

# ARIANO SUASSUNA E A INDÚSTRIA CULTURAL

Interfaces entre o Movimento Armorial e a  
Crítica Filosófica da Escola De Frankfurt

RAIQUE LUCAS DE JESUS CORREIA





UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO  
ESPECIALIZAÇÃO *LATO SENSU* EM GESTÃO SOCIAL E POLÍTICAS PÚBLICAS DO  
PATRIMÔNIO CULTURAL

RAIQUE LUCAS DE JESUS CORREIA

**ARIANO SUASSUNA E A INDÚSTRIA CULTURAL: INTERFACES ENTRE O  
MOVIMENTO ARMORIAL E A CRÍTICA FILOSÓFICA DA ESCOLA DE  
FRANKFURT**

SALVADOR,

2025

RAIQUE LUCAS DE JESUS CORREIA

**ARIANO SUASSUNA E A INDÚSTRIA CULTURAL: INTERFACES ENTRE O  
MOVIMENTO ARMORIAL E A CRÍTICA FILOSÓFICA DA ESCOLA DE  
FRANKFURT**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-graduação *Lato Sensu* em Gestão Social e Políticas Públicas do Patrimônio Cultural da Universidade Federal da Bahia (UFBA) como requisito parcial à obtenção do grau de Especialista em Gestão Social e Políticas Públicas do Patrimônio Cultural.

**Discente:** Raique Lucas de Jesus Correia

**Orientadora:** Profa. Dra. Daiane Batista de Jesus

SALVADOR,

2025

Escola de Administração - UFBA

C824 Correia, Raique Lucas de Jesus.

Ariano Suassuna e a indústria cultural interfaces entre o Movimento Armorial e a crítica filosófica da Escola de Frankfurt / Raique Lucas de Jesus Correia. – 2025.  
89 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Daiane Batista de Jesus.

Trabalho de conclusão de curso (especialização) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Administração, Salvador, 2025.

1. Características nacionais brasileiras. 2. Cultura popular. 3. Movimento Armorial (Arte brasileira). 4. Indústria cultural – Brasil. 5. Frankfurt, Escola de sociologia de. 6. Artes – Brasil, Nordeste. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Administração. II. Título.

CDD 306.4

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

RAIQUE LUCAS DE JESUS CORREIA

### **ARIANO SUASSUNA E A INDÚSTRIA CULTURAL: INTERFACES ENTRE O MOVIMENTO ARMORIAL E A CRÍTICA FILOSÓFICA DA ESCOLA DE FRANKFURT**

Trabalho de conclusão de curso de especialização apresentado a Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia (UFBA) como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Gestão Social e Políticas Públicas do Patrimônio Cultural, aprovado pela seguinte banca examinadora:

---

**Profa. Dra. Daiane Batista de Jesus – Orientadora**

Doutora em Administração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

**Profa. Dra. Hildália Fernandes Cunha Cordeiro – Avaliadora Interna**

Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

**Prof. Dr. José Euclimar Xavier de Menezes – Avaliador Externo**

Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Salvador, 16 de janeiro de 2025.

Em memória de

**MÁRIO DE ANDRADE**

JOSÉ RAMOS TINHORÃO  
HELIO JAGUARIBE  
ROLAND CORBISIER  
MANOEL BOMFIM  
TOBIAS BARRETO  
SÍLVIO ROMERO  
EUCLIDES DA CUNHA  
DARCY RIBEIRO  
ALBERTO GUERREIRO RAMOS  
ABDIAS NASCIMENTO  
PAULO FREIRE  
ANÍSIO TEIXEIRA  
NELSON WERNECK SODRÉ  
CAIO PRADO JÚNIOR  
RUY MAURO MARINI  
CELSO FURTADO  
MARIA DA CONCEIÇÃO TAVARES  
THEOTÔNIO DOS SANTOS  
ANTÔNIO CONSELHEIRO  
LEONEL BRIZOLA  
GETÚLIO VARGAS  
JOÃO GOULART  
PLÍNIO DE ARRUDA SAMPAIO  
JOÃO AMAZONAS  
MIGUEL ARRAES  
FRANCISCO JULIÃO  
CHICO MENDES  
LUIZ CARLOS PRESTES  
CÂMARA CASCUDO  
LEONARDO MOTA  
RENATO ALMEIDA  
ORLANDO TEJO  
LIMA BARRETO  
GILBERTO FREYRE  
FLORESTAN FERNANDES  
GRACILIANO RAMOS  
GLAUBER ROCHA  
NELSON PEREIRA DOS SANTOS  
BARBOSA LIMA SOBRINHO  
GREGÓRIO DE MATOS  
AUGUSTO DOS ANJOS  
JORGE DE LIMA  
JORGE AMADO  
CAROLINA MARIA DE JESUS  
LUIZ GAMA  
ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA (ALEIJADINHO)  
GABRIEL JOAQUIM DOS SANTOS  
MILTON SANTOS  
LEANDRO GOMES DE BARROS  
LOURDES RAMALHO  
DONA MILITANA  
SELMA DO COCO  
MESTRE SALUSTIANO  
HEITOR VILLA-LOBOS  
CÉSAR GUERRA-PEIXE  
J.BORGES  
FRANCISCO BRENNAND  
GILVAN SAMICO  
CARTOLA

e todos aqueles artistas, políticos, ativistas, intelectuais que dedicaram suas vidas à luta pela valorização das nossas raízes culturais, afirmação da soberania nacional e emancipação do povo brasileiro.

*Dedico este trabalho a todos os nossos artistas populares, aqueles que, por meio de sua Arte, muitas vezes desprezada e quase sempre marginalizada, mantêm viva e acesa a chama da Cultura brasileira, conferindo um sentido verdadeiro e autêntico à nossa identidade enquanto Povo.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Pai Criador e Senhor do Universo.

A Emanuel, o Cristo Negro, Salvador do Mundo e Príncipe da Paz.

À Rainha do Meio-Dia, *Mater et Magistra*.

A Letícia Neves, amor da minha vida e companheira eterna, a quem sou e serei para sempre grato por seu apoio inabalável e por ser minha inspiração diária.

Aos meus pais, Raidalva Correia e Railton Correia, por serem meus pilares, alicerces da minha existência.

À minha avó, Maria Rosa (Lia), cuja candura é um bálsamo que aquece o meu coração, razão maior de toda a saudade que sinto da minha terra natal.

A José Menezes, um dos grandes entusiastas e apoiadores da minha jornada acadêmica, professor, amigo e mentor.

Aos amigos Walter Barreto Jr. e Zambia Nunes, companheiros de “andanças” e viagens, amizade verdadeira e afetuosa, de tantos aprendizados, risos e boas discussões.

A Luiz Eduardo, amigo que a Universidade me presenteou, conterrâneo da nossa sempre bela e saudosista Santo Antônio de Jesus do Recôncavo Baiano.

A Lucas Tiné, pernambucano raiz nascido na “cidade-centro” do Mundo, a mais entre as mais, pelo menos é o que ele diz, a quem me ligo fraternalmente pela via do Movimento Armorial, um dos grandes responsáveis pelo impulso que deu origem a esse trabalho.

A Ezilda Melo, editora do meu primeiro livro sobre a obra de Ariano Suassuna, obra que me arrebatou (e também a ela, sertaneja na alma e no sangue) no instante em que pudemos adentrar nesse universo mítico e pedregoso.

A Marta Gama, minha primeira orientadora e quem, de fato, me despertou o desejo e a paixão pela pesquisa, uma das grandes formadoras da pessoa e profissional que hoje eu sou.

A Daiane de Jesus, professora querida que me acolheu no desafio de enfrentamento desse tema e a quem sou profundamente grato pela orientação.

Aos professores da Especialização em Gestão Social e Políticas Públicas do Patrimônio Cultural, da Universidade Federal da Bahia, por contribuírem de forma decisiva não só para construção desse trabalho, mas por toda bagagem intelectual que levo dessa rica experiência.

Aos membros do Grupo de Pesquisa Políticas e Epistemes da Cidadania, da Universidade Salvador, grupo ao qual tenho orgulho de pertencer e que tem sido um espaço de aprendizado, troca de conhecimentos, e construção coletiva e afetiva. Sou imensamente grato por tê-los, amigos, em minha vida.

Um agradecimento especial ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional e Urbano, da Universidade Salvador, onde realizei o meu mestrado e onde me encontro realizando o doutorado. Também à Universidade de Ixtlahuaca CUI, no México, onde fui recebido como pesquisador visitante para um estágio de pesquisa doutoral. Minha trajetória acadêmica não existe sem o apoio, a estrutura e as oportunidades oferecidas por essas instituições, que foram fundamentais para o desenvolvimento das minhas reflexões e para o amadurecimento do meu percurso intelectual e profissional. Também agradeço o fomento que recebi da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) ao longo desse percurso pelo mestrado e doutorado.

A Comunidade do Calabar, em Salvador, especialmente os amigos Caíque Sapho, Justina Santana e Jhoilson de Oliveira, comunidade que me mostrou a grandeza e esplendor do “Brasil real”; do Brasil do nosso povo “pobre e iluminado”, forjado ao “sol castanho da Favela” e ao “sangue do Arraial do Leopardo”.

Aos colegas todos, familiares e pessoas queridas que fizeram parte dessa trajetória, mas que por um ato falho de memória não foram mencionadas aqui, saibam da minha estima e do meu amor por vocês, porque a memória pode ser falha, mas o coração não erra nunca.

*“E se aqui estamos, cantando esta canção  
Viemos defender a nossa tradição  
E dizer bem alto que a injustiça dói  
Nós somos madeira de lei que cupim não róí”*

**Madeira do Rosarinho (Madeira Que Cupim Não Rói) - CAPIBA**

*“Pois é assim: meu Circo pela Estrada. Dois Emblemas  
Ihe ser- vem de Estandarte: no Sertão, o Arraial do  
Bacamarte; na Cidade, a Favela-Consagrada. Dentro do  
Circo, a Vida, Onça Malhada, ao luzir, no Teatro, o pelo  
belo, transforma-se num Sonho — Palco e Prelo. E é ao  
som deste Canto, na garganta, que a cortina do Circo se  
levanta, para mostrar meu Povo e seu Castelo.”*

**Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores - ARIANO SUASSUNA**

## RESUMO

Em um cenário marcado pela crescente globalização e pela imposição de uma cultura massificada pela chamada Indústria Cultural, as expressões autênticas das culturas locais, como as nossas tradições populares, são cada vez mais marginalizadas e substituídas por produtos culturais padronizados, desvinculados das raízes históricas e identitárias do nosso povo. Nesse contexto, o presente trabalho busca analisar de que forma o Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna na década de 1970, atuou como um movimento de resistência à mercantilização e homogeneização cultural promovidas pela Indústria Cultural, traçando paralelos com a crítica filosófica da Escola de Frankfurt, notadamente a partir dos trabalhos de Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre esse tema. Metodologicamente, optou-se por uma pesquisa de natureza qualitativa com abordagem exploratória, fundamentada no método hipotético-dedutivo. Para a coleta de dados, foram utilizadas técnicas de revisão bibliográfica e análise documental. O trabalho está dividido em um percurso que contempla três blocos principais de análise. Inicialmente, buscou-se apresentar um breve apanhado histórico das raízes do Movimento Armorial, desde sua criação na década de 1970 até as fases recentes, discutindo também alguns conceitos fundantes como as categorias de “arte erudita” e “arte popular”. A segunda parte aborda teoricamente as noções de Indústria Cultural e cultura de massa sob a perspectiva crítica da Escola de Frankfurt. A terceira seção explora possíveis convergências entre o Movimento Armorial e a crítica frankfurtiana, enfatizando a dimensão político-estética do Movimento Armorial sobre a Indústria Cultural, fundamentado em diversos materiais recolhidos, como o “Projeto Cultural Pernambuco – Brasil”, elaborado por Suassuna e outros colaboradores quando da sua gestão como secretário de Cultura do estado de Pernambuco. Por fim, conclui-se reafirmando a importância da Escola de Frankfurt como primeira corrente crítica a sistematizar uma Teoria da Indústria Cultural, demarcando a atualidade do tema e a necessidade, como proposto aqui com base no Movimento Armorial, de analisar essas questões a partir da realidade local e dos desafios particulares dos países do chamado “Terceiro Mundo” ou de “capitalismo periférico”, como é o caso do Brasil e dos povos latino-americanos. Também aí, a centralidade da defesa da “identidade nacional” como pressuposto de uma radicalidade libertária e de autoafirmação revolucionária na luta contra as formas ideológicas e modernas do “imperialismo cultural globalizado”, reconhecendo na atuação de Ariano Suassuna e nas bandeiras levantadas pelo Movimento Armorial um importante marco na construção de um programa estético, de um discurso político e de uma prática cultural voltados à preservação das nossas tradições populares como forma de resistência aos processos de massificação e dominação cultural.

**Palavras-chave:** Identidade Nacional. Cultura Popular. Movimento Armorial. Ariano Suassuna. Indústria Cultural.

## RESUMEN

En un escenario marcado por la creciente globalización y la imposición de una cultura masificada promovida por la llamada Industria Cultural, las expresiones auténticas de las culturas locales, como nuestras tradiciones populares, son cada vez más marginadas y sustituidas por productos culturales estandarizados, desvinculados de las raíces históricas e identitarias de nuestro pueblo. En este contexto, el presente trabajo busca analizar cómo el Movimiento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna en la década de 1970, actuó como un movimiento de resistencia frente a la mercantilización y homogeneización cultural promovidas por la Industria Cultural, estableciendo paralelismos con la crítica filosófica de la Escuela de Frankfurt, particularmente a partir de los trabajos de Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre este tema. Metodológicamente, se optó por una investigación de naturaleza cualitativa con un enfoque exploratorio, fundamentada en el método hipotético-deductivo. Para la recolección de datos, se emplearon técnicas de revisión bibliográfica y análisis documental. El trabajo está estructurado en tres bloques principales de análisis: primero, se presenta un panorama histórico de las raíces del Movimiento Armorial, desde su creación en la década de 1970 hasta las etapas recientes, discutiendo conceptos fundamentales como las categorías de “arte culto” y “arte popular”. La segunda parte aborda teóricamente las nociones de Industria Cultural y cultura de masas desde la perspectiva crítica de la Escuela de Frankfurt. La tercera sección explora posibles convergencias entre el Movimiento Armorial y la crítica frankfurtiana, enfatizando la dimensión político-estética del Movimiento Armorial frente a la Industria Cultural, basándose en diversos materiales recopilados, como el “Proyecto Cultural Pernambuco – Brasil”, elaborado por Suassuna y otros colaboradores durante su gestión como secretario de Cultura del estado de Pernambuco. Finalmente, se concluye reafirmando la importancia de la Escuela de Frankfurt como la primera corriente crítica en sistematizar una Teoría de la Industria Cultural, destacando la vigencia del tema y la necesidad, como se propone aquí con base en el Movimiento Armorial, de analizar estas cuestiones desde la realidad local y los desafíos particulares de los países del llamado “Tercer Mundo” o “capitalismo periférico”, como es el caso de Brasil y los pueblos latinoamericanos. En este sentido, se resalta la centralidad de la defensa de la “identidad nacional” como un supuesto de radicalidad libertaria y de autoafirmación revolucionaria en la lucha contra las formas ideológicas y modernas del “imperialismo cultural globalizado”, reconociendo en la labor de Ariano Suassuna y en las banderas levantadas por el Movimiento Armorial un importante hito en la construcción de un programa estético, un discurso político y una práctica cultural dirigidos a preservar nuestras tradiciones populares como forma de resistencia frente a los procesos de masificación y dominación cultural.

**Palabras clave:** Identidad Nacional. Cultura Popular. Movimiento Armorial. Ariano Suassuna. Industria Cultural.

## ABSTRACT

In a context marked by increasing globalization and the imposition of a massified culture promoted by the so-called Cultural Industry, the authentic expressions of local cultures, such as our popular traditions, are increasingly marginalized and replaced by standardized cultural products detached from the historical and identity roots of our people. Within this framework, the present study seeks to analyze how the Armorial Movement, envisioned by Ariano Suassuna in the 1970s, acted as a movement of resistance to the commodification and cultural homogenization driven by the Cultural Industry, drawing parallels with the philosophical critique of the Frankfurt School, particularly through the works of Theodor Adorno and Max Horkheimer on this subject. Methodologically, the study adopted a qualitative research approach with an exploratory focus, grounded in the hypothetical-deductive method. For data collection, bibliographic review and document analysis techniques were employed. The study is structured into three main analytical blocks: first, it presents a brief historical overview of the roots of the Armorial Movement, from its creation in the 1970s to its recent phases, discussing foundational concepts such as the categories of “high art” and “popular art.” The second part theoretically addresses the notions of Cultural Industry and mass culture from the critical perspective of the Frankfurt School. The third section explores possible convergences between the Armorial Movement and the Frankfurt critique, emphasizing the political-aesthetic dimension of the Armorial Movement regarding the Cultural Industry, supported by various collected materials, such as the "Cultural Project Pernambuco – Brazil," developed by Suassuna and other collaborators during his tenure as Secretary of Culture for the state of Pernambuco. Finally, it concludes by reaffirming the importance of the Frankfurt School as the first critical current to systematize a Theory of the Cultural Industry, highlighting the relevance of the topic and the necessity, as proposed here based on the Armorial Movement, of analyzing these issues from the perspective of local realities and the particular challenges faced by countries in the so-called “Third World” or “peripheral capitalism,” such as Brazil and other Latin American nations. In this regard, the centrality of defending “national identity” is emphasized as a premise of libertarian radicalism and revolutionary self-affirmation in the struggle against the ideological and modern forms of “globalized cultural imperialism,” recognizing in Ariano Suassuna’s work and the banners raised by the Armorial Movement an important milestone in the construction of an aesthetic program, a political discourse, and a cultural practice aimed at preserving our popular traditions as a form of resistance against processes of cultural massification and domination.

