam o grupo um reduto de homossexuais e drogados. Segundo relatos, o TUCAP ensaiava numa sala próxima ao térreo, e as janelas precisavam estar fechadas para que as pedras arremessadas por alguns estudantes não atingissem os integrantes do grupo. (FIGUEIROA; SALDANHA; BEZERRA, 2011)

Mas foi quando o TUCAP se propôs a montar uma peça de Ariano Suassuna que mais uma vez vieram à tona os atritos do mentor do Movimento Armorial com as iniciativas transgressoras no campo cultural recifense. A peça *Torturas de um coração*, escrita em 1951, ganhou uma concepção cênica que desagradou ao autor.

O cabo Setenta, por exemplo, um oficial de polícia, permanece oficial apenas da cintura pra cima. Da cintura pra baixo era uma baliza, de saia plissada, meia arrastão e botas de salto alto. Já Vicentão, o matador da cidade, desmunhecava. Marieta, a mocinha recatada, virou a miss Taperoá e desfilava de biquíni pelo palco. (FIGUEIROA; SALDANHA; BEZERRA, 2011, p. 85)

A encenação do espetáculo, em 1972, foi um sucesso de público e crítica. Depois da estreia no Recife, a trupe seguiu para São Paulo, onde conquistou dois prêmios no IV Festival Internacional de Teatro de Rio Preto – prêmio “criatividade” e “melhor ator coadjuvante” para Tônico Aguiar.

Suassuna, mesmo sem ter visto o espetáculo, optou por proibir a encenação da peça, exercendo seu direito de autor, encerrando precocemente o que poderia ter sido uma bem-sucedida turnê do TUCAP pelo país.

Nos anos 1970, surgiria na cena teatral pernambucana o grupo Vivencial Diversiones, que desafiava os padrões comportamentais da época com uma estética irreverente e andrógina, dentro do espírito da contracultura e do questionamento dos papéis tradicionais de gênero, no mesmo diapasão do grupo teatral carioca Dzi Croquetes. Figueiroa relata o toque diferencial da proposta do grupo em contraste com a política cultural oficial vigente na época:

Ecos do Teatro oficina, do Cinema Novo, do Teatro de Jornal de Augusto Boal, da Antropofagia de Oswald de Andrade e do Tropicalismo surgem nas suas montagens, graças ao convívio com jovens escritores e encenadores que não compactuavam com a conservadora cultura oficial pernambucana, marcada fortemente pelo regionalismo de Gilberto Freyre e pelo Movimento Armorial, de Ariano Suassuna (FIGUEIROA; SALDANHA; BEZERRA 2011, P. 19)

O grupo se firma no ano de 1975, ao encenar um texto de Jomard Muniz de Britto intitulado *Nos abismos da pernambucália*.

Esse texto, divulgado em edição xerocada, em 1973, serve ao grupo como um manifesto de princípios estéticos e ideológicos, que o acompanha até o seu desaparecimento, em 1983. O autor apresenta a "Pernambucália" como "contraimagem da Pernambucanidade", sem intenção de "salvar" nada. (ITAÚ CULTURAL, 2011)

A polarização entre as visões armorial e tropicalista da cultura brasileira é uma característica fundamental da dinâmica do campo cultural recifense naquela década. Britto se projeta no campo cultural recifense como expoente maior do Tropicalismo em Pernambuco, e logo se aproxima das mobilizações alternativas e marginais da cena. Ex-aluno de Ariano Suassuna na disciplina de Estética na UFPE, publica, ainda em 1969, no *Jornal do Commercio*, o artigo *Resposta a um professor de bestética*, no qual critica a postura de Suassuna contra o Tropicalismo. Ao longo dos anos 1970, durante o ciclo de produção cinematográfica em *Super 8* que acontece no Recife, Britto produz uma série de filmes experimentais com títulos questionadores das políticas de cultura oficiais, como *Recinfernália* e *Inventário de um feudalismo cultural nordestino*.

Uma das críticas mais contundentes já feitas ao Movimento Armorial e ao Regionalismo freyreano está no curta-metragem de sua autoria *O palhaço degolado*, de 1976. O título da obra é uma clara alusão ao romance de Ariano Suassuna *História d'O Rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça caetana*, lançado naquele mesmo ano. Neste filme-performance gravado em Super 8, Britto aparece como narrador, vestido de palhaço, e agenciando um turbilhão de referências que vão desde a paródia aos símbolos da cultura oficial até o lamento carcerário dos presos políticos, fruto do endurecimento do regime militar. As cenas são ambientadas na Casa da Cultura, um grande mercado de arte popular instalado no centro do Recife, às margens do Rio Capibaribe.

O discurso do filme pode ser interpretado como uma clara demarcação do posicionamento de Britto no campo cultural recifense a partir da negação e da desconstrução dos pressupostos do Regionalismo e do Movimento Armorial. A ironia é usada como

ferramenta de crítica ao *establishment* cultural da província. Ao referir-se a Freyre, o palhaço declama:

Democracia racial, a seu modo
 Morenidade, brasilidade, a seu modo
 Luso-tropicologia, a seu modo
 Regionalismo ao mesmo tempo modernista & tradicionalista,
 a seu modo
 Relações entre política e tecnocracia, a seu modo
 Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas sociais, pesquisas sociais, a seu
 modo
 Anarquismo construtivo, a seu modo não é, Glauber Rocha?
 Democracia relativíssima a seu modo (BRITTO, 1976)

Em seguida, debocha da ênfase dada pelo *Manifesto Regionalista* à preservação das tradições culinárias nordestinas:

Ai, que saudades dos quitutes e dos quindins
 preparados pelas sinhazinhas formosas
 em seus engenhos
 e pelas piedosas freirinhas em seus conventos
 Ai que saudades, porque um povo só se conhece
 E se preserva pela sua cozinha (Id., ibid.)

Em dado momento, desfere ataques a Ariano Suassuna e à oficialização do Movimento Armorial, no filme sempre associado ao regime militar. O palhaço sobe uma escada aos berros, chamando pelo “mestre Ariano Suassuna”, e ao chegar ao topo da Casa da Cultura, faz uma pausa irônica para reflexão:

Como é dura a vida do colegial
 Começar os anos com lápis de classe
 Assinalando os brasões e
 suas armas armoriais... (BRITTO, 1976)

A crítica não se dirige unicamente aos princípios do Movimento Armorial, mas a um monopólio institucionalizado sob as hostes da ditadura, que oficializa um molde específico para a prática artística na província:

TUDO, pela força dos brasões familiares
 e dos poderes oficiais
 TUDO pode transformar-se em armorial...
 Céus armoriais
 Astrologia armorial
 Literatura de cordel armorial
 Gravadores armoriais
 Povo, povo, povo armorial
 Yoga armorial
 Empreguismo armorial

Sexologia armorial
Subvenções armoriais
Sobrados & Mocambos, quem diria, armoriais
Megalomania armorial
Piruetas armoriais
Dança armorial (BRITTO, 1976)

Percebe-se no discurso de Britto uma crítica tanto a Freyre quanto a Suassuna, como representantes maiores de um *establishment* cultural considerado por ele como sufocante. De fato, mesmo considerando os 44 anos que separam o I Congresso Regionalista da criação do Movimento Armorial, os discursos de ambos têm claras afinidades. Em diversas ocasiões Freyre apontou herdeiros do ideário regionalista no Recife. Em artigo comemorativo aos cinquenta anos da realização do I Congresso Regionalista, publicado em 1976, identificava a influência daquelas ideias em gerações posteriores de artistas pernambucanos, dentre os quais citava Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. (REIS, 2009)

Suassuna, por sua vez, considera Freyre um pioneiro na valorização das expressões culturais locais, antes dele rotuladas como signos de inferioridade e atraso da nação. Reconhece a influência do mestre de Apipucos sobre suas idéias e ressalta sua relevância na construção de uma “autonomia para nossa cultura”.

Embora matrizes e épocas diversas tenham condicionado o surgimento do Regionalismo e do Movimento Armorial, percebemos - apesar das diferenças já citadas - aspectos de uma continuidade discursiva entre as quatro décadas que separam os dois discursos. Permeando ambos, há uma espécie de obsessão das elites intelectuais nativas pelas formas e por um pretense “espírito autêntico” - ou “original” - das culturas populares. Esse interesse também pode ser identificado em setores do Modernismo paulista a partir de 1924, conforme explicitado no “Manifesto Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, e desenvolvido na obra e nos empreendimentos de pesquisa de Mário de Andrade. No plano nacional, é uma perspectiva que permanece hegemônica até a década de 1940, quando tendências vanguardistas ligadas ao formalismo e ao abstracionismo passam a compor a dinâmica do campo artístico nacional centrado no eixo Rio – São Paulo.

No Recife, o relativo isolamento da província, ou mesmo a inconsistência das instituições culturais modernas, talvez tenham dificultado a consolidação das vanguardas no campo artístico local. O fato é que, ao longo das quatro décadas posteriores ao Congresso Regionalista, o ideal de valorização de culturas populares locais pretensamente à margem dos fluxos simbólicos internacionais ocupa uma posição de relativa importância no campo e

assume um papel hegemônico nos anos 1970, com sua oficialização enquanto política cultural em pleno regime ditatorial, mesmo numa época em que o país se modernizava a passos largos.

A oposição sistemática ao Movimento Armorial levada a cabo por artistas como Jomard Muniz de Britto e o grupo Vivencial Diversiones demonstra a incapacidade da política cultural armorial de contemplar certos segmentos culturais em atividade no Recife de sua época. Dentre os preceitos armoriais se incluía o combate à cultura de massa, sobretudo a estrangeira, bem como aos símbolos a ela associados. Um exemplo dessa postura é a condenação do uso da guitarra elétrica na música brasileira e as críticas ao Tropicalismo.

Suassuna insinua várias vezes que o Movimento Armorial surge, entre outras razões, em oposição ao Tropicalismo, movimento influenciado pela vertente antropofágica do modernismo e pela contracultura norte-americana, que começava a despontar no final da década de 1960 no eixo Rio-São Paulo, projetando nomes como Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa e os Mutantes.

Acusa de traidores os compositores que incluem termos como “Coca-cola” em suas canções, desanca ícones da cultura pop norte-americana como Elvis Presley, Michael Jackson e Madonna, e ainda alardeia sua rejeição a prêmios culturais instituídos por empresas estrangeiras com os quais é eventualmente agraciado. Alcançaram grande repercussão suas recusas aos prêmios Coca-cola, Shell e Sharp de Teatro, devidamente registradas por ele próprio em sua coluna na Folha de São Paulo.

(...) não devo nem quero ver meu nome ligado a prêmios com tais nomes. Ora, se isso é verdade da Sharp e da Shell, é mais verdade ainda da Coca-cola, empresa que pode ser considerada emblemática do capitalismo americano, símbolo da hegemonia econômica dos Estados Unidos e arma principal, em rádios e televisões, da ridícula ‘arte de massas’ com a qual os americanos pretendem e estão conseguindo vulgarizar, corromper e descaracterizar a cultura dos outros países⁵⁷

As divergências com relação ao Tropicalismo, entretanto, não se resumem a preferências estéticas. Há um embate de valores que pode ser flagrado na discussão pública entre Caetano Veloso e Ariano Suassuna nas páginas da *Folha de São Paulo*, em 1999. A celeuma teve início quando Suassuna publicou numa de suas colunas semanais um texto no qual criticava o slogan da revolução estudantil parisiense de 1968, “é proibido proibir”, apropriado na ocasião pelos tropicalistas brasileiros. Rotulando a frase de leviana e tola, o

⁵⁷ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 fev. 2000. p. 1-2.

autor reprova um suposto conteúdo amoral do lema, opondo a ele a constatação de que Deus existe, e que, portanto – parafraseando personagem de Dostoievsky - nem tudo é permitido. Critica ainda a posição de Sartre, derivada da constatação inversa de que, se Deus não existe, tudo seria permitido. Essa posição é, para Suassuna, inadmissível, pois deixaria a humanidade à mercê de uma ética do prazer individualista, que pairaria acima de quaisquer critérios éticos.

Algumas semanas depois, Caetano Veloso, expoente do Tropicalismo que havia se apropriado do lema estudantil parisiense em 1968 para compor a canção intitulada “É proibido proibir”, responderia às assertivas de Suassuna num longo artigo cujo título era “Dostoievsky, Ariano e a Pernambucália”. As divergências entre Veloso e Suassuna com relação à interpretação do mote libertário “É proibido proibir”, bem como as distintas conclusões derivadas do existencialismo sartreano, são ilustrativas tanto das visões laica e sagrada do mundo, que respectivamente os opõem, como também da própria concepção de arte para cada um dos autores em questão.

Sartre, ao afirmar que o existencialismo é um humanismo, considera uma questão irrelevante a existência ou não de Deus. Irrelevante porque, independente da resposta a esta questão, o homem permanece sendo responsável pelos seus atos sobre a Terra. Admitindo ser um pensador ateu, Sartre traz para o mundo secular e para o arbítrio humano a atribuição outrora divina de criar padrões morais de conduta. Por essa perspectiva, imaginar que Deus não existe significa apenas que não podemos atribuir a ele a responsabilidade por decisões que, por serem mundanas, competem a nós. O que é bastante diferente de admitir que, na hipótese da inexistência de Deus, a abolição de uma autoridade última mergulhe a humanidade no caos.

Veloso, que admite também ser ateu, defende a postura de Sartre e o lema de 68, interpretando-os dentro do contexto das agitações políticas daquela época, como mote voltado para a subversão de estruturas autoritárias e impulsor da revolução comportamental em curso. Sendo assim, tanto o existencialismo quanto o slogan “amoral” “É proibido proibir” não pregariam o caos, mas deveriam ser compreendidos como expressões de contestação de uma moral autoritária vigente, e das potencialidades políticas dos indivíduos organizados. A arte seria uma das ferramentas de contestação da autoridade num sentido existencial, uma forma de transcender padrões culturais instituídos ao lançar um olhar original, inusitado, sobre o mundo e as relações humanas. Para que desempenhe a contento essa função, a arte não pode estar presa aos grilhões da moral.

Do ponto de vista sociológico, a crença numa arte submissa à moral representa um entrave ao processo de estruturação de um campo artístico autônomo, conforme o entende Bourdieu (2010 [1992]). Além disso, quando falamos em norma social, não podemos associá-la a uma origem divina nem a um estado de imutabilidade, e sim a uma criação abstrata de indivíduos de uma determinada comunidade, estando na modernidade ainda mais sujeita a mudanças constantes.

Entretanto, Suassuna adota a crença em uma moral que se sobrepõe à estética e que por sua vez regula a esfera de valor da arte. Para justificar a primazia da moral sobre a arte, cita como exemplo um caso extremo utilizado em suas aulas de estética com o objetivo de convencer seus alunos: “Costumava indagar se meus alunos considerariam legítima, do ponto de vista moral, uma obra de arte que pregasse, por exemplo, o assassinato de crianças.”

Em suma, a separação entre arte e moral não apetece a Ariano Suassuna. Pelo contrário, a arte, para ele, deve estar sempre submissa a uma espécie de “moral da estética”, em última instância, assentada em fundamentos divinos. Daí derivam muitas de suas concepções sobre a natureza da arte, inclusive o culto a uma pretensa “pureza” imanente à arte popular.

Entretanto, consideramos importante, nesse embate entre Veloso e Suassuna, atentar não só para as diferenças, mas também para as semelhanças entre o Tropicalismo e o Movimento Armorial. Um ponto de convergência explicitado no texto de Veloso seria a interpretação da crença popular - consciente ou inconsciente - no Sebastianismo como um traço cultural fundador da cultura brasileira.

Tanto na obra artística quanto na atuação jornalística de Suassuna é possível observar a importância central atribuída ao Sebastianismo, não apenas como mito fundador de um imaginário comum para as culturas luso-brasileiras, mas como elemento sagrado ancestral presente nas culturas populares de hoje e que molda a visão de mundo popular-sertaneja. Em sua obra mais densa e extensa, *A pedra do reino*, a narrativa principal traz claras alusões ao mito sebastianista, incluindo o misterioso desaparecimento de um dos personagens, até a crença na redenção quando do seu retorno.

Veloso afirma que o Sebastianismo é “uma força oculta do Brasil fundando-se e não uma outra prova do nosso ridículo” (VELOSO, 1999) ao ressaltar suas afinidades com a visão sebastianista de Suassuna. Logo em seguida, entretanto, completa o raciocínio ao enfatizar que, “ele (*Suassuna*) e eu nos situávamos nos extremos opostos do âmbito desse

mito (e eu disse a José Almino, comentando o livro *(A pedra do Reino)*: ‘Prefiro Deus e o diabo na terra do sol’)” (Id., *ibid.*).

A comparação de Veloso entre Glauber Rocha e Suassuna é pertinente, assim como é compreensível sua preferência pela obra do Cinema Novo que mais se aproxima da questão messiânica e do mito sebastianista. Glauber Rocha expõe no filme citado - entre outras questões - o conflito histórico entre a persistente presença dos elementos messiânicos na crença coletiva dos sertanejos e as forças que representam o poder instituído. O desenlace resulta em tragédia dada a impossibilidade de conciliação entre tradição e modernidade. A visão que Glauber compartilha com o Tropicalismo reconhece a vitalidade da manifestação popular, valoriza sua estética, mas ao mesmo tempo lança sobre ela um olhar crítico e constata, por meio disto, a tragédia brasileira.

Para os tropicalistas a modernidade é encarada como vetor dinâmico a reprocessar o dado tradicional e apontar, necessariamente, em vários aspectos, a sua superação. O artista do tropicalismo se volta para as culturas populares para demonstrar tanto sua beleza quanto seu ridículo, tanto aquilo que faria do Brasil o que ele é de melhor, quanto aquilo que produz a miséria desta sociedade. Se o Brasil não conseguiu ser melhor do que efetivamente é, isso se daria em função do peso da tradição. Entretanto, residiria necessariamente nesta mesma tradição o germe de tudo aquilo que o Brasil poderia um dia sonhar a ser. Essa visão dinâmica - e contraditória - das tradições culturais populares justifica, no Tropicalismo, a valorização das manifestações de cultura popular urbana, como por exemplo, o samba, o frevo e, posteriormente, a axé music e o funk carioca. É por meio deste olhar que também podemos identificar na tradição política brasileira do culto personalista ao chefe de Estado, marcas residuais desse Sebastianismo que sobrevive no imaginário popular.

A relação do Movimento Armorial com a tradição, contudo, é bem diferente. O teor sagrado atribuído aos artefatos da cultura tradicional anula as possibilidades de tratamento crítico da tradição popular. O “peso tradicional”, ou a “autoridade da coisa”, conforme entendidos por Benjamin (1996 [1936/1937]) não permitem que a obra seja destacada de sua tradição. Sob essa perspectiva, deveríamos - como brasileiros - tomar ciência do que o Sebastianismo representaria para nós não para superá-lo, mas sim para nos tornarmos conscientemente aquilo que já seríamos, mas que até então vínhamos ignorando. A resposta para o que somos estaria sempre no passado, e os caminhos que no presente e no futuro conduziriam ao afastamento deste passado, nos levando a uma existência inautêntica.

O debate é revelador de como as questões emergentes no campo cultural em fins dos anos 1960 ainda ecoam fortemente nos espaços midiáticos brasileiros quatro décadas depois. A luta em torno do significado de identidade nacional expõe um sintoma de como a autoridade para atribuir significados legítimos à ideia de cultura brasileira ainda é objeto de disputa entre intelectuais e artistas, pelo menos na mídia. E não apenas no que se refere à busca ou a descoberta do que seriam seus elementos “essenciais” - no caso em questão, o Sebastianismo acaba se revelando ponto consensual entre Suassuna e tropicalistas como “força fundadora da nação” – como também nas diferentes perspectivas de apropriação dessa tradição e nas decisões sobre o que se fazer com sua herança.

Se em Suassuna, a visão sagrada do mundo e das coisas o leva a propor um conceito de nacionalidade assentado em valores tradicionais ligados ao catolicismo popular de origem ibérica, aos signos monarquia e a uma espécie de comunismo primitivo, tal qual observa na história do Arraial de Canudos, em Caetano Veloso a tradição nacional é dessacralizada, embora não desprezada nem esquecida. Vista como parte constituinte de nós mesmos, pode e deve ser reconfigurada dentro de uma perspectiva de inserção na sociedade de consumo, numa conjuntura em que os contatos entre as diversas culturas nacionais são cada vez mais frequentes e os fluxos do mercado de bens simbólicos, cada vez mais intensos. Comum às preocupações de ambos, a questão nacional se destaca como um tema estratégico para o debate cultural.