**Keywords:** National Identity. Popular Culture. Armorial Movement. Ariano Suassuna. Cultural Industry.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do Projeto Cultural Pernambuco - Brasil.....	66
Figura 2 – Ilustrações comparativas da pintura rupestre brasileira com uma pintura de Paul Klee .....	67

## LISTA DE SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
CEPE	Companhia Editora de Pernambuco
CFC	Conselho Federal de Cultura
DEC	Departamento de Extensão Cultural
DEC/UFPE	Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
IELA/UFSC	Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal de Santa Catarina
SAMR	Sociedade de Arte Moderna de Recife
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
TPN	Teatro Popular do Nordeste
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO – O CANTO DE ARIANO: O HOMEM, A TERRA, A LUTA.....</b>	<b>18</b>
<b>INTRODUÇÃO – ARIANO SUASSUNA, A CULTURA BRASILEIRA E A INDÚSTRIA CULTURAL .....</b>	<b>25</b>
<b>SEÇÃO 1 – RAÍZES DE UM MOVIMENTO OU UM MOVIMENTO EM BUSCA DAS RAÍZES .....</b>	<b>29</b>
1.1.AS FASES DO MOVIMENTO ARMORIAL E ALGUMAS DEMARCAÇÕES CONCEITUAIS.....	34
<b>SEÇÃO 2 – INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA DE MASSA.....</b>	<b>41</b>
<b>SEÇÃO 3 – EM DEMANDA DA CULTURA POPULAR: O MOVIMENTO ARMORIAL E A (RE)AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL .....</b>	<b>49</b>
3.1. O “PROJETO CULTURAL PERNAMBUCO – BRASIL”: DIRETRIZES DE UM PLANO DE GOVERNO, CAMINHOS PARA A LIBERTAÇÃO NACIONAL .....	63
<b>EPÍLOGO – ENTRE A CULTURA LOCAL E O UNIVERSALISMO DA CULTURA OU O RELATO FINAL ACERCA DA PELEJA ENTRE “DEUS” E O “DIABO” NA “TERRA DO SOL” .....</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>83</b>

*“Mangueira, tira a poeira dos porões,  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões,  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões...”*

**Histórias Para Ninar Gente Grande – ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA**

### O CANTO DE ARIANO: O HOMEM, A TERRA, A LUTA



Dramaturgo, poeta, filósofo, artístico plástico, ensaísta, escritor e uma porção de outras coisas que seria longo enumerar, Ariano Suassuna, paraibano de nascença e pernambucano de coração, é, sem dúvida, um dos mais importantes nomes da literatura brasileira. Autor de peças consagradas como *Auto da Compadecida* e *Farsa da Boa Preguiça*, e de obras monumentais como o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* e *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, Ariano é leitura indispensável para qualquer um que queira conhecer mais a fundo a cultura brasileira e nordestina.

Com personagens e cenários ambientados no cotidiano sertanejo, tal como em Guimarães Rosa, o Sertão de Suassuna é do tamanho do mundo. Abarcado pela novela picaresca, pela literatura cortesã, pela tradição dos contos orais, pelas farsas populares, pelos folhetos de cordel e repentes do Romanceiro, o seu Sertão revela muito mais do que um “regionalismo excludente”, antes apresenta-se como lugar-comum dos problemas e dramas humanos universais. Para Suassuna (2002, p. 5), como ele próprio escreveu, “[...] o Sertão é ‘um palco desmedido’, no qual o homem sertanejo, como qualquer outro, coloca para si mesmo as ‘questões existenciais comuns a todos os homens de todos os tempos e lugares’”.

Isso, conforme explica Marcos Vilaça (1990, on-line), faz com que a peculiaridade regional incorporada por Suassuna em sua obra e, também, pelo Movimento Armorial, seja apreendida em sua dimensão *significante*, isto é, sem circunscrever o *significado*, para que a textura do Sertão permaneça sempre em aberto, afora de qualquer determinismo geográfico ou sociológico. Por esse prisma, o Sertão e o sertanejo imaginados por Suassuna destoam das concepções neonaturalistas para, então, contemplar um universo ainda mais significativo, onde o cômico e o trágico se fundem para potencializar a realidade e, com isso, revelar a Beleza desde a (re)criação de um espaço-narrativo mítico e poético<sup>1</sup>.

Os versos do poeta João Cabral de Melo Neto (1982, p. 47) sintetizam bem essa imagem de um Sertão que, apesar do “martírio secular da terra”, carrega algo de belo e risível, onde a dor e o sofrimento são enfrentados pelas armas do sonho e da poesia: “Sertanejo, nos explicaste

---

<sup>1</sup> Sobre o tema, ver palestra ministrada por Carlos Newton Júnior (2015): “A Pedra do Reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna”, pronunciada no 5º Ciclo de Conferências “Travessias no Sertão” da Academia Brasileira de Letras.

/ como gente à beira do quase, que habita caatinga sem mel / cria os romances de cordel / o espaço mágico e feérico / sem o imediato e o famélico / fantástico espaço Suassuna / que ensina que o deserto funda”.

Por outro lado, é preciso reconsiderar a afirmação de que a narrativa suassuniana constitui-se em uma espécie de “realismo fantástico”. É, porém, o “espírito mágico do romanceiro popular nordestino” que ela busca captar (Santos, 2009). Essa distinção é importante, porque diferentemente do que ocorre no “realismo fantástico”, na literatura popular a realidade não é desfigurada, a magia, neste caso, emana do próprio real, como algo que lhe pertence, que faz parte da vida, do cotidiano, da existência. Assim, quando Suassuna retrata a realidade sertaneja, ele não dissimula os infortúnios e flagelos vividos pela gente do Sertão, há seca, há fome e há miséria, mas também há festa, dança e alegria. Porque aquele que sofre, também ri, e o riso, embora não elimine o sofrimento, não deixa de ser uma poderosa forma de resistência, protesto e denúncia contra as injustiças.

Essa posição pode ser facilmente percebida através do seu Teatro, cujos protagonistas quase sempre são pessoas do povo, pobres e famintos, que se valem da astúcia e da esperteza como meio de sobrevivência (Gonçalves, 2020). É o caso de Chicó e João Grilo no *Auto da Compadecida* e Cancão e Gaspar n’*O Casamento Suspeitoso*. Esses “amarelinhos”, como são chamados no Nordeste, não deixam de ser representações sertanejas de personagens habituais dos romances picarescos da Idade Média, remetendo também à tradição da *Commedia Dell'arte*. Todavia, mais do que uma recriação do pícaro medieval e do arlequim italiano, esses personagens povoam o imaginário da tradição folclórica nordestina e estão presentes desde as histórias dos contos orais até os espetáculos populares, como o Mateus e o Bastião do Boi-Bumbá.

Em tal caso, não seria errôneo afirmar que a obra de Suassuna busca, essencialmente, um retrato “realístico” da vida do povo sertanejo, que lhe aparece com tudo o que ela tem de cruel e violento, mas também de aprazível, deleitoso, fascinante, encantador. Com seu “realismo mágico”, nos diz Maria Aparecida Lopes Nogueira (1997, p. 23), “[Suassuna] pretende revelar um universo mais significativo e mais verdadeiro do que a realidade, e para tal recorre o tempo inteiro à utilização de metáforas, próprias da narrativa mítica”. No fim, são essas imagens míticas e reais, sagradas e profanas, apolíneas e dionisíacas, que se entrelaçam para potencializar ao máximo a grandeza épica e barroca de um Sertão que, como registrou e cantou Antonio Nóbrega em seu *Lunário Perpetuo*, é “fabuloso romançal”. Nas palavras do próprio autor: “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 desta região que penso ver e que formam o cerne do que tenho a contar [e cantar]” (Suassuna, 2008e, p. 49):

O que eu procuro atingir, portanto, é, se não a verdade do mundo, a verdade de meu mundo, afinal inapreensível em sua totalidade, mas mesmo assim, ou por isso mesmo, tentador e belo, com seu sol luminoso e selvagem, tão selvagem que não podemos vê-lo. Procuro me aproximar dele com as histórias, os mitos, os personagens, as cabras, as pedras, o planalto seco e frio de minha região parda, pedregosa e empoeirada. Esta visão ardente — grosseira e harmoniosa, ao mesmo tempo — é o cerne — para onde se dirige meu trabalho de escritor (Suassuna, 1984, p. 6).

Logo o Sertão transforma-se em um “Palco de Teatro” ou um “Picadeiro de Circo”, um *Circo-Teatro*, com cangaceiros, padres, cantadores, palhaços, reis, rainhas, mulheres-damas, cavaleiros, todos encenando o “papel de homem”<sup>2</sup>; com suas angústias e aflições, seus vícios e virtudes, seu riso e seu choro. No centro da trama: Azuis e Encarnados, Deus e Diabo, Vida e Morte, Tragédia e Sonho, tudo isso sendo misturado num grande caldeirão da *cruz* e do *inferno*, fundidos pelo fogo *apolíneo* da Onça Caetana e pelo vinho *dionisíaco* das paixões inebriantes. Neste ínterim, o Brasil, o Sertão e o Mundo tornam-se um só lugar, uma gigantesca Ilha encantada, habitada pelos povos “insulares” — também “insulados” — da Rainha do Meio-Dia; “[...] povos ao mesmo tempo noturnos e solares, apolíneos e dionisíacos, mais dançarinos e musicais do que reflexivos, mais da ‘plástica sensual’ e da pulsação do ritmo estético do que da abstração” (Suassuna, 1976, p. 2). E é partindo dessa *síntese de contrários*, desse canto afoscado, brasileiro e *latino*, com o qual Suassuna descobre e redescobre o seu Sertão — ou, como ele mesmo dizia, essa parte do mundo que lhe foi “dada” — que ele concebe o seu “espetáculo universal”.

A *universalidade do regionalismo* de Suassuna se vê assim refletida em sua extraordinária capacidade de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens, acontecimentos, esboçando tudo isso em uma narrativa que partindo das nossas tradições e do

---

<sup>2</sup> Em *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*, Matias Aires (1993, p. 101-102, grifo nosso), alinhado com a metáfora barroca do teatro como palco do mundo e da vida humana como encenação, assim descreve a farsa e tragédia da nossa existência: “A vaidade, e a fortuna são as que governam a farsa desta vida; cada um se põe no teatro com a pompa, com que fortuna, e a vaidade o põem; ninguém escolhe o papel; cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto, nem cortejo, e que logo no rosto indica, que é sujeito à dor, à aflição, e à miséria, esse é o que representa o **papel de homem**. A morte que está de sentinela, em uma mão tem o relógio do tempo, na outra a foice fatal, e com esta de um golpe certo, e inevitável, dá fim à tragédia, corre a cortina, e desaparece: a fortuna, e a vaidade, que veem desbaratada a cena, caídas por terra as aparências, prostrados os atores, emudecido o coro, trocados os clarins em flautas tristes, os hinos em trenos, os cânticos em elegias, e em epitáfios os emblemas; as rosas encarnadas convertidas em lírios roxos, os girassóis em desmaiadas açucenas, entrelaçados os louros no cipreste, os cajados confundidos, com os cetros, e com o burel a púrpura; a vaidade pois, e a fortuna, que em menos de um instante viram desvanecidos os triunfos da vida pelos triunfos da morte, precipitadamente fogem, e deixam um lugar cheio de horror, e sombras, e donde só reina o luto, a verdade, e o desengano. Assim acaba o homem, assim acabam as suas glórias, e só assim acaba a sua vaidade”.

espírito popular, pela qualidade e quantidade de sonho humano ali depositada, se “universaliza” pela via do imaginário coletivo; fazendo, assim como Guimarães Rosa, no plano da literatura brasileira, aquilo que Cervantes fez no plano da literatura espanhola, e Gogol e Dostoiévski no plano da literatura russa. É dessa maneira que, conforme aponta Thaísa Menezes de Assis (2022, p. 15), em Suassuna “[...] a força do local juntamente com a difusão da cultura nordestina, alcançam a universalidade de sua criação romanesca, revelando o Sertão como metáfora contundente para o palco do Mundo”. Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002, p. 241-242), ao analisar uma carta de Guimarães Rosa a Ariano Suassuna, assim descreve o liame entre o universo narrativo dos dois autores: “no abraço de Riobaldo e João Grilo, o encontro dos sertões revela mais do que uma identificação, chamando atenção para a universalidade do sertão que se explicita na concepção de um mundo dramático e rico em significações”.

Incorporando todos esses elementos e buscando sempre valorizar as nossas raízes culturais, a obra de Suassuna é um verdadeiro memorial de celebração da identidade e grandeza da nossa gente. Nela encontramos a expressão genuína de um “Brasil profundo”; do “Brasil real”, Brasil do nosso povo pobre, sertanejo, favelado, negro, indígena e mestiço, que insurgindo-se contra as adversidades, com muito pouco e as vezes quase nada, consegue, ainda assim, improvisar Beleza e dar sentido a Vida.

Na visão de Suassuna, é o Povo que mantém, até os dias de hoje, as características singulares de “brasilidade” e “nacionalidade” que definem o Brasil como Nação. Uma Nação cada vez mais ameaçada pelas forças “estrangeiras” e “cosmopolitas” que buscam impor padrões culturais e valores estéticos que não refletem a nossa identidade enquanto Povo. É deste lugar de inconformismo e denúncia dos processos de descaracterização levados adiante pela Indústria Cultural, que o Movimento Armorial se levanta para fazer da nossa cultura popular seu “estandarte tão original” e “dizer bem alto” que a verdadeira *vanguarda* na luta contra a dominação cultural estrangeira está na defesa das nossas *tradições populares* fincadas na inventividade criativa do nosso Povo, do Sertão à Favela — “rocha-viva da nacionalidade”.

\* \* \*

A primeira vez que ouvi algo sobre Suassuna foi quando encontrei um vídeo de uma de suas Aulas-Espetáculo, onde ele falava sobre um episódio curioso de um jantar oferecido por um casal rico, como gesto de cortesia, após ter sido eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL). Durante o jantar, a mulher rica lhe perguntou: “você naturalmente já foi a Disney, não é?”. Suassuna, a princípio não entendeu a pergunta, pois não ligou Disney a Disneylândia, parque temático que fica localizado próximo a cidade de Orlando, nos Estados Unidos. Após

se dar conta do que se tratava, Ariano respondeu que nunca conheceu a Disney. A mulher rica, indignada, redarguiu: “foi aos Estados Unidos e não foi à Disney?”, pelo que Suassuna respondeu informando que nunca foi aos Estados Unidos e que, na verdade, nunca saiu do Brasil. Neste momento ele revela que percebeu a cara de decepção da mulher que, segundo ele, aparentemente dividia o mundo em duas categorias: aqueles que foram a Disney e aqueles que não foram. Ele, coitado, embora um dos maiores escritores brasileiros, para aquela ignorante mulher (imagem e reflexo das nossas elites americanizadas), por nunca ter ido a Disney, não passava disso: um “mero escritor brasileiro” que nunca conheceu as maravilhas daquele “refinado monumento da humanidade”.

A história é engraçada e as gargalhadas da plateia ao fundo reforçam o bom “contador de histórias” que era Suassuna, o que imediatamente me fez buscar mais das suas Aulas-Espetáculo, não só pelos causos divertidos, mas pelas lições preciosas que ele transmitia de um jeito leve e descontraído. Como descreve Carlos Newton Júnior (2014, p. 66), o professor Suassuna tinha como método a “educação pelo riso”, tomando por base os mesmos princípios humanísticos e críticos da pedagogia de Paulo Freire, de quem, inclusive, era amigo:

A generosidade em relação aos alunos, adaptando seu discurso para qualquer tipo de público, a humildade que sempre o caracterizou (“a humildade que o pensar certo exige”, como dizia Freire), a justa raiva que demonstra possuir contra aqueles que conspiram contra o povo brasileiro (que se aproxima da raiva de Cristo contra os vendilhões do Templo e se afasta da “raivosidade que corre sempre o risco de se alongar em odiosidade” — novamente usando expressões de Freire), o reconhecimento do valor da intuição no processo do conhecimento, a esperança inerente ao seu muitas vezes declarado “realismo esperançoso” (Freire dizia que uma pessoa progressista não poderia deixar de ser “criticamente esperançosa”), entre tantas outras, são posturas de um professor que se pauta por uma educação de substrato indiscutivelmente freiriano, e que, uma vez associadas ao seu talento excepcional de “palhaço frustrado”, como ele costuma dizer, terminam compondo uma espécie de *educação pelo riso* de caráter absolutamente transformador.

E foi precisamente esse caráter “absolutamente transformador” das suas Aulas-Espetáculo que me fez perceber, como um despertar, que eu era um “estrangeiro” em meu próprio país, pois desconhecia profundamente as nossas raízes culturais e apenas consumia o que era reproduzido nas grandes mídias e nas “paradas de sucesso”. A partir daquele momento, passei a questionar e repensar minha relação com as produções artísticas que “consumia”, buscando algo que me conectasse com o meu lugar e com a minha gente. Foi assim, arrebatado pelo “canto de Ariano”, que fui levado a conhecer mais sobre o meu país, descobrindo artistas geniais como Bule-Bule, Lia de Itamaracá, Louro do Pajeú, Mestre Salustiano, Selma do Coco, Dona Militana, Cartola, Ismael Silva, Dona Edith do Prato, Dona Dalva Damiano, entre tantos

outros que me mostraram a verdadeira face do Brasil; de um Brasil forjado, como *cantou* Suassuna (2017, p. 51), ao “sol castanho da Favela” e ao “sangue do Arraial do Leopardo”.

Por isso, sinto-me na tarefa de levar adiante essa bandeira, de manter acesa essa “chama”, de tomar o lado do “Brasil real”, de me unir a essa luta em defesa da nossa cultura popular, pois só assim estaria honrando a memória de Suassuna e desses grandes mestres e mestras da Cultura brasileira. E por mais que se diga que esta é uma causa perdida, para mim uma causa perdida é aquela em que se abandona a luta, em que se aceita a derrota passivamente. Se nossos artistas populares seguem resistindo, mesmo sem grande apoio da mídia e dos meios oficiais, o mínimo que podemos fazer é tomar uma posição a seu favor. Ariano definiu bem a nossa cultura popular ao compará-la à “mulher do piolho”. Personagem de uma dessas histórias que correm na boca do povo, ela simboliza como que, diante de tantas investidas e agressões, a nossa cultura popular ainda se mantém firme.

A história é a seguinte: uma mulher vê na camisa de seu marido um piolho, porém ao dizer isso, o marido, cheio de vaidade e orgulho, nega e diz que na verdade era uma formiga. A mulher, convicta do que viu, insiste que era de fato um piolho, pelo que o marido resolve ameaçá-la, dizendo que se ela continuar falando isso, irá puni-la. A mulher não cede e o marido então resolve amarrá-la em uma roldana e começa a afundá-la dentro de um poço. A cada descida, ele perguntava: — Era formiga ou piolho? E a mulher sem pestanejar dizia: — Piolho. Ao ficar completamente submersa, o marido volta a fazer a pergunta, sem poder vocalizar, a mulher então com as mãos amarradas usa os polegares para simular o gesto de matar piolho.

O marido machista é a representação da Indústria Cultural, como que pouco a pouco vai nos afundando, impondo a lógica de mercado sobre as “culturas locais”, desqualificando-as, descaracterizando-as e, oferecendo como substituto, produtos descartáveis nivelados pelo “gosto médio norte-americano”; mas se eles dizem que é “formiga”, nós continuaremos afirmando que é “piolho”. Pode chegar um momento — se é que já não chegou —, em que estaremos completamente submersos, mas com os dedos de fora continuaremos com a mais obstinada teimosia indicando qual a nossa posição. Se Suassuna nos ensina algo é que nisso temos que ser fiéis ao “cavaleiro da triste figura”, ainda que tenhamos de enfrentar “inimigos invencíveis”. E, se fracassarmos, essa será a nossa vitória; afinal, mais nos vale aquilo que sabiamente dizia Darcy Ribeiro: “eu detestaria estar no lugar dos que me venceram”. Às vezes, estar do lado dos perdedores é mais honroso do que estar entre os vencedores que triunfaram às custas do próprio Povo.

Assim é que, com esse prólogo transformado em uma espécie de “confissão desesperada”, convido os leitores a se unirem a essa luta que há de ser implacável, porque, como se verá, na

peleja entre “Deus” e o “Diabo” na “Terra do Sol” é preciso que um caia para que o outro triunfe; ou estamos alinhados com a causa do nosso Povo, ou com os seus inimigos declarados. Essa é a realidade em que vivemos e que este trabalho evidencia; “quem não quiser”, basta o conselho de Tinhorão (2017, p. 33): “que encontre outra”.

### ARIANO SUASSUNA, A CULTURA BRASILEIRA E A INDÚSTRIA CULTURAL



*“É preciso cerrar os dentes e compartilhar a sorte do nosso País” –*  
**BORIS PASTERNAK**

Com essa epígrafe do escritor russo Boris Pasternak, é que Suassuna (2017) pela voz do seu personagem Antero SAVEDRA inicia o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, última obra escrita pelo autor antes do seu “encantamento”. Partindo dessa citação, o autor revela — em manifesto e testamento — a missão pela qual dedicou toda sua vida: a busca por uma Arte que, ligada ao nosso povo, fosse expressão verdadeira e autêntica da nossa pátria. Uma pátria que, segundo ele, estaria sendo aviltada e envilecida pela “ditadura do mercado e do consumo”; pela imposição da “vulgaridade” e do “gosto médio” como modelos uniformizantes da identidade nacional. Em Jules Michelet, Suassuna encontra a tipificação para esse ato que classifica como monstruoso: “A pessoa humana é coisa sagrada. Na medida em que uma Nação assume o caráter de pessoa e se torna uma alma, sua inviolabilidade aumenta na mesma proporção. O crime de violar a personalidade nacional torna-se então o maior dos crimes”. E é exatamente contra esse ato criminoso, o único para o qual, segundo Michelet, “não deveria existir prescrição”, que Suassuna irá opor seu trabalho de escritor, cerrando os dentes e lutando contra os moinhos de vento da “Indústria Cultural”, como se dissesse dependesse a sorte do seu país.

Não tendo poder político, nem poder econômico, como ele mesmo diz, Suassuna procurou, por meio do seu romance, da sua poesia, do seu teatro, criar uma forma de Arte que fosse não só representativa das tradições e da cultura brasileira, mas que também esboçasse um caminho político e uma “Teoria de Poder” que fosse capaz de definir o Brasil como Nação. Assim, podemos dizer que, na visão de Suassuna, a exigência de uma arte genuína e ligada às raízes culturais do nosso povo é a exigência mesma de autoafirmação de um povo que se reconhece a partir de sua identidade cultural. De certa forma, esses aspectos já estavam contidos na proposta do Movimento Armorial, lançado por Suassuna em 1970 quando este ocupava o cargo, assumido um ano antes, de diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

O Movimento Armorial, fruto de intensas pesquisas realizadas no âmbito do DEC/UFPE, congregando músicos, escritores, artistas plásticos etc., surgiu tendo como objetivo principal a criação de uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura (Suassuna, 1974). Com isso, por meio do Armorial, Suassuna buscou resgatar e valorizar elementos da cultura local nordestina, integrando-os em uma estética que refletisse a “unidade de contrastes” da identidade nacional. De acordo com o próprio Suassuna (1974, p. 4), “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 Cavalladas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata”.

Desde sua criação, o Movimento Armorial tem sido um marco nos estudos sobre a cultura nordestina, em particular, e a cultura brasileira, em geral. Contudo, também aí não se pode ignorar que tanto o Movimento quanto o seu criador foram alvos de inúmeras críticas, principalmente devido aos posicionamentos firmes de Suassuna, não raras vezes acusado de ser “reacionário” e “conservador”. Ocorre que, muitas dessas críticas se baseiam em uma leitura equivocada sobre as pretensões estéticas do Armorial, bem como de uma incompreensão das bandeiras políticas levantadas pelo seu idealizador — o que, evidentemente, não envolve àqueles que por má-fé ou por interesses escusos distorcem deliberadamente os princípios do Movimento, tentando enquadrá-lo em categorias reducionistas ou projetar uma imagem de Suassuna que não condiz com sua trajetória e com os ideais defendidos por ele ao longo de sua vida. Soma-se a isso o mal-estar causado pelos tensionamentos, no contexto cultural pernambucano da década de 1990, entre o Mangubeat e o Armorial, cujas propostas, em certa medida, representavam visões de mundo e de cultura opostas.

Seja como for, não se pode negar que o Movimento Armorial, mesmo que com seus limites e controvérsias<sup>3</sup>, continua sendo um referencial importante para entender os processos culturais e a formação da identidade do povo brasileiro, ainda mais quando nos confrontamos com os desafios impostos pela Indústria Cultural e pela globalização, cujos efeitos revelam a crescente tendência de “homogeneização” e diluição das culturas locais. Segundo Alfredo Bosi

---

<sup>3</sup> Tendo em vista que o objetivo deste trabalho não é se aprofundar no debate sobre as divergências envolvendo o Movimento Armorial ou nos episódios polêmicos da trajetória de Ariano Suassuna, recomenda-se a leitura da coletânea *Ariano Suassuna no Teatro da Vida*, organizada por Anderson da Silva Almeida (2024), em que diversas facetas da vida e obra do escritor paraibano é explorada a partir de alguns momentos-chave da sua trajetória política, desde a sua passagem pelo Conselho Federal de Cultural (CFC) durante o Regime Militar até sua gestão à frente da Secretaria de Cultura do estado de Pernambuco. Nesse sentido também, uma importante entrevista concedida pelo próprio Suassuna (2008d) a professora Cláudia Leitão, em que ele discute sua atuação no CFC e em outros órgãos de gestão cultural, abordando temas como a censura de produções artísticas na ditadura militar, a relação entre arte e engajamento político, os desafios das políticas de preservação e conservação do patrimônio histórico nacional, entre outras questões interessantíssimas (para não dizer provocativas) da sua visão sobre as políticas culturais no Brasil.

(1992), o poder econômico crescente dos meios de comunicação tem, em muitos contextos, suprimido as manifestações da cultura popular, reduzindo-as a simples *folclore* voltado ao turismo e/ou entretenimento. A penetração de programas de rádio e TV nas classes populares, aliada à superficialidade da modernização que cobre a vida do povo em todo o Brasil, cria a impressão de que não existe mais espaço para os modos tradicionais-populares de ser, pensar, falar e viver; o que seria, como esboça Bosi (1992, p. 327), “[...] uma fatalidade do neocapitalismo introjetado em todos os países de extração colonial”. O próprio Suassuna sempre alertou para os riscos de descaracterização das identidades locais diante da imposição de uma “cultura massificada”, enfraquecendo às expressões legítimas e profundas da nossa cultura popular e substituindo-as por produtos culturais padronizados (standardizados) sem qualquer vínculo com as raízes tradicionais do nosso povo.

Por este ângulo, o pensamento de Suassuna parece guardar afinidades com a crítica filosófica empreendida pela Escola de Frankfurt, cuja primeira geração formada por pensadores como Adorno e Horkheimer, destacou-se por uma análise fecunda da maneira como em uma “sociedade de consumo” a Arte se torna uma mercadoria, resultando na aplicação das leis do mercado capitalista no campo da produção cultural (Adorno; Horkheimer, 1985). Uma das consequências destacadas pelos autores é justamente o fenômeno da “homogeneização cultural”, que, entre outros efeitos, contribui para a perpetuação do sistema de valores capitalista, por meio da manipulação e alienação das massas (Adorno; Horkheimer, 1985). Embora se reconheça uma diferença crucial entre as matrizes teóricas das correntes e autores mencionados — uma vez que a Escola de Frankfurt se fundamenta em uma perspectiva marxista e materialista, enquanto o Movimento Armorial se orienta por uma vertente mais ligada ao “regionalismo” e ao “culturalismo” (também com as devidas ressalvas) — é possível identificar pontos de convergência que nos permitem refletir criticamente sobre as disputas em torno da Cultura em um mundo cada vez mais dominado por uma economia de mercado.

Desse modo, com tais preocupações e sob esse enfoque, o presente trabalho busca analisar de que forma o Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna, atuou como um movimento de resistência à mercantilização e homogeneização cultural promovidas pela Indústria Cultural, tomando como parâmetro aproximações com a crítica filosófica empreendida pela Escola de Frankfurt sobre esse tema. Para tanto, realizou-se uma pesquisa de natureza qualitativa e abordagem exploratória que, segundo Gil (2008), consiste em proporcionar um maior entendimento sobre uma temática específica, explorando de forma não estruturada conceitos, ideias, perspectivas e discussões candentes dentro de um campo de

estudo. Nesse trabalho, foram realizadas revisão bibliográfica e análise documental, com o levantamento de obras, artigos, documentos e outros materiais pertinentes à análise proposta.

O método utilizado foi o método hipotético-dedutivo, onde estatuiu-se a hipótese de que o Movimento Armorial, em sua proposta estética, incorpora também uma dimensão política de valorização da identidade nacional e da cultura popular que, ao fim e ao cabo, se opõe frontalmente aos processos de descaracterização e desenraizamento da cultura local promovidos pela Indústria Cultural, ao tempo que revela convergências com a crítica elaborada pela Escola de Frankfurt a propósito da hegemonia do mercado e da lógica capitalista sobre os processos de (re)produção cultural nas sociedades modernas.

Este trabalho está estruturado em três seções principais. Na primeira seção propõe-se uma imersão histórica nas raízes do Movimento Armorial, desde sua criação no início da década de 1970 até as fases mais recentes. Além disso, também discute-se alguns conceitos fundantes do Movimento, como as noções de “arte erudita” e “arte popular”. Na segunda seção analisa-se as categorias de Indústria Cultural e cultura de massa à luz do programa crítico da Escola de Frankfurt, principalmente a partir das apreciações de autores como Theodor Adorno e Max Horkheimer. Por fim, na terceira seção, o foco recai sobre possíveis aproximações entre as duas vertentes, mostrando como o Movimento Armorial produziu um discurso político contestatório da Indústria Cultural a partir da análise de entrevistas, textos, ensaios, aulas-espetáculo e outros materiais e documentos, como o “Projeto Cultural Pernambuco – Brasil”, elaborado por Suassuna e outros colaboradores quando da sua gestão como secretário de Cultura do estado de Pernambuco.

Conclui-se reafirmando a importância da Escola de Frankfurt como primeira corrente crítica a sistematizar uma Teoria da Indústria Cultural, demarcando a atualidade do tema e a necessidade, como proposto aqui com base no Movimento Armorial, de analisar essas questões a partir da realidade local e dos desafios particulares dos países do chamado “Terceiro Mundo” ou de “capitalismo periférico”, como é o caso do Brasil e dos povos latino-americanos. Também aí, a centralidade da defesa da “identidade nacional” como pressuposto de uma radicalidade libertária e de autoafirmação revolucionária na luta contra as formas ideológicas e modernas do “imperialismo cultural globalizado”, reconhecendo na atuação de Ariano Suassuna e nas bandeiras levantadas pelo Movimento Armorial um importante marco na construção de um programa estético, de um discurso político e de uma prática cultural voltados à preservação das nossas tradições populares como forma de resistência aos processos de massificação e dominação cultural.

### RAÍZES DE UM MOVIMENTO OU UM MOVIMENTO EM BUSCA DAS RAÍZES



Candance Slater (1979, p. 160, tradução nossa), em importante estudo sobre o Movimento Armorial publicado no final da década de 1970 na *Luso-Brazilian Review*, situa o Armorial como “[...] uma das inúmeras escolas ou grupos de pressão, geralmente de curta duração, que marcaram o curso da arte brasileira no século XX”. Segundo ela, o Movimento Armorial, em parte, pode ser visto como um desdobramento derradeiro do próprio modernismo brasileiro, principalmente diante da pretensão de captar, em termos estéticos e artísticos, os traços distintivos da identidade nacional, ou seja, àqueles traços de “brasilidade” que os modernistas de 22, não imune a uma série de contradições, já tinham conscientemente — e esse fator não pode ser desprezado — incorporado em seu projeto de renovação cultural (Slater, 1979).

Para Cristhiano Aguiar (2010, p. 22), “o armorial foi, em nossa literatura, o último projeto de matriz regionalista”. Não por seguir uma abordagem neonaturalista de linguagem, ressalta o autor, mas porque, ao se conectar com uma região específica — o “Nordeste sertanejo” —, buscava essencialmente constituir uma identidade profundamente ligada com as nossas tradições populares (Aguiar, 2010). Também aí, o programa iniciado pelo Movimento Armorial pode ser considerado, seguindo a linha defendida pelo autor e, de certa maneira, em consonância com o que sustenta Candance Slater, o último grande movimento “humanista” e “moderno” em nossa tradição literária; “a última tentativa da criação de um mundo coeso, com certa unidade e que pudesse dar conta de uma série de inquietações simultaneamente” (Aguiar, 2010, p. 22).

Lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970, de Recife para o Mundo, o Movimento Armorial iniciou suas atividades com um concerto da Orquestra Armorial da Câmara, *Três séculos de música nordestina: do barroco ao armorial*, realizado na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no bairro de Santo Antônio. Diferente de outros movimentos artísticos e culturais, o Movimento Armorial nasceu sem manifesto, pelo menos em termos institucionais, afinal de contas o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, publicado um ano após o concerto no Recife, não deixa de ser uma espécie de manifesto-literário do

Movimento<sup>4</sup>; primeira pedra da *Ilumiara*<sup>5</sup> que começava a ser construída e onde o autor, pela via literária, não só buscou aplicar os preceitos da “poética armorial”, como também expor com tudo de *verdade* que carrega a *ficção*, mas também com tudo de *ficção* que compõe a *realidade*, a sua visão do Brasil e do povo brasileiro.

Em 1974, a partir da reunião de uma série de artigos publicados por Suassuna na imprensa, a Editora Universitária da UFPE lançou o livreto *O Movimento Armorial*, apresentando pela primeira vez, de forma sistemática e organizada, os contornos teóricos do Movimento, suas expressões nos mais diferentes campos da Arte e os desdobramentos alcançados e esperados. Armando Samico (1974, p. 5, grifo do autor), que assina o prefácio, assim introduz a obra:

A valorização da cultura popular do Nordeste Brasileiro, buscando-se fixar em os seus vastos campos — da literatura de cordel à música, da cerâmica à escultura, da gravura à tapeçaria, da pintura aos espetáculos de rua, entre outros aspectos —, a sua valiosa contribuição como expressão do pensamento nacional, há de ser, sem dúvida, encargo das universidades regionais. Nessa tarefa tem-se que perquirir as origens de nossa cultura, respeitando sua forma pura e simples de apresentação, e procurando encontrar, como bem diz Suassuna, uma Arte e uma Literatura eruditas nacionais, com base em suas raízes populares. Esse é a objetivo do **Movimento Armorial**, inspirado e dirigido por Ariano Suassuna, contando com a valorosa contribuição e decidida cooperação de uma plêiade de artistas e escritores, lídimos expoentes de nossa cultura, e, sobretudo, de representantes de nossa elite estudantil.

Nessa sequência, conforme explica Suassuna (1974), a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação indissociável com o espírito mágico dos folhetos de cordel, com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha a cantoria e com a xilogravura que lhe exprime o elemento gráfico, bem como com todas as formas, emblemas e espetáculos populares que com o Romancero se relacionam. A propósito, a opção pelo

---

<sup>4</sup> Esse argumento é explorado de forma aprofundada na análise sistemática do romance, desenvolvida por mim na obra *Direito, Literatura & Sertão: Perspectivas Decoloniais a partir do Romance d’A Pedra do Reino de Ariano Suassuna* (CORREIA, 2022).

<sup>5</sup> Inicialmente utilizado por Suassuna para se referir aos anfiteatros e monumentos arquitetônicos do passado rupestre do Brasil, o neologismo “Ilumiara” passou a servir também para designar qualquer local, espaço ou mesmo conjuntos artísticos que servissem como marcos sagratórios e de síntese da cultura de um povo. Nesta acepção mais ampliada, conforme elucida Carlos Newton Júnior (2017, p. 12), “na visão de Suassuna, até mesmo certos livros, como *A Divina Comédia* e *o Dom Quixote*, poderiam ser classificados como Ilumiaras, pela capacidade de sintetizarem os anseios universais do homem a partir de realidades locais e pelo vínculo que mantêm com a tradição”. O seu último livro, publicado postumamente e finalizados dias antes da sua morte, o já referido *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, cristaliza esta perspectiva, ele mesmo pensado não só como súpula das suas ideias e ideais, mas, acima de tudo, como marco de exaltação do “Brasil real” (em oposição a imagem “caricata e burlesca” do “Brasil oficial”), trabalho este iniciado com o *Romance d’A Pedra do Reino*. Como relata Ester Suassuna Simões (2021, p. 19): “é interessante perceber, no entanto, que a produção artística de Suassuna está interligada não somente a esse universo simbólico uno, do qual a ideia da ilumiara é a chave central, mas também a um projeto pessoal de vida e a um projeto cultural nacional. Após o encantamento do escritor, integramos o grupo que trabalhou na organização de seus arquivos e na publicação do *Romance de Dom Pantero*. Na ocasião, notamos com maior clareza a união que havia entre a vida e a obra do autor”.

substantivo “armorial”, depois empregado como adjetivo por Suassuna, muito embora tenha surgido espontaneamente, revela, desde o nome, um certo simbolismo que expressa não só as raízes épicas e barroca desta Arte nordestina que se pretende captar, como também a sua origem popular, sendo este o componente fundamental que atravessa toda a proposta do Movimento:

O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto das insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais **popular** do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira (Suassuna, 1974, p. 9, grifo do autor).

Assim, em última instância, é ao Romanceiro Popular Nordestino que o Movimento Armorial se reporta, sendo o folheto de cordel, como pontua Braulio Tavares (2007, p. 25), a fonte de inspiração mais significativa para o artista armorial: “a literatura de cordel, que Ariano conheceu ainda menino, em Tapeorá, viria a ser uma das fontes inspiradoras não apenas de sua obra literária, mas do próprio Movimento Armorial, sua intervenção mais consistente e mais deliberada na cultura brasileira”. Para Suassuna (1974, p. 7):

O “folheto” da nossa Literatura de Cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um, para a Literatura, o Cinema e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes.

Conforme explica Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1992, p. 184), “é na escritura do folheto que o escritor ou o artista armorial se apoia para ancorar a recriação ou reescritura, como modo privilegiado da criação armorial, seguindo o modelo da poesia popular e de suas incessantes retomadas de temas e formas”. Congregando diversos gêneros em uma mesma Arte, a literatura de cordel oferece para o Movimento Armorial muito mais do que um arcabouço temático, oferece também uma direção estética. De acordo com Ligia Vassalo (2000, p. 148), “a arte armorial parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilografia segundo o ponto de vista da arte popular”. A esse respeito, também aduz Santos (2009, p. 34):

O folheto da literatura de cordel fornece ao artista armorial temas e esquemas narrativos; a cantoria lhe oferece gêneros poéticos pouco conhecidos, sonoridades e ritmos novos que fazem os poetas esquecerem, através de uma aprendizagem nova, as

leis e regras da poesia letrada. O pintor e o gravador encontram no folheto a ilustração, a xilogravura; o músico, sons e cantos novos tocados com instrumentos reinventados.