4.16. Uma celebridade midiática

Procuramos ao longo deste capítulo descrever de que modo se desenvolve, em linhas gerais, o debate cultural no campo artístico e intelectual de Pernambuco entre os anos 1920 e os anos 1970. Constatamos a relevância, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1960, das instituições ligadas ao fazer teatral como vetores centrais na organização do campo cultural na cidade. No decorrer deste período, identificamos a ascensão de Ariano Suassuna como dramaturgo, sua legitimação pelas instituições culturais no âmbito nacional e a inversão deste capital simbólico na criação do Movimento Armorial e na sua atuação em políticas culturais no plano local. Se num primeiro momento somos levados a interpretar o surgimento de instituições culturais como o Teatro de Amadores de Pernambuco e o Teatro do Estudante de Pernambuco como avanços no sentido da estruturação de um campo cultural na cidade, percebemos também que, nos anos 1970, o discurso da diferença é sufocado pelas instituições

vinculadas ao regime ditatorial. Nesta época, o Movimento Armorial, criado por Suassuna, monopoliza as subvenções públicas voltadas para a cultura e as políticas culturais no âmbito local.

Por fim, constatamos que uma pretensão de liberdade artística e autonomia do campo artístico tem lá suas implicações políticas, mesmo que a política não esteja sendo diretamente tematizada nas ações específicas do campo. Da mesma forma, a política interfere e apoia estrategicamente ações específicas, de modo a incentivar um modelo de prática artística que lhe convenha, dentro das condições específicas do campo cultural.

É o que acontece nos anos 1970 com o apoio das instâncias governamentais ao Movimento Armorial, cujas produções aparentemente não tomavam nenhum partido político ou ideológico. Mesmo assim, o Movimento se estabelece como principal vetor de política cultural da época em Pernambuco.

Entretanto, desde a década de 1970 os pressupostos da discussão política e cultural no Brasil sofreram profundas modificações. A redemocratização, a abertura da economia, o desenvolvimento da indústria cultural e das novas tecnologias da comunicação impõem novos parâmetros de interpretação para a questão da identidade nacional em todo o mundo e em particular na América Latina. A cena cultural recifense sofre um lento processo de transformação que produz, na década de 1990, uma intensa mobilização cultural *underground* dentro da qual surgiria o Movimento Mangue. Essa tendência, a partir dos anos 90, se legitima como a principal antagonista do Movimento Armorial no plano local, depois da projeção nacional e internacional alcançada por suas bandas de música pop.

O estigma de reacionário que Suassuna adquire na década de 1970, em virtude dos cargos ocupados durante o regime militar, vai curiosamente ser revertido na década de 1990, quando ele se transforma praticamente num *pop-star*. É nessa época que várias de suas obras são adaptadas pela Rede Globo e seu nome volta a ser projetado nacionalmente. O apelo de Suassuna se fortalece inclusive diante do público jovem, seduzido pela retórica nacionalista e pela defesa de uma propalada pureza da cultura popular.

De fato, a transformação de Suassuna em celebridade nacional depois de mais de uma década de ostracismo (nos anos 1980, ele se afasta voluntariamente da imprensa e da política) é acompanhada de uma espécie de “inversão de sinais” em sua atuação política. Depois de ocupar cargos públicos durante o regime militar, Suassuna assume a secretaria de cultura do estado de Pernambuco na terceira gestão de Miguel Arraes (1995-1998), o mesmo governador que havia sido cassado e preso pelo regime de exceção em 1964.

Pretendemos no capítulo seguinte compreender o processo que alça Suassuna a celebridade midiática nacional, não apenas a partir das adaptações de sua obra pela televisão, mas também por meio da publicação de entrevistas, artigos e colunas veiculados pelos principais meios de comunicação do país. De que modo o discurso de sacralização de certas manifestações da arte popular sob o manto secular de defesa do nacionalismo é ressignificado ao ocupar as páginas destes periódicos, sobretudo da Folha de São Paulo, jornal onde Suassuna publica mais de uma centena de textos entre 1999 e 2001.

Observamos que o aproveitamento desse discurso pela mídia nacional a partir de meados da década de 1990 estabelece outros padrões de significação, não necessariamente vinculados ao processo histórico que consolida o Movimento Armorial como referência no plano local. O interesse que Suassuna desperta nos meios de comunicação de massa do eixo Rio-São Paulo não está mais ligado ao contexto de surgimento do Movimento Armorial que, criado em 1970, se estabeleceu como referência para políticas culturais em Pernambuco desde então.

Sua transformação em um produto de mídia atraente para determinadas camadas do público brasileiro pode evidenciar algumas características bastante contemporâneas vinculadas à emergência de discursos nacionalistas reconfigurados na esfera pública. Além disso, compreender o valor simbólico a ele associado - bem como o contexto no qual lhe é atribuído esse valor - pode explicar por que razões um meio de comunicação como a Rede Globo, por exemplo, investe em adaptações televisivas da obra teatral e literária de Ariano Suassuna, mesmo tendo elas, na maioria das vezes, fracos resultados de audiência (a exceção seria o “Auto da Compadecida”). Por fim, propomos avaliar de que modo a emergência deste discurso no âmbito nacional se relaciona com o papel desempenhado por ele na cena cultural local, que a partir dos anos 1990, tem no Movimento Manguê um considerável antagonista.

CAPÍTULO 5 – Da política cultural ao estrelato.

Em 9 de agosto de 1981, Ariano Suassuna encerra por tempo indeterminado sua atividade como colunista do *Diário de Pernambuco*, com a publicação do artigo “Despedida”. Nele, o autor lamenta, em tom amargurado, equívocos cometidos ao longo de sua atividade política e cultural sem, contudo, especificar quais teriam sido. Fala de seu amor pelo povo e pela cultura brasileira e de sua decepção com os políticos que, segundo ele, desprezam a cultura do povo e entregam o país ao capital estrangeiro. Confessa a necessidade de um período de reclusão e de afastamento da Literatura, durante o qual não desejaria sequer ler livros. Afirmava ainda ter perdido o interesse pela gestão cultural, pelas entrevistas e pelas colaborações à imprensa.

Conforme observamos no capítulo anterior, desde 1979 Suassuna já havia declarado, nas páginas do *Diário de Pernambuco*, sua insatisfação com os rumos do governo militar no país. Até então, apoiava as iniciativas dos militares no campo das políticas públicas culturais, chegando a integrar o Conselho Federal de Cultura e receber apoio institucional e financeiro para seus projetos culturais em âmbito local. Mas naquele ano, a escolha do general João Figueiredo para a presidência da república e a posse do Ministro da Educação e Cultura Eduardo Portela implicaram num redirecionamento das políticas culturais que não mais contemplariam o projeto Armorial de Suassuna. Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, o autor põe em perspectiva histórica sua postura nacionalista no campo político:

Em 1964, à ditadura militar (que, para manter as aparências, deixava aberto um parlamento de fachada) seguiu-se a hipocrisia maior de uma “abertura gradual e lenta” que nunca foi verdadeiramente efetivada, porque ainda hoje deixa completamente de lado o povo do Brasil real, abandonado, perseguido e massacrado nos acampamentos rurais dos sem-terra ou nas favelas urbanas – do mesmo jeito que o povo do Arraial de Canudos ou do Contestado pelas tropas de Prudente de Moraes, Hermes da Fonseca, e Venceslau Braz, comandadas pelos generais Machado Bittencourt e Setembrino de Carvalho. Entretanto, a meu ver, o pior de tudo é que, na ditadura de 1964, pelo menos até a marginalização do general Euler Bentes e a demissão do general Antonio Carlos de Andrada Serpa, ainda havia um certo confronto entre a ala militar nacionalista e a entreguista (que terminou derrotando e sepultando definitivamente a primeira). E, com a abertura civil do regime, o que se viu foi ganhar corpo o entreguismo desbragado de Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso.⁵⁸

Segundo Nogueira (2002), o momento em que Suassuna decide se afastar da esfera pública corresponde à revisão de algumas idealizações que estariam na base de suas

⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 fev. 2001. Ilustrada, E8.

convicções. A idealização do exército como bastião da nacionalidade cairia por terra diante do apoio do regime militar à penetração do capital estrangeiro e dos enlatados norte-americanos no país. A crença na Monarquia ficaria abalada com a descoberta de que os membros da casa de Bragança, herdeiros da Monarquia no Brasil, eram integrantes da organização conservadora TFP (Tradição, Família e Propriedade). Por serem descendentes de Felipe “Egalité”, o Duque de Orleans, que houvera se posicionado a favor dos jacobinos na Revolução Francesa, Suassuna acreditava que “a Casa de Bragança teria imaginação, garra e grandeza suficiente para, no Brasil, tomar o lado do socialismo-de-pobre de Canudos e do povo que lutou por ele ao lado de Antonio Conselheiro e da própria Casa de Bragança” (SUASSUNA Apud SANTOS, 2006, p. 196). Decepcionado com a constatação e insatisfeito com os limitados resultados concretos de seu engajamento cultural ao longo da década de 1970, Suassuna se despediria da Literatura e da vida pública naquele ano de 1981.

O tempo de reclusão voluntária foi pontualmente interrompido na década de 1980 por ocasião da segunda campanha de Miguel Arraes para o governo de Pernambuco, em 1986, a quem Suassuna declarou apoio publicamente, afirmando que Arraes representaria, no campo da política, o mesmo que ele no campo da cultura, ambos ligados à mesma vertente nacional-popular. Santos (1999) considera que o fim desse período de afastamento culminou com uma guinada na filosofia política de Suassuna. De fato, seu retorno aos holofotes é marcado pelo abandono do ideal político monárquico (em que pese a continuidade da admiração estética) e pela desconstrução – também no plano político – da dicotomia campo/cidade que depositaria no rural a primazia dos verdadeiros valores da nacionalidade e atribuiria ao urbano o papel opressor e desagregador dos genuínos valores culturais. Tal oposição, outrora na base de suas valorações de ordem política, ganha uma acepção mais ampla, a qual passa a considerar também as clivagens sociais entre as elites e as classes populares na cidade.

Reconhecendo sua posição de “homem-de-fronteira” - expressão que também usa para designar o escritor e diplomata Guimarães Rosa, um de seus autores preferidos – por estar culturalmente atravessado pelo campo e pela cidade, Suassuna afirma: “apesar de nascido e criado no Brasil oficial, procuro sempre não esquecer que existe o Brasil real e é a seu lado que me alinho em todas as circunstâncias da minha vida”. Sob essa justificativa, quando eleito para a cadeira número 32 da Academia Brasileira de Letras, em 1990, fez questão que seu uniforme fosse confeccionado pelas costureiras populares Edite Minervina e Cicy Ferreira, e os adereços – colar e espada – pelo artesão Isaías Leal.

Em 1993, por ocasião do plebiscito realizado para a escolha da forma de governo a ser adotada pelo Estado brasileiro, cujas três opções eram Monarquia parlamentarista, República parlamentarista e República presidencialista, Suassuna demonstrou que havia efetivamente abandonado a defesa da via monarquista ao apoiar publicamente o presidencialismo. A filiação em 1990 ao Partido Socialista Brasileiro (PSB) marca uma nova etapa de sua atuação política, desta vez ao lado do governador Miguel Arraes, em cujo mandato assumiria o cargo de Secretário da Cultura do estado de Pernambuco entre 1995 e 1998.

Todavia, a nosso ver, mesmo com o trânsito político entre posições mais à direita ou mais à esquerda ao longo das décadas, os fundamentos da cosmovisão de Suassuna permaneceram os mesmos. A dicotomia Brasil Oficial x Brasil Real, por ele apropriada com o objetivo de representar a cisão entre as elites citadinas e o restante do país, não enfatiza a crítica às clivagens sociais no interior do próprio sertão nordestino, expressas na miséria produzida pela concentração de propriedades rurais e pela indústria da seca. Sua cosmovisão idílica transfigura aquele Brasil real em um sonho permeado por narrativas míticas ancestrais e pela perspectiva iminente de uma salvação sobrenatural, seja pela via Sebastianista, seja pelo perdão da Compadecida.

No mais, a visão estetizada do mundo, subordinada a uma moral sagrada que subsiste enquanto “aura” nas manifestações pré-modernas das culturas populares do Nordeste, permanece incólume em suas avaliações, o que nos leva a acreditar que os deslocamentos à esquerda e à direita do espectro político foram muito mais motivados por reconfigurações do campo político no país do que propriamente pela revisão dos conceitos “suassunianos”. Talvez por isso, no espectro das políticas culturais em Pernambuco, o cânone Armorial permaneça solidamente hegemônico pelo menos até o fim dos anos 1990.

Percebemos também, nesse sentido, um deslocamento análogo do ideário nacional-popular no campo político desde a década de 1960 no país. Se naquela época, a brasilidade romântico-revolucionária se impunha como hegemônica na produção artística, na década seguinte, vários daqueles artistas acabariam sendo cooptados pelas empresas de mídia para integrar o *cast* de gravadoras ou de grandes redes de televisão, onde teriam relativa autonomia para produzir e veicular suas obras em meio a um contexto de forte repressão política e censura no campo das artes (SACRAMENTO; ROXO, 2008). Esse grupo, que

incluía autores reconhecidamente ligados ao partido comunista, como Dias Gomes e Jorge Amado, e músicos que compunham e gravavam canções críticas à ditadura, como Chico Buarque, ao mesmo tempo em que via no aparato de comunicação de massa em consolidação na época uma oportunidade de divulgar sua arte engajada, atendia a interesses estratégicos dos militares, na medida em que contribuía para a construção de um imaginário nacional-popular midiaticizado. Além disso, traziam prestígio e legitimidade às gravadoras e redes de TV graças à reconhecida qualidade de seu trabalho. Mais uma evidência da ambiguidade política característica do signo romântico-nacionalista, que pode ser apropriado por setores tanto à direita quanto à esquerda do espectro político, a depender da conjuntura histórica e da correlação de forças em cada lugar e época.

Na década de 1990, em plena vigência da onda neoliberal em todo o mundo capitalista, o romantismo nacionalista de Ariano Suassuna, considerado conservador na década de 1970, é aclamado por setores nacionalistas da esquerda brasileira. Contudo, na cena local, uma nova geração de artistas antenados com as tendências pop e de vanguarda no panorama cultural internacional provocaria - mais uma vez - reações negativas do establishment Armorial exatamente durante a gestão de Suassuna como Secretário de Cultura do estado.

5.1. O underground e o Manguê

Desde meados dos anos 1980, começa a se estruturar, na cidade do Recife, um circuito underground de lojas especializadas, bares e festivais voltados para o público consumidor de Rock, Heavy Metal e seus subgêneros. Locais como o Bar Underground, no bairro da Torre, o Centro Cultural Arte Viva, em Boa Viagem, e o bar Poco Loco, em Olinda, serviam de palco para shows das diversas bandas locais que surgiram a partir dessa época, algumas das quais continuam até hoje em atividade.

Situada àquela época numa posição marginal em relação aos grandes polos de produção de bens culturais no Brasil, a cidade do Recife, ao mesmo tempo em que estava inserida nos fluxos simbólicos de alcance nacional e, em certa medida, global, não se mostrava, contudo, terreno propício para viabilizar mercadologicamente uma produção artística local (ver capítulo anterior). A incipiência do mercado local de produção de bens culturais teve como um de seus efeitos aglutinar diferentes segmentos do público underground em eventos comuns. Assim, festivais e shows alternativos reuniam artistas de

diversos gêneros musicais, como o punk, hardcore, metal, hip-hop, reggae e grupos mais conectados a sonoridades típicas da terra, como Mestre Ambrósio ou Cascabulho. Desde os anos 80, os agentes da cena musical underground recifense se utilizavam desta estratégia para viabilizar financeiramente eventos que de outra forma teriam público demasiadamente reduzido. Assim, aquilo que poderia ser considerado uma desvantagem para o cenário cultural local acabou criando um ambiente propício à produção e ao consumo das misturas musicais elaboradas pela Cooperativa Cultural Manguê.

O Manguê bit, Manguê beat, Movimento Manguê ou Cooperativa Cultural Manguê, como seus próprios artífices preferem denominar, foi uma mobilização cultural emergente no Recife da primeira metade dos anos 1990, que envolveu músicos, produtores, designers e jornalistas aficcionados pela cultura pop e dispostos a elaborar novas estéticas baseadas num conceito de diversidade e em diálogo com a realidade local. O manifesto “Caranguejos com cérebro”, escrito em 1992 pelo jornalista e músico Fred Montenegro, mais conhecido como Fred Zero Quatro, sintetizava a proposta Manguê:

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Hoje, Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. (CARANGUEJOS COM CÉREBRO, 1992)

Um símbolo da consolidação do Manguê como uma marca de singularidade local e renome nacional foi a realização do primeiro festival Abril por Rock em abril de 1993.

Responsável pelo evento, o produtor Paulo André Pires havia conhecido de perto a cena emergente do *Thrash Metal* na *Bay Area* de São Francisco durante os anos 1980, época em que morou na Califórnia. Neste período, atuou como colaborador da revista paulistana *Rock Brigade* e vivenciou intensamente a diversidade da cena cultural daquela cidade. De volta ao Recife, entediado com o marasmo da agenda cultural pernambucana, abre a loja Rock Xpress, especializada em discos e demais acessórios ligados ao rock e ao metal. Fluente no idioma inglês, Paulo André trabalhou, em inícios dos anos 1990 na produção de alguns

shows de bandas de metal estrangeiras no Recife, e viria a ser depois o produtor de algumas das principais bandas da emergente cena Mangue.

O I Abril pro Rock contou com a apresentação de várias bandas que estavam surgindo no cenário pop pernambucano, a maior parte delas desconhecida do grande público. Em meio a uma plateia de cerca de 300 pessoas, a maioria jovens, o VJ da MTV Gastão Moreira e o jornalista e produtor musical Carlos Eduardo Miranda, na época diretor artístico do selo paulista “Banguela Records”, observavam atentamente as performances históricas de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. Em Junho do mesmo ano, as duas bandas fariam uma rápida e bem-sucedida excursão pelo sudeste do país.

Fred Zero Quatro, vocalista e compositor da *Mundo Livre S.A.* era um dos principais mentores da Cooperativa Cultural Mangue, tendo, como tal, escrito dois manifestos sob a forma de releases para a imprensa. O primeiro, *Caranguejos com cérebro*, delineando o conceito e a postura dos mangueboys em meio à cena cultural do Recife e o segundo, *Quanto vale uma vida*, que reflete sobre os rumos da cena cultural recifense após a morte do companheiro Chico Science, um de seus maiores expoentes. Jornalista formado pela UFPE, Zero Quatro havia sido aluno de Ariano Suassuna nos tempos de faculdade. Contudo, suas referências ao antigo professor nunca foram exatamente elogiosas. Pelo contrário, aparentemente, Zero Quatro não demorou a perceber que o establishment Armorial era o inimigo a ser combatido no campo cultural recifense.

Dentre os expoentes do Mangue, Zero Quatro foi um dos que mais se posicionou publicamente contra o Movimento Armorial na mídia. Segundo ele, “a política cultural dominante em Recife sempre foi essa, de folclorizar, de estagnar ou então de cercar pelo erudito, como faz o Movimento Armorial. Ele se julga proprietário da cultura popular regional. Ninguém mais pode beber nessa fonte.” (*apud* Abramo, 1997, p.5). Também em entrevista à Folha de São Paulo (*apud* Sanches, 1998, p.7), cita a canção “O Africano e o Ariano” (onde se pergunta em um de seus versos "mas é o ariano que ignora o africano ou é o africano que ignora o ariano?") afirmando que é uma homenagem a Chico Science, já então falecido, e busca mostrá-lo “como herdeiro de uma tradição, não como o cara que veio renegar, achincalhar ou emporcalhar a tradição. Os 'arianos', chamemos assim, só reconhecem a importância da cultura negra até certo ponto." E segue afirmando que "Na

UFPE, onde estudei, todos os professores eram armoriais, apocalípticos quanto à cultura de massa.”

Já em 1994, eram lançados os dois CDs seminais da cena Mangue: “Da lama ao Caos”, de *Chico Science & Nação Zumbi* pela Sony Music e “Samba esquema Noise”, do *Mundo Livre S.A.* pelo selo Banguela Records. Com vendagem apenas razoável, porém com grande repercussão positiva diante da crítica especializada, esses registros tornaram os artífices do mangue conhecidos nacionalmente como líderes de uma revolução conceitual na música popular brasileira. Porém, embora a crítica e o público especializados tenham garantido uma boa acolhida aos lançamentos, o produtor Paulo André avaliava que o mercado brasileiro em grande medida ainda não estaria preparado para digerir a mistura pesada e invulgar de hip-hop com tambores guitarras realizada pela Nação Zumbi. Foi quando em julho daquele ano, pouco depois do lançamento dos CDs, Paulo André travou contato com produtores internacionais num festival de World Music em Salvador. A inserção do produtor numa rede de contatos profissionais voltada para o mercado internacional de World Music tornou possível a primeira excursão pelo hemisfério norte de Chico Science & Nação Zumbi. A turnê *From mud to chaos 95'* levou a banda a se apresentar no Central Park, em Nova York, e depois em vários países europeus, totalizando 32 shows em 54 dias.