Apesar disso, é verdade que cada artista mantinha, para além das afinidades intuitivas, o seu próprio modo de executar e de empregar o “armorial” em suas obras, o que se deve, em grande medida, ao fato de que a “Arte Armorial” precede o próprio Movimento. Na prática, como elucida Carlos Newton Junior (1999), muito antes do seu lançamento oficial, vários artistas, como Gilvan Samico e Francisco Brennand, já trilhavam os caminhos do que, mais tarde, seriam elementos de uma possível “armorialidade”. Além disso, nunca existiu limitações impostas a liberdade criadora dos artistas, o que justifica um dos principais lemas do Movimento, segundo o qual “em Arte, a criação é mais importante do que a teoria” (Suassuna, 1974, p. 7).

Em uma entrevista concedida ao Correio da Manhã, um mês antes do aniversário de um ano desde a estreia do concerto musical no Recife, Suassuna (1971, p. 5) já demonstrava sua insatisfação quanto aos rótulos recebidos pelo Movimento, reforçando a ideia do “armorial” como uma visão de mundo ampla, sem as condicionantes rígidas das balizas teóricas academicistas:

O Movimento Armorial não tem uma linha rígida de princípios. É um movimento aberto. Aliás, nós nem gostamos da palavra movimento, porque movimento é quase sempre feito por teóricos, que lançam manifesto e pronto. Nós partimos do trabalho criador. Começamos a criar juntos. Às vezes, isoladamente. Descobrimos, depois, características comuns. Então nos unimos e batizamos o movimento com esse nome que serve apenas de bandeira nessa busca conjunta de uma arte brasileira.

Portanto, a posição comum daqueles que se associaram, de alguma maneira, ao Movimento Armorial tem muito mais a ver com a criação de uma arte orientada por um compromisso com a valorização das raízes populares da nossa cultura, a partir de um processo de recriação particular, do que propriamente com um modelo ou doutrina formalizada a ser seguida de maneira rígida e taxativa. Trata-se de colocar em marcha uma reivindicação estética e política, política e estética, estético-política, político-estética, no sentido de afirmar uma consciência coletiva de que ao “[...] expressar o que é nosso com a qualidade artística necessária, estaremos seguindo o único caminho capaz de levar a verdadeira Arte Universal — aquela que, partindo do nacional, se universaliza pela boa qualidade” (Suassuna, 1974, p. 67):

Estamos conscientes ainda de que, sendo fiéis ao Nordeste e ao Brasil, estamos sendo fiéis, também, à América Latina inteira, assim como à Etiópia ou à Índia, tão semelhantes a nós. É por isso que, em todo o nosso trabalho, tanto insistimos nessas raízes e nesse parentesco. Fazemos isso não porque renegamos o que o Brasil tem de europeu, ou, mais precisamente, de mediterrâneo e ibérico: mas sim porque estamos convencidos de que somente fortalecendo aquele tronco cultural acima referido é que

qualquer coisa que nos venha de fora passa a ser, em vez de uma influência que nos esmaga ou nos massifica num cosmopolitismo achatador e monótono, uma incorporação que nos enriquece (Suassuna, 1974, p. 67).

Se de um lado, “as correntes mais ‘estrangeiras’ e ‘cosmopolistas’ querem obrigar os brasileiros a ser envergonharem de suas peculiaridades, de suas singularidades” (Suassuna, 1974, p. 67), por outro, o Movimento Armorial se coloca como uma continuação da Escola do Recife, ou, mais amplamente, dessa grande Escola Nordestina, de Sylvio Romero ao Movimento Regionalista, que com seus erros e acertos, êxitos e fracassos, “[...] vem se preocupando com a criação de uma Arte, de uma Literatura, de um pensamento brasileiro, que nos sirva, ao mesmo tempo, de meio de expressão às nossas características e de ligação e identificação com o mundo em geral e com a América Latina em particular” (Suassuna, 1974, p. 68). Assim, na síntese suassuniana, o Movimento Armorial, em última análise, busca conectar — como ato de resistência política e atividade estética consciente — a produção artística e literária ao espírito popular, entendido como a verdadeira fonte da identidade nacional:

É o Povo que mantém, até os dias de hoje, essas características brasileiras, que nós, atualmente, procuramos defender e recriar, contra a corrente “europeizante e cosmopolita”, o que fazemos procurando ligar nosso trabalho de escritores e artistas criadores à Arte, à Literatura e aos Espetáculos populares. Nenhum de nós pretende ser “primitivo”: o que procuramos é mergulhar nessa fonte inesgotável, em busca das raízes, para unir nosso trabalho aos anseios e ao espírito do nosso Povo, fazendo nosso sangue pulsar ao contato com aquilo que tais artes e espetáculos têm de  **festa** — entendida no sentido latino-americano de celebração e sagração dionisíaca do Mundo (Suassuna, 1974, p. 67-68, grifo do autor).

Como explica Maria Thereza Didier (2000, p. 35-36), de forma categórica, “[...] o movimento armorial pressupõe que a expressão mais autêntica da cultura brasileira está na cultura popular”. Nessa perspectiva, a “cultura popular” surge como uma criação “inventiva” do povo, em contraste com a produção em massa da Indústria Cultural. A Região Nordeste, e especialmente o Sertão, é vista como o espaço privilegiado onde essas formas genuínas se preservam, manifestando-se em expressões como a literatura de cordel, o repente, os folgedos, as danças e outras tradições ligadas ao nosso Romanceiro Popular (Didier, 2000). Para Cláudia Leitão (1997, p. 96), o grande mérito do nosso genial teatrólogo paraibano foi “[...] ter percebido que, através da arte sertaneja, instrumento magistral de expressão do seu imaginário, poder-se-ia compreender melhor o sertão como um outro Brasil”, fazendo deste mesmo sertão “[...] um palco extraordinário para a discussão do grande amálgama cultural do país”. E foi precisamente essa ligação intrínseca com as raízes populares da nossa cultura em geral, e com o Romanceiro Popular Nordestino em particular, situando o Sertão como centro irradiador da

“nacionalidade”, a bússola pela qual a Arte Armorial buscou se orientar em todas as suas fases e áreas de execução.

### 1.1. AS FASES DO MOVIMENTO ARMORIAL E ALGUMAS DEMARCAÇÕES CONCEITUAIS

O Movimento Armorial pode ser dividido em três fases, conforme classificação de Carlos Newton Júnior (2011b). A primeira fase é a *Fase Experimental* que se inicia com o lançamento oficial do Movimento, em 18 de outubro de 1970, e estende-se até a estreia da Orquestra Romançal Brasileira, em 18 de dezembro de 1975. Durante este período, sob a liderança de Suassuna como Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, o movimento teve como foco a valorização do folheto de cordel como símbolo da cultura popular nordestina. Essa fase foi marcada pelo mergulho inicial na arte pré-histórica brasileira e pela experimentação estética baseada na apreensão da cultura popular nordestina. Destaca-se como uma das principais repercussões dessa fase a formação do Quinteto Armorial<sup>6</sup>, liderado pelo músico Antônio Madureira<sup>7</sup> com a participação de Egildo Vieira do Nascimento, Fernando Torres Barbosa, Edison Eulálio Cabral e Antonio Nóbrega, este último viria a se tornar também um dos grandes nomes ligados ao Movimento Armorial, não apenas como instrumentista, mas também como dançarino, cantor, ator e compositor<sup>8</sup>.

A *Fase Romançal*, imediatamente posterior a Fase Experimental, começa com a apresentação da Orquestra Romançal Brasileira e termina com a publicação do artigo “Despedida” por Suassuna, em 09 de agosto de 1981, no *Diário de Pernambuco*, quando resolveu se afastar da vida pública e literária. Essa fase se caracteriza pelo adensamento estético e maior delimitação teórica na relação da Arte Armorial com o Romanceiro Popular Nordestino,

---

<sup>6</sup> No Jornal do Brasil, em artigo intitulado *O Milagre Brasileiro do Quinteto Armorial*, escreveu José Ramos Tinhorão (1974, p. 2) sobre o lançamento do Quinteto: “culturalmente tão importante quanto está sendo importante economicamente a descoberta de petróleo da bacia de Campos, o disco Quinteto Armorial - Do Romance ao Galope Nordestino, também deveria ser saudado em manchetes, por todos os jornais. Porque se a descoberta de novos lençóis de petróleo anuncia a perspectiva de um desenvolvimento independente da 'ajuda' das empresas multinacionais, a revelação musical do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional”.

<sup>7</sup> Organizada por Francisco Andrade, a coleção em três volumes *Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras* apresenta um resgate detalhado da obra do compositor Antônio Madureira, figura central do Movimento Armorial. A coleção reúne partituras de suas composições, textos críticos e análises que contextualizam sua trajetória artística, seu papel na consolidação do projeto de valorização das tradições culturais nordestinas e sua contribuição para a música brasileira (Andrade, 2023).

<sup>8</sup> Um estudo aprofundado sobre as contribuições de Nóbrega e seu percurso artístico na esteira do Movimento Armorial, foi realizado por Luís Adriano Mendes Costa (2015) com a tese *Antonio Carlos Nóbrega em Cartografias (Pós) Armoriais*.

daí o nome “Romançal”, resultando também na criação do Balé Armorial do Nordeste. Nesse período, Suassuna ocupava o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife.

A terceira fase, nomeada *Fase Arraial* (por Suassuna) ou *Ilumiara* (por Carlos Newton Júnior), tem início em 1995 com o “Projeto Cultural Pernambuco-Brasil”, elaborado por Suassuna e outros colaboradores durante sua gestão como Secretário Estadual de Cultura no governo de Miguel Arraes. Anos depois, Suassuna seria também secretário de assessoria especial de Cultura do governador Eduardo Campos. Essa fase, que pode inclusive ser dividida em dois momentos, reflete a maturidade do Movimento, ligando-o a uma visão estética mais ampla e conectando-o às manifestações artísticas da América Latina e do “Terceiro Mundo”. O nome escolhido por Suassuna para nomear essa fase é uma homenagem ao “Arraial de Canudos” e, nesse sentido, também indica o caráter mais “politizado” que ela assume, principalmente com as apresentações das Aulas-Espetáculo, onde Suassuna nos brindava com reflexões críticas sobre a cultura brasileira e exibições artísticas dentro do repertório Armorial. Também é desta fase o Grupo Grial de Dança, coletivo criado juntamente com a bailarina e coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo<sup>9</sup>.

Em todas essas fases, como explica Newton Júnior (2011b), é possível perceber a relação de cada uma delas com o exercício de algum cargo público por parte de Suassuna, seja no âmbito universitário, seja no âmbito da administração pública. Assim, conforme observa Carlos Newton Júnior (2011b), o Movimento Armorial sempre teve, ao longo de sua trajetória, um suporte oficial importante para concretizar suas iniciativas de maior alcance, especialmente, como visto, nas áreas da música e dança.

Outros autores, como Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009), costumam considerar outras fases anteriores ou intermediárias a essas, como a *Fase Preparatória*, que segundo Santos (2009) antecede a Fase Experimental e remete aos trabalhos desenvolvidos por Suassuna a partir de 1946, no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e no Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho, até 1969 quando assume o cargo de Diretor do DEC/UFPE. Essa fase englobaria também os trabalhos iniciais de Abelardo da Hora com a Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Ateliê Coletivo, envolvendo outros nomes, como os já mencionados Brennand e Samico. Durante essa fase, ressalta-se o encontro de cantadores e violeiros organizado por Ariano Suassuna e Irapuan de Albuquerque no Teatro Santa Isabel

---

<sup>9</sup> Reunindo textos de Carlos Newton Júnior, Helena Katz, Kleber Lourenço e Mateus Araújo, além de reflexões da própria Maria Paula Costa Rêgo, a obra *Poeira, Sagrado e Festa: 25 Anos do Grupo Grial* retrata de forma detalhada a trajetória artística e a relevância cultural do Grupo Grial de Dança, destacando seu papel na dança contemporânea pernambucana e seu diálogo criativo com as tradições populares de matriz nordestina (Rêgo, 2023).

que, segundo revelaria Suassuna tempos depois, causou um grande alvoroço e o inconformismo do então Diretor do Teatro que só permitiu a realização do espetáculo porque parte das arrecadações seriam para fins beneficentes. Esse episódio, em mais de uma ocasião referido por Suassuna, seria um demonstrativo do preconceito de certos círculos da “elite cultural” em relação às manifestações artísticas populares, frequentemente consideradas “inferiores”, “rústicas” ou desprovidas de “sofisticação”. Conforme aprofunda Maria Thereza Didier (2000, p. 40):

Para Ariano Suassuna, a arte popular brasileira era alvo de discriminações, tanto por parte dos meios acadêmicos, oficiais, quanto por parte dos meios “sectários” da esquerda brasileira. Segundo o escritor, os meios oficiais e acadêmicos discriminavam a cultura popular porque nela estavam presentes os elementos negros e vermelhos da cultura brasileira. Os “sectários” de esquerda, dizia Suassuna, apesar de se entusiasmarem com a cultura popular, “não se conformam com as liberdades amplas da criação: querem, também, ‘purificar e expurgar’, limitando os interesses dos artistas e do Povo, de acordo com cartilhas e esquemas”. O escritor sugeriu, então, um caminho para a arte e à literatura brasileira. Esse caminho (à guisa de comparações com a integração nacional) seria o da integração. De certa maneira, o Movimento Armorial pretendeu trilhar esse caminho, permeando várias fontes culturais, reunindo popular e erudito, buscando e desenhando as tradições brasileiras.

Por isso que, no âmbito da teoria armorial, rompendo com essa visão excludente e preconceituosa, sedimenta-se uma concepção de beleza que contrasta com a visão clássica tradicional (Newton Junior, 2011b). Enquanto esta última associa “Beleza” ao “Belo”, excluindo como legítimas as expressões estéticas vinculadas ao “feio” e ao “desarmonioso”, os artistas armoriais partem do pressuposto de que o “Belo” é apenas uma das formas de manifestação da beleza, afastando-se da ideia de arte autônoma para enfatizar uma integração mais democrática e orgânica (Newton Junior, 2011b). Tal visão resgata características do Barroco brasileiro e das expressões artísticas de culturas pré-clássicas e anticlássicas, frequentemente marginalizadas no pensamento ocidental como “exóticas”, “arcaicas” ou “primitivas” (Newton Junior, 2011b).

Por conseguinte, cumpre ressaltar que um dos fundamentos da estética armorial reside precisamente na falta de hierarquias entre “arte popular” e “arte erudita”. Carlos Newton Junior (1999, p. 101) explica que, para Suassuna, “a questão da arte popular e da arte erudita é típica de culturas constituídas por povos que dominam outros”. Aqui no Brasil, por exemplo, a arte popular descende dos ibéricos pobres, negros e indígenas, enquanto que a arte erudita é constituída pela herança da “cultura oficial europeia” (Suassuna, 2008a). Assim, o fato de a arte popular ser marginalizada como uma arte de “segunda classe” e sofrer todo tipo de perseguições, como no caso do Diretor do Teatro Santa Isabel, guarda relações implícitas com

o processo de colonização e como, a partir daí, a cultura e artes oficiais europeias estabeleceram a sua hegemonia.

De acordo com Suassuna (2008a, p. 153), “os europeus se habituaram a considerar sua cultura, isto é, a cultura de origem greco-latina, como a cultura, a cultura padrão, fora da qual só existiam as exóticas, isto é, as culturas situadas fora do eixo, condenadas ao pitoresco”. Dessa forma, a arte erudita por geralmente refletir os valores da “cultura padrão” tornou-se símbolo da “boa arte”, enquanto que a arte popular, por seguir exatamente o caminho inverso, tornou-se objeto de escárnio e rejeição pelos “eruditos”. Segundo explica o autor em trecho reproduzido por Adriana Victor e Juliana Lins (2017, p. 54-55):

[...] o que eu chamo de arte popular é a arte criada pelos integrantes do quarto Estado — essa imensa maioria de despossuídos que formam o povo do Brasil real. As pessoas, às vezes, chamam de arte popular aquela que tem uma divulgação muito grande. Já me disseram algumas vezes: “A sua peça *Auto da Compadecida* é uma das obras do Teatro popular brasileiro”. Eu fico muito honrado, mas isso não é verdade. Dentro da minha visão, o *Auto da Compadecida* é uma obra escrita por uma pessoa que não pertence ao quarto Estado. Ela é baseada em obras de arte que são, de fato, populares. Para escrever o *Auto da Compadecida* eu me baseei em três folhetos da Literatura de Cordel. Esses três folhetos pertencem à arte popular. Repito que, a meu ver, a arte popular é aquela feita pelos integrantes do quarto Estado. Um espetáculo do *Auto de Guerreiros* é arte popular, mas um balé baseado no *Auto de Guerreiros* não é uma arte popular. A grande força da arte popular é que ela expressa aquilo que o povo vê e o que o povo sente. A arte popular não é uma arte inferior — é uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar. Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular.

Conforme sustém Antonio Candido (2011, p. 193), “a distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores”. Não de outro modo, no âmbito da reflexão plástica que envolve a criação armorial, “[...] a arte popular não é mais considerada primitiva, *naïf*, ‘popular’, mas simplesmente arte, uma arte cujo grau de elaboração e complexidade poderá ser apreciado em si e não avaliado em função de uma hierarquia social dos valores estéticos” (Santos, 2009, p. 269). É dessa forma que, como expõe Lourival Holanda (2007, p. 103), “[...] Ariano vinha reivindicar os valores disseminados na cultura popular como valores reais. Queria, sobre eles, um olhar além de toda condescendência do olhar exótico”. Ou seja, para Ariano Suassuna e os artistas armoriais, a cultura popular é uma expressão artística plena, dotada de complexidade e dignidade próprias, dispensando o olhar “infantilizado” e de “curiosidade folclórica” com o qual os eruditos enxergavam essas produções. Assim, conforme fez questão de pontuar Zuenir Ventura (2015, on-line) em seu discurso de sucessão na cadeira 32 da ABL, anteriormente

ocupada por Suassuna, ao destacar os objetivos do Movimento Armorial, enfatizou: “Não havia dúvida. O nosso sertanejo estava decidido a retirar as aspas da ‘cultura popular’, libertando-a do estigma de ingênua e primitiva”.

No ensaio *Uma Teoria da Arte Rupestre*, Suassuna (1987) reforça essa perspectiva e mais uma vez traz à tona sua crítica acerca dessa visão distorcida e intolerante que algumas pessoas mantêm em relação as formas artísticas consideradas menos “refinadas”, como é o caso da arte rupestre e também da sua correspondente no mundo contemporâneo, a arte popular. Segundo o autor:

O preconceito e as discriminações que existem contra a Arte rupestre são muito semelhantes aos que existem contra a Arte popular. Num caso e noutro, parte-se do princípio de que a Cultura europeia, de origem greco-latina e judaico-cristã é superior às outras: como a Arte rupestre, por uma questão cronológica, está situada fora da Cultura ocidental, e como, no Brasil, a Arte popular é aquela que se cria no âmbito da Cultura mestiça de ibéricos-pobres, negros e índios, uma e outra são consideradas inferiores à Arte “erudita” que, para as pessoas que assim pensam, é aquela que, aqui, se origina do espírito e das formas da Cultura europeia. No meu entender, a Arte rupestre, a Arte popular e a Arte chamada erudita, têm que ser olhadas com o mesmo respeito. E mais adiante: a Arte, qualquer que seja ela, deve ser encarada, antes de tudo, como Arte. [...] Todos esses preconceitos surgem, normalmente, de uma visão profundamente equivocada que liga a Cultura ao progresso, principalmente como ele é entendido a partir do desenvolvimento da tecnologia. Ora, a noção de progresso vale no campo da tecnologia, mas vale muito pouco no campo da Cultura e não vale nada no da Arte. Para mim, um grande artista do Período Neolítico tem tanta importância na História da Arte quanto Goya na época barroca ou Chagall no século 20. Vou até mais além: pessoalmente, prefiro os murais de Lascaux e Altamira aos murais de Michelangelo. É que, pessoalmente, gosto mais deles do que do pintor renascentista italiano; e quero deixar bem claro, aqui, que, se os paleolíticos não eram superiores, também não eram inferiores aos renascentistas, eram apenas diferentes destes em sua maneira de enfrentar o desafio da Arte e criar a Beleza (Suassuna, 1987, p. 128-129).

Arte é arte, erudita ou popular, cada tipo de arte carrega em si um valor único e suas próprias peculiaridades estéticas. Se um artista é popular ou erudito, isso se deve ao contexto de sua formação, o que determinará, em grande medida, o tipo de arte que ele irá produzir, nem melhor, nem pior, apenas diferente. Logo, o Movimento Armorial não buscava, como erroneamente afirmam alguns críticos, suprimir a arte popular pela arte erudita, ou vice-versa, mas tão somente viabilizar uma arte erudita brasileira que fosse tão original, nativa e genuína como a nossa arte popular, e não simplesmente uma cópia malfeita e recalcada de supostas “vanguardas estrangeiras” e “cosmopolitas”.

Nesse aspecto, o Movimento Armorial proclama uma necessária ruptura com a “cultura oficial europeia”, de modo a possibilitar a criação de uma arte erudita brasileira verdadeiramente comprometida com o nosso lastro cultural. É nesse sentido também que o

Movimento busca incorporar as noções e fundamentos estéticos do Romancero Popular Nordeste:

Os folhetos e romances dos Cantadores têm a dupla vantagem de, ao mesmo tempo, nos religarem à tradição mediterrânea — pois muitos dos seus temas vieram de lá — e nos apontaram um caminho de renovação e atualização perenes, um caminho pelo qual podemos evitar os problemas de uma Arte imobilizada, fechada, de uma Arte exausta e cerebralizada, hoje calcada num beco-sem-saída, como acontece, sem dúvida, com a Arte e a Literatura contemporâneas “de vanguarda” da Europa (Suassuna, 2007b, p. 251).

É por isso que a arte erudita brasileira deve buscar de alguma forma se ligar a essas raízes da nossa cultura popular, não para substituí-la ou tornar-se superior a ela, mas para a partir dela e juntamente com ela compor a nossa sinfonia na grande orquestra cultural da humanidade. É desse modo que o nosso rico Romancero Popular, seja em prosa ou em verso, “[...] constitui uma espécie de ‘tradição viva’, peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fontes para uma Literatura [Arte] erudita realmente nossa” (Suassuna, 2007b, p. 252). Tal objetivo, conforme assevera Carlos Newton Junior (2012, p. 40), visa “combater o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira” e, simultaneamente, “valorizar a arte dos nossos artistas populares, bem como a herança cultural que recebemos dos diversos grupos humanos que aqui viveram antes da chegada dos portugueses”. De acordo com Maria Thereza Didier (2000, p. 52):

A crítica armorial à sociedade industrial e à arte industrializada tem como pressuposto a preservação da identidade cultural do país. Nesse sentido, podemos perceber que o estreitamento armorial com as raízes da cultura brasileira relaciona o seu passado com um tempo de espontaneidade sufocada pela racionalização da sociedade industrial, por isso, a sua posição de luta ante o *moderno*. Dessa maneira, estabelece-se a Região Nordeste e, mais especificamente, o sertão e sua cultura popular como reduto de autenticidade cultural.

Assim sendo, o Movimento Armorial se posiciona como uma alternativa frente ao cenário de “vulgarização” da cultura nacional, opondo-se a toda forma de massificação e mercantilização alienante que cada vez mais ganha espaço em meios de comunicação de massa, bem como denunciando a gestão cultural “estreita”, no mais das vezes acumpliciada com interesses econômicos e políticos que promovem a descaracterização da nossa Cultura. Portanto, como afirma Carlos Newton Junior (2012, p. 40), “qualquer brasileiro que se posiciona contrariamente a tudo isso tem alguma coisa em comum com os artistas armoriais”, o que não significa concordância total com os princípios do Movimento ou com todas as suas produções artísticas, mas uma afinidade e preocupação comum quanto os rumos da Cultura

brasileira, à valorização de suas raízes, o combate às ameaças que nos vem de fora e, verdade seja dita, também de dentro.

### INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA DE MASSA



A Escola de Frankfurt, originada a partir de estudos conduzidos por jovens cientistas sociais marxistas associados ao Instituto para Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) da Universidade de Frankfurt, constitui uma das principais correntes teóricas da primeira metade do século XX, cujo legado influenciou diretamente toda uma geração de pensadores vinculados ao que ficou conhecido como Teoria Crítica (Mogendorf, 2012). A primeira geração dessa Escola, capitaneada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, destaca-se pela análise das dinâmicas entre produção cultural e ideologia em um mundo cada vez mais dominado pelos meios de comunicação de massa e pela assim chamada “Indústria Cultural” (Costa *et al.*, 2003). Quando Adorno e Horkheimer publicaram *Dialética do Esclarecimento*, em 1944, com o primeiro texto a isolar a categoria de “Indústria Cultural” tal como a conhecemos, a Segunda Guerra Mundial já estava em sua fase final e o mundo se deparava com um contexto de declínio do Estado liberal e com a consolidação de um mercado de consumo em expansão, impulsionado pelas novas demandas da sociedade capitalista (Mogendorf, 2012).

A emergência de meios de comunicação de massa, como o cinema e o rádio, não apenas refletia essas mudanças, mas também contribuía para a conformação de uma sociedade marcada pela padronização e pela mercantilização de bens culturais – uma “arte” voltada para o mercado, para as trocas, para gerar lucros e rápido consumo. Segundo Costa *et al.* (2003, p. 14-15):

A indústria cultural pode ser definida como o conjunto de meios de comunicação como, o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de manipulação e controle social, ou seja, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos. [...] Esses produtos passaram por uma hierarquização quanto à qualidade, no sentido de privilegiar uma quantificação dos procedimentos da indústria cultural, não há uma preocupação exata com seu conteúdo, mas com o registro estatístico dos consumidores. Tolhendo a preferência da massa e instaurando o poder da técnica sobre o homem, a indústria cultural cria condições favoráveis para a implantação de seu comércio. O valor de uso é absorvido pelo valor de troca em vez de prazer estético, o que se busca é conquistar prestígio e não propriamente ter uma experiência do objeto.

Assim, a indústria cultural, na versão de Adorno e Horkheimer (1985), refere-se ao processo pelo qual a cultura e, dentro disso, as obras de arte, se tornam mercadorias e são submetidas à lógica da produção capitalista, transformando-se em produtos comercializáveis.

Essa padronização não apenas elimina as distinções entre o universal e o particular, mas também impõe aos indivíduos a falsa identidade entre ambos, reforçando a ideia de que, como apontam Adorno e Horkheimer (1985, p. 57), “toda cultura de massas é idêntica”, é dizer: as produções culturais voltadas para às massas são “fabricadas” obedecendo sempre a um mesmo padrão homogeneizador, isto é, de acordo com os interesses políticos e econômicos dominantes. É a rentabilidade do negócio que importa mais do que a necessidade social dos produtos. Seu conteúdo resta esvaziado e a “arte” que se (re)produz não é menos identificada com a propaganda, nem com os interesses mercadológicos que a promovem.

Além disso, é uma falácia o argumento que apela por uma “explicação tecnológica” da Indústria Cultural, sugerindo que a participação de milhões de pessoas nessa indústria requer métodos de reprodução que, por sua vez, levam inevitavelmente à disseminação de bens padronizados para satisfazer necessidades uniformes. Como refutam Adorno e Horkheimer (1985, p. 57), “o que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade”. A racionalidade técnica é, na visão dos autores, a própria racionalidade da dominação, impondo sua lógica sobre a sociedade alienada, levando à padronização e à produção em série, sacrificando a distinção entre a lógica da obra e a do sistema social (Adorno; Horkheimer, 1985). Isso não resulta de uma lei evolutiva da técnica em si, mas de sua função na economia atual, condicionada por fatores externos, inclusive pelos papéis desempenhados pelos próprios atores sociais dentro desse processo (produtor-consumidor).

Por conseguinte, como alerta Rüdiger (1998), o conceito de Indústria Cultural não deve ser reduzido a uma mera questão de produção corporativa ou domínio tecnológico. O que define o fenômeno é, antes de tudo, o manejo das técnicas de distribuição e à padronização da estrutura dos bens simbólicos, de modo que o fundamental a ser considerado é “[...] o processo social que transforma a cultura em bem de consumo” (Rüdiger, 1998, p. 18). Na explicação do autor:

Os empreendimentos culturais e os conglomerados multimídia são um momento do processo de acumulação do capital e não a sua totalidade. O capitalismo não é o conjunto das indústrias que abastecem o mercado, trata-se antes de uma relação social, cujo movimento condiciona toda a sociedade. A perspectiva é igualmente válida para a indústria cultural. O conceito designa basicamente o conjunto das relações sociais que os homens entretêm com a cultura no capitalismo avançado. [...] A categoria [Indústria Cultural] tem um sentido dialético e refere-se antes de mais nada ao processo de transformação da cultura em mercadoria mas, também, de transformação da mercadoria em matriz de cultura, que tem lugar na baixa modernidade. Resumidamente, a categoria da indústria cultural exprime o movimento real do capitalismo moderno como um todo sob o aspecto dos valores e da subjetividade encarnados nas pessoas e instituições (Rüdiger, 1998, p. 18).

Ademais, quando os autores da Escola de Frankfurt chamam a atenção para o processo de “massificação da cultura”, cunhando o termo “cultura de massa” (mais tarde substituído pela designação “Indústria Cultural”), poderia haver aí uma interpretação equivocada de que a “cultura de massa” seria aquela que emana do povo, das “massas” propriamente ditas, algo como a nossa designação de “cultura popular”, o que, se fosse verdade, levaria a uma distorção ainda pior: a de que somente a “cultura erudita” teria valor autêntico. Burnett (2010, p. 89), em artigo que analisa aproximações entre alguns dos estudos estético-musicais de Theodor Adorno e Mário de Andrade, explica muito bem a diferença entre o emprego dessas terminologias:

Sempre que Adorno escreveu diretamente sobre a música e a indústria cultural, fez questão de marcar uma diferença entre a música popular e a chamada música clássica, que ele chama de “séria” [*Serious music*]. Tal posição não significava uma parcialidade em proveito de uma música erudita que seria hierarquicamente superior à popular, antes parece ter sido gerada pela uniformização dos estilos veiculados nas rádios comerciais, que ele conhecia desde antes do exílio norte-americano, ainda na Alemanha. E mais do que isso: o conceito de *popular* utilizado por Adorno parece sempre vinculado de forma muito próxima ao funcionamento e à especificidade do mercado norte-americano.

Rodrigo Duarte (2003, p. 192) em uma das obras mais completas sobre Indústria Cultural publicada no Brasil, também esclarece essa questão:

Registra-se aqui uma confusão, que não é normalmente feita por Adorno nos textos em alemão, entre “música de massa” e “música popular”. Para um norte-americano parece quase impossível fazer essa distinção, já que a autocompreensão dos EUA como uma cultura própria, independente da europeia, se dá às vésperas da consolidação dos monopólios culturais. No Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar — pelo menos em termos parciais — a cultura popular mais enraizada, daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente populares.

Discutindo acerca das relações entre “cultura de massa” e “cultura popular”, Alfredo Bosi (1992) chama a atenção para o fato de que a cultura de massa, ao penetrar no cotidiano do povo, busca ocupar os espaços que antes eram dedicados ao desenvolvimento de formas criativas de autoexpressão (cultura popular), ao tempo que se apropria e explora os aspectos da vida popular, transformando-os em produtos de consumo turístico e jornalístico, um processo que, segundo ele, resulta em um duplo “vampirismo”: a destruição do tempo próprio da cultura popular e a exibição do que restou do tempo dessa cultura, de forma diluída, para consumo/entretenimento dos telespectadores. Nas palavras do autor:

Poderíamos, aqui, configurar com mais clareza uma relação de aparelhos econômicos industriais e comerciais que exploram, e a cultura popular, que é explorada. Não se pode, de resto, fugir à luta fundamental: é o capital à procura de matéria-prima e de mão-de-obra para manipular, elaborar e vender. [...] Esse esquema de reação peculiar ao meio receptor vai regulando, até certo ponto, os conteúdos e as formas dos próprios

meios de comunicação de massa, que procuram ir ao encontro dos gostos do povo, tornando-se então popularescos ou pseudotradicionalistas (já que não lhes é dado ser autenticamente tradicionais), como o fazem alguns programas de rádio e não poucas fotonovelas meio sentimentais, meio modernizantes, meio moralizantes. O *típico* popular, com todas as suas tendências para a caricatura, é um modo pelo qual a indústria cultural projeta o povo como o outro. O outro é o povo ao mesmo tempo explorado e intocado. [...] São, portanto, muito delicadas as relações entre cultura de massa e cultura popular. Do ponto de vista do dinamismo capitalista, a flecha parece sempre ir no sentido de uma desagregação da segunda pela primeira (Bosi, 1992, p. 328-329).

A “cultura *de* massa”, assim, não deve ser confundida com a “cultura *das* massas”, ou seja, com a cultura criada pelo povo (e muitas vezes subjugada por aquela), já que na verdade trata-se de um produto fabricado e imposto pela Indústria Cultural como “cultura *para* as massas” (Cuche, 1999). Também aí, a despeito do que o termo poderia sugerir, a “cultura de massa” está longe de ser democrática, uma vez que, como acentua Olgária Matos (1993, p. 10), “para Adorno e Horkheimer, a ‘cultura de massa’ não é nem cultura nem é produzida pelas massas: sua lei é a novidade, mas de modo a não perturbar hábitos e expectativas, a ser imediatamente legível e compreensível pelo maior número de espectadores ou leitores”, ou seja, “evita a complexidade, oferecendo produtos à interpretação *literal*, ou melhor, *minimal*”. No mesmo sentido corrobora Martin Jay (2008, p. 277):

A Escola de Frankfurt criticava a cultura de massa não por ela ser democrática, mas justamente por não sê-lo. A concepção de cultura “popular” [no sentido de “cultura de massa”], afirmavam, era ideológica; a indústria da cultura oferecia uma cultura falsa, não espontânea e reificada, em vez da coisa verdadeira. A antiga distinção entre cultura superior e inferior havia praticamente desaparecido na “barbárie estilizada” da cultura de massa. Até os exemplos mais “negativos” da arte clássica haviam sido absorvidos pelo que Marcuse chamaria, posteriormente, de sua fachada “unidimensional”. A tragédia, que um dia havia significado protesto, agora significava consolo. Quase tudo que se fazia passar por arte trazia uma mensagem subliminar de conformidade e resignação.

Em linhas gerais, como esboça Della Torre (2023), a “Indústria Cultural” revela um duplo sentido: material e cultural. Por um lado, ela opera como qualquer outra indústria monopolizada no capitalismo, destacando-se pela concentração de capital<sup>10</sup>; por outro, trata-se de uma indústria cujo produto principal é a “cultura”, ou o que se entende atualmente como “entretenimento”<sup>11</sup>. Na explicação de Ernst Fischer (1983, p. 233), “o lucro obtido na satisfação

---

<sup>10</sup> Um bom exemplo disso é o domínio das chamadas *Big Three* no mercado fonográfico global: Universal Music Group, Sony Music Entertainment e Warner Music Group, que juntas controlam cerca de 70% do mercado mundial.

<sup>11</sup> Para Adorno e Horkheimer (1985), a Indústria Cultural atua de maneira subliminar na vida humana, infiltrando-se na totalidade das experiências de entretenimento e lazer. Essa lógica de controle social promove uma aceitação passiva da ideologia capitalista, moldando tanto o trabalho quanto o descanso, em que a diversão/lazer não deixa de funcionar como um prolongamento do trabalho. Este processo não é apenas uma extensão mecânica da rotina produtiva, mas também uma forma de controle ideológico, onde a diversão acaba por reforçar as mesmas estruturas de dominação presentes na produção econômica (Adorno; Horkheimer, 1985). A diversão, na perspectiva da

dessa demanda por entretenimento é o alvo principal dos produtores e distribuidores da chamada ‘arte para as massas’ no mundo capitalista”. Além disso, a Indústria Cultural impõe sua lógica às demais esferas da vida, razão pela qual funciona, para além do trabalho (ainda que a ele relacionado), como a “principal instância de socialização do capitalismo” (Della Torre, 2023), desempenhando também aí uma função política primordial. Como escreveu Adorno (1969, p. 64, tradução nossa) em um breve ensaio onde analisa os aspectos sociais, técnicos e artísticos da televisão:

A pressão sob a qual vivem os homens se intensificou a tal ponto que eles não poderiam suportá-la se as precárias gratificações do conformismo, que já aceitaram uma vez, não lhes fossem renovadas novamente e repetidas em cada um. Freud ensinou que a repressão dos instintos sexuais nunca pode ocorrer completamente e para sempre e que, conseqüentemente, a energia psíquica inconsciente do indivíduo se dissipa incessantemente, de modo que o que não pode entrar na consciência permanece retido no inconsciente. Essa tarefa de Sísifo da economia instintiva individual parece ter se “socializado” hoje, desde que as instituições da indústria cultural assumiram o papel de direção de cena, para benefício das instituições e interesses poderosos que se movem nos bastidores. A televisão, tal como é, contribui para isso. Quanto mais completo é o mundo enquanto aparência, tanto menos superável é a aparência como ideologia.

A mercantilização da cultura retira da “arte” a sua autonomia e a transforma em mais um produto dentro da lógica mercantil, se tornando um instrumento de manutenção dos valores e estruturas estabelecidas. Nesse sentido, como esclarecem Adorno e Horkheimer (1985, p. 147), “o novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade”. Nesse contexto, a Indústria Cultural, seja em sua forma inicial, seja em sua forma pós-moderna (com as plataformas sociais e *streamings*), “[...] consiste numa fusão cada vez maior de elementos que historicamente se desenvolveram de forma separada: trabalho e lazer (tempo livre), arte e mercadoria, economia e cultura — até o ponto em que esses elementos se tornam indistinguíveis” (Della Torre, 2023, p. 179).