A excursão de *Chico Science e Nação Zumbi* por Estados Unidos e Europa é um marco na trajetória da música popular produzida em Pernambuco. Depois dela, muitas outras bandas da cena pernambucana realizaram turnês internacionais, prática que vem se tornando cada vez mais corriqueira com a facilidade de comunicação e estabelecimento de redes de contato interpessoal em escala mundial, propiciadas pela internet.

Há na geração Mangue várias marcas que a diferenciam da maioria dos artistas de gerações anteriores em Pernambuco, mas talvez uma das mais significativas seja essa desenvoltura em lidar com os mecanismos de legitimação mercadológica vigentes no mercado de bens culturais nacional e internacional. Neste aspecto, a postura dos agentes aglutinados em torno da ideia do Mangue é frontalmente oposta ao dito *establishment* armorial, para o qual a inclusão num circuito comercial de massa ou de nicho, ou mesmo a legitimação por instituições vinculadas a uma dinâmica de mercado, não constituíam preocupações. Pelo contrário, havia uma forte desconfiança de Suassuna com relação ao mercado. Para ele, não poderia haver uma conciliação entre arte e mercadoria. Segundo

Suassuna, o *modus operandi* da indústria cultural desvirtua o produto artístico, sendo a causa de sua padronização em função do gosto médio do público. O resultado desse processo é para ele indesejável, pois submete qualquer pretensão moral ou nacionalista da obra de arte às leis do mercado. Industrializada, a cultura popular também perderia sua “força original” e seria igualmente “achatada”. Afastada de qualquer pretensão de se inserir no mercado de bens simbólicos, a arte armorial tem no Estado o seu mecenas preferencial.

Se por um lado, observamos a partir da década de 1960 a estruturação de um aparato de mídia de massa como parte integrante de um projeto estratégico de integração nacional, ao longo dos anos 1970, a consolidação da indústria fonográfica e das grandes redes de televisão no Brasil, produzem o que Bourdieu chama de uma hierarquização do espaço geográfico da nação no que se refere à produção de bens simbólicos. O modelo resultava na concentração entre o eixo Rio – São Paulo das grandes empresas de comunicação com capacidade para produzir, promover divulgar e distribuir a obra de artistas em escala nacional. Não por acaso, boa parte da geração de músicos pernambucanos dos anos 1970, aí incluídos Geraldo Azevedo e Alceu Valença, precisaram migrar para o Rio de Janeiro antes de serem reconhecidos nacionalmente, e o mesmo fenômeno se reproduzia com artistas oriundos de outras regiões.

No Recife, uma das primeiras mobilizações culturais a se dar conta dessa hierarquização e utilizá-la conscientemente a seu favor é o Mangue. Como brada Fred 04 na canção “Destruindo a camada de ozônio”, do CD “Guentando a ôia” (1996): “Não espere nada do centro, se a periferia está morta. Pois o que era velho no norte, se torna novo no sul.” Vemos objetivada nos versos a consciência de estar situado na periferia, mas também, ao mesmo tempo, a ideia de que esta posição aparentemente “desfavorável”, semimarginal, pode, em algum momento, tornar-se uma vantagem no processo de legitimação. O periférico pode ser incorporado ao campo por representar o “novo”, ou o “desconhecido”, sendo, portanto, um dos vetores que impulsionam seu dinamismo. Essa consciência reflete a maturidade de quem conhece a dinâmica do campo cultural no qual se insere, bem como qual posição pode ocupar nele. Ao se autodenominar o “novo”, Fred 04 elege como antagonista o Movimento Armorial e adota a oposição sistemática como estratégia de legitimação.

Diferente da geração anterior de músicos nordestinos, radicada no sudeste do país com intuito de se projetar nacionalmente, os *mangueboys* desejavam permanecer no Recife e

transformar o ambiente cultural da cidade em que viviam. Para isso, todavia, teriam que negociar com o establishment Armorial, ou mesmo confrontá-lo, como haviam feito os tropicalistas da geração de Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi.

Porém, enquanto Fred Zero Quatro opunha-se sistematicamente ao Movimento Armorial, percebemos nas declarações de Chico Science um posicionamento mais maleável, que deixa entrever uma espécie de negociação simbólica. O próprio Suassuna (*apud* Sá, 1997, p.7) relata: “Chico Science foi me procurar. Tivemos uma conversa extraordinária. Ele me disse, 'Ariano, eu sou um armorial’”. E ao final da mesma entrevista, afirma: “Chico Science, a meu ver, está em posição equivocada. Agora, eu digo isso com o maior cuidado, porque eu gosto dele demais”, deixando entrever não somente discordâncias, mas certa admiração e aproximação. De acordo com Bourdieu (2010), o afã de se legitimar no campo gera a crítica a quem já está estabelecido. A parte emergente busca sua afirmação por meio da demarcação de claras fronteiras entre a auto-representação e a representação do “outro”, hegemônico naquele momento. Porém, a negociação pode ser também uma estratégia de legitimação na medida em que almeja o consentimento e a aceitação por parte daqueles que se posicionam no polo da ortodoxia do campo.

As discrepâncias e debates entre protagonistas de ambos os lados foram estimuladas, a nosso ver, por uma conjuntura na qual o campo cultural da cidade se reconfigurava. O *status quo* Armorial, embora permanecesse hegemônico no campo das políticas culturais, com a posse de Suassuna como Secretário de Cultura do estado, em 1995, se via obrigado a reconhecer a existência de um modelo emergente de política cultural no Recife, mais sintonizado com as exigências históricas de uma sociedade capitalista periférica em vias de transformação.

Com o Mangue, emergem representações da identidade cultural recifense que levam em conta a especificidade do Recife como espaço urbano pós-moderno caótico, conflituoso e miserável. Nelas, estão presentes tanto marcas da tradição pré-moderna, quanto dos fluxos simbólicos de alcance nacional e global que circulam por meio dos modernos aparatos de mídia. Em contraponto ao receituário armorial, que delimita quais as formas legítimas de cultura popular e orienta os procedimentos criativos de modo a manter ou recriar uma aura pretensamente sagrada de manifestações estéticas rurais pré-modernas, resultando em obras artísticas representativas de um imaginário tradicionalista no Nordeste, a proposta Mangue se

abre para a pluralidade e acrescenta referências estéticas do pop a uma releitura dessacralizante do que era considerado tipicamente ou genuinamente regional.

Encarando os signos da tradição como material simbólico que se oferece à reciclagem, ou à ressignificação, os *mangueboys* se valem de metáforas ecológicas para produzir uma analogia da diversidade cultural do Recife com a biodiversidade dos manguezais da cidade.

Os estereótipos representativos da identidade nordestina que costumam circular nacionalmente pelos meios de comunicação de massa ainda são, em sua maioria, frutos de um processo histórico que, ao longo do século XX, posiciona a Região Nordeste como cerne da nacionalidade, mas também como lócus privilegiado da tradição e do atraso. Autores como Durval Muniz de Albuquerque Jr. e Moacir dos Anjos identificam aí a expressão da resistência de setores tradicionais da elite regional aos vetores da modernidade e da globalização. Essa construção imagético-discursiva tem como seus principais artífices escritores, artistas plásticos e músicos que se dedicaram, em suas obras de arte, a representar hábitos, paisagens e situações tradicionais tidas como tipicamente nordestinas (ALBUQUERQUE JR., 1999). Se Gilberto Freyre, Jorge Amado, Lula Cardoso Ayres e Luiz Gonzaga foram, historicamente, alguns dos principais responsáveis pela consolidação de uma imagética nordestina ancorada na tradição, Ariano Suassuna é um de seus principais representantes na contemporaneidade.

Por outro lado, os jornalistas, músicos e designers da nova cena cultural pernambucana, desestabilizam os sentidos atribuídos pela tradição aos signos do popular, e os inserem numa teia de significações pop enredada em tendências estéticas e discursos políticos globalizados e globalizantes. Ou, como bem nos relata José Henrique de Freitas Santos, os “polissemizam”, assumindo sua complexidade e “tentando descolá-los dos sentidos estereotipados” (2008, p. 43), confrontando um repertório de imagens relativamente fixas da identidade regional consolidado ao longo de décadas.

Contudo, por mais que as iniciativas da cooperativa cultural mangue tenham contribuído para reconfigurar as representações de identidade regional, atribuindo a elas conotações modernas ao hibridizá-las com referências globais, e que tenham desde então contribuído para uma guinada no âmbito das políticas públicas culturais municipais e estaduais, as representações midiáticas do nordeste mais difundidas no plano nacional continuam fiéis à tradição regionalista.

5.2. Suassuna Superstar

Depois de cerca de dez anos de reclusão, período no qual se afastou da esfera pública e reviu algumas de suas posições políticas, Suassuna concede, em 1991, entrevista à repórter Marilene Felinto, publicada na Folha de São Paulo. Na ocasião, afirma continuar sendo um “monarquista de esquerda” e dispara críticas contra o então presidente Fernando Collor de Mello, a quem acusa de liberal entreguista. Define-se como socialista e fala sobre sua recente filiação ao Partido Socialista Brasileiro, embora rejeite o dogmatismo dos comunistas marxistas.

Fala sobre sua relação com o Modernismo paulista, ressaltando não concordar com uma certa amoralidade que identifica na visão de Mário de Andrade sobre o povo brasileiro, materializada em *Macunaíma*, contrapondo a ela a moralidade subjacente à narrativa de *O Auto da Compadecida*:

Eu tenho uma hostilidade especial a essa maneira de ver o povo brasileiro. Um camarada que vence a fome, a injustiça a opressão, enfrenta os poderosos na pessoa de Antônio Moraes, enfrenta a aristocracia rural sertaneja, enfrenta a burguesia urbana sertaneja através do padeiro, enfrenta a Igreja, enfrenta o padre, enfrenta o bispo, o sacristão e enfrenta até as potências celestes, com quem ele dialoga de igual para igual. Então, se ele é sem caráter, eu não sei quem é que tem caráter não. (SUASSUNA,1991)

O trecho ilustra que, embora o posicionamento de seu discurso no campo político tenha sofrido um deslocamento à esquerda, o fundamento moral de suas ideias permanece solidamente ancorado em uma noção sagrada do universo simbólico sertanejo, manifesto em costumes, linguagem, e artefatos pré-modernos historicamente associados à região. Diferente do olhar crítico do modernismo sobre as culturas populares, a perspectiva Armorial fetichiza aspectos da tradição, assumindo acriticamente a sua herança.

A partir de 1994, a Rede Globo de Televisão produz uma série de adaptações de obras de Ariano Suassuna entre especiais de um único capítulo e minisséries. Com sua fama até então restrita aos círculos literários especializados ou ao status de celebridade local, Suassuna começa a ser nacionalmente conhecido através da televisão. Dirigida por Luiz Fernando Carvalho, a adaptação da peça *Uma mulher vestida de sol* foi exibida pela primeira vez em 12 de julho de 1994. A obra havia sido a primeira peça escrita por Suassuna, então um jovem integrante do Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1947. No ano seguinte, viria a segunda adaptação de uma obra de Suassuna por Luiz Fernando Carvalho: *A farsa da boa preguiça*,

especial em um capítulo, teve o texto adaptado a quatro mãos por Ariano Suassuna e Bráulio Tavares e foi exibida em 5 de dezembro de 1995. O texto original havia sido escrito em 1960, ou seja, 35 anos antes.

A terceira adaptação televisiva da obra do autor armorial viria pelas mãos do diretor Guel Arraes, em 1999. O “Auto da Compadecida”, originalmente escrito em 1955, foi exibido entre 5 e 8 de janeiro de 1999, sob o formato de uma minissérie em quatro capítulos, cujo roteiro foi adaptado a seis mãos por João Falcão, Adriana Falcão e pelo próprio diretor. Com excelente aceitação do público e da crítica, a minissérie seria no ano seguinte levada às salas de cinema em uma versão compacta, atraindo cerca de três milhões de espectadores.

Alguns pesquisadores veem no advento desta adaptação televisiva do “Auto da Compadecida” o início de um movimento de reaproximação entre as estruturas de produção televisiva e o cinema brasileiro contemporâneo (FIGUEIROA; FECHINE; MOTA, 2008). Segundo o próprio Guel Arraes, desde então ele se deu conta das vantagens de se planejar a produção de uma obra audiovisual para ser exibida na televisão e depois no cinema. Em primeiro lugar, a permanência em salas de cinema contribuiria para que a obra atingisse um público muito maior do que aquele alcançado com apenas uma exibição na televisão. Portanto, além da arrecadação da bilheteria, que contribuiria para financiar os esforços de produção, garantia-se uma maior divulgação e contato com o público em função permanência da obra nas salas, diferente do que aconteceria se a produção fosse exibida apenas uma vez numa canal de TV. Depois da bem-sucedida experiência do Auto da Compadecida, a Rede Globo repetiria o sucesso da parceira televisão-cinema com a minissérie *Caramuru, a invenção do Brasil*, também ancorada na tradição de uma dramaturgia nacional-popular.

Se observarmos o fenômeno me perspectiva histórica, percebemos que a Rede Globo há muito investe no filão nacional-popular em suas produções audiovisuais. Durante a ditadura, chegou a integrar a seu quadro de autores e roteiristas boa parte dos artistas e intelectuais politicamente engajados à esquerda nas décadas de 1950 e 1960. Possibilitou, desta forma, a partir da década de 1970, a construção, no plano nacional, de um imaginário sobre o Brasil bastante relacionado à versão engajada do nacional-popular identificada na obra de autores como Dias Gomes e Jorge Amado.

Diferente da maioria dos autores de sua época que alcançaram projeção nacional, Suassuna permaneceu radicado no Recife, o que dificultava sua inserção em um círculo de

relações cotidianas e institucionais diretas com agentes do mercado televisivo. De qualquer forma, não era esse o objetivo do Movimento Armorial, já que era muito clara a distinção feita por Suassuna entre arte e mercado, como duas instâncias que não deveriam se misturar. Por outro lado, o apoio institucional do Estado às diversas iniciativas do Armorial nas políticas culturais locais, ao mesmo tempo em que tornavam cômoda a situação dos artistas apoiados pelo estado, não estimulava o diálogo com as instituições do mercado de bens culturais cujas matrizes estavam sediadas no eixo Rio-São Paulo.

Se por um lado Rede Globo sempre procurou ostentar em parte de suas produções uma simbologia associada à tradição intelectual nacional popular, essa postura é ainda mais enfatizada a partir dos anos 1990. Fachine (2007) nos aponta indícios da construção de uma imagem de marca vinculada à ideia de identidade nacional em alguns slogans institucionais veiculados pela Rede Globo no curso de sua programação, tais como: “‘Globo, a gente se vê por aqui’ (...) ‘Brasil, a principal atração da programação da Globo’, ‘A Globo vê o Brasil. O Brasil se vê na Globo. (...) ‘Um país ligado na mesma emoção’” (2007, p. 22). Tal estratégia é intensificada em um contexto em que o mercado televisivo brasileiro começa a ficar mais concorrido e, outrora líder absoluta de audiência, a Globo passa a ter sua hegemonia ameaçada tanto pelo crescimento de outras redes de TV aberta quanto pela chegada da TV a cabo no país (cuja programação é em grande parte de procedência estrangeira).

As adaptações de obras de Ariano Suassuna se inserem nessa estratégia que não privilegia os índices de audiência, mas, sobretudo, a construção de uma imagem associada a um padrão de qualidade legitimado tanto nos círculos de crítica literária especializada quanto pelos parâmetros de qualidade técnica, estética e de inovação delimitados pelas instituições do campo da produção audiovisual.

De acordo com Mungioli (2009), desde a realização de sua primeira minissérie - *Lampião e Maria Bonita*, exibida em 1982 - a Rede Globo vem reservando a esta modalidade audiovisual condições privilegiadas de produção em comparação com o ritmo de produção acelerado das telenovelas. Tanto o maior tempo destinado à produção de cada capítulo - que possibilita desde a pesquisa prévia até um maior esmero no acabamento estético e nos detalhes técnicos - quanto a maior quantidade de recursos mobilizados para a execução dos projetos, resulta num produto de qualidade superior às telenovelas, dentro dos padrões técnicos e estéticos vigentes no campo específico da produção audiovisual.

Ao longo de 27 anos a Rede Globo de Televisão exibiu 65 minisséries. Produção apurada, roteiros bem cuidados e direção competente e muitas vezes inovadora conferiram a algumas dessas produções um lugar privilegiado no cenário audiovisual brasileiro. Um lugar identificado como propício não apenas para a consolidação de uma imagem de marca de qualidade da rede de televisão que as produziu, mas também para a criação/recriação de obras que se identificam com a constituição do Brasil como nação. (MUNGIOLI, 2009, p. 4)

A estratégia de recurso às narrativas da nacionalidade como matéria-prima para muitas das minisséries, portanto, ao mesmo tempo em que contribui para consolidar a imagem pública de uma emissora comprometida com os interesses da nação, serve para diferenciá-la da concorrência como realizadora de produções audiovisuais de qualidade técnica superior – o reconhecido “padrão Globo de qualidade”.

A criação do núcleo Guel Arraes de produção, em 1991, como um grupo, no interior da própria emissora, com relativa autonomia para conceber e realizar projetos audiovisuais, marca a incorporação de novas modalidades narrativas e identitárias agenciadas para a construção de um sentido de nacionalidade na programação “global”. Produções como *Programa Legal* e *Brasil Legal* uniam linguagem jornalística, ficção e humor para dar visibilidade aos mais diversos segmentos da sociedade brasileira buscando uma aproximação com personagens reais e situações cotidianas. Com isso, se buscava “a valorização do cotidiano do brasileiro e das pessoas comuns e anônimas, assim como das diferentes práticas, das manifestações culturais das periferias, das iniciativas populares e não-oficiais” (FECHINE, 2007, p. 24)

A proposta dessas produções se diferencia do padrão tradicionalmente adotado pela Globo em minisséries e especiais de representar a nacionalidade pelo viés de adaptações da tradição canônica literária. Percebemos, principalmente no *Brasil Legal*, a intenção de dar à ideia de nacionalidade significações plurais, em sintonia com uma nova visibilidade adquirida por setores emergentes da sociedade brasileira. Identificamos aí o deslocamento de uma posição mais ou menos consolidada em torno de narrativas oficiais sobre o Brasil, para outra noção de nacionalidade, que busca representar um espectro social mais amplo, diversificado e contraditório, através do registro de múltiplas e diferenciadas performances cotidianas que compõem o presente da nação. Homi Bhabha, ao dissertar sobre o significado contemporâneo da nação moderna, chama atenção para seu caráter de arena de luta simbólica por representação e visibilidade de segmentos sociais historicamente excluídos das tradicionais narrativas sobre o nacional. Parte da premissa de que o grande desafio contemporâneo do

estado-nação não é doutrinar o cidadão, mas negociar com as diferenças culturais, oriundas dos mais diversos setores da sociedade, manifestas em performances cotidianas que revelam narrativas ocultas e reinterpretações contingentes das narrativas de poder institucionalizadas (BHABHA, 1998).

A partir dos anos 1990, então, apesar das adaptações do cânone literário permanecerem como um importante vetor a nortear as produções globais, percebemos que, ao mesmo tempo, a Rede Globo se abre para novas maneiras de representar a nação. Esses novos “Brasis” não eram na verdade tão novos, mas apesar de existirem paralelamente ao Brasil difundido pela TV, raramente apareciam na programação. Tratava-se de personagens e situações contemporâneas oriundos das margens da sociedade, não contemplados pelas narrativas oficiais da nacionalidade, naturais dos subúrbios das grandes cidades ou de longínquos rincões do território nacional. Essa mudança de perspectiva nas representações da nacionalidade permitiria a emergência de uma nova visibilidade não apenas aos habitantes dos grandes subúrbios, mas também colocaria em circulação, num aparato midiático de alcance nacional, novas representações do regional.

5.3. Ariano Suassuna e o Nordeste Global.

As principais transformações sociais vivenciadas no momento histórico em que vivemos gravitam em torno da ampliação e do adensamento dos fluxos de recursos econômicos e simbólicos em escala mundial, e da conseqüente multiplicação de suas implicações na metamorfose das práticas culturais cotidianas. Uma das conseqüências visíveis dessas transformações é exatamente a relativização e a ressignificação das grandes narrativas nacionais. No caso do Brasil, presenciamos a partir dos anos 1990 a irrupção na esfera pública de representações identitárias de setores da sociedade até então marginalizados. O plano de estabilização da economia nacional e controle da inflação, conhecido como plano Real possibilitou a partir de 1994 a inclusão de amplas camadas sociais no mercado de bens de consumo, e forneceu as bases para a continuidade gradativa desse fenômeno socioeconômico nos anos seguintes. Brotavam das classes populares novos perfis de consumidor e, conseqüentemente, bens culturais cuja estética expressava a visão de mundo e o universo simbólico daqueles perfis emergentes. O mercado fonográfico brasileiro passaria por profundas transformações, com a promoção e a comercialização de vários gêneros musicais populares que iriam bater todos os recordes de venda daquela indústria, a

exemplo das novas duplas sertanejas, das bandas de pagode com arranjos modernos e, no nordeste, do chamado forró eletrônico. Essas versões modernizadas de gêneros musicais vistos como tradicionais pelos brasileiros como a música sertaneja, o pagode e o forró, ilustram como as representações alusivas à ideia de nação incorporam as mudanças sociais, para desespero dos puristas que acreditam ser a ideia tradicional de nação a representação de uma essência sagrada e imutável. Refletindo e refratando a mercantilização das formas de um gosto estético emergente, Redes de televisão como o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e a Rede Record investem nesse novo perfil de público e passam a ameaçar a então liderança absoluta da rede Globo, ao conquistar parcelas daquele novo mercado consumidor.

A desestabilização das significações tradicionalmente atribuídas ao povo-nação e a desconstrução dos sentidos de filiação romântica idealmente atribuídos ao popular provocam uma mudança na estratégia “global” de elaboração de suas representações sobre o nacional e o popular. Nesse contexto, a visibilidade atribuída às diversas representações de identidade regional é parte integrante de um projeto que pretende adaptar os conteúdos da emissora a novas demandas de representatividade na esfera pública. Mas não apenas isso. As adaptações de um autor como Ariano Suassuna, pela proposta estética diferenciada, envolvendo mais recursos e mais tempo para a produção do que a média da teledramaturgia da emissora, revelam uma estratégia para conseguir também agregar valor simbólico à imagem da emissora ao associá-la às representações literárias canônicas sobre o Nordeste. Ao pretensamente se abrir à diversidade cultural regional, contudo, a Rede Globo acaba reforçando os estereótipos pré-modernos por meio dos quais o Nordeste vem sendo representado ao longo de toda a tradição artística brasileira vinculada ao nacional-popular.

Ao retomarmos a tese de Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, percebemos como a possibilidade de disseminação em escala nacional de uma moderna ideia de cultura brasileira esteve atrelada ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, em especial a televisão. Além de ser uma das condições necessárias para a efetiva consolidação da “comunidade imaginada” nacional no Brasil, a estruturação de um aparato moderno de comunicação de massa foi deliberadamente pensada em conjunto, por instituições públicas e privadas, como meio para fomentar uma identidade nacional e ao mesmo tempo homogeneizar o mercado consumidor interno, disseminando informação de consumo via publicidade. Desta forma, segundo Ortiz, o desenvolvimento de uma indústria cultural e da consciência de uma identidade nacional foram, no Brasil, fenômenos amalgamados numa

única estratégia política e econômica de integração nacional. Ao longo dos anos 1970, portanto, a ideia de cultura brasileira vai gradativamente se deslocando do polo nacional-popular-engajado-à-esquerda em direção a uma posição no seio da cultura de massa, que vai ressignificá-la “em termos mercadológicos” (ORTIZ, 2001, p. 165)

Depois de estruturado um aparato de comunicação de massa em escala nacional, e de consolidada a fusão dos diversos mercados consumidores regionais em um mercado nacional unificado, Ortiz identifica uma tendência nas redes nacionais de mídia no sentido de conceder visibilidade às diversas representações de identidade regional. Atribui essa tendência a um imperativo mercadológico de atender a necessidades simbólicas específicas dos nichos consumidores regionais. No contexto de um povo-nação intensamente conectado através dos canais de mídia, “o novo Ser local somente existe quando vinculado à realidade do mercado nacional” (Id., *ibid.*, p. 167).

Nessa perspectiva, um veículo de comunicação como a Rede Globo se torna um importante agente não apenas na construção de uma consciência do nacional, mas também de representações do regional que circularão nacionalmente, e que influenciarão tanto a consciência do nacional quanto a forma como os habitantes de uma região identificam a si próprios. “Dentro deste quadro, é importante para o regional ser resgatado a partir das ideias e do olhar do centro” (Id., *ibid.*)

Na medida em que se acentua a concorrência entre as redes de televisão aberta no Brasil, sobretudo a partir da década de 1990, o investimento da Rede Globo numa produção audiovisual assentada numa certa ideia de identidade nacional ganha outras conotações. O que entre as décadas de 1970 e 1980 se constitui numa estratégia de formação de um imaginário comum ligado a uma noção de cultura brasileira, em consonância com os objetivos políticos de integração nacional determinados pelo regime militar, transforma-se cada vez mais numa estratégia de mercado, voltada para construir uma imagem pública de emissora comprometida com uma produção técnica de qualidade assentada num conceito de cultura brasileira que ela mesma contribuiu decisivamente para consolidar no imaginário nacional.

Ortiz (2001) chama a atenção para a reciclagem das identidades regionais em função da indústria cultural, ressaltando o fato de, nesse processo, a Rede Globo agregar símbolos de modernidade tanto à tradição gaúcha quanto à tradição mineira – só para citar dois exemplos.

No caso do Nordeste, ao que parece, a estratégia ainda não leva tanto em consideração eventuais traços de modernidade a serem incorporados, mas se resume, salvo raras exceções, à repetição de caracteres tradicionais e pitorescos, que correspondem ao lugar subalterno da região dentro de um escopo de identidade nacional historicamente construído.

As iniciativas do núcleo Guel Arraes e os especiais e minisséries dirigidos por Luiz Fernando Carvalho reposicionam a obra de Ariano Suassuna no cenário nacional como fonte de representações legítimas sobre a identidade cultural nordestina. Se entendermos a identidade regional como um construto simbólico, estruturado ao longo do tempo em meio a conflitos e negociações entre grupos sociais estabelecidos e emergentes, tornada visível, sobretudo, por meio de representações culturais e artísticas alusivas a temas especificamente locais produzidas tanto dentro como fora da região, chegamos à conclusão de que, nos dias de hoje, o conteúdo veiculado pelas grandes redes nacionais de televisão desempenha um importante papel nesta construção simbólica.

Desde o início de sua trajetória como diretor de televisão, Luiz Fernando Carvalho se notabilizou pelo esmero técnico e pelo apuro estético em suas produções. Integrante do *staff* da Rede Globo a partir dos anos 1980 estabeleceu uma duradoura parceria com o fotógrafo Walter Carvalho, que resultou em produções como a minissérie *Riacho Doce* (1990) e as telenovelas *Pedra sobre Pedra* (1992) e *Renascer* (1993). O trabalho de direção realizado por Luiz Fernando Carvalho nesta última produção chamou a atenção de Ariano Suassuna. Em entrevista à revista *Época*, ele relata que o contato com o trabalho de Carvalho foi determinante para sua decisão de autorizar a adaptação televisiva de suas obras:

Época - O senhor gostou das adaptações já feitas de sua obra para a TV?

Ariano - Começaram a me procurar na década de 60 com propostas de levar peças e romances para a TV, mas eu nunca quis, porque queria que eu me adaptasse à TV e eu achava que a TV é que tinha que se adaptar a mim. Quando encontrei o Luiz Fernando (Carvalho, diretor), a identificação foi perfeita. Se eu tivesse deixado antes, eu teria vendido a alma e não ganhado nada para o corpo.⁵⁹

Observamos então uma afinidade eletiva entre os interesses específicos de Suassuna no que se refere a exigências estéticas no trato das adaptações de sua obra e a estratégia

⁵⁹ SUASSUNA, Ariano. “Eu não pretendo morrer”. *Revista Época*, 1 jun. 2007. Entrevista concedida a Nelito Fernandes.

contemporânea da Rede Globo de investir em produções de elevado nível técnico e estético alusivas a temas regionais. Daí surgiram as primeiras parcerias de Suassuna com Carvalho, produzidas e veiculadas pela Globo: *Uma mulher vestida de sol* e *A farsa da boa preguiça*.

Na década seguinte, o projeto Quadrante, idealizado e produzido por Carvalho, teria como objetivo principal produzir, dentro do padrão Globo de realização de minisséries, adaptações literárias de autores representativos de cada região do Brasil. Os eleitos para empreitada foram o carioca Machado de Assis, com o romance *Dom Casmurro*, o amazonense Milton Hatoun, com o romance *Dois Irmãos* o gaúcho Sérgio Faraco, com o conto *Dançar tango em Porto Alegre*, e o paraibano Ariano Suassuna com o *Romance da Pedra do Reino*. Porém, a motivação de dar visibilidade a uma diversidade cultural regional transcendia a simples apropriação do discurso local pela estrutura de produção da matriz carioca. O elenco de cada uma das minisséries produzidas seria recrutado entre grupos de atores locais, iniciativa pioneira na Rede Globo, cujas produções sempre eram encenadas por atores de seu *cast* principal, celebridades de reconhecida fama nacional.

Carvalho já havia dirigido em 2005 a minissérie *Hoje é dia de Maria*, inspirada em contos populares da tradição brasileira. A produção chamou a atenção da crítica especializada por apresentar uma estética inovadora em relação ao que se costuma ver na televisão. Conforme avalia Renato Cordeiro Gomes, a minissérie

envolveu uma equipe de artistas, artesão e técnicos para inovar na concepção cênica, que procurou fugir do realismo documental, assumindo um artifício de base expressionista, montado num domo, um tipo de bolha, onde foi filmada a minissérie. Não há nenhum cenário “natural”. Desde o início, o diretor pensava em contar as histórias de Maria em espaço diferente, que não fosse a realidade em si, mas uma representação emocional dela, como num sonho, em que se dramatiza a trajetória da protagonista (2006, p. 3)

A aplicação de recursos técnicos de ponta para materializar uma concepção estética que propunha um diálogo inovador da linguagem televisiva com os folguedos populares, o teatro e as artes plásticas, resultaria num produto audiovisual de vanguarda, que acabaria por ser legitimado por respeitadas instituições da crítica de arte, como a Associação Paulista dos Críticos de Arte e o *Mídia Q*, prêmio destinado a prestigiar produções televisivas de qualidade voltadas para o público infantil. Além disso, *Hoje é dia de Maria* obteve bons índices de audiência, alavancando a reputação de Luiz Fernando Carvalho na emissora.

A pesquisadora Ilana Feldman, em artigo para a revista *Cinética*, identifica em *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino* o amadurecimento de uma proposta estética singular levada a cabo por Luiz Fernando Carvalho em seus anos de televisão. Tal proposta teria certas características narrativas e formais constantes, tais como a trajetória de vida errante dos protagonistas Maria e Quaderna, e a pretensão de construir uma espécie de mundo paralelo através da linguagem artística, cuja organização sensorial obedeceria a leis próprias, nem sempre congruentes com o que se costuma entender por “realidade”. Do ponto de vista estético, Carvalho estabelece propositalmente um contraste com a narrativa televisiva tradicional, que pende para o realismo. A intensidade no uso das cores, a exagerada teatralidade na atuação dos atores, a utilização constante de distorções de foco, luzes amareladas estouradas, close-ups expressionistas e uma montagem nervosa evidenciam que a opção de Carvalho tem como principal objetivo proporcionar uma experiência sensorial ao telespectador, antes mesmo de contar uma história ou de realizar uma adaptação literária pretensamente “fiel”. Os próprios artefatos que compõem os cenários e o figurino são planejados para denotar uma aparência artesanal, reforçando o caráter teatral e as conotações simbólicas da estética onírica proposta por Carvalho.

Contudo, ao se opor a uma estética do realismo, Carvalho não busca representar o irreal. Para ele, tanto quanto para Suassuna, o sonho é a única realidade possível, ou pelo menos, a única que vale a pena ser vivida. Por isso, cria universos que, longe de serem irreais, representam projeções de fantasias e desejos imaginários, funcionando como “câmara de produção da realidade por vir” (FELDMAN, s/d).

Haveria, por isso, afinidades profundas entre a proposta de Carvalho, o ideário do Movimento Armorial e a estética do período Barroco. Além da crença na representação como realidade desejável e possível de ser vivenciada, repousa nas entrelinhas uma ânsia de dar forma à totalidade do universo por meio da linguagem, manifesta na absorção pelo discurso audiovisual de uma miríade de expressões artísticas, tais como o teatro, a música, a poesia, o romance e diversos folguedos tradicionais brasileiros.

A ideia do Barroco como alegoria nacional, tributária do Modernismo paulista ainda nos anos 1920, retomada décadas depois por Suassuna como um dos elementos centrais na invenção de sua mitologia do nacional-popular, acaba sendo apropriada pela Rede Globo de

Televisão, que dela se utilizaria para legitimar uma imagem corporativa vinculada a uma noção de autênticos valores nacionais.

Todavia, a saga de Pedro Diniz Quaderna, narrada de forma não-linear por Suassuna no *Romance da Pedra do Reino*, lançado em 1971, recheada de alusões a episódios históricos, pretensões épicas e dilemas interiores do protagonista, já se mostrava, por si só, um complexo desafio a ser encarado como fonte de inspiração para uma minissérie televisiva. A recriação proposta por Carvalho, embora tenha ganho elogios de Suassuna, foi um fracasso de público, tendo atingido alguns dos menores índices de audiência de toda a história da Rede Globo naquele horário, resultando numa média de 11 pontos. Já a crítica jornalística se dividiu na avaliação da minissérie, conforme podemos observar a partir de breve mapeamento da repercussão no jornal *Folha de São Paulo*.

Em 10 de junho de 2007, dois dias antes da estreia da microssérie, a Folha de São Paulo dedicou uma página inteira da Ilustrada para apresentar *A Pedra do Reino* a seu público leitor. Dentre os textos, uma entrevista com o diretor Luiz Fernando Carvalho, na qual ele afirma que o público brasileiro está adestrado por um modelo de narrativa comercial que enquadra em padrões estreitos a percepção do espectador, fazendo com que este rejeite qualquer produção que tente fugir às fórmulas já consagradas. O autor dá a entender que, com *A Pedra do Reino*, tenta mudar esse estado de coisas, propondo uma narrativa do “descontrole” na TV. Curiosamente, Carvalho deixa escapar sua admiração por Glauber Rocha, cineasta tantas vezes criticado por Suassuna. Mostra, assim, que o repertório imagético concebido pelo cineasta baiano para representar o sertão nordestino em obras como *Deus e o diabo na terra do sol* acabou por influenciar a releitura audiovisual da obra de Suassuna, muito embora seu discurso sobre o sertão fosse bem diferente da concepção armorial⁶⁰.

Na mesma página, um breve artigo intitulado “Minissérie desafia os códigos” assinado pelo crítico Cassio Starling, elege a obra de Carvalho como um marco nas adaptações de textos literários para a TV na medida em que propõe uma recriação estética do texto, e não apenas uma transposição narrativa, quebrando uma pretensa hierarquia que posicionava a TV sempre num relação de subordinação à matriz literária. Chama a atenção para a estética artesanal como marca distintiva do trabalho de Luiz Fernando Carvalho,

⁶⁰ Fizemos alusão a essas diferenças no capítulo anterior.

aspecto já observado em *Hoje é dia de Maria*. Considera a adoção dessa estética um interessante caminho como proposta inovadora de linguagem para a televisão.

Bia Abramo, colunista do caderno *Ilustrada*, já após a minissérie, publica artigo que reitera as opiniões de Starling e ressalta a originalidade do diretor, porém critica o que considera uma excessiva reverência à obra literária, o que acaba por colocar a Literatura em pedestal inacessível ao espectador comum.

Marcos Augusto Gonçalves, editor da *Ilustrada*, sublinha o que considera uma premissa equivocada no projeto de Carvalho. Para o crítico, o universo sertanejo e medieval de Suassuna, associado a um cânone nacional-popular gestado entre as décadas de 1950 e 1960, seria anacrônico e não faria mais sentido como conteúdo a ser adaptado por uma televisão comercial contemporânea.

Esvaziado de sua contextualização histórica, reprocessado na barriga da maior emissora comercial do país, o que se viu foi a estetização desse cânone numa encenação que naufragou no maneirismo e no hermetismo, tentando fazer aquilo que é datado e retrô parecer um "avanço". (GONÇALVES, 2007)

Para o editor da *Ilustrada*, o fato de Suassuna se opor, em seu pensamento e obra, a alguns valores caros à modernidade, funcionaria como argumento contra a pertinência do projeto de Carvalho. Conclui que iniciativas esteticamente ousadas, ao serem veiculadas em suportes inadequados, como seria supostamente o caso da TV comercial, antes de derrubar fronteiras, podem reforçar preconceitos contra a cultura “erudita”, pondo em evidência seu lado “inacessível”.

Neste dia, a capa da *Ilustrada* trouxe estampada no título um grande “Hã!?” em vermelho e, ao lado do artigo de Gonçalves, uma extensa matéria cujo subtítulo trazia a seguinte explicação: “Fracasso de audiência e considerada hermética, ‘A Pedra do reino’ levanta a discussão sobre as estratégias para elevar o nível do repertório da TV aberta brasileira” (2007). Dentre as razões apresentadas no texto para o fracasso da minissérie, havia o argumento de que Carvalho tinha elaborado um produto incompatível com o modelo de TV comercial no qual se enquadraria a Globo, pois aquele público não estaria acostumado à invulgar mistura de narrativa não-linear e estética experimental, e de que havia problemas técnicos no roteiro que dificultavam o entendimento mesmo por parte do público mais informado, resultando numa narrativa incompreensível. Houve também quem afirmasse que a

simbologia associada ao universo sertanejo estaria hoje distante demais do imaginário de um público predominantemente urbano, que não se identificaria com aquelas referências.

Por outro lado, houve também opiniões que, mesmo diante da perplexidade do público e do fracasso dos números de audiência, legitimavam a iniciativa. Em depoimento, Carvalho afirma que ele e Suassuna estavam satisfeitos com o resultado artístico alcançado, e que tinham consciência, desde o início, que a complexidade da trama não iria render bons índices de audiência (2007). Todavia, considera válida a iniciativa de comemorar os oitenta anos de Suassuna com a exibição da minissérie sem que o espírito da obra original fosse desmantelado por eventuais modificações a pretexto de “facilitar” seu entendimento. No mesmo tom, a crítica Bia Abramo (2007) declara que a preocupação com a audiência não deve impedir a televisão de apostar eventualmente em propostas estéticas mais ousadas.

Sugestivamente, um título também em vermelho - da mesma cor da manchete - no canto esquerdo da página, chamava a atenção do leitor para o seguinte anúncio: “Machado de Assis será o próximo”, numa alusão à segunda minissérie do projeto Quadrante, inspirada no romance “Dom Casmurro”. A minissérie seria exibida em dezembro de 2008, com grande acolhida da crítica e índice médio de audiência na casa dos 15 pontos, considerado razoável para os padrões da Globo no horário.

Porém, há indícios de que mesmo com um balanço favorável em termos de crítica, a alta cúpula da Rede Globo não parece ter reagido bem à baixa audiência das duas produções dirigidas por Carvalho, e, cinco anos depois, as duas outras minisséries que integram o projeto ainda não chegaram a ser exibidas.

Depois da interrupção do projeto Quadrante, as produções de minisséries da Globo parecem ter temporariamente se afastado tanto da releitura de obras da tradição literária quanto do experimentalismo estético, se concentrado em temas contemporâneos e biografias de antigas celebridades midiáticas como as cantoras Maysa e Dalva de Oliveira e a atriz Dercy Gonçalves. Será que as adaptações da *Pedra do Reino* e de *Dom Casmurro* representariam o esgotamento de um projeto de quatro décadas cujo objetivo seria firmar uma imagem pública de emissora comprometida com os valores da tradição literária nacional? Será que, junto com o Projeto Quadrante, naufragariam também as pretensões de realizar minisséries cujo foco estaria no experimentalismo estético e não nos índices de audiência?

Depois de anos sem dirigir produções da emissora, Luiz Fernando Carvalho conduz no momento o projeto de uma telenovela de autoria de Benedito Ruy Barbosa prevista para estreiar em 2014. Segundo matéria publicada no site “Na telinha” especializado em televisão, Carvalho estaria trabalhando, paralelamente na pré-produção de “Dois Irmãos”, a terceira minissérie do projeto Quadrante, um indício de sua retomada pela Rede Globo, quase cinco anos depois de “Capitu”.

Embora ainda seja cedo para um diagnóstico a respeito da sobrevivência do cânone nacional-popular na mídia, depois de *A Pedra do Reino*, a Rede Globo parece pelo menos ter encerrado seu ciclo de adaptações de obras de Ariano Suassuna.

5.4. Ariano Suassuna: imperador da cultura brasileira?

Neste trabalho, sustentamos que a transformação de Ariano Suassuna numa celebridade nacional se dá em função da intensa exposição midiática à qual é submetido a partir da década de 1990. Antes disso, se o autor era conhecido, sua fama estava restrita aos círculos literários e à esfera pública local, e sua obra mais popular, *O Auto da Compadecida*, era muito mais célebre do que a personalidade de quem a havia escrito.