---

Indústria Cultural, não oferece escape real à opressão do trabalho, mas submete o indivíduo a um ciclo incessante de repetição e conformismo, de “docilização” poderíamos dizer, em que tudo é nivelado em um só discurso de consumo, como faz a televisão. Conforme Rodrigo Duarte (2004, p. 40), “é importante ressaltar que, segundo Adorno e Horkheimer, o entretenimento em si e alguns elementos da indústria cultural já existiam muito antes do seu aparecimento. Desde o início da civilização ocidental moderna havia, ao lado da arte erudita que se desenvolvia a passos largos, uma outra, mais popular, que supria exatamente a função de entretenimento que a cultura mercantilizada exerce hoje. Nossos autores chamam essa modalidade de ‘arte leve’ e têm plena consciência de que, em vários fenômenos estéticos, é muito difícil distinguir suas características daquelas da arte mais erudita. Mas, no âmbito da indústria cultural, o que ocorre é uma espécie de absorção, cuidadosamente estudada e executada, da arte leve na arte séria ou, eventualmente, o contrário, sempre no sentido de cumprir os objetivos de lucratividade e manutenção da ordem vigente”.

Um outro tópico que interessa a esse estudo é a relação entre Indústria Cultural e Globalização, fenômeno este muito bem delineado por Rodrigo Duarte (2010). Segundo este autor, partindo inicialmente da visão de Dieter Prokop, a globalização consolidou a ideia de um mercado mundializado de comunicação, onde grandes conglomerados competem pelos públicos e mercados publicitários, como a formação de oligopólios nos meios de comunicação, evidenciando a concentração econômica e a emergência de grandes corporações transnacionais que antes operavam em outros ramos e que agora migraram ou diversificaram seus negócios para o “entretenimento” (Duarte, 2010). Dentre as características elencadas pelo autor acerca desse novo momento da Indústria Cultural, cuja “digitalização” é marca perene, está a capacidade de disseminar conteúdos audiovisuais e textuais em todo o mundo de maneira mais ágil e “interativa”, além de que, como ressalta Duarte (2010, p. 89) referindo-se a análise de Scott Lash, na “indústria cultural global” sobreleva-se um alto grau de condicionamento entre o conteúdo produzido e a tecnologia, predominantemente digital, que o viabiliza, reforçando a concentração econômica e técnica “[...] de monopólios (ou oligopólios) de conteúdos, tanto de televisão e cinema, quanto de *software* e até de informações científicas e tecnológicas”.

Tudo isso tem a ver com a conformação de um sistema global que articula por intermédio da Indústria Cultural, ao mesmo tempo, relações de poder político e de dominação econômica. Aliás, como expõe Della Torre (2023, p. 190), “[...] vale notar um aspecto que foi pouco explorado pela teoria crítica da Escola de Frankfurt e, igualmente, por sua vertente anglófona, que é a relação da indústria cultural com o imperialismo cultural”. Se é verdade que “escapou a Adorno — que, de resto, não apresentava preocupações com o chamado Terceiro Mundo — a ideia de que a indústria cultural é também uma indústria de exportação” (Della Torre, 2023, p. 190), também subjaz que a Teoria Crítica da Indústria Cultural nos oferece um terreno fértil para avançar nessa reflexão. No caso do Brasil, esse problema foi tratado em matriz teórica sincrônica à Escola de Frankfurt por José Ramos Tinhorão (1998, p. 9-10), ao partir do pressuposto de que “assim como nos países capitalistas, entre os quais o Brasil se enquadra, o modo de produção determina a hierarquização da sociedade em diferentes classes, a cultura constitui, em última análise, uma cultura de classes”.

Para Tinhorão (1998), essa divisão se manifesta nos países capitalistas em dois planos: o da cultura das elites detentoras do poder político-econômico e propagada pelos meios de comunicação (cultura do dominador); e a cultura das camadas mais baixas das populações urbanas e rurais, sem poder de decisão política (cultura do dominado). Ocorre que, no caso do Brasil e de outros países do chamado “capitalismo periférico”, uma vez que a capacidade de decisão econômica não pertence inteiramente aos detentores políticos do poder, isto é, às elites

dirigentes locais, “[...] a própria cultura dominante revela-se uma cultura dominada” (Tinhorão, 1998, p. 10). Isso faz com que, a cultura das classes baixas, aqui identificada como “cultura popular”, seja submetida a uma dupla dominação: “em primeiro lugar, porque se situa em posição de desvantagem em relação a cultura das elites dirigentes do país; e, em segundo lugar, porque esta cultura dominante não é sequer nacional, mas importada e, por isso mesmo, dominada” (Tinhorão, 1998, p. 10).

É dentro desse cenário de colonialismo/imperialismo cultural, que tem na indústria cultural norte-americana seu modelo e finalidade<sup>12</sup>, que se coloca em relevo às estratégias de resistência ante as formas ideológicas e econômicas de dominação do capitalismo moderno. Contra essa “agressão insuportável”, na melhor expressão de José Ramos Tinhorão (1998), a cultura verdadeiramente representativa da realidade do nosso país como um todo — aquelas das camadas populares — precisa enfrentar não apenas a concorrência da “cultura da elite”, que dispõe de instituições oficiais como escolas, teatros, conservatórios, orquestras, programas e verbas, mas também da classe média que, enquanto consumidora de produtos da Indústria Cultural e conectada a padrões estéticos importados, se identifica mais com as elites do que com o povo.

Nessa disputa, a verdade é que, conforme aduz Milton Santos (2023, p. 70), “os ‘de baixo’ não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massas”, no entanto “[...] sua cultura por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo o impacto da cultura de massas”. Assim é que a cultura gerada “de dentro” — a cultura popular, propriamente dita —, a partir das experiências cotidianas, dos saberes locais e de suas “formas típicas de criação”, se torna uma expressão de resistência capaz de fazer frente as dinâmicas impostas pelas estruturas dominantes da técnica e do capital (Santos, 2023). Ao contrário da cultura de massas, que é impessoal e manipulada por grandes centros de poder, homogeneizadora e totalitária, a cultura popular surge de uma vivência prática, enraizada na realidade social das comunidades, agenciando, ao mesmo tempo, “[...] a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade” (Santos, 2023, p. 70):

É desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações. Tal cultura realiza-se segundo níveis mais baixos de técnicas, de

---

<sup>12</sup> Segundo Della Torre (2023, p. 190), “não só o cinema americano suplanta qualquer indústria local no mundo todo como as indústrias da cultura nacionais seguem *ipsis litteris* esse modelo. Hoje o streaming deixa isso evidente: todos os filmes e séries não americanos (muitas vezes produzidos por essas próprias empresas, como a Netflix) são apenas imitações autóctones desses padrões — trata-se de uma nova forma de colonização, a colonização digital”.

capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música e na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre as pessoas. E tudo isso evolui de modo inseparável, o que assegura a permanência do movimento (Santos, 2023, p. 70-71).

Enquanto a cultura de massas produz símbolos fixos, “cadáveres desde o seu nascimento”, os símbolos da cultura popular são outros, reveladores do movimento da sociedade e portadores da “verdade da existência” (Santos, 2023). A cultura popular, portanto, não apenas resiste à homogeneização, mas também se impõe como uma força política transformadora, já que criadora de novos sentidos e discursos. É deste lugar que enxergamos nos posicionamentos de Ariano Suassuna e nas bandeiras levantadas pelo Movimento Armorial — de valorização da cultura local, de crítica ao processo de massificação cultural, de busca por uma integração orgânica entre as diferentes manifestações artísticas, principalmente àquelas produzidas pelas camadas populares — um possível caminho a ser trilhado para afirmação da nossa própria identidade, daquilo que nos define e nos singulariza enquanto Povo, para que nossa cultura não venha a se tornar um produto descartável, vulgar, nas vitrines estandardizadas da Indústria Cultural globalizada.

## EM DEMANDA DA CULTURA POPULAR: O MOVIMENTO ARMORIAL E A (RE)AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL



Em mais de uma das suas Aulas-Espetáculo, Suassuna costumava contar uma curiosa história, quando já sendo um dramaturgo conhecido nacionalmente, em muito devido ao sucesso teatral do *Auto da Compadecida*, fora procurado por um produtor para fazer um trabalho para a televisão. Sempre muito suspeito com relação aos veículos de comunicação de massa, de imediato Suassuna alertou o produtor dizendo: “do jeito que a televisão está caminhando por aí, alguém vai ter que mudar o passo, e eu vou logo avisando que não sou eu”. Certamente o que Suassuna definia como “o jeito que a televisão está caminhando” tem ligação direta com a lógica da Indústria Cultural, conforme discutido no tópico anterior.

No prosseguir da conversa, o produtor por falta de entendimento ou por dissimulação, questionou a Suassuna o que ele queria dizer com aquilo. Suassuna, então, teria respondido: “por exemplo, no trabalho que eu faço, eu não quero música de guitarra”. O produtor redarguiu: “mas a guitarra é só um instrumento musical”. Mais uma vez: por falta de entendimento ou por dissimulação, Suassuna que evidentemente sabia que a guitarra era um instrumento musical, já que diferente do tal produtor nunca fez “papel de burro”, tratava de algo mais profundo, do que “está por trás” como explicou, que, por sinal, viria a se revelar logo depois, quando o produtor ligou para a emissora para verificar a possibilidade de que o trabalho fosse realizado com músicas do Quinteto Armorial. A resposta da emissora foi flagrante: “não, tem que ser música de guitarra, porque nós temos acordo com as multinacionais do disco...”, o resto não é contado e é até dispensável, a questão é que da mesma forma que a guitarra não é “só um instrumento musical”, como dito pelo produtor, na Indústria Cultural nada é somente aquilo que aparenta. O trabalho não foi para frente e, somente anos depois, as primeiras adaptações de peças de Ariano Suassuna chegariam à televisão com direção de Luiz Fernando Carvalho, sem guitarra afinal.

Nessa mesma Aula-Espetáculo, uma outra história: quando Suassuna estava escrevendo o *Auto da Compadecida*, um dramaturgo foi visitá-lo e fez alguns questionamentos sobre a peça. Perguntou qual a temática principal, o cenário... Ao que Suassuna respondeu: “a peça é baseada em folhetos da literatura popular e se passa no sertão da Paraíba”. O dramaturgo com espanto reagiu: “rapaz, ninguém aguenta mais isso não... E qual o nome dos personagens

principais?”. Suassuna então disse: “João Grilo e Chicó”. “E como vão traduzir isso para inglês e francês?”, questionou mais uma vez o dramaturgo, complementando: “Nas minhas peças eu só gosto de usar o nome Martin, porque pode ser facilmente traduzido para inglês e francês”. Para além do fato irônico de que, segundo revela Suassuna, as peças do referido dramaturgo nunca tenham sido traduzidas, esse episódio revela o nível de servilismo cultural, pode-se dizer até de alienação em seu sentido mais puro e evidente, a que mesmo nossa classe artística se encontra submetida. Há anos *Hollywood* não cansa de produzir os mesmos filmes, os mesmos enredos adaptados ali e aqui, filmes que ano após ano continuam sendo premiados pela mesma indústria que os produziram, aclamados pela crítica como a última novidade do momento, e pelo jeito “todo mundo aguenta isso”, sem que se acuse tais produções de saturação.

Esse é o poder avassalador da Indústria Cultural, que não apenas dita padrões estéticos e narrativos (até nomes mais adequados para personagens), mas também condiciona o público — inclusive a classe artística — a aceitar essas repetições, essas reciclagens das mesmas fórmulas e modelos de sempre que são vendidos como inovadores e “universais”; ao passo que as produções que enraízam suas narrativas nas culturas locais é que são rotuladas como “limitantes”, “reduzidas”, “previsíveis”. Esse mesmo “lixo cultural” produzido nas matrizes do chamado “Primeiro Mundo”, não deixa também de forjar, por meio de estereótipos e arquétipos preconceituosos, uma imagem distorcida da cultura e dos povos do “Terceiro Mundo”, principalmente os países orientais, através do chamado “orientalismo” — como definido por Edward Said (1990) —, com personagens associados ao terrorismo, ao extremismo, ao “exótico” (Cantalice, 2017). E tudo isso é reproduzido não só em filmes e séries, mas também na publicidade, na literatura e nas narrativas midiáticas em geral.

Em um artigo sobre a inserção de Carmem Miranda, com sua “explosão tropicalista”, no *show business* norte-americano, Tinhorão (1974a) esboça muito bem esse “fenômeno” do “culto ao exótico” no interior do funcionamento da Indústria Cultural, especialmente em relação à cultura brasileira e latino-americana. Sem dúvida, Carmem Miranda era possuidora de uma criatividade descomunal. Nascida em terras portuguesas, chegou ao Brasil com dois anos, e não há quem possa dizer que Carmem Miranda não era de fato brasileira. E essa brasileira, que antes do sucesso internacional havia trabalhado numa casa de gravatas e depois em uma chapelaria, onde aprenderia, inclusive, a fazer os turbantes que seriam uma marca do seu estilo “extravagante” e “colorido”, é que iria se tornar precursora de toda uma geração de novos artistas brasileiros. Mas aquilo que Carmem Miranda tinha de criativo e autêntico, pouco ou nada foi aproveitado pela “máquina industrial norte-americana” que logo a transformou em uma

“caricatura” — caricatura de si mesma, “esfuziante e tropical”, caminhando com bananas e balangandãs pela *South American Way*. Como explica Tinhorão (1974a, p. 29):

[...] beneficiada pelo interesse industrial de rompimento com velhos padrões estéticos no campo da moda e pelo próprio interesse do Governo norte-americano em projetar internacionalmente uma visão simpática e otimista do seu aliado e fornecedor de matérias-primas do Sul do continente, o Brasil, Carmen Miranda se transformou a partir de 1940 na mais divulgada figura da publicidade americana. E de repente, os edifícios, as ruas e as estradas dos Estados Unidos ficaram cobertos de cartazes em que a exótica cantora aparecia com seu permanente sorriso de orelha a orelha anunciando a excelência de sabonetes, cigarros, meias e dezenas de outros produtos de consumo, que a máquina industrial começava a lançar maciçamente no mercado para a conquista das novas gerações de consumidores do supérfluo.

Assim, a talentosíssima Carmem Miranda se tornaria um verdadeiro ícone da “moderna sociedade de consumo”, e a despeito da projeção que obteve naquele país, a ponto de se acreditar em uma abertura para a disseminação da “cultura popular brasileira” internacionalmente que, segundo Tinhorão (1974a, p. 29), “a própria Carmem Miranda ingenuamente pensou poder colocar no mercado americano”, o sucesso de nada valeria e a Indústria Cultural, mais uma vez, se mostraria implacável: “acionada a máquina comercial-musical dos editores de Tin Pan Alley, Carmem Miranda foi obrigada imediatamente a cantar em inglês quantas rumbas lhe impuseram os fabricantes de música de consumo do *show business* dos Estados Unidos” (Tinhorão, 1974a, p. 29). No fim, para Carmem Miranda, pessoalmente, a sentença não poderia ter sido mais cruel: “[...] a glória de precursora da geração de grandes ídolos do despontar à indústria de consumo, também de nada valeu: como todos os ídolos, ela teve que cumprir o ritual da autodestruição, triturada pela mesma máquina que a erguera às culminâncias do sucesso” (Tinhorão, 1974a, p. 29).

Não por acaso, Suassuna sempre sustentou que, em Arte, existe uma grande diferença entre “sucesso” e “êxito”. Como explica Carlos Newton Júnior (2011d), o sucesso é algo transitório, efêmero, que depende diretamente do gosto médio predominante; por isso passageiro, uma vez que, de tempos em tempos, novos “ídolos” são fabricados para substituir os que a Indústria resolveu “descartar”. Porém, diferente do sucesso, o êxito é algo que se conquista com o passar do tempo. O êxito está fundamentado em um *juízo de valor* — e não em um *juízo de gosto* —, quando a obra, ao longo das gerações, permanece relevante, preservando sua força e frescor original, independentemente das modas e das tendências momentâneas:

Confirma-se o êxito de uma obra quando esta, passados cinquenta, cem anos de sua criação, mostra-se ainda com o frescor e a pujança do dia em que foi concebida. Villa-Lobos vende, hoje, uma quantidade bem menor de discos do que qualquer uma dessas

bandas de debilóides que infestam, com seus gritos, urros e gemidos, a nossa república do bundalelê. A sua música, no entanto, será sempre tocada, estudada e referendada. O “som” destes últimos, por sua vez — posto que música aquilo jamais será — desaparecerá junto com o nome dos seus criadores, que não obstante permanecerão vivos, usufruindo, hedonisticamente, os seus milhões, até o dia em que sejam chamados, como é do destino humano, para se apresentarem, inelutavelmente, no silencioso banquete dos vermes (Newton Júnior, 2011d, p. 41).

O grande e verdadeiro artista, portanto, não é aquele que busca o sucesso, colocando a fama e o dinheiro como seus principais objetivos, já que, para a Indústria Cultural, a arte é apenas um meio de gerar lucros e não um fim em si mesma. Ao contrário, ele é aquele que, movido pela “missão” de expressar a Beleza e a Verdade em sua obra, pela qualidade e compromisso que mantém com os valores próprios da Arte (e não do Mercado), coloca em primeiro plano o impacto duradouro de sua criação. Eventualmente, por uma questão de sobrevivência, chegará a fazer concessões, porque a Indústria Cultural é mesmo impiedosa, mas a concessão que se justifica, não diminui a sua grandeza; pois o desvio temporário não o desliga do seu propósito maior. É assim, como diz Carlos Newton Júnior (2011d), que ele irá expor à luz do sol um ou outro “castelo de areia” e, talvez, até obtenha “sucesso”. Mas, como sua preocupação é o “êxito”, seu olhar não se prende ao agora; “na sombra, estará erguendo, pacientemente, um santuário de pedra e diamante, e que, uma vez concluído, aguardará, sem qualquer abalo, o tempo da sua adoração” (Newton Júnior, 2011d, p. 41).

O ideal seria que todo êxito resultasse em sucesso, mas sabemos que não é assim que as coisas funcionam e que, muitas vezes, obras de grande valor artístico ou intelectual não alcançam o reconhecimento imediato, ficando à margem do mercado de bens culturais, não de outro modo, artificialmente projetado para atender as demandas da “cultura de massa”. No entanto, ainda que marginalizado em meio a mediocridade dominante, o “artista exitoso” nunca desaparecerá, pois estará sempre imortalizado em sua Obra, seja pela fidelidade mantida à Arte, seja pelo compromisso assumido com o seu Povo. Eis o que dizia Suassuna: “Arte para mim não é produto de mercado. Arte para mim é missão, vocação e festa”.