As adaptações televisivas da obra de Suassuna deflagram uma onda de culto à sua personalidade na mídia em proporções nacionais. Seu encontro com o diretor de televisão Luiz Fernando Carvalho, com quem descobriu ter afinidade estéticas, resultou na primeira adaptação televisiva da obra de Suassuna: *Uma mulher vestida de sol*, em 1994. A peça havia sido escrita em 1947, na época em que Suassuna era integrante do TEP e é a primeira de suas obras teatrais.

A Folha de São Paulo cedeu a primeira página da Ilustrada para divulgar aquela que seria a estreia da adaptação de um autor avesso à cultura de massa feita pela Rede Globo de Televisão. A matéria, de Marcelo Migliaccio, assim se inicia:

O diretor Luiz Fernando Carvalho, 33, conseguiu com Renascer mais do que renovar a estética da telenovela. Com seu trabalho, ele conquistou a admiração do acadêmico e escritor Ariano Suassuna, 66, que vai ter sua primeira peça, “Uma mulher vestida de sol”, adaptada para a televisão na faixa dramática da terça nobre, da Rede Globo. Será a primeira incursão de Suassuna na TV, veículo para o qual nunca rasgou seda. (MIGLIACCIO, 1994)

A partir de então, como já visto, tanto Carvalho quanto Guel Arraes se encarregaram de levar a obra de Suassuna às telas numa sequência de cinco adaptações, dentre as quais duas minisséries, num ciclo que se inicia em 1994 e se encerra em 2007 com a exibição de *A pedra do reino*. Neste período, Suassuna torna-se *habituê* de programas de entrevistas de grande audiência em rede nacional, como o talk show de Jô Soares, no SBT e na Globo, o programa Roda Viva, na *TV Cultura* e o quadro de Geneton Moraes Neto no Fantástico, também na Globo. Os textos introdutórios a essas entrevistas enfatizam quase sempre tratar-se de um defensor da cultura nordestina e brasileira. No caso do Fantástico, é emblemática a descrição feita do autor. Depois da exibição de uma sequência de planos da cidade do Recife, mostrando o litoral ensolarado, alguns edifícios antigos e um plano geral das ilhas do centro, tendo como trilha sonora uma banda de pífanos, Zeca Camargo inicia sua narração:

É aí mesmo no Recife que vamos encontrar o homem que já foi chamado de ‘o decifrador de brasilidades’, um dos principais defensores da cultura nacional. E 2007 é o ano dele. O ano ‘Ariano Suassuna’. O Autor do Auto da Compadecida elege o que é lixo e o que é obra-prima da nossa cultura. A entrevista é de Geneton Moraes Neto.⁶¹

Com fundo musical de pífanos e viola sertaneja, a voz grave de Cid Moreira anuncia:

O combatente Ariano Suassuna vive em guerra contra o que chama de lixo cultural. Nesta entrevista gravada no Recife ele dá nome aos bois. 2007 vai ser o ano de Ariano Suassuna. O autor de O Auto da Compadecida completa 80 anos em junho. A data não passará em branco. A Globo exibirá uma minissérie baseada no Romance da Pedra do Reino, o livro que é tido como obra-prima deste paraibano que há décadas vive no Recife.

O som dos pífanos que acompanha as imagens do Recife e os pífanos com viola sertaneja que passeiam ao fundo da narração de Cid Moreira sugerem sutilmente a identificação de Ariano Suassuna à cidade do Recife. Nem mesmo as agitações político-culturais em torno do Movimento Mangue e sua repercussão na imprensa nacional e internacional foram capazes de desconstruir a imagem - para o resto do país - de um Recife Armorial, simbolicamente ancorado a discursos tradicionais sobre a identidade cultural nordestina e brasileira, valores hoje sintetizados na persona pública de Ariano Suassuna.

Com artigos publicados periodicamente na *Folha de São Paulo* e na *Revista Bravo* entre 1999 e 2001, influentes meios de comunicação impressos de circulação nacional, além de autor conhecido por suas peças, Suassuna torna-se talvez, naquela época, o intelectual

⁶¹ Matéria exibida no programa Fantástico, da Rede Globo em 7 jan. 2007.

nordestino em maior evidência na mídia nacional. Entre 1993 e 2007 Suassuna foi três vezes entrevistado por Jô Soares, que comanda o *talk-show* mais assistido da TV brasileira, atualmente líder absoluto de audiência nas madrugadas da Rede Globo. Numa das entrevistas, exibida em 1 de dezembro de 2000, Soares quebrou o protocolo de seu programa e foi ao Recife gravar seu encontro com Suassuna fora dos estúdios globais. Na época, o escritor já desfrutava de altíssima popularidade graças ao grande êxito de público e crítica da adaptação do *Auto da Compadecida* então recentemente dirigida por Guel Arraes. Na noite em que foi exibida a entrevista em *videotape*, Jô Soares introduz o entrevistado ao público com as seguintes palavras:

Eu estive no Recife fazendo uma convenção junto com o sexteto pra BCP/Nokia, e lá quando eu cheguei, um de meus entrevistados era Ariano Suassuna. Como ele não sai nunca de lá, eu digo: eu não vou perder essa entrevista. Tô no Recife, vou entrevistar o Suassuna. O pessoal da Rede Globo foi impecável, aliás meu agradecimento a todo pessoal da Rede Globo lá do Recife. Eles trouxeram tudo, câmeras, três vídeos, enfim, tudo o que era possível e a gente já no palco, foi em cima da hora, então claro que o som não é igual ao daqui e também a imagem não é igual a nossa porque o cenário já estava montado, foi uma coisa resolvida às pressas, e graças a Deus deu tudo certo. Eu acho que mesmo assim vale, porque é uma entrevista antológica com esse dramaturgo, intelectual, artista, pra mim também *showman*, como vocês vão ver. Com vocês, Ariano Suassuna!⁶²

Em outras palavras, a entrevista não foi, nem poderia ter sido, registrada dentro dos padrões técnicos exigidos pela emissora. Mesmo assim, foi aberta uma exceção para que fosse realizada dentro das condições possíveis, dada a habitual resistência de Suassuna a viagens. O interesse da Rede Globo em exibir a entrevista era tão grande que ela chegou a abrir mão de sua tão propalada excelência técnica para este fim.

Na parte final da entrevista, depois dos já conhecidos “causos” narrados por Suassuna arrancarem gargalhadas da plateia e do entrevistador, Soares pergunta “como ele se sente” em relação à grande bilheteria alcançada pelo *Auto da Compadecida* nos cinemas. Lisonjeado, Suassuna conta que gostou da adaptação e elogia a atriz Denise Fraga, presente na plateia. Ainda encontra tempo para falar mal da Disneylandia, segundo ele, o maior monumento à imbecilidade humana já construído. No encerramento, recebe os agradecimentos de Jô Soares pelas xilogravuras com que o havia presenteado, garantindo que estas ocuparão lugar privilegiado entre as paredes de sua casa.

⁶² Entrevista exibida pela Rede Globo em 1 dez. 2000.

Demonstrando uma certa intimidade com Suassuna e ao mesmo tempo mantendo uma postura de reverência como poucas vezes se vê em suas entrevistas, Soares representa de forma emblemática a estratégia “global” de legitimar-se ao se aproximar de Suassuna e da tradição intelectual e artística por ele simbolizada. Suassuna, por outro lado, ao ter sua imagem nacionalmente projetada pela Rede Globo, passa a receber convites para ministrar conferências em todo o país, aí incluídas as suas chamadas “aulas-espetáculo”, na qual mistura falas sobre história e arte no Brasil com performances de artistas ligados à estética armorial.

Contudo, enquanto a Rede Globo se aproxima de Suassuna com vistas a agregar prestígio à sua imagem nacionalmente, a política cultural em Pernambuco vai aos poucos tomando rumos diferentes daqueles propostos pelo grupo armorial até os anos 1990. No plano estadual, uma estratégia gradual de profissionalização do campo da produção cultural começa a tomar corpo com a criação de editais públicos para financiamento de projetos culturais separados por área de atuação e submetidos à concorrência mediante avaliação de comissões de especialistas. Tanto no estado quanto na prefeitura do Recife, a ideia de privilegiar manifestações que se aproximem de um receituário estético específico começa a dar lugar a uma política que busca contemplar um amplo leque de propostas artísticas, sob a condição dos projetos atenderem aos critérios técnicos exigidos pela burocracia. Em 2008, o jornalista e DJ Renato L, também conhecido como ministro da comunicação do Mangue, assume a secretaria de cultura do Recife, consolidando uma política cultural de apoio à diversidade que já vinha sendo posta em prática pelo antecessor João Roberto Peixe.

A substituição do projeto Armorial por uma política “multicultural⁶³” nos âmbitos estadual e municipal coincide com o momento de máxima projeção alcançada por Ariano Suassuna na mídia nacional. Mapeamos algumas interessantes reações a essa situação em depoimentos de expoentes da cena cultural pernambucana a respeito da superexposição de Suassuna aos holofotes da mídia.

Em comentário a respeito da anteriormente citada entrevista de Ariano Suassuna concedida a Geneton Moares Neto no programa *Fantástico*, o rival de longas datas, Jomard

⁶³ Na gestão da prefeitura do Recife, o termo “multicultural” é utilizado para definir a orientação geral da política pública em cultura. Algumas ações específicas, a exemplo da promoção dos festejos carnavalescos, recebem há algum tempo esse rótulo, como se vê no *Carnaval Multicultural*. Nessa acepção, o termo “multicultural” denota a pretensão de contemplar todos os setores da produção cultural sem qualquer discriminação estética.

Muniz de Britto, gracejou: “Vou fazer uma campanha nacional para promover Ariano Suassuna como novo imperador da cultura brasileira. Ele sempre sabe tudo. Agora, para sua posse no cargo vou chamar Madona e Michael Jackson” (JOMARD..., 2007) Na entrevista, como de hábito, Suassuna havia citado Madonna e Michael Jackson como exemplos do que considera “lixo cultural” veiculado pelos meios de comunicação de massa.

Amin Stepple, conhecido jornalista, crítico e cineasta local, publica um pequeno artigo em tom de manifesto no blog *Sopa de Tamanco* - de Geneton Moraes Neto - questionando a sacralização de Suassuna pela mídia de massa.

O Brasil assiste hoje ao apogeu da breguice armorial: "A Pedra do Reino", de Ariano Suassuna, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, o mimado Visconti de Jacarezinho. Assumidamente reacionário, o que deve ser louvado pela coerência intelectual, Ariano Suassuna hoje é quase uma unanimidade nacional. Até os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, a quem Ariano passou anos esculhambando como vendidos ao imperialismo americano, hoje sobem no palco com ele para cantar marchinhas carnavalescas. O que é pior: fingindo leve constrangimento. Ariano não mudou. Até contra o Mangubeat fez uma acirrada pregação. Foram os baianos que mudaram, jogaram a toalhinha branca e se tornaram bananas de pijamas neoarmoriais. Além do mais, com a adesão oportunista a Ariano, traíram o tropicalista cineasta Jomard Muniz de Britto, única voz a defendê-los (junto com o crítico Celso Marconi, que levou um murro de Ariano justamente por defender o tropicalismo, nos anos 60), durante décadas, das diatribes e pedradas do novo Imperador da Cultura brasileira, Ariano Suassuna. Portanto, viva o cineasta Jomard Muniz de Britto! (STEPPLE, 2007)

De fato, é curioso observar alguns raros momentos de aproximação entre os tropicalistas baianos e Suassuna nos últimos anos, sempre em situações onde o autor armorial era o anfitrião. Gilberto Gil, da primeira vez que veio a Pernambuco como ministro da cultura, foi à residência de Suassuna, e o encontro entre os dois se repetiria em outras jornadas oficiais do ministro ao estado. Já Caetano Veloso se juntou a Suassuna para cantar em uníssono a marcha-de-bloco *Evocação n. 1*, de Nelson Ferreira, sucesso nacional em 1957 e um dos clássicos do carnaval pernambucano, em pleno palco do Marco Zero, na abertura do carnaval recifense em 2006. Stepple faz alusão a esse episódio em seu post do *Sopa de Tamanco*, e sugere que os encontros dos tropicalistas baianos com o escritor armorial representam uma espécie de traição ao tropicalista pernambucano Jomard Muniz de Britto.

Porém, uma das mais interessantes e precisas críticas ao endeusamento de Suassuna vem de Fernando Monteiro, premiado escritor e crítico cultural pernambucano, articulista de diversas publicações literárias e culturais. Convidado em 2012 pelo jornal online *Sul 21*, de

Porto Alegre, a dar uma entrevista sobre os então 85 anos do conterrâneo por adoção Ariano Suassuna, Monteiro pontua suas discordâncias em relação à visão de mundo do dramaturgo, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ético.

Para Monteiro, a insistência de Suassuna em afirmar que o romancista José de Alencar seria para ele mais importante do que James Joyce deixaria de ser uma opinião pessoal para se converter numa ingerência nefasta na formação intelectual de seus alunos quando repetidamente proferida em sala de aula nos seus cursos de estética. Seguindo a mesma lógica argumentativa, Monteiro considera justo que, pessoalmente, Suassuna execre o rock, os Beatles e tudo o que for relacionado à cultura pop contemporânea (da qual ele acaba fazendo parte), mas não julga ética a postura de, enquanto gestor de políticas culturais, apenas financiar projetos que se enquadrem em seu gosto estético pessoal.

De certa forma, acompanhamos de perto a argumentação de Monteiro, ao também considerarmos problemática a mistura entre o universo privado do artista e o universo público do político Suassuna. No plano local, muito da rejeição às gestões públicas do escritor no âmbito da política cultural se deve à sua intolerância com relação a outras correntes estéticas, sobretudo aquelas que dialogam com a arte de vanguarda e a cultura pop. No que diz respeito à grande popularidade recentemente alcançada por Suassuna, Monteiro afirma:

(...) ele é muito simpático, muito sorridente, está sempre contando piada. Ele vai no Jô e o Jô dá risada dele. Só que Ariano a quatro mil quilômetros de distância e não sendo secretário de cultura é muito fácil de se gostar. Mas com ele como secretário e você como um artista de outra “linhagem”, como ele costuma dizer, você não tem vez de trabalhar com o Estado. Isso é terrível. Ele é um coronel da cultura.” (MONTEIRO, 2011)

Como foi mostrado anteriormente, os acontecimentos ligados à história familiar de Suassuna tiveram uma influência crucial na construção da visão de mundo do artista. A exemplo de Quaderna, o protagonista da Pedra do Reino, Suassuna rememora e reconstrói através da imaginação os alicerces do seu passado. Nesse processo, o desejo e a fantasia são mais importantes do que a realidade. A insuportável ausência física do pai, assassinado na Revolução de 1930, impulsiona e motiva o artista a buscar em vestígios do passado as marcas da presença paterna no mundo. A tragédia familiar gera o sentimento íntimo de desterro, ou de exílio, que vai motivar a criação de um universo simbólico fundado numa mitologia de origem destinada a atribuir um sentido à própria existência.

A história familiar como estrutura de base a orientar as valorações da cosmologia suassuniana não pode, contudo, ser encarada como uma mera idiosincrasia particular ao universo simbólico do autor. Ela se relaciona, de modo mais amplo, ao modo tradicional de sociabilidade que rege as relações sociais em boa parte do país, baseado no familismo e no patriarcalismo. Esse tipo de sociabilidade tradicional submete o interesse público a interesses privados, fortalecendo laços pessoais e afetivos em detrimento de uma ideia de bem comum. Transferidos do campo da arte para o campo das políticas públicas, os juízos valorativos da cosmologia suassuniana representam apenas mais uma manifestação de interesses privados na gerência de políticas públicas no Brasil, resultando, na conjuntura analisada, numa espécie de coronelismo cultural a promover uma monocultura artística no plano local.

Monteiro associa os esforços de Suassuna em construir uma espécie de linhagem artística nacional - que tem na estética barroca uma alegoria seminal, em torno da qual gravitam diversas manifestações do passado e do presente, desde a arte rupestre indígena até a literatura de Guimarães Rosa ou a cerâmica de Francisco Brennand – ao desejo de criar uma “mitologia de emergência” para o país (MONTEIRO, 2011). É como se, segundo Suassuna, para fazer algum sentido enquanto comunidade nacional, o país precisasse de mitos, imagens alegóricas e obras artísticas que pudessem servir de referência para dar sentido a uma simbologia da nação.

A admiração de Suassuna por autores como Bocaccio, Cervantes e Shakespeare reside em parte no caráter emblemático de suas obras como referências simbólicas para a construção de um sentido de nação em seus respectivos países, em estreito diálogo com as tradições populares.

O contexto social em meio ao qual se deu a produção desta literatura é explicado por Bakhtin como um período de transição *sui generis*, resultante da desagregação do Feudalismo medieval, que ao longo de cinquenta ou sessenta anos proporcionou uma instabilidade social que favoreceu a assimilação de elementos da cultura popular pela alta literatura. Algumas das obras produzidas nessa época deram importante contribuição para a formação das línguas nacionais e, posteriormente, dos mitos fundadores do discurso nacional-popular. É nítida a relação entre a forma de elaboração e consagração dessas obras com as idéias de Suassuna sobre como deve ser produzida uma obra de arte, ou seja, recorrendo a conteúdos populares e enquadrando-os em uma estética erudita que sirva de suporte à construção de uma arte genuinamente nacional. Guardando-se as devidas diferenças relativas aos séculos que os separam, podemos citar como diferença básica a atitude politicamente orientada do Movimento Armorial quando se utiliza da arte popular para fins nacionalistas, ao passo que essa preocupação não estava

na pauta daqueles autores renascentistas. No entanto, o Ariano Suassuna se inspira na posterior consagração dessas obras como depositárias de uma “essência” nacional para ilustrar que tipo de arte erudita deve ser perseguida pelos artistas nacionais enquanto “missão”. (BEZERRA, 2007)

Daí também deriva a admiração do autor pelos antigos almanaques sertanejos, herdeiros de uma visão de mundo ainda não fragmentada pelos enquadramentos racionalistas da cultura moderna. Não por acaso, o espaço de meia página que viria a ocupar durante um ano no caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*, se chamaria *Almanaque Armorial*. Em algumas passagens, Suassuna ao criticar o desencantamento do mundo decorrente dos processos de modernização, revela o desejo de retomar, a partir do espírito dos almanaques, um sentimento perdido de unidade e plenitude.

Normalmente é grande a injustiça que se faz aos almanaques, que neste mundo falsamente “moderno” que estamos vivendo, constituem uma espécie de protesto. Em primeiro lugar, protesto contra o isolamento estéril em que as artes e as ciências vão se repartindo em especialidades cada vez mais separadas, cada uma delas egoisticamente encarando a si mesmo como só e superior às outras. Depois, protesto contra o racionalismo descarnado e estéril dos cientificistas. É também uma indagação a respeito da ordem divina que nos condenou à meia-cegueira e ao meio-desterro aqui no mundo. Será que a fragmentação do nosso já precário conhecimento é resultado da sanção que veio castigar o crime inicial do rebanho humano? Se foi isso que aconteceu, talvez seja por causa dele que se destróçou nossa visão primitiva, perfeita e total do mundo (...) “Antes, abarcávamos, de um só golpe, o presente, o passado e o futuro. Ou melhor: tudo acontecia num eterno presente, que assim se entregava à nossa clara e completa visão do mundo. (...) O Almanaque, contendo tudo aquilo que já enumerei, é uma tentativa de resumo e explicação, precária, mas totalizante, da vida⁶⁴

A estética do almanaque, pela diversidade de temas, pela organização não-cartesiana das informações e pela abrangência dessa diversidade numa totalidade, é uma das expressões dessa simbiose entre o popular e o erudito que Suassuna tanto admira e almeja em sua arte. Esse amálgama entre o popular e o erudito, que pressupõe um afrouxamento e uma relativização das fronteiras que separam esses rótulos, é um dos componentes da base histórica que condicionou a construção de discursos que legitimam simbolicamente a existência de estados nacionais modernos enquanto comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008). Certos autores e obras literárias foram, ao longo do tempo escolhidos e eleitos por artífices das ideologias nacionalistas como símbolos para a construção de um sentido comum de nação, a exemplo dos casos que citamos antes. A retomada de Cervantes e Shakespeare como escritores de referência para a esquematização de uma gramática da língua nacional na

⁶⁴ SUASSUNA, Ariano. *Folha de São Paulo*, 17 jul 2000.

Espanha e na Inglaterra, respectivamente, representa de forma emblemática a adoção desses autores como símbolos nacionais.