\* \* \*

Na introdução deste tópico foram apresentados alguns episódios reais que ilustram, em menor ou maior grau, os atravessamentos da Indústria Cultural, mesmo em situações aparentemente triviais. Mas se tem algo que não faz parte do vocabulário da Indústria Cultural com certeza é a ideia de “trivialidade”. Nada é “trivial” na Indústria Cultural, tudo funciona (e funciona muito bem) visando o alcance daqueles fins econômicos e políticos que estão na base da sua estrutura ideológica. Se é verdade o que disse Adorno (1969), então a aparência vale

mais do que a própria realidade, porque o grande artifício dessa Indústria é sua capacidade destrutiva e reconstrutiva da realidade, ou melhor: a sua capacidade discursiva e “distorciva”. Há sempre uma “distorção”, não menos contraditória do que o sistema que a mantém. E as contradições se multiplicam tanto mais as formas de comunicação e entretenimento (produção cultural) se entrelaçam com as esferas de poder e ideologia que dominam a sociedade, quais sejam: a perpetuação de uma suposta supremacia e universalidade da cultura importada (produzida nos grandes centros) e a manutenção das relações espoliativas de produção e consumo mediadas pela lógica capitalista (reprodução econômica).

Uma das principais consequências, do ponto de vista cultural e ideológico, que decorre desse cenário de dominação política e econômica, especialmente no caso dos países dependentes e periféricos, é a alienação da população em relação à sua própria identidade cultural. Como explica Tinhorão (1998, p. 13), tomando a indústria fonográfica como parâmetro e objeto de estudo:

[...] ao envolver a ideia de modernidade e de universalidade (quando se sabe que o que se chama de universal é o regional de alguém imposto para todo mundo), o som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música do seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento. Essa espécie de vergonha da própria realidade, desenvolvendo-se principalmente entre as camadas de classe média com caráter de autêntico complexo de subdesenvolvimento, conduz, assim, a uma progressiva perda ou desestruturação da identidade cultural, o que desemboca no ridículo de, ao procurarem tais consumidores colonizados apresentar-se como modernos, só conseguirem aparecer como estrangeiros dentro do seu próprio país.

No ensaio *Teatro, Região e Tradição*, originalmente publicado como prefácio no livro *Gilberto Freyre: sua filosofia, sua arte*, Ariano Suassuna (2008e) recupera um importante texto de Freyre, que hoje execrado por muitos deixou valiosas lições que não podem ser simplesmente ignoradas sob o argumento das insuficiências ou falhas de algumas das suas análises sociológicas ou posicionamentos políticos. Nenhum autor, é importante que se diga, por mais óbvio que seja, é ou pode pretender ser infalível, e Freyre não é exceção, muito menos se colocou como tal ou aspirou sê-lo. O próprio Suassuna, nesse texto e em outros, aponta divergências com o pensamento de Gilberto Freyre, assim mesmo questões conflitantes que distanciam o Movimento Armorial do Movimento Regionalista, o que não o impede de reconhecer as influências recebidas pela leitura das obras de Freyre (como de tantos outros autores, que vão desde romancistas como Rafael Sabatini até filósofos como Maritain e Bergson). Desse modo, nada mais justo do que admitir, como faz Suassuna (2008e, p. 45), que Gilberto Freyre “[...] foi o primeiro a chamar, de modo sistemático e constante, nossa atenção para o fato

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

O ponto alto desta tomada de posição está esboçado na conferência *Uma Cultura Ameaçada, a Luso-Brasileira*, recuperada por Suassuna (2008e) e apresentada como movimento inicial das preocupações que, desde a leitura desse texto ainda na adolescência, passaram a fazer parte da sua “militância” como escritor; da luta que a partir dali tomava consciência contra o “imperialismo cultural”:

Era Gilberto Freyre quem vinha me revelar que tínhamos uma tradição e que o caminho que eu procurava era este: “Dentro de suas culturas — quando as possuem vigorosas de tradições como nos portugueses e brasileiros as possuímos — é que os povos verdadeiramente se defendem daqueles imperialismos animados do ideal de reduzir os homens por eles considerados física e culturalmente inferiores — por serem diferentes na cor, na forma do nariz, nos valores de cultura — a seus vassallos, a seus lacaios, a seus ser-vos. Daí o fato de, conscientemente ou não, já estarmos há muito tempo em guerra, os brasileiros, contra imperialismos dessa ordem — não um só, mas vários; e na defesa de valores de cultura essenciais à nossa vida”. Este escritor, tantas vezes acusado de acomodado, advertia-nos de que nós não devíamos “docemente nos submeter à uniformidade continental de regime político desejado por certos americanistas ou a de qualquer espécie de tutela dentro do continente”. Denunciava “os casos de repúblicas da América Meridional e notadamente da Central que têm sofrido o domínio e não apenas a exploração econômica, de instituições plutocráticas do próprio continente americano”. Desmascarava os que estavam empreendendo uma “campanha de desprestígio das tradições luso-brasileiras do Brasil”; os que não reconheciam a grandeza do “estabelecimento, na América, da sociedade que pretende desenvolver-se na maior democracia social dos nossos dias”; os que tentavam dar uma “impressão de miséria intelectual e estética da língua portuguesa, que não estaria, assim, em condições de ser aceita e adotada por europeus de procedência mais ilustre — segundo supõem — do que a lusitana” (Suassuna, 2008e, p. 56-57).

É verdade que Freyre tinha uma inclinação em valorizar o tronco lusitano-ibérico em relação aos outros seguimentos — africanos e indígenas — formadores da cultura brasileira, ignorando (com certa idealização) às violências, apagamentos e perseguições perpetradas durante o processo colonial, motivo pelo qual o seu “Luso-tropicalismo” não pode dispensar uma análise crítica que, graças aos trabalhos imprescindíveis de autores como Adbias Nascimento (1978) e Guerreiro Ramos (1995), apontam a própria incongruência de Freyre a respeito da ideologia colonialista a ser combatida, mas por ele também reforçada. Suassuna (2000c, on-line), revisitando o ensaio de 1962, também evoca essas contradições no pensamento de Gilberto Freyre, sendo esse um dos motivos que o levaram a criar o Movimento Armorial e o porquê este não pode ser confundido com o regionalismo freyreiano:

Quando Gilberto Freyre diz que, comparados aos negros e aos índios, os portugueses eram “a raça adiantada”, leva em consideração o poderio militar e o aparato tecnológico dos ibéricos. Quando eu, nisso, me oponho a ele, penso na Pintura, no Teatro, na Dança, na Escultura e em outros valores míticos, simbólicos e artísticos da Cultura. Outra coisa que me separou do Movimento Regionalista foi que, mesmo

denunciando os imperialismos que nos ameaçavam, por nos considerarem física e culturalmente inferiores (o que faziam por sermos “diferentes na cor, na forma do nariz, nos valores da cultura”), Gilberto Freyre contradizia continuamente esse belo pensamento e essas belas palavras, como fez ao apoiar a Direita portuguesa em relação às colônias africanas oprimidas pelos Portugueses, que sempre procuravam justificar a dominação em nome da superioridade cultural. E como fez ao apoiar aqui os políticos e economistas “iluminados” que estão levando o Brasil a se tornar uma cópia servil e ridícula da impostura plutocrática americana. A meu ver, é de tais erros que se originam os extravios da parditude de Euclides da Cunha e os da morenidade de Sylvio Romero e Gilberto Freyre; o que digo proclamando mais uma vez minha dívida e minha gratidão para com esses três Mestres, porque foi a visão deles que, entre outras, me permitiu chegar àquela que hoje me permite contestá-los.

Assim, se por um lado, Freyre estava certo em denunciar o processo de descaracterização e dominação cultural que ameaçava — e ainda hoje ameaça — a integridade não só cultural, mas também política e econômica do nosso país, e também em fincar no chão das nossas “tradições” o estandarte da resistência; por outro lado, não foi capaz de superar suas limitações ideológicas ao não questionar profundamente as relações de poder e as raízes coloniais, escravagistas e racistas que forjaram a sociedade brasileira e que seu “Luso-tropicalismo” ajudou a reforçar<sup>13</sup>.

Essas considerações são necessárias, porque uma leitura acrítica da obra de Freyre (e qualquer leitura de qualquer obra que não seja crítica é desde já equivocada), poderia conduzir a novas distorções, tão terríveis e cruéis, quanto àquelas que se pretende superar. Freyre mirou na direção correta, mas errou o alvo. E se discordamos de Freyre é porque, como diz Suassuna (2008e, p. 59), “o cerne do seu ensinamento continua a ser verdadeiro”, é dizer: a “ameaça” que assustava Freyre em 1940, hoje não é menos real e assustadora do que já foi algum dia. Para combatê-la, diferente de Freyre, precisamos acertar o alvo, por isso, como nos alerta Suassuna (2008e, p. 59): “[...] se formos infiéis a nosso lastro — principalmente no que toca à justiça social e ao convívio racial — corremos o perigo de ver todas as nossas esperanças desfeitas [...]”. Portanto, “nossa arte manter-se-á fiel à realidade através do lastro tradicional, ou não se manterá de modo nenhum. E nunca será demais lembrar que foi o movimento dirigido por Gilberto Freyre o primeiro a anunciar profeticamente esta verdade” (Suassuna, 2008e, p. 59).

\* \* \*

---

<sup>13</sup> Como o objetivo do trabalho não é explorar esses aspectos, mas entendendo a relevância dessa discussão inescapável, vale como última nota a respeito à crítica certa de Abdias Nascimento (1978, p. 42) acerca dessa questão: “a teoria luso-tropicalista de Freyre, partindo da suposição de que a história registrava uma definitiva incapacidade dos seres humanos em erigir civilizações importantes nos trópicos (os “selvagens” da África, os índios do Brasil seriam documentos vivos deste fato), afirma que os portugueses obtiveram êxito em criar, não só uma altamente avançada civilização, mas de fato um paraíso racial nas terras por eles colonizadas tanto na África como na América”.

Se engana profundamente quem compra a ideia vendida pela própria Indústria Cultural de que “tradição” e “vanguarda” são polos equidistantes e inversamente proporcionais. Como explica Carlos Newton Junior (2011c, p. 28), esse é também um dos equívocos mais difundidos sobre o Movimento Armorial, de que “[...] ao defender a tradição, promove uma apologia do passado, recusando-se a aceitar, dessa perspectiva nitidamente conservadora, as obras realizadas por artistas e movimentos de vanguarda”. Ora, o mesmo Carlos Newton Junior (2011c, p. 28) esclarece: “tradição, para nós [do Movimento Armorial], não se confunde com *passadismo*, isto é, não significa cópia do passado, adoção de velhas fórmulas ou mera repetição de formas e soluções artísticas consagradas ao longo do tempo”. O novo só pode surgir a partir de um diálogo profundo com o legado dos grandes gênios do passado — não para “cultuar suas cinzas”, adverte Newton Junior (2011c, p. 28), mas para se alimentar da “chama que os animava”, fazendo dela o lume para iluminar novos caminhos. Na melhor definição do mestre Lourival Holanda (2007, p. 101), “toda sacralização da tradição é um entrincheiramento. Mas, dispensá-la seria perder o norte”. Assim também Braulio Tavares (2005, p. 177):

A tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista.

Não existe verdadeira *vanguarda* que não esteja fincada nas raízes da *tradição*, nem tradição verdadeira que não guarde as sementes da vanguarda futura. Tradição pela tradição, vanguarda pela vanguarda, são duas faces de um mesmo reacionarismo, de uma mesma ideologia limitante que ora aprisiona o indivíduo na jaula de ferro de um saudosismo sem futuro, ora lança-o no abismo oco de um vanguardismo fútil e sem sentido. Dessa forma, o Movimento Armorial quando pretende captar às nossas raízes tradicionais o faz a partir de uma mirada vanguardeira; projeta o Brasil e o povo brasileiro como voo de gavião altaneiro; e com os pés fincados no chão, no chão da nossa terra, da nossa cultura, da nossa gente, vislumbra o horizonte infinito que se apresenta. A novidade, que daí surge, não é passageira, nem descartável, mas permanente. Nas palavras de Carlos Newton Junior (2011c, p. 29):

A verdadeira vanguarda, assim, não é uma condição transitória da obra de arte, como muitos parecem acreditar. Como a grande obra de arte não envelhece (se envelheceu é porque já era velha no seu tempo e ninguém se deu conta disso, logo, nunca foi, de fato, grande), a condição de vanguarda é algo permanente; liga-se à essência da obra e à sua natureza supratemporal. É o caso, para ficarmos em um único exemplo, do *Dom Quixote*, que, concluído há quase quatrocentos anos (considerando a data de edição da “segunda parte”), ainda continua essencialmente novo. Para nós, que

fazemos o Movimento Armorial, é esta a vanguarda que realmente interessa, tenhamos ou não “engenho e arte” para alcançá-la.

Por conseguinte, cumpre ainda referir que a oposição entre “tradição” e “vanguarda” ideologicamente sustentada pela Indústria Cultural, visa um fim igualmente ideológico. Como explica Tinhorão (1998) a ideia de “modernidade” e “novidade” associada aos produtos culturais da Indústria Cultural, particularmente no campo da música popular, é impulsionada pelas tendências criadas pelos grandes grupos industriais de transmitir aos consumidores de países “subdesenvolvidos” que, ao consumirem o que tem de mais “novo” no mercado, estão se integrando a uma suposta “elite cultural global”, alcançando um *status* social mais elevado e alinhando-se ao próprio progresso; e quem se recusa a isso será imediatamente taxado como “fora de moda”, “antiquado” e, no mais das vezes, “reacionário” — ainda que os nossos detratores desconheçam o verdadeiro significado dessa palavra, incapazes de uma postura crítica que vá além da aceitação passiva dos padrões mentais impostos pela Indústria Cultural.

Outra acusação recorrente em se tratando, não só do Movimento Armorial, mas de todos que assumem uma postura contrária a “dominação cultural” estrangeira, notadamente norte-americana, é a de xenofobia e radicalismo. Ariano Suassuna, embora sempre tenha carregado essa pecha, é um dos casos raros de escritores que, colocando de lado as vaidades do ofício, nunca deixou de reconhecer e declarar publicamente em entrevistas, conferências, textos etc., as influências recebidas e a admiração mantida por autores da literatura russa, da literatura espanhola, da literatura italiana e até, para desgosto dos seus acusadores, da literatura inglesa, sendo um grande apreciador de Herman Melville e William Faulkner, ambos norte-americanos. Além disso, em suas Aulas-Espectáculo, Suassuna, mesmo tendo como foco reflexões sobre a cultura brasileira, em diversas ocasiões manifestou sua profunda consideração pelo vigoroso teatro japonês e também pelo cinema de Kurosawa, pelas belíssimas expressões culturais de países africanos e asiáticos, e, sem particularizar este ou aquele, por todos os povos e países que, inegavelmente, tem uma contribuição significativa a fazer dentro desse grande mosaico cultural da humanidade. O que justifica, portanto, tais acusações? Melhor explica Carlos Newton Junior (2011a, p. 41) no ensaio satiricamente intitulado *A nossa “xenofobia”*:

Há, aqui, uma confusão, ocasionada por equívoco ou má-fé, entre as contundentes investidas de Suassuna contra artistas ligados à indústria cultural e à cultura de massas – sejam escritores, músicos ou bailarinos, de qualquer país do mundo, inclusive do Brasil – e uma genérica “aversão ao estrangeiro” que ele traria arraigada em sua formação, e que fundamentaria, conseqüentemente, algumas das posições estéticas defendidas pelo Movimento Armorial. Ora: os artistas ligados ao Movimento Armorial nunca cultivaram, por inclinação pessoal ou espírito de escola, qualquer aversão às grandes obras de arte, independente do país em que foram geradas, o que seria, aliás, uma tolice indigna de qualquer comentário, somente comparável às tolas

afirmações que procuram identificar o Movimento Armorial à uma inacreditável “revalorização da Idade Média”. O que nos interessa, em arte, não é a nacionalidade da obra, e sim a sua qualidade, o seu valor estético, a grandeza e a intensidade do sonho humano nela materializado. Até porque, segundo entendemos, toda arte universal, num primeiro momento, é nacional, universalizando-se depois, pela sua qualidade e pelas condições de sua divulgação.

Incansavelmente, em diversas ocasiões, dizia Suassuna: “eu não tenho por nenhuma cultura nenhuma hostilidade, o que eu quero é fortalecer a nossa, porque então qualquer coisa que vem de fora, em vez de ser uma influência que nos descaracteriza, que nos esmaga, que nos corrompe, passa a ser uma incorporação que nos enriquece”. O nacionalismo defendido por Suassuna e pelo Movimento Armorial não é menos *humanista* em seus fundamentos e nem menos *universal* em sua proposta só porque busca assumir uma consciência de valorização das nossas raízes culturais. Na verdade, justamente porque se ancora no regional, no local, torna-se capaz de um diálogo agregador, *polifônico*, aberto para o mundo tanto quanto para si mesmo. Como explica Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, p. 269), para Suassuna, o nacionalismo “apresenta-se [...] como uma busca da diferença, da multiplicidade cultural e não como uma exaltação unanimista e nostálgica”. Trata-se, portanto, de um tipo de “nacionalismo libertário”, não extremista, porém radical — porque não se estabelece na superfície da retórica, mas funda até o “chão subterrâneo” da Pátria. Um “nacionalismo de esquerda”, anti-imperialista, crítico e consciente. Eis o “nacionalismo legítimo/autêntico” de que nos falava Barbosa Lima Sobrinho (1995, p. 112-113):

Defender, pois, qualquer País, em termos de independência econômica [política e cultural], em face de um processo imperialista e espoliativo, é nacionalismo. Nacionalismo legítimo. [...] Queremos ser aliados de grandes e de pequenos países, amigos de todos os povos da terra. Mas nunca dependentes, muito menos servos de quem quer que seja. Nosso ideal de povo livre deve ser o de cooperar como aliado de todos os povos, para uma tarefa de paz e de construção. Mesmo porque as rivalidades e as campanhas armamentistas, quando não sejam impulsos para a guerra, serão, necessariamente, caminhos para a miséria. Somente para as grandes potências o armamentismo se traduz em pleno emprego. Para os outros países é sacrifício, que recai sobre o padrão de vida do povo, mesmo porque só existem duas fórmulas para a elevação máxima desse padrão de vida, a que se alimenta com os recursos dos países subsidiários ou a que se fundamenta na redução de despesas militares, transformadas em benefícios para a coletividade. [...] O pleito de absoluta independência econômica [política e cultural] é, sem dúvida, nacionalismo. Nacionalismo autêntico. Como combater essa reivindicação não deixa de ser também nacionalismo, mas nacionalismo norte-americano. Há, pois, que optar entre esses dois nacionalismos.

Quanto a isso, cumpre recordar o que escreveu Suassuna (1980b, p. 11) em um artigo publicado no *Diário de Pernambuco* ainda nos idos da década de 1980, recuperando uma definição de José Antônio Nogueira, para quem “nacionalismo é patriotismo em ato de defender-se”. Assim, “quando nós, além do patriotismo normal de cada dia, incluimos o

nacionalismo em nosso programa de vida, estamos reconhecendo que nosso País está ameaçado e precisa da nossa ajuda para defender-se...” (Suassuna, 1980b, p. 11). Evidentemente, como deixa claro Suassuna (1980b, p. 11), o ideal é e sempre será, “um convívio justo, fraterno e sem fronteiras no campo internacional”. No entanto, não podemos fechar os olhos para a realidade, não podemos ignorar o fato de que “as nações ricas e poderosas oprimem e exploram os pobres de modo violento e injusto” (Suassuna, 1980b, p. 11), razão pela qual “o nacionalismo tem que ser colocado na linha de frente do processo político dos países pobres do mundo — e o Brasil entre eles, claro” (Suassuna, 1980b, p. 11). Nem “xenofobia”, nem uma “nova moda”, como escreveu Guerreiro Ramos (1995, p. 55), “o nacionalismo, na fase atual da vida brasileira, [...] é algo ontológico, é um verdadeiro processo, é um princípio que permeia a vida do povo, é, em suma, expressão da emergência do ser nacional”.