A construção da “mitologia de emergência” proposta por Suassuna, portanto, é uma operação simbólica que busca articular conscientemente uma representação da nação brasileira via literatura e outras artes. A busca armorial por uma narrativa emblemática da nação tem no *Romance da Pedra do Reino* sua alegoria mais completa (e complexa). A estética barroca, por outro lado, serviria como um norte a dar sentido, o fio da meada, a linha que conduz o autor por um mosaico espaço-temporal composto por manifestações estéticas diversas, compiladas ao longo da história com o objetivo de representar uma tradição artística nacional.

A estética barroca como conceito será reapropriada contemporaneamente pela Rede Globo não apenas como um símbolo de referência para sua estratégia de reforço de valores de marca, como emissora que investe na cultura nacional. Com esse objetivo, a emissora resgata símbolos historicamente associados a essa ideia de cultura brasileira e busca, em sintonia com os novos tempos, promover a visibilidade de especificidades culturais regionais. A estratégia, que não tem por objetivo primordial alcançar altos índices de audiência, direciona-se a um público mais restrito, com perfil formador de opinião e capaz de legitimar simbolicamente a emissora como promotora daquilo que interessaria em termos de cultura nacional.

A região Nordeste, apesar de economicamente periférica, há décadas ocupa simbolicamente lugar central na construção desse sentido de nacionalidade. Renato Ortiz encara esse fenômeno como uma espécie de mecanismo de compensação simbólica, ativado pelas elites decadentes nordestinas que, ciosas do poder econômico perdido, buscam manter seu prestígio por meio de outros artifícios, em consonância com os interesses de grupos econômicos que gradativamente as substituem no comando do país (ORTIZ, 1994). Hall (2003), ao versar sobre as representações identitárias de grupos econômica ou politicamente periféricos, sugere que o que é, nesses termos, periférico, pode vir a ser simbolicamente central na organização social. No Brasil, o pacto das elites que se forma ao longo do século XX inclui a conciliação de interesses não apenas entre os grupos que dominam os diferentes setores da economia capitalista, mas também entre os dois fortes grupos que polarizam as contradições da instalação de uma economia moderna no país: o empresariado do sudeste e as oligarquias rurais nordestinas (OLIVEIRA, 2010).

Esse pacto conservador está na base de uma noção de cultura brasileira que, ao mesmo tempo em que apresenta a região Nordeste como cerne da nacionalidade, a representa como espaço pré-moderno, lócus privilegiado do atraso, do folclore e da miséria material. Um “espaço da saudade” como diria Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1999). A esta engrenagem simbólica corresponde uma estrutura de interesses políticos historicamente engendrada ao longo do século XX. Se por um lado é interessante para as tradicionais e decadentes elites nordestinas que a região seja encarada como um conjunto espacial mais ou menos homogêneo mergulhado na seca e na miséria, pois assim conseguem argumentos para demandar mais recursos do governo federal, por outro lado é importante também que essa imagem seja fixada e mantida, para que possa continuar servindo como pretexto para a demanda de recursos emergenciais que quase nunca são revertidos para minar as causas dos problemas. Esse repertório imagético que dá visibilidade nacional ao Nordeste, ao mesmo tempo em que institui referências de identidade cultural para seus próprios habitantes, povoa de estigmas e estereótipos de nordestinos o imaginário sobre a nação.

Albuquerque Jr. mapeia na obra de numerosos artistas - nordestinos ou não - uma recorrência a propaladas imagens que vão associar o Nordeste à seca, à miséria e às tradições rurais. Identifica nessa matriz imagética a forte ascendência da obra de Gilberto Freyre, cujo pensamento, como vimos em capítulos anteriores, foi afetado por ingredientes de um romantismo vitoriano assimilado nos anos em que viveu como estudante nos Estados Unidos. Percebemos como essa projeção romântica de representação da região acaba por dar coerência a uma atmosfera intelectual até então difusa, resultando num movimento denominado “Regionalismo”. Sob a liderança intelectual e política de Freyre, o ambiente cultural recifense é cada vez mais dominado pelo viés regionalista. Era este o cenário nos anos 1940, quando Hermilo Borba Filho fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), no seio do qual é revelado o então jovem dramaturgo Ariano Suassuna. Os ideais do TEP traduziam, de forma peculiar, aspectos do regionalismo, movimento que apresentava as linhas gerais de uma proposta estética, mas não havia ainda repercutido na produção teatral. É no diálogo e na interação com integrantes desse grupo que Suassuna dá forma à sua visão de mundo e aos princípios norteadores de sua arte. Nas décadas seguintes, torna-se um autor respeitado no circuito literário nacional, tendo suas obras traduzidas para várias línguas. A partir dos anos 1950, torna-se professor universitário e passa a ocupar espaços institucionais estratégicos de gestão cultural no estado. Na década de 1970, cria o Movimento Armorial e,

como gestor público, põe em prática seu projeto de construção de uma arte erudita nacional inspirada no romanceiro ibérico e nas tradições populares do nordeste rural, incentivando com recursos federais artistas que se unissem àquela perspectiva. Mesmo criticadas por artistas excluídos de seus parâmetros - e, conseqüentemente, do acesso às verbas governamentais - as posições de Suassuna permanecem na década de 1990 coerentes com o mesmo projeto político-cultural dos anos 1970.

É quando a Rede Globo, no intuito de reforçar sua imagem pública como emissora que apoia a arte nacional ao passo que se propõe a dar visibilidade em sua programação à diversidade regional, promove a união da estética audiovisual de Luiz Fernando Carvalho com a obra teatral e literária de Ariano Suassuna. As afinidades entre os dois artistas dão forma a uma estética antirrealista, de inspiração barroca, expressa num mosaico de cenários e artefatos artesanais que criam uma atmosfera onírica, reprocessando a tradicional imagética do sertão nordestino com recursos técnicos e estéticos de vanguarda.

5.5. Suassuna narrador e o consumo da autenticidade

Os tradicionais discursos e imagens que historicamente compõem um dado regime de visibilidade do Nordeste reproduzido na literatura, na música popular, na dança, no teatro, no cinema e na própria televisão ao longo do século XX (ALBUQUERQUE JR., 1999), assumem, nas releituras televisivas da obra de Suassuna, do ponto de vista mercadológico, um formato planejado para se adequar ao gosto de parcelas de uma elite cultural formadora de opinião, com o objetivo de valorizar publicamente a imagem de marca da Rede Globo de Televisão.

A imagem de um Nordeste rural pré-moderno, povoado de expressões artísticas populares embebidas em mitos ancestrais, torna-se, no Brasil contemporâneo, objeto de fetiche para setores das elites urbanas interessados em consumir valores associados a uma certa noção de “autenticidade”.

Mais do que o fenômeno de refuncionalização ou reconfiguração das manifestações das culturas populares tradicionais no bojo dos processos de modernização da sociedade brasileira, percebemos aqui a projeção de um imaginário burguês que herda da tradição do pensamento romântico (LÖWY; SAIRE, 1995) idealizações de autenticidade vinculadas ao popular. Nesse sentido, observamos que a cosmologia de Suassuna se aproxima mais do

imaginário romântico do burguês urbano do que da realidade atual do sertão nordestino. Um imaginário conservador, porque fetichiza elementos arcaicos (WILLIAMS, 1979) garimpados no espaço social sertanejo, atribuindo-lhes uma espécie de aura (BENJAMIN, 1936) na qual residiria o autêntico Ser da nação. Ao mesmo tempo, ignora as mudanças advindas dos processos de modernização que vem alterando a morfologia social do sertão nordestino - cada vez mais submetido a vetores de transformação eco nômicos e simbólicos de alcance global - idealizando num passado livre da influência moderna, uma fonte de pureza e autenticidade.

A transformação do discurso nacional-popular em produto de mídia de massa, decorre, a nosso ver, num plano mais geral, do crescente adensamento dos valores da sociedade de consumo no Brasil. Ocupando lugar central na simbologia do nacional-popular, os discursos e imagens sobre a região Nordeste, e mais particularmente sobre o sertão nordestino, desde 1970 circulam em rede de televisão no seio de uma estratégia de formação de um imaginário nacional comum. Porém, a partir dos anos 1990, o consumo de representações midiáticas do nordeste rural vai assumir novas conotações relacionadas à busca do consumidor urbano contemporâneo por experiências com selo de “autenticidade”.

Elder Maia Alves descreve o consumo contemporâneo da autenticidade sertaneja como integrado a um fenômeno mais geral: a procura do sujeito moderno por uma experiência autêntica através do consumo de bens culturais, característica do espírito de nossa época. Colin Campbell (2001), ao caracterizar o que chama de “espírito do consumismo moderno”, identifica suas marcas nascentes já no surgimento do pensamento romântico europeu, em fins do século XVIII. O recurso à fantasia e à imaginação como meios para se atingir as emoções e provocar deliberadamente o prazer são características específicas do universo romântico, e estão na raiz do que Campbell chama de hedonismo moderno. Segundo ele, essa cosmovisão romântica, ao longo do século XIX, transforma-se em tendência cada vez mais presente no cotidiano das classes burguesas, compondo uma lógica cultural complementar à ascese de origem protestante que vinha estimulando o acúmulo de poupança desde os primórdios do capitalismo moderno. A associação da ética ascética do trabalho de origem protestante com uma ética hedonista do consumo herdeira do Romantismo formaria a partir do século XIX uma estrutura de sensibilidade duradoura, responsável por manter estáveis as sólidas bases sobre as quais se assentam tanto as práticas de produção quanto os hábitos de consumo do sistema capitalista moderno.

Portanto, muito embora a ética romântica se oponha a aspectos fundamentais da racionalidade capitalista, como vimos em capítulos anteriores, segundo Campbell ela acaba funcionando não apenas como um contraponto, mas também como um elemento essencial e complementar à lógica racional utilitária capitalista na medida em que fundamenta uma ética do consumo das emoções a impulsionar o sistema produtivo.

Löwy e Saire (1995), em sua classificação dos tipos de Romantismo, define o Romantismo restitutionista - ou seja, aquele que não apenas enxerga no passado a pureza e a autenticidade, como também almeja o retorno ou a recriação deste passado, opondo-se tanto ao modelo da economia de mercado capitalista quanto à racionalidade política e burocrática modernas - como embasado principalmente nas dimensões simbólica e estética, além de irredutível a rotulações políticas definitivas. Percebemos no discurso de Ariano Suassuna marcas desse romantismo restitutionista em sua apologia aos signos de nobreza medieval e na transfiguração do movimento messianista e monárquico do Arraial de Canudos em símbolo da nacionalidade.

Em dado momento da estruturação de um campo simbólico da arte em Pernambuco, as proposições estéticas de Ariano Suassuna desempenham um papel importante na consolidação da autonomia do campo, na medida em que se opõem à submissão da arte a imperativos políticos. A saída de Suassuna do Movimento de Cultura Popular (MCP) no início da década de 1960 ilustra bem essa postura. Por outro lado, a recusa ao diálogo com instituições de legitimação mercadológica acaba por resultar num projeto político-estético dependente do financiamento estatal como principal fonte de viabilidade. Enquanto ocupou cargos estratégicos na gestão cultural pública, Suassuna esforçou-se para que seu projeto Armorial fosse o maior contemplado pelas verbas estatais, quando não o único.

Mesmo diante da relativa autonomização do campo da arte (BOURDIEU, 2001), historicamente emancipado do domínio das práticas mágico-religiosas (MORIN, 2011), as manifestações estéticas mantêm, ainda, parte de seu caráter místico naquilo que Walter Benjamin vai chamar de “valor de aura.” Em tempos de mercantilização das formas artísticas, presenciamos a consolidação de instituições modernas responsáveis por conferir esse valor de “aura” a certas obras de arte, legitimando seu caráter autêntico. Museus, galerias, publicações especializadas, críticos culturais e alguns artistas consagrados pela tradição canônica desfrutam desse poder quase sobre-humano de atribuir este valor a novos artistas e a novas

obras. Vimos que, dentre as principais características desse “valor de aura” benjaminiano estão a autenticidade e a unicidade da obra de arte, conceitos que o dogma armorial projeta religiosamente nas manifestações pré-modernas de cultura rural do sertão nordestino. Talvez nenhum movimento artístico de teor nacionalista ou regionalista no Brasil tenha chegado tão longe em termos de sacralização das culturas populares, no sentido estrito dessa palavra, quanto o Movimento Armorial, levando ao extremo a valorização romântica dessa tradição.

O Romantismo representa até hoje a resistência desses valores diante do domínio da racionalidade utilitária e do lucro mercantil. Contudo, para além de uma aparente oposição que possa representar diante desse domínio, a ética romântica torna-se parte desse sistema que configura a individualidade histórica do capitalismo moderno (CAMPBELL, 2001)

É essa lógica que vai inspirar a assimilação da obra de Suassuna como signo de autenticidade na mídia. Transformado em estilo de vida por parcelas das elites urbanas brasileiras, o consumo de tradições nordestinas é uma das modalidades que assume a necessidade contemporânea de experimentar emoções “autênticas”. O espírito do Romantismo permite que a fantasia e a imaginação viajem no tempo e no espaço para vivenciar diferentes sentimentos e experiências. Por outro lado, o culto ao valor de aura transforma-se em estilo de vida no seio da industrialização do simbólico.

As projeções de autenticidade nas culturas populares ganham relevância no contemporâneo como expressões do desejo de restauração de um modo de vida que não teria mais lugar na temporalidade moderna da cidade. Segundo Maia Alves, aspectos da ética romântica consolidada no século XIX municiam o estilo de vida de grupos de status que valorizam as “tradições populares (...), um diversificado mosaico de manifestações e expressões experimentado segundo o signo da autenticidade e da criatividade popular.” (MAIA ALVES, 2011)

Trata-se, portanto, de compreender como, no caso específico de Ariano Suassuna, sua transformação em celebridade contemporânea está vinculada a uma crença generalizada em seu papel de mediador autorizado a descortinar para o público cidadão o universo - para este público, perdido - da cultura tradicional sertaneja. Esta autoridade, como vimos neste trabalho, foi aos poucos sendo consolidada ao longo de décadas por instituições da crítica cultural, da academia e da mídia.

Consideramos que a cosmovisão suassuniana se manifesta de modo coerente tanto em sua obra como em sua atuação intelectual, seja como conferencista em suas aulas-espetáculo, articulista em colunas publicadas em jornais e revistas de grande circulação ou celebridade entrevistada pelos principais meios de comunicação do país.

A leitura de sua imagem pública como autoridade capaz de fazer a mediação com as culturas populares pré-modernas passa, a nosso ver, pela assunção do papel tradicional do narrador, conforme descrito por Walter Benjamin (1936). Ao iniciar o artigo intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin caracteriza a propriedade de contar histórias oralmente como um saber em vias de extinção na modernidade, citando o embaraço que comumente se abate sobre quem se vê obrigado a narrar uma história para um grupo de pessoas. Atribui esse fenômeno a uma incapacidade cada vez maior, na modernidade, de comunicarmos a experiência subjetiva através da linguagem.

Segundo ele, a narração seria um ato coletivo, que teria como pressuposição a cumplicidade entre quem conta e quem ouve a história. O conteúdo narrado, por sua vez, seria o resultado da cumulação de séculos de saber tradicional, maturado em finas camadas, transmitindo a experiência coletiva que garantiria a perpetuação de tradições culturais através das gerações. A esta função, típica das sociedades tradicionais, corresponderia um modo específico de narrar, uma espécie de estética da narração, descrita por Benjamin em algumas de suas mais marcantes características. Assim, a narração, longe de ser apenas a ação de relatar uma história, seria uma performance que consistiria na unidade harmônica entre elementos da fala, do olhar e do gesto. Entonações, gagueiras propositais, sorrisos pontualmente inseridos no fluxo narrativo, gestos manuais, olhares significativos, estão aí reunidos nessa linguagem narrativa oral, cuja finalidade é tornar a história facilmente memorizável e, portanto, reproduzível ou recriável por outros narradores. Quanto mais concisa, melhor se incorpora à experiência e mais facilmente pode ser recontada.

Diferente da informação moderna veiculada pelos meios de comunicação de massa, que se esgota junto com sua novidade, a narrativa é perene, não precisa ser verdadeira, nem precisa de provas ou de explicação. Se dá à interpretação, à reinterpretação e à recriação ao longo de séculos, ou mesmo milênios.

Na acepção benjaminiana, rotular alguém de narrador na modernidade significa distanciar-se dele tanto no tempo quanto no espaço. Com isso, quer dizer que o narrador

pertence a outro mundo, a outra temporalidade, ainda não enquadrada nos parâmetros modernos. Sua narrativa obedece a uma cosmologia mais ou menos fixa, análoga ao mundo natural ou sagrado. Daí deriva sua sabedoria sedimentada ao longo de gerações e adequada a seu próprio mundo.

Num mundo em que a comunicabilidade da experiência via narrativa parece cada vez mais difícil e o conselho, uma das funções dominantes da narrativa, parece cada vez mais inútil, Suassuna reinsere a arte tradicional de narrar no seio da sociedade de consumo, tanto em suas entrevistas e aulas-espetáculo quanto em seus artigos de opinião. Selecionamos a seguir alguns trechos veiculados pela mídia que evidenciam marcas da narrativa tradicional na fala de Suassuna. Personalidade incrustada nas encruzilhadas entre o campo e a cidade, o popular e o erudito, o oral e o escrito, Ariano Suassuna propicia, com seu modo particular de narrar, o acesso imaginário do público urbano a uma temporalidade ancestral, aniquilada pela evolução tecnológica e pelos esquadrinhamentos racionais do contemporâneo. Pois a modernidade é também uma coleção de experiências que desmoralizam os esquemas narrativos da tradição (BENJAMIN, 1936).

Os “causos” relatados por Suassuna, à maneira da narrativa tradicional, traduzem e sintetizam sua cosmologia em alegorias concretas, de fácil compreensão, ao mesmo tempo em que transmitem valores associados a seus juízos éticos e estéticos. Este senso prático da narrativa, que sempre traz um ensinamento moral de fundo ou uma lição de vida, é mais uma característica do narrador nato.

Várias das histórias contadas por Suassuna são repetidas há anos em suas entrevistas e aulas-espetáculo. Todavia, o fato de muitos já saberem o que será dito, e também o fato do próprio palestrante saber que boa parte da plateia está a par de suas anedotas, não impede as aulas-espetáculo de continuarem cheias, e criam uma atmosfera de cumplicidade entre narrador e ouvintes. É o acordo tácito que fundamenta a narração como ato coletivo, neste caso mais voltado para a performance em si da narração do que para o conteúdo da narrativa. O descolamento de sua antiga função, que consistia em passar adiante os ensinamentos da tradição, propicia a ressignificação do ato de narrar em espetáculo e a leitura de suas marcas típicas como vestígios da autenticidade de um passado perdido.

É notório, nas várias entrevistas que concedeu a Jô Soares na televisão, o entrevistador pedir a Suassuna que conte novamente histórias que ele já tinha ouvido – em

duas delas, há várias anedotas repetidas. Uma delas, que trata do mentiroso de Taperoá, tem como protagonista um narrador que, segundo Suassuna, inspirou a composição do personagem Chicó, do *Auto da Compadecida*.

Imaginação? Que nada, eu só faço copiar. Me criei no sertão paraibano, em Taperoá, que tinha só cinco ruas, mas muita gente interessante. O personagem Chicó, o mentiroso, de Auto da Compadecida, eu conheci lá mesmo. Já tinha morrido quando escrevi a peça, não ia se incomodar. Ele gostava de contar e nós de ouvir suas mentiras. Às vezes, aparecia um implicante para desmentilo. Ele retrucava: “Você está deixando todo mundo acanhado, inclusive eu. Todos sabem que eu minto”. Aí se virava para nós e perguntava: “Vocês preferem as minhas mentiras ou as verdades desse besta?”. Claro que preferíamos as mentiras.⁶⁵

O “causo” acima, contado com a graça e a maestria do narrador que domina as ferramentas da oralidade intraduzíveis para a escrita, resume a preferência de Suassuna pela fantasia em lugar da realidade, ou a necessidade do devaneio para tornar suportável a vivência do real, como tantas vezes explicou em artigos sobre estética. Reflete ainda a perspectiva barroca que busca integrar o mundo imaginário ao real, traço tão marcante em sua cosmovisão. Porém, em nenhum de seus tratados sobre estética a ideia seria comunicada de forma tão concisa quanto na anedota acima.

Ao falar da distinção entre magia e técnica, Benjamin (1936) traça analogia entre ambas, sugerindo que a técnica seria para o mundo contemporâneo o que a magia fora para as sociedades pré-modernas. Suassuna comunica seu desconforto com a tecnologia, essa magia contemporânea, também através de narrativas bem-humoradas, deixando clara, mesmo vivendo na cidade, a sua aversão às novidades modernas. .

- Bati o meu nome no computador. Ariano. Veio Ariano. Coloquei o nome do meio (Villar). Veio “vilão”. Não entendi. E fiquei indignado mesmo quando bati Suassuna. Com tantos esses, o computador, no corretor ortográfico, colocou “assassino”. Então, em vez de ser Ariano Villar Suassuna, virei Ariano Vilão Assassino. Não é para virar inimigo dele?⁶⁶

Para justificar sua habitual resistência a viajar de avião, indiferente às estatísticas que comprovam a segurança do transporte aéreo, relata, numa de suas aulas-espetáculo um diálogo com um amigo que tentava inutilmente o convencer da insegurança do transporte

⁶⁵ SUASSUNA, Ariano. O decifrador de brasilidades. Entrevista concedida a Paulo César Teixeira. **Extra-classe**. Porto Alegre, Ano X, edição especial, 26 ago. 2005. Disponível em: <http://www.sinprors.org.br/extra260805.pdf>. Acesso em 10 mar. 2013.

⁶⁶ NISKIER, Arnaldo. O inimigo do computador. Crônicas. **Site Oficial de Arnaldo Niskier**. Disponível em: <http://www.arnaldoniskier.com.br/cronicas/o+inimigo+do+computador.html> Acesso em: 15 mar. 2013.

terrestre: “- Mas rapaz, você vai num carro por essas estradas, o carro cai num buraco... você é capaz de morrer! Aí eu disse: pior é o avião! Aonde ele vai, o buraco acompanha...” (gesticula simulando um buraco que acompanha o movimento do avião).⁶⁷ Para criticar a padronização modernista na ambientação e no protocolo dos aeroportos brasileiros, Suassuna se queixa da mesma voz feminina que o persegue em todos eles, e se pergunta como aquela mesma locutora pode viajar a tantos lugares diferentes em tão pouco tempo. “Todos os aeroportos são iguais”, reclama.

Parte em função de sua já conhecida resistência a viagens, parte em decorrência de suas convicções políticas e nacionalistas, Ariano Suassuna jamais saiu do Brasil. Para comprovar que trata-se de uma questão de escolha, e não de falta de oportunidade, costuma contar um conhecido episódio de sua juventude, que certa vez chegou a relatar numa de suas colunas da *Folha de São Paulo*, sugestivamente intitulada “Desaforo”:

Um dia, sendo nós ainda jovens, dois amigos meus meteram na cabeça que eu deveria fazer um curso de literatura em algum país europeu. Falaram com o pessoal da Aliança Francesa, conseguiram passagem, hospedagem e vaga num curso em Paris. Já estavam cuidando do passaporte quando um deles me disse: "Você tem que ir porque, sem um curso na Europa, nenhum escritor brasileiro pode conhecer verdadeiramente o Brasil". Na mesma hora eu desmanchei a viagem.

Que mistério seria aquele? Se fosse assim, um jovem escritor alemão também jamais poderia entender a Alemanha sem fazer um curso no Brasil. E daí por diante passei a recusar todos os convites que recebia para viajar. Não queria incorrer no erro dos que vão fazer cursos fora e nunca mais se curam: ficam para sempre desajustados, porque nem são mais brasileiros nem se tornaram alemães ou americanos, como talvez sonhassem antes de ir.

Além disso, detesto viajar, e não vejo nenhuma necessidade de estar pra lá e pra cá, afastando-me do sossego da minha casa e do convívio com a família, tão importante para mim. Existem, até, alguns lugares que eu teria gosto de conhecer - Portugal, a Espanha, o norte da África, a Sicília, a Grécia, a França e outros. Mas estão muito longe. Eu iria, contente, ver o Mediterrâneo se ele fosse ali na Paraíba, no Rio Grande do Norte ou em Alagoas. E tem mais: de todos os lugares que citei, meu preferido é Portugal, por ser o único país da Europa onde o povo tem, como nós, o bom senso de falar português. É por isso, então, que nunca saí do Brasil.

Mesmo assim, no ano passado, a propósito do lançamento do "Romance d'A Pedra do Reino" em Paris, um jornalista francês disse que eu sou "extremamente culto". Confesso que fiquei orgulhoso. Não por ver reconhecida minha suposta cultura, mas por ter me tornado "culto" aqui: tal

⁶⁷ SUASSUNA, Ariano. **Aula-espetáculo no Sindicato dos professores de São Paulo**. 29 set. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HuRc-UVxIbk>> Acesso em: 27 mai. 2013

cultura, se existe, foi adquirida exclusivamente pelo estudante e professor, que fui, da Universidade Federal e da Católica, ambas de Pernambuco.⁶⁸

O nacionalismo convicto de Suassuna também se manifesta em vários causos por ele narrados. Numa crítica às tentativas cada vez mais frequentes - e nem sempre bem-sucedidas - de batizar filhos com nomes que remetam a grafias e sonoridades estrangeiras, geralmente anglo-saxônicas, conta a seguinte história:

Tá demais. Até nos nomes! Tão considerando os nomes brasileiros nomes de segunda classe! Se algum de vocês tem nome estranho, me perdoe. A culpa não é de vocês não. Não é nem do pai. Isso é uma lavagem cerebral que a gente sofre desde menino. E que eu acho que é minha missão chamar atenção pra isso. Outro dia eu cheguei na UFPE, dei uma aula e os jovens fizeram uma fila pra pedir autógrafa. Aí chegou uma moça junto de mim, e eu disse: como é seu nome, minha filha? Ela disse: “Wheydja”.

- Como é que se escreve? Ela disse: W-H-E-Y-D-J-A.

- Pois não! Pa-ra Whey-dja... (simula escrever num papel). Atrás de Wheydja, tinha outra:

- Como é que você se chama, minha filha?

- Whemytta

- Como é que se escreve?

- W-H-E-M-Y-T-T-A

Aí eu disse: você é irmã de Wheydja?

- Como você adivinhou?

O melhor de tudo foi que atrás tinha um rapaz que parece que ouviu minha conversa com as duas e deve ter pensado: “esse homem é um analfabeto”. Aí quando chegou a hora dele, eu disse: Qual o seu nome? E ele, “Hugo, H-U-G-O.”⁶⁹

As marcas da oralidade são ressaltadas pelo ato de soletrar, que surpreende o ouvinte ao revelar, no fluxo da narrativa, a estranha grafia dos nomes. O desfecho bem-humorado, ao mesmo tempo em que tenta fazer crer no ridículo da atual profusão generalizada de nomes impronunciáveis ou incompreensíveis, abre-se à leitura de uma provável ignorância do velho sertanejo, ou de sua inadequação ao mundo moderno. Essa mesma inadequação é exemplificada por Suassuna em conferência no Tribunal Superior do Trabalho (TST), quando revela não usar telefone celular. “Aquilo é uma escravização”. Completa: “para um sertanejo, o próprio telefone fixo é uma coisa meio misteriosa. Eu acho meio mal-assombrado... a gente falando com uma pessoa sem a pessoa estar perto... e aquele então que é sem fio! É misterioso demais pra mim... não gosto não.” Apesar de residente numa capital litorânea há mais de sessenta anos, Suassuna, sempre que tem oportunidade, se coloca na posição de

⁶⁸ SUASSUNA, Ariano. Opinião. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2 mar. 1999. p. 1-2.

⁶⁹ SUASSUNA, Ariano. Aula-espetáculo no Sindicato dos professores de São Paulo. 29 set. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HuRc-UVxIbk>> Acesso em: 27 mai. 2013.

sertanejo e, como tal, resistente à incorporação do aparato tecnológico moderno a seu cotidiano.

Nesse sentido, na medida em que se constrói publicamente como personagem “autenticamente” tradicional, utilizando-se, entre outras ferramentas, da forma de narrativa descrita por Benjamin, Suassuna se insere como produto na sociedade de consumo ao mesmo tempo em que representa a sobrevivência de um discurso histórico sobre a região Nordeste na mídia nacional, por meio de sua ressignificação em objeto de consumo do “autêntico”. Nessa perspectiva, o consumo do autêntico reforça a imagem de alteridade calcada no exotismo, marcas históricas das representações hegemônicas sobre a região Nordeste.

Suassuna resgata o estereótipo do sertanejo “puro” em sua performance narrativa, e assim desloca seu lugar de enunciação. Quebra com o que se espera da fala de um habitante da cidade, de um professor de filosofia ou de um autor consagrado pela academia, e posiciona-se na fronteira estratégica entre o mundo citadino e o universo rural, apresentando ao público urbano um sertanejo “sob medida” para seu consumo. Mesmo reconhecendo-se atravessado por influências urbanas, opta pelo recurso à tradição e pela negação das tecnologias modernas como estratégia de afirmação de uma identidade própria. Ao construir sua imagem como um sujeito “arcaico”, reconhece sua defasagem diante dos hábitos e aparatos tecnológicos modernos, mas desdenha de tudo isso em favor de sua suposta autenticidade. Dentro da lógica contemporânea, o consumo simbólico de sua subjetividade “arcaica” se insere no movimento mais geral de busca pela autenticidade da experiência no mundo de hoje.

Ao representar seu personagem arcaico, Ariano Suassuna dialoga profundamente com o imaginário do público urbano. A Rede Globo explora esse viés não apenas nas representações do universo sertanejo expressas em sua obra teatral e literária, mas também nas frequentes entrevistas realizadas com o autor em programas como o *talk-show* de Jô Soares ou a revista dominical *Fantástico*. Nelas, assim como em suas aulas-espetáculo pelo Brasil afora, Suassuna se mostra como personagem coerente com seu universo simbólico e reinventa a si próprio como narrador.

6. A título de conclusão provisória

Do ponto de vista sociológico, a reconstrução da trajetória de vida de qualquer indivíduo deve levar necessariamente em conta sua relação com a conjuntura histórica em que se situa e com as instituições sociais que o cercam. A posição ocupada pelo sujeito no quadro sócio-histórico de referência que propicia sua existência social é o ponto a partir do qual se torna possível avaliar quais aos sentidos mais ou menos prováveis que sua trajetória de vida irá assumir no que se refere às posições sociais a serem ocupadas e os deslocamentos institucionais possíveis. Há uma dinâmica específica em cada uma dessas trajetórias, que se reflete nos movimentos singulares que podem ser mapeados a partir dos deslocamentos do indivíduo no tocante às posições institucionalizadas em diversos campos sociais ao longo do tempo.

Sujeitos, em sua condição de relativa autonomia, tanto a alterações em sua dinâmica interna quanto aos efeitos de transformações sociais mais abrangentes, os campos sociais sofrem continuamente mudanças nas posições de referência e nas hierarquias de valores que os constituem. Essas mudanças, contudo, se dão conforme certas regularidades que, ao serem identificadas, nos permitem caracterizar a especificidade de cada campo em sua relação com as demais instâncias sociais.

No caso em questão, mapeamos a trajetória de um artista-intelectual (NERCOLINI, 1997) tentando compreender como diversos fatores de ordem social influenciam a construção histórica de uma visão de mundo singular. Pretendemos também compreender as diferentes implicações políticas e culturais desta visão de mundo de Ariano Suassuna ao longo das décadas em que se institucionaliza como posição hegemônica no campo cultural pernambucano e, por fim, a transformação de seu mentor em celebridade e de seu discurso em produto de mídia no âmbito nacional.

Por meio sobretudo da análise discursiva de artigos, entrevistas e declarações de Ariano Suassuna, percebemos de que modo os valores que fundamentam suas formas de pensar e agir são estruturados em interação com as instituições do seu tempo. O enraizamento de sua visão de mundo numa tragédia familiar vinculada a episódios marcantes da recente historiografia brasileira, bem como o peso da instituição familiar no ambiente patriarcal nordestino, são fatores que vão balizar a estruturação da hierarquia de valores vigente na cosmologia do autor. A história familiar ocupa a camada mais profunda e ao mesmo tempo

atua como centro gravitacional de sua visão de mundo. Suassuna é integrante de um dos clãs políticos rurais paraibanos derrotados na Revolução de 1930. Seus constantes relatos a respeito dos episódios daquela época revelam a intenção de imprimir uma memória positiva ao patriarcado rural do qual se sentia originário, num esforço autobiográfico de dar sentido à própria trajetória de vida como continuidade dos valores que ele próprio associava àquela camada social decadente, condensada na imagem idealizada de seu pai assassinado.

Contudo, a história familiar e suas consequências na formação da singularidade intelectual e artística de Ariano Suassuna não justificariam isoladamente a projeção nacional adquirida pelo autor. Seria preciso que o ambiente intelectual e artístico do Recife de sua juventude constituísse terreno fértil para que as inquietações e o capital cultural do jovem Suassuna, em interação com as instituições culturais locais, assumisse a forma de uma obra teatral e intelectual vinculada a uma tradição estética regionalista com raízes na década de 1920. A partir da década de 1950, Suassuna passa a ser um dos maiores expoentes desse regionalismo, que sobrevive tanto nos vestígios de sua atuação como gestor de políticas culturais em Pernambuco quanto na recente celebração midiática de sua obra e de sua personagem pública.

Para além do mapeamento da trajetória individual de um artista-intelectual, portanto, pretendemos nesse trabalho identificar os percursos históricos de um discurso emblemático da tradição nacional-popular brasileira. Entendemos que Suassuna seria hoje um dos mais notórios representantes de uma geração de intelectuais e artistas que concebem as manifestações pré-modernas das culturas populares como *habitat* de uma pretensa “essência” nacional.

A ideia de “essência”, verdade ou autenticidade associada a elementos de uma cultura rural apartada das influências modernas, que assume importante papel no meio intelectual brasileiro ao longo do século XX, tem sua genealogia vinculada aos movimentos românticos que haviam surgido na Europa entre o século XVIII e o século XIX. Gilberto Freyre, um dos principais artífices do regionalismo nordestino, assimila a influência de vários autores do Romantismo Vitoriano em seus anos de formação em Baylor (EUA). Tendo produzido obras mundialmente consagradas como referências nos estudos históricos e sociológicos sobre o Brasil colônia e império, Freyre defendia, no campo artístico, a necessidade da preservação do patrimônio cultural herdado dos tempos coloniais e propôs, desde a década de 1920, a

criação de uma estética própria em diversas modalidades artísticas, pois apenas formas novas e singulares seriam capazes de expressar a sensibilidade particular a cada região brasileira. A região, para ele, seria o espaço por excelência da vivência “autêntica”. E apenas da junção harmônica dos diferentes regionalismos seria possível extrair uma cultura genuinamente nacional.

Sociólogo, historiador e eventual crítico de arte, Freyre não empreendeu nenhuma atividade especificamente artística, embora muitos enxerguem qualidades literárias incomuns em seus escritos sociológicos. Contudo, vários artistas locais de gerações posteriores levaram adiante os preceitos regionalistas, influenciados em diferentes graus e modulando de diversas maneiras as ideias do regionalismo freyreano. A iniciativa do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) foi um exemplo de movimento artístico tributário de alguns aspectos do discurso regionalista. Suassuna desponta como autor teatral no TEP, ainda nos anos 1940, e nas décadas seguintes torna-se um dos autores teatrais mais celebrados do país com suas peças inspiradas em narrativas populares sertanejas. No plano local, se estabelece como professor universitário a partir dos anos 1950 e gestor cultural a partir de fins dos anos 1960.

Personalidade atuante em diversos campos sociais em diferentes épocas da vida cultural e política do Recife, Suassuna transita ao longo do tempo entre posições distintas nos campos artístico e político da cidade. As atitudes que, num momento histórico, apontam para uma maior autonomia do campo artístico e as políticas culturais que, noutra momento, o subjugam; o trânsito que vai da esquerda política para a direita e depois de volta à esquerda; e a defesa de uma autenticidade e de uma pureza da manifestação de cultura rural e combate à cultura de massa ao lado da desenvoltura em lidar com os meios de comunicação massivos e utilizá-los a seu favor são algumas das contradições mais marcantes em meio aos deslocamentos que conseguimos mapear na trajetória de Ariano Suassuna. Tais ambiguidades discursivas, longe de serem especificidades do Ariano Suassuna intelectual, artista e político, expressam a natureza romântica de seu pensamento que, mesmo vinculando questões estéticas e morais, assume diferentes conotações políticas ao longo do tempo.

Para Löwy e Saire (1995), a ambiguidade política é inerente ao discurso romântico *lato sensu*. Como eixo central de argumentação, os autores identificam como elemento comum às diversas manifestações do Romantismo uma oposição sistemática a certos valores da modernidade, a saber: a racionalidade utilitária, burocrática e capitalista, que tudo submete

ao lucro e algumas de suas consequências sociais tais como a reificação dos sentimentos e o enquadramento da subjetividade em padrões racionalistas homogeneizantes. Diante disso, o(s) Romantismo(s), grosso modo, enfatiza(m) outro lado da modernidade ao valorizar, por exemplo, as emoções individuais e a liberdade de imaginação. Como forma de combater a fragmentação e a racionalização do mundo, a nostalgia surge como um dos sentimentos que fundamentam a visão romântica de mundo, ao projetar no passado uma sensação de plenitude e autenticidade consideradas perdidas pelo homem moderno.

Tais motivações românticas podem se traduzir em posições diversas no espectro político, desde impulsos reacionários até arroubos revolucionários, a depender dos grupos sociais que a adotam, da situação histórica em que se manifestam e da forma como articulam essas motivações. Como vimos no caso em questão, até mesmo quando se trata do pensamento e da trajetória de um único autor ao longo do tempo, as implicações políticas e culturais podem ser, em diferentes contextos, bastante distintas.

Transpondo as visões de mundo tanto de Gilberto Freyre quanto de Ariano Suassuna, identificamos um eixo discursivo romântico-regionalista articulado a partir dos anos 1920, em meio às contendas de Freyre com Joaquim Inojosa nos jornais recifenses, e que se consolida o longo das décadas seguintes - a nosso ver, analogamente à consolidação de uma autonomia relativa do campo cultural local - assumindo diferentes formas e conotações, até instalar-se no polo ortodoxo do campo cultural local, se estabelecendo como referência para as políticas culturais oficiais. A partir de então, já nos anos 1970, constitui-se uma ameaça à autonomia relativa do campo na medida em que institucionaliza um único modelo estético como padrão legítimo a ser estimulado pelas políticas culturais públicas.

O modelo romântico-regionalista representando pelo Movimento Armorial nos anos 1970, ao se estabelecer no polo ortodoxo do campo artístico local recebe críticas de mobilizações artísticas opositoras localizadas em posições marginais do campo, tais quais o grupo tropicalista pernambucano que tinha em Jomard Muniz de Britto um de seus principais articuladores. Nesta época, Suassuna é convidado a integrar instituições culturais do governo militar, como o Conselho Federal de Cultura, e tem seus projetos de pesquisa e extensão, vinculados ao ideário do Movimento Armorial, financiados com recursos federais.

O convite do então governador Miguel Arraes a Suassuna para assumir o cargo de secretário de cultura do estado de Pernambuco em 1995 atesta não só a longevidade do

projeto político-cultural Armorial como também ilustra sua flexibilidade política. Aí os antagonistas seriam outros. Uma nova geração local de artistas, produtores, jornalistas e designers, mobilizados em torno do conceito *Mangue Beat*, antenados com as novidades da cultura pop mundial e preocupados em legitimar mercadologicamente uma produção cultural local, tomaria a linha de frente no combate ao *establishment* Armorial, com importantes consequências para a cena cultural do estado.

Poucos anos antes, em 1993, o diretor Luiz Fernando Carvalho adaptaria para a TV Globo a primeira peça de Ariano Suassuna, *Uma mulher vestida de sol*. Foi a primeira de uma série de cinco adaptações globais de obras de Suassuna, exemplos maiores da transformação do autor em celebridade nacional. Convidado a dar entrevistas para TV e jornais de grande circulação, a partir de então Suassuna passa a ser conferencista solicitado a ministrar palestras e aulas-espetáculo em todas as regiões do país. Depois da realização das primeiras adaptações televisivas de peças suas, o autor é contratado ainda pelo jornal *Folha de São Paulo* e pela revista *Bravo!* para escrever artigos periódicos, consolidando nacionalmente sua imagem pública como artista-intelectual defensor das culturas populares tradicionais nordestinas.

Curiosamente, a Rede Globo começa a adaptar as obras de Ariano Suassuna pouco antes de ele ser nomeado secretário estadual de cultura e iniciar uma gestão repleta de polêmicas com a nova geração filiada ao Movimento Mangue. A novidade representada por este movimento, uma proposta político-cultural conectada simultaneamente com o mercado e com as periferias urbanas abalou a estrutura de poder calcada no eixo discursivo regionalista-romântico e conquistou seu espaço nas políticas culturais locais em gestões posteriores.

Nos anos 1990, enquanto o projeto Armorial é mais sistematicamente contestado - e gradativamente substituído - no plano das políticas culturais locais, as obras de Ariano Suassuna são integradas à estratégia institucional de construção de imagem pública da *Rede Globo de Televisão*. O aumento da competitividade no mercado televisivo leva a Rede Globo a associar simbolicamente sua imagem a cânones da cultura nacional como marca de distinção em relação às emissoras concorrentes. Neste momento, percebemos a transformação da tradição regionalista romântica nordestina, representada por Ariano Suassuna, em produto de consumo midiático voltado para parcelas do público urbano formador de opinião nas grandes cidades brasileiras.

Avaliamos essa conversão de um discurso político-cultural conservador em signo de autenticidade e pureza cultural a ser explorado comercialmente pela Rede Globo de Televisão como fruto de demandas contemporâneas de setores da elite urbana em consumir aquilo que julgam signo de autenticidade e pureza, qualidades raras e valorizadas no mundo contemporâneo. Campbell (2001) nos mostra como espírito do Romantismo repousa na base do consumismo contemporâneo: ao se opor ao utilitarismo econômico e promover a autonomia do campo da cultura e das artes, engendra um ambiente propício ao desenvolvimento do consumo moderno. Na modernidade, as instituições específicas do campo cultural assumem a função, outrora exclusiva dos domínios mágico e religioso, de atribuir uma aura de autenticidade e valor simbólico aos artefatos.

No Brasil contemporâneo, setores das elites urbanas vão atribuir esse valor simbólico de autenticidade às manifestações pré-modernas das culturas populares nordestinas. Nesse sentido, o culto à *persona* pública de Suassuna, cuja imagem é construída também por meio dos artigos, entrevistas e declarações públicas em grandes meios de comunicação e nas inúmeras conferências e aulas-espetáculo que ministra Brasil afora, sintetiza de forma exemplar a atração de certas camadas urbanas esclarecidas por um olhar romantizado sobre a tradição regional nordestina.

Concordamos com Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1999) em sua avaliação a respeito da construção histórica de um repertório discursivo e imagético sobre a região Nordeste calcado no fetiche das tradições pré-modernas. Tal formação discursiva, cuja consolidação ao longo do século XX, permeada pela contribuição de artistas e intelectuais como Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Luiz Gonzaga, Lula Cardoso Ayres, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, estabelece fronteiras relativamente rígidas e características relativamente homogêneas às possibilidades inteligíveis de construção de representações de identidade cultural associadas à região. O forte vínculo que historicamente associa as representações da região Nordeste a uma pureza e a uma autenticidade pré-modernas, ao atrair as projeções do imaginário de consumo de um público urbano, acaba reforçando os estereótipos rurais e exóticos atrelados à região que circulam nacionalmente. Por outro lado, em função dos limites impostos por esta formação discursiva, há uma dificuldade histórica de autorrepresentação do nordestino enquanto sujeito imbuído de valores modernos e urbanos.

As amarras institucionais que ancoram o sentido da imagética tradicional nordestina vêm sendo combatidas por grupos de artistas e intelectuais recifenses desde os anos 1960. Todavia, apenas recentemente, a proposta do Movimento Mangue vem se estabelecendo como hegemônica no plano das políticas culturais locais, atendendo de forma mais pertinente às demandas identitárias de uma sociedade periférica em tempos de mundialização.

O aparato institucional de mídia responsável por agenciar e pôr nacionalmente em circulação as obras que repousam no imaginário nacional como “tipicamente” nordestinas reforçando aqueles estereótipos consolidados no século XX, não dá visibilidade aos novos padrões de identidade gerados tanto nos centros urbanos nordestinos quanto nas cidades do interior, que revelam a face de uma região cuja dinâmica social vem sendo profundamente alterada pelos fluxos econômicos e simbólicos da globalização. Ao ignorar os novos atores sociais que buscam dar sentido a uma identidade nordestina contemporânea, os grandes meios de comunicação de massa deixam transparecer que, do ponto de vista mercadológico, a exploração das imagens tradicionais do nordeste é muito mais interessante como estratégia de mídia e revelam o quanto a apologia ao nordeste tradicional ainda é um dos objetos preferenciais a atrair as projeções românticas do público urbano brasileiro.

Suassuna é hoje um dos principais herdeiros contemporâneos desta tradição de cultura letrada “tipicamente” nordestina com forte acento romântico. A cosmologia pessoal expressa em sua obra teatral também se dá à mostra em seus artigos, entrevistas e em performances públicas como conferencista e palestrante em suas já conhecidas “aulas-espetáculo”. Observamos como as marcas tradicionais do narrador, conforme as define Benjamin, integram a performance de Suassuna e acabam servindo como elementos a reforçar seu papel estratégico de mediador autorizado, aos olhos do grande público, a falar em nome das culturas tradicionais nordestina.

No mundo contemporâneo, as identidades culturais estão cada vez mais atravessadas por tensões econômicas e políticas. Como projeto de realização subjetiva que envolve o reconhecimento social, as identidades culturais cada vez mais se ancoram simbolicamente nos bens culturais veiculados pela mídia, que acabam por tornar-se modelos éticos e estéticos de referência, a moldar o imaginário do público. Muitas vezes, os imperativos de explorar determinados elementos do imaginário do público consumidor que priorizem o retorno material ou simbólico para algumas grandes instituições midiáticas, podem se chocar com os

interesses políticos de determinadas parcelas do público que se veem representadas de forma estereotipada.

As representações hegemônicas da identidade cultural nordestina produzidas e postas em circulação nacional pela Rede Globo ainda reforçam apenas os antigos estereótipos sobre a região. É sintomático que as obras do autor nordestino mais frequentemente adaptado nas últimas duas décadas tenham demorado pelo menos 35 anos desde o seu lançamento até chegar às telas. O prestígio de Suassuna é, talvez, a principal evidência da longevidade e da adaptabilidade do eixo discursivo romântico regionalista que se institucionaliza ao longo do século XX e se prolonga até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Bia. Da lama à fama. **Revista República**, São Paulo, ano 1, n. 9, p. 74-77, jul. 1997.

ABRAMO, Bia. “A Pedra do Reino” e a inefável qualidade. **Folha de São Paulo**, 17 jun. 2007. Ilustrada, E 11.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional**. Recife: Bagaço, 2008.

ALVES, Elder Maia. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. Maceió: UFAL, 2011.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Pau-Brasil**. 18 mar. 1924
Disponível em: <<http://literaturalitteris.blogspot.com.br/2012/05/manifesto-da-poesia-pau-brasil-por.html>>
Acesso em 20 mai. 2013

ANJOS JR. Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura de. Picasso visita o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. **Estudos Avançados**, Recife, n. 12, 1998.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: UFPB, 1996. Prefácio de José Aderaldo Castello.

BATISTA, João Gabriel. Globo retoma ideia de série do “Projeto Quadrante”. **Na Telinha**, 24 abr. 2013.

Disponível em: <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2013/04/24/globo-retoma-ideia-de-serie-do-projeto-quadrante-60726.php>> Acesso em: 5 mai. 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 165-196.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 197-221.

BEZERRA, Amílcar Almeida. Literatura e Almanques: Ariano Suassuna e os modos alternativos de inserção do popular e do nacional na mídia. In: **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2007, Santos. Anais da Intercom. São Paulo: Intercom, 2007. BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BORBA FILHO, Hermilo. Cultura popular ou barriga cheia. In: MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de. **Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco – 1961/77**. Recife: Alternativa, 1978.

BORBA FILHO, Hermilo. **A palavra de Hermilo**. Coletânea de entrevistas de Hermilo Borba Filho compiladas por Leda Alves e Juarez Correya. Recife: CEPE, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: a crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRITO, Antonio de Pádua de Lima. **Ariano Suassuna e o movimento armorial: Cultura brasileira no regime militar, 1969-1981**. Campinas: UNICAMP, 2005. 196 p. Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005.

BRITTO, Jomard Muniz de; MARCONI, Celso; GUIMARÃES, Aristides. Porque somos e não somos tropicalistas. **Jornal do Commercio**, Recife, 20 abr. 1968.

BRITTO, Jomard Muniz de. **O palhaço degolado**. Super 8. 1976.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2000.

COLOMBO, Sylvia. Carvalho prega descontrole na TV. **Folha de São Paulo**, 10 jun. 2007. Ilustrada, p. E9.

COLOMBO, Sylvia; CASTRO, Daniel; CARIELLO, Rafael. Hã?! **Folha de São Paulo**, 19 jun 2007, Ilustrada, p. E1

CORTEZ, Luciano. Por ocasião da descoberta do Brasil: três modernistas paulistas e um poeta francês no Brasil do ouro. **O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte, vol. 19, n. 1, 2010.

COUTINHO, Moraes. Pernambuco e o Regionalismo Nordeste. **Revista Ilustração Brasileira**, n. 46, Ano V, jun. 1924.

DIDIER, Maria Theresa. **Emblemas da sagração armorial**. Recife: UFPE, 2000.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura.** São Paulo: USP, 2006. 206p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Ideologia.** São Paulo: Boitempo, 1997.

_____. **A ideia de cultura.** São Paulo: UNESP, 2005.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes.** Vol. 1 Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Grupo de Teatro Vivencial.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=8945&imp=N&espeticulo_tipo=1> Acesso em: 13 jul. 2011.

_____. **Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP).** Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8944> Acesso em: 11 jul. 2011.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder.** Rio de Janeiro: Globo, 2008.

FECHINE, Ivana; FIGUEIROA, Alexandre (Org.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro.** Recife: CEPE, 2008.

FELDMAN, Ilana. A Pedra do Reino: a ópera mundi de Luiz Fernando Carvalho. **Revista Cinética: cinema e crítica.** s/d. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>> Acesso em: 20 mai. 2013.

FIGUEIROA, Alexandre; SALDANHA, Stella Maris; BEZERRA, Claudio. **Transgressão em três atos: nos abismos do Vivencial.** Recife: CEPE, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Lula Cardoso Ayres: sua interpretação do Brasil.** Diário de Pernambuco. Recife, 2 out. 1946.

GAY, Peter. **O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. Matrizes culturais e formatos industriais: uma série brasileira de televisão. **Caligrama: Revista de estudos e pesquisas em linguagem e mídia.** Vol. 2, n.2, mai/ago 2006.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Revolução” para afugentar as massas. **Folha de São Paulo.** Ilustrada 19 jun, 2007, p. E1

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública:** investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) ; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Patrulhas ideológicas.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

INOJOSA, Joaquim. 1984. **A arte moderna:** 60 anos de um manifesto modernista. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984.

KRIEGER, Edino. **Orquestra Armorial.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 jun. 1971. Caderno B, p. 2.

LIMA, Rafael Leite Efrem de. **Estética moderna do design pernambucano:** Lula Cardoso Ayres. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia:** o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAGALDI, Sábato. Sábato Magaldi apresenta o jovem Suassuna. **Suplemento Literário O Estado de São Paulo.** 9 mar. 1957.

Disponível em: <<http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/sabato-magaldi-apresenta-o-jovem-suassuna>> Acesso em: 04 jun. 2013.

MARCONI, Celso . Distorções de um professor compadecido. **Jornal do Commercio,** Recife, 21 abr. 1968, p. 24.

MATA, Sergio da; MATA, Giulle Vieira da. Os irmãos Grimm entre Romantismo, Historicismo e Folclorística. **Fênix:** Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 3, Ano III, n. 2. abr/jun 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/09%20ARTIGO%20SERGIO%20DA%20MATA.pdf>> Acesso em: 13 abr. 2013

MELO FILHO, Murilo. Testemunho político, 1998, p. 101.

Disponível em:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=464&sid=224>

Acesso em: 19 abr. 2013.

MELO, Jamildo. **Jomard Muniz de Britto goza Ariano Suassuna.** Blog do Jamildo.

Disponível em:

<http://jc3.uol.com.br/blogs/blogjamildo/canais/noticias/2007/01/10/jomard_muniz_de_britto_goza_ariano_suassuna_7300.php> Acesso em: 02 jun. 2013.

- MICELI, Sergio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MIGLIACCIO, Marcelo. Ariano Suassuna prepara estreia na TV. **Folha de São Paulo**. 9 mar. 1994. Ilustrada, p. 1.
- MONTEIRO, Fernando. A quem chega por indicação da Veja, peço educadamente que não me leia. **Portal Sul 21**, Porto Alegre, 28 ago. 2011, 9h10min. Entrevista concedida a Milton Ribeiro. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/2011/08/a-quem-chega-por-indicacao-da-veja-peco-educadamente-que-nao-me-leia/>> Acesso em: 28 mar. 2013
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. In: **Revista Estudos Históricos FGV**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p. 220-238.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: Neurose**. Vol. 1. São Paulo: Forense Universitária, 2011.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura nacional: 1933-1974**. São Paulo: Ática, 1994.
- MUNGIOLI, Maria Cristina. Produção de sentido de nacionalidade na minissérie *Queridos amigos*. **Rumores: Revista online de Comunicação, Linguagem e Mídias**. São Paulo, vol. 1, ed. 6, set/dez 2009.
- NERCOLINI, Marildo. **Artista-intelectual, a voz possível em uma sociedade que foi calada: um estudo sociológico sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos anos 1960**. Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Sociologia, Porto Alegre, 1997.
- NEWTON JR., Carlos (Org). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- NOBLAT, Ricardo. Tropicalismo ou Palhaçada? **Jornal do Commercio**. Recife, 28 abr. 1968. Opinião, p. 13.
- NÓBREGA, Adriana Perazzo da. A Música no Movimento Armorial. In: **XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007. p. 1-13.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O Cabreiro Tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Noiva da revolução: elegia para uma re(li)gião**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. **Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos.** São Paulo: UNESP, 2005.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho.** Recife: UFPE, 2009.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des) encantos modernos: Histórias da cidade do Recife na década de 20.** Recife: UFPE, 1997.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

RINGER, Fritz. **O declínio dos mandarins alemães.** São Paulo: EDUSP, 2000.

SÁ, Nelson de. As utopias de Quaderna-Suassuna. **Folha de São Paulo**, 19 jan. 1997, Caderno MAIS!, p.7

SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. Os intelectuais e o espaço público midiaticado. **Comunicação e espaço público**, Brasília, ano XI, n. 1/2, 2008. P. 162-178.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Mundo Livre chega atacando arianos”. **Folha de São Paulo**, 26 ago. 1998. Ilustrada, p.8.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição do modernismo. In:_____. Nas malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.** Campinas: UNICAMP, 1999.

SANTOS, José Henrique de Freitas. **Fronteiras fluidas, muros sólidos: a globalização imaginada no Mundo Livre S.A.** Salvador: UFBA, 2008. 197 p. Tese de doutorado, Programa de pós-graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras, Salvador, 2008.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides. **Jomard Muniz de Britto e o Palhaço degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-64.** Teresina: UFPI, 2012. 300 p. Dissertação de Mestrado, programa de pós-graduação em História do Brasil do Centro de Ciências Humanas e Letras, Teresina, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, Fernando Barros e. As duas mortes de Dias Gomes. **Folha de São Paulo**, 23 mai. 1999. TV Folha, p. 2.

STEPPLE, Amin. Como traí o cineasta Jomard Muniz de Britto. **Blog Sopa de Tamanco**, 12 jun. 2007. Disponível em : <http://sopadetamanco.blogspot.com.br/2007/06/como-tra-o-cineasta-jomard-muniz-de_12.html> Acesso em: 30 mai. 2013.

SUASSUNA, Ariano. Vargas, a UDN e 1964. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 set. 1980. Opinião, p. 3.

_____. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 out. 1991. Almanaque da Folha de São Paulo. Entrevista a Marilene Felinto e Alcino Leite Neto. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_16jun00.shtml> Acesso em: 23 mai. 2013.

_____ A missão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 fev. 1999. Opinião, p.1-2.

_____ Beiarg. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 fev. 1999. Opinião, p.1-2

_____ Capiba e Elyanna Caldas. **Folha de São Paulo**, 16 fev. 1999. Opinião, p. 1-2.

_____ Arte erudita e arte popular. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1999. Opinião, p.1-2.

_____ Desaforo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 mar. 1999. Opinião, 1-2.

_____ Antônio Madureira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 mar. 1999. Opinião, 1-2.

_____ O brasileiro do século. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 mar. 1999. Opinião, 1-2.

_____ Rosa e Bial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 1999. Opinião, 1-2

_____ Um juiz. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 mar. 1999. Opinião, 1-2

_____ João Grilo, Chico e os clássicos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 abr. 1999. Opinião, 1-2

_____ Cony. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 abr.1999. Opinião, 1-2

_____ O Grupo Grial de dança. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 abr. 1999. Opinião, 1-2

_____ A favela e o arraial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1999. Opinião, 1-2

_____ Hitler e os aiatolás. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 mai. 1999. Opinião, 1-2.

- _____ Dines e os judeus. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mai. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Um economista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 mai. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Brasil – um país indigno? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 mai. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ A literatura de cordel. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 jun. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Darwin e o capitalismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 jun. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ A nova padaria espiritual. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Ciro Gomes e o Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jun. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Em defesa de Edílson. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 jun. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Cervantes e Arrabal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 jul. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Valquíria e o Carandiru. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jul. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Carlos Fuentes e o Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Um editor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 1999 . Opinião, 1-2.
- _____ Sucesso brasileiro na Europa. **Folha de São Paulo**, São Paul, 3 ago. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Uma carta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 ago. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Roberto Campos: caçoada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. de 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Eleição na ABL. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 ago. 1999.
Opinião, 1-2.
- _____ Meu “comunismo” **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1999.
Opinião, 1-2.

- _____ Dom Hélder. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 set. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Esquerda e direita. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ A arte e o mal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 set. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Dostoiévski e o mal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 set. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Um poeta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 out. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Índices de crescimento. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 out. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Televisão e identidade nacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 out. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ João. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 out. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ João Cabral e eu. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 nov. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ João, Jorge e a ABL. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 nov. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ As forças armadas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 nov. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Intelectuais e forças armadas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 nov. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Canudos e o exército. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Canudos, nós e o mundo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ Canudos e a Amazônia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ O Cabreiro, a cantadora e Roberto Campos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ A política e eu. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1999. Opinião, 1-2.
- _____ A década prostituída. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 dez. 1999. Opinião, 1-2.

- _____ Gandhi, De Gaulle e Ieltsin. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 jan. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Maquiavel e Roberto Campos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 jan. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Tolstói, Stendhal e o poder. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 jan. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Tolstoi, Marighella e Roberto Campos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 jan. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Deus e o capitalismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 fev. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Prêmio Coca-cola. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 fev. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Tinhorão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 fev. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Tinhorão e o Quinteto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 fev. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Cartas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 fev. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Racismo e capitalismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 mar. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Lula e Mestre Salustiano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 mar. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Um filólogo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 mar. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Dois tiros pela culatra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 mar. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Cony e a ABL. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 abr. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Dias Júnior e Kawall. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 abr. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Entrega da televisão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 abr. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Um projeto de lei. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 abr. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ A “nau” e o Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 mai. 2000. Opinião, 1-2.

- _____ A cultura e o presidente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 mai. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Marilene e Raduan. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 mai. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ As cabras, Raduan e eu. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 mai. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Cabras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 mai. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Telma. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 jun. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Uma filha do Brasil real. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2000. Opinião, 1-2.
- _____ Entrevista a Jô Soares no Teatro da UFPE. **Rede Globo**, Recife, 01 dez. 2000. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wqLbmBfmPSo>>. Acesso em: 25 mai. 2013
- _____ Entrevista a Geneton Moraes Neto no programa Fantástico. **Rede Globo**, Rio de Janeiro, 7 jan. 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BxWUFbXCdBw> Acesso em: 30 mai. 2013.
- _____ “Eu não pretendo morrer”. **Revista Época**, 1 jun. 2007. Entrevista concedida a Nelito Fernandes. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG77603-5856,00.html>> Acesso em: 27 mai. 2013.
- _____ Entrevista a Jô Soares no Programa do Jô. **Rede Globo**, São Paulo, 5 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HVI-9IJ9KjQ>> Acesso em: 27 mai. 2013.
- _____ **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Junior.
- _____ **Aula-espetáculo no Sindicato dos professores de São Paulo**. 29 set. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HuRc-UVxIbk>> Acesso em: 27 mai. 2013
- _____ **Aula-espetáculo no Tribunal Superior do Trabalho**. 18 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac>> Acesso em: 30 mai. 2013.
- _____ **Almanaque da Folha de São Paulo**. 26 out. 1991. Entrevista concedida a Marilene Felinto e Alcino leite Neto. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/leituras_16jun00.shtml> Acesso em: 20 jul. 2013.
- TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TEIXEIRA, Flavio Weinstein. **O movimento e a linha:** presença do Teatro do estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: UFPE, 2007.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

VELOSO, Caetano. Ariano, Dostoiévski e a pernambucália. **Folha de São Paulo**, 2. nov. 1999. Ilustrada 4-7.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade:** de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Vozes, 2011.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe:** o caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.

ZERO QUATRO, Fred. **Manifesto Caranguejos com cérebro.** 1992. Disponível em: <http://memorialchicoscience.com/?page_id=16> Acesso em: 20 abr. 2013.