Nesse sentido, Helio Jaguaribe (2013, p. 61) nos lembra que, em sendo uma exigência que decorre da própria situação do país, o nacionalismo não é também uma mera “atitude gratuita”, mas, sobretudo, um motor de libertação e desenvolvimento nacional, “[...] enquanto projeto fundador e consolidador de uma nacionalidade historicamente constituída e politicamente necessária à vida social da comunidade”; a única forma pela qual as nações exploradas e subdesenvolvidas podem processar a transição para um estágio superior de organização econômica, social, cultural e política. Para tanto, torna-se necessário, no quadro das contradições a serem superadas, a construção de uma identidade nacional que, sem cair em qualquer espécie de “nativismo irracional” (ou mesmo ingênuo), nos permita alcançar uma compreensão da nossa própria realidade mais além das deformações causadas pela importação mecânica de categorias e métodos que não refletem as nossas condições existenciais e que, no mais das vezes, servem apenas para nos manter em uma posição alienante:

Os países culturalmente subdesenvolvidos parasitam, acriticamente, as culturas que em relação a eles funcionam como metropolitanas, e por isso deformam a visão de si mesmos, atuam de modo inconsistente e, marcados por essa alienação original, jamais alcançam autenticidade. Só é possível corrigir tal alienação mediante a superação do colonialismo espiritual e o enfoque original da própria realidade, assumida como tal, sem distorções e sem complexos (Jaguaribe, 2013, p. 57).

Como exortou Quijano (2005, p. 126), um dos grandes pensadores do Giro Decolonial: “é tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos”. Para citar um dos nossos, já dizia Sylvio Romero (1902, p. 50) que, assim como Freyre também cometeu muitos equívocos em sua interpretação do Brasil, mas não sem nos deixar uma grande lição: “o Brasil não é, não pode, não deve mais ser uma cópia da antiga metrópole”. Essa é, em última análise, a postura libertadora proclamada pelo Movimento Armorial diante das constantes ameaças de dominação

cultural, política e econômica, que não apenas minam nossas potencialidades internas, mas também distorcem nossa própria identidade enquanto Povo. Roland Corbisier (1960, p. 58-59), inspirando-se no artigo *Le colonialisme est un système*, do filósofo francês Jean-Paul Sartre, expressa de forma contundente a correspondência — também apontada por Tinhorão — entre a “dominação econômica” e a “dominação cultural”, entre esse sistema de importação-exportação — que caracteriza a própria estrutura colonial a que ainda estamos submetidos — e a imposição de valores culturais exógenos, funcionando como “instrumento da metrópole” para gerar dependência, tanto no plano material quanto no plano da consciência e do espírito:

A análise do complexo colonial, à luz da categoria de totalidade, nos revela um rigoroso paralelismo, uma rigorosa simetria, entre o que acontece no plano econômico e o que ocorre no plano da cultura. Funcionando como um “instrumento” da metrópole, o complexo colonial é globalmente alienado, como observa Balandier, e nessa alienação reside, a nosso ver, o que há de essencial nesse complexo. A alienação implica a dependência econômica. mas não consiste apenas, nem se esgota nessa dependência. Repercute, por assim dizer, no plano do espírito ou da consciência, em que é possível encontrar estruturas e comportamentos análogos. [...] Assim como, no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior. Ora, produzir matéria-prima é produzir o não ser, a mera virtualidade, a mera possibilidade de ser, aquilo que só virá a ser quando for transformado pelos outros, quando receber a forma que os outros lhe imprimirem. Importar o produto acabado é importar o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram. Ao importar, por exemplo, o Cadillac, o chicletes, a coca-cola e o cinema não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos.

Sempre fiel à sua “missão”, Suassuna, que fazia questão de manter a coerência de seus posicionamentos em qualquer circunstância, por diversas vezes — e, em certa medida, pelas mesmas razões da crítica de Corbisier — recusou-se a receber premiações financiadas por multinacionais estrangeiras, como o Prêmio Shell e o Prêmio Coca-Cola. Sobre este, chegou a publicar um artigo na imprensa explicando a sua posição:

Todas as pessoas que me conhecem sabem disso: uma vez pedi que retirassem meu nome da lista do Prêmio Shell, outra vez recusei o Prêmio Sharp. Sobre a Sharp, disseram-me depois que seu capital só é estrangeiro parcialmente, ou coisa que o valha. Fosse como fosse, bastava-me a suspeita: achei, como acho, que 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 países (Suassuna, 2000b, on-line).

Ainda segundo Suassuna (2000b, on-line), com isso não estava querendo constranger ou censurar outros artistas que pensam de maneira diferente ou que, por alguma razão, não

poderiam recusar o prêmio. Seu objetivo era apenas reafirmar uma posição pessoal: “um compromisso que me força a ser radical para dizer o que os outros talvez até queiram, mas não podem dizer” (Suassuna, 2000b, on-line); voltando-se somente contra aqueles artistas e escritores que, sem necessidade, se rendem à ideologia consumista e mercadológica da Indústria Cultural — muitos dos quais, não satisfeitos, ainda prestam homenagens com honras, colocando a Coca-Cola nas letras de suas músicas e compondo refrãos musicais para suas campanhas publicitárias. Em ambos os casos, como diz Suassuna (2000b, on-line), com tais atitudes, esses artistas repetem a tradição de Judas e Faustos, “em troca da alma ou de 30 dinheiros”, pelo que conclui deixando uma mensagem enfática: “assim, que nenhuma de tais empresas ouse mais gestos como esses a meu respeito; porque, em tais casos, considero a inclusão de meu nome entre os agraciados como um insulto e um desaforo”.

Com seu jeito despojado e língua afiada, Suassuna recusava-se, inclusive, a incorporar por “modismos” palavras em inglês no nosso idioma, protagonizando alguns episódios engraçadíssimos, quando como fizeram uma faixa anunciando uma de suas conferências com o título “aula-*show*”, o que o levou a solicitar a imediata retirada do cartaz, do contrário não daria a palestra. Tempos depois, comentando sobre isso, ironizou: “na minha terra, ‘*show*’ é uma interjeição utilizada para espantar galinhas”.

A seu respeito, traçando um perfil fidedigno do homem e do “personagem” Ariano Suassuna, escreveu seu amigo e mentor, Hermilo Borba Filho (1963, p. 7):

Magro e alto, de uma coerência extremada, radical em suas opiniões, é preciso vê-lo numa discussão com seus amigos (porque, com seus inimigos, basta ler seus artigos); zombeteiro, argumentador, desnorteante, irreverente. Vive, com a maior convicção, o preceito de Unamuno de que o artista espalha contradições. É capaz de destruir o argumento mais sério com uma piada ou sair-se de um problema metafísico dos mais angustiantes numa conversa ligeira. Tem horror aos aparelhos modernos enceradeira, vitrola, televisão, rádio, telefones, considerando-os coisas do demônio. Gostaria de crer em Deus como as crianças creem, mas crê com angústia, fervor e perguntas. Não vai a reuniões oficiais, coquetéis, espetáculos, mas amanhece o dia num bate-papo ou ouvindo repentistas. Tem pavor de avião e se martiriza com uma alergia que lhe dá comichões no nariz. Seu caráter é ouro de lei, e, embora o negue, esforça-se para amar os inimigos, como manda o evangelho. A arte e religião são por ele encaradas de maneira fundamental.

Por essas e outras, não seria desmerecido compará-lo a uma espécie de “Dom Quixote do Brasil”, já que, tal qual o icônico personagem de Cervantes, fez do “sonho” e da “esperança” as suas principais armas de combate. E foi armado com o “riso a cavalo” e o “galope do sonho”, como ele mesmo dizia, que enfrentou os grandes inimigos da “causa nacional”. Como atesta Idelette Muzart Fonsenca dos Santos (2000, p. 102), “o engajamento [cultural e político] de Ariano Suassuna foi constantemente assumido em prol da cultura brasileira”, numa luta

incansável pela valorização das nossas raízes populares e pela defesa da soberania nacional. Dizia ele: “os Estados Unidos, antigamente, quando queriam dominar um país, mandavam um ou dois porta-aviões e ameaçavam com os fuzileiros. Mas, hoje, eles mandam Michel Jackson e Madonna, é mais barato e muito mais eficiente”<sup>14</sup>. E completava em tom jocoso, como, aliás, lhe era característico: “alguém tem que radicalizar, e eu radicalizo, porque estão radicalizando demais para o lado de lá, eu então radicalizo para o lado de cá, para ver se então a gente chega a um meio-termo decente”.

Mas, sem dúvida, a grande contribuição de Suassuna, para além de suas Aulas-Espetáculo e da sua postura combativa, foi o legado deixado pelo Movimento Armorial. Como aduz Fajer e Araújo (2021), o Movimento Armorial foi a principal ferramenta utilizada por Suassuna no cumprimento de sua missão de defender o Brasil e a cultura nacional. Ali, foi que Suassuna montou a sua “trincheira”, apontando em direção a um caminho que pudesse nos oferecer uma saída ante o processo de descaracterização da nossa cultura a partir da afirmação da nossa identidade enquanto Povo. De acordo com Fajer e Araújo (2021, p. 122), “o que ele [Suassuna] queria com o Movimento Armorial era que cada artista brasileiro, em qualquer lugar do Brasil, fizesse em relação à cultura popular do seu estado aquilo que os armoriais estavam fazendo em relação à cultura popular no Nordeste”. Em linhas gerais, principalmente visando um modelo de gestão cultural que pudesse apontar nessa direção, foi que Suassuna elaborou, juntamente com outros colaboradores, o “Projeto Cultural Pernambuco – Brasil”, que se não nos oferece todas às soluções para o “problema da cultura brasileira”, ao menos nos serve de farol para não nos perdermos em meio ao “canto das sereias”.

---

<sup>14</sup> É importante pontuar que, ao citar Michel Jackson e Madonna, a crítica de Suassuna é muito mais direcionada ao funcionamento da Indústria Cultural do que propriamente aos artistas em si, que, a bem da verdade, estão mais para “vítimas” do que para “vilões” dentro desse sistema. Em uma entrevista concedida a Gildeone Oliveira em março de 2011, Suassuna (2012, p. 100) aprofunda essa discussão tomando Michael Jackson como exemplo: “Eu falei mal de Michael Jackson durante muito tempo. Mas depois, quando o vi ser trucidado... A sociedade capitalista é muito impiedosa. Levantam um mito, e depois o esmagam. Ele foi praticamente massacrado, no fim da vida. Hoje eu olho para Michael Jackson com mais compaixão do que com o senso crítico aguçado que tinha e tenho, sobre a arte dele. Vejo a pessoa humana, o que ele passou, as dificuldades...”. Esse é o fim impiedoso reservado a muitos dos “grandes artistas de sucesso” promovidos pela Indústria Cultural: inicialmente, ela explora sua imagem e talento até a exaustão, transformando-os em produtos altamente rentáveis, e, quando não há mais como extrair lucro, os descarta, substituindo-os rapidamente por outros mais jovens e rentáveis. Sem dúvida, o “sucesso” exerce um enorme fascínio, e muitos dos “grandes artistas” aproveitam ao máximo o que essa Indústria lhes proporciona, mas, no fim, são como “porcos” sendo alimentados antes do “abate”; alguns até estão conscientes disso e não se importam, chegando até a se aliar aos “exploradores” de bom grado, outros só percebem quando já é tarde demais. Em ambos os casos, o problema maior continua sendo o “processo” e não os “agentes”, embora estes tenham, uns mais que outros, sua devida responsabilidade e não de ser cobrados por isso.

### 3.1. O “PROJETO CULTURAL PERNAMBUCO – BRASIL”: DIRETRIZES DE UM PLANO DE GOVERNO, CAMINHOS PARA A LIBERTAÇÃO NACIONAL

Em 1995, após um longo período afastado de uma atuação pública mais ativa, Suassuna foi nomeado Secretário de Cultura do estado de Pernambuco pelo então governador Miguel Arraes. Como explica Victor e Lins (2017, p. 77), “com o cargo, o escritor passou a assumir publicamente o papel de promotor e incentivador da criação artística popular”, chamando para si a responsabilidade, na qualidade de gestor cultural, de valorizar a cultura criada pelo povo brasileiro. Para tanto, como ato simbólico e para demarcar a posição de sua gestão, nomeou como assessores um índio da etnia fulniô, um negro e uma mulher: “é para que os que venham à Secretaria saibam logo onde estão entrando” (Suassuna *apud* Victor; Lins, 2017, p. 77). Além disso, “também teve como assessores mestres da cultura popular, como o xilogravurista Amaro Francisco, o escultor Arnaldo Barbosa e Manoel Salustiano Soares, o Mestre Salustiano, criador de grupos de maracatu, ciranda, mamulengo — considerado um dos mais importantes artistas populares do Brasil” (Victor; Lins, 2017, p. 77).

Com isso, fica claro que qualquer secretaria de cultura ou órgão correspondente que trate dessa agenda, em qualquer nível, deve, antes de tudo, garantir que o povo brasileiro, os artistas populares, estejam ali representados. A representatividade é fundamental para que a própria “pauta cultural” se enriqueça desde a diversidade cultural que é marca do nosso país e do nosso povo. Povo este, espoliado e oprimido, que historicamente, entre negros, indígenas, pobres e mestiços, sempre foi sistematicamente excluído dos espaços de poder; silenciado e negligenciado pela cultura dominante e oficial, alinhada quase que exclusivamente aos interesses das nossas elites privilegiadas. A propósito, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), Ariano Suassuna (2008c) revelou que, certa vez, lendo Alfredo Bosi, encontrou uma importante distinção feita por Machado de Assis entre o “Brasil real” e o “Brasil oficial”, tomando-a, deste então, para explicar o processo sócio-histórico brasileiro.

Para ele, o “Brasil real” seria aquele representado pelo nosso povo pobre, negro, indígena e mestiço do sertão; enquanto que o “Brasil oficial”, “caricato e burlesco” no dizer do próprio Machado de Assis, seria aquele representado pela nossa elite rica, branca e poderosa do litoral. Posteriormente, no ensaio *Canudos, Nós e o Mundo*, publicado originalmente em sua coluna na Folha de S.Paulo, Suassuna (2008b) aprofundaria essa discussão. De acordo com ele, em Canudos, a bandeira usada pelos seguidores de Antônio Conselheiro era a do “Divino Espírito Santo”, bandeira esta que, segundo ele, seria representativa do povo pobre do sertão; povo que o Brasil oficial, o dos ricos e poderosos, 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 se esperar, prossegue Suassuna, a “justiça dos poderosos” também ali cortou a cabeça do “Brasil real”, desfazendo as esperanças de libertação do povo e impedindo a sua tomada de poder.

Essa oposição entre o “Brasil real” e o “Brasil oficial”, conforme entende Suassuna (2008b), persiste até os dias atuais e os acontecimentos de Canudos continuam a se repetir a cada instante. Diariamente, incessantemente. Assim, “quando, no interior do país, uma milícia de poderosos, governamental ou não, assassina um pobre posseiro e sua família, é o Brasil dos que incendiaram e arrasaram Canudos que está atirando no Brasil real e matando seu povo” (Suassuna, 2008b, p. 275). De igual modo, “quando, numa grande cidade, a polícia invade uma favela ou destrói uma ‘invasão’, são outros tantos dos nossos inumeráveis ‘arraiais de Canudos’ pertencentes ao Brasil real que estão sendo destruídos e assolados pelo país oficial, que, para isso, consegue recrutar, a seu serviço, outros pobres integrantes do Brasil real” (Suassuna, 2008b, p. 275).

Ademais, também no plano da geopolítica internacional essa dilaceração de opostos pode ser observada entre, de um lado, os países ricos e poderosos e, de outro, o chamado Terceiro Mundo, pobres e injustiçados. Dessa forma, “quando os Estados Unidos ameaçam a Líbia, Cuba, ou o Irã; quando, por si ou por seus prepostos, invadem Granada e o Panamá; quando a Rússia e a França se impõem ao Afeganistão ou ao Chad; e quando todos os grandes se juntam para invadir o Iraque — em todos estes casos são outros tantos ‘arraiais de Canudos’ que estão sendo esmagados ou humilhados” (Suassuna, 2008b, p. 276). Finalmente, para não sermos hipócritas, é preciso reconhecer que também em casa todos nós temos nossos “arraiais de Canudos” particulares. Por isso, “quando na casa de qualquer um de nós, brasileiros brancos e privilegiados, um casal rico ou de classe média oprime e explora uma empregada doméstica negra e pobre, é o Brasil oficial que está humilhando o Brasil real e violando a dignidade de seu direito” (Suassuna, 2008b, p. 276).

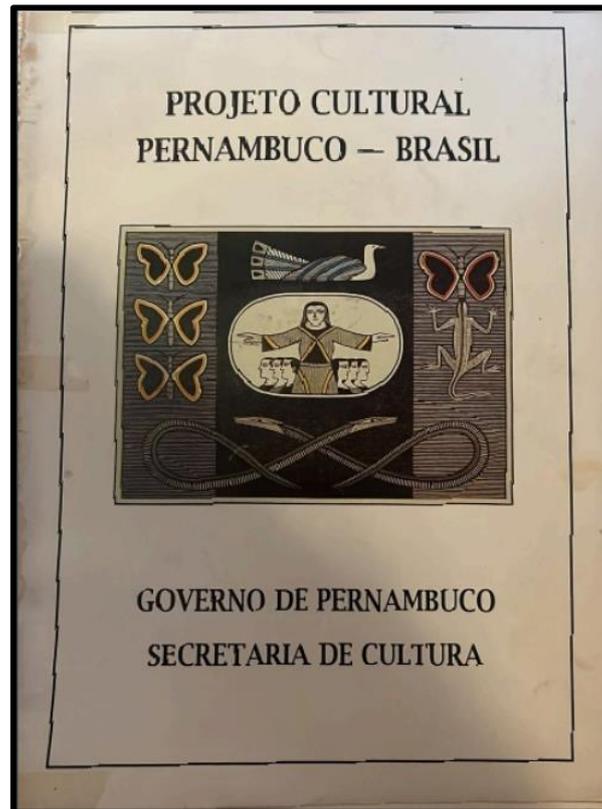
Em outro ensaio, *A Favela e o Arraial*, também originalmente publicado na Folha de S.Paulo, Suassuna (2018) explica que, tendo sido influenciado por Euclides da Cunha, passou muito tempo dominado pela ideia de que o “Brasil real” seria representado apenas pelo “emblema bruto e poderoso do sertão”, em oposição a cultura urbana e cosmopolita do litoral — a do “Brasil oficial”. Até que, após um exame de consciência, pôde constatar que “[...] o Brasil real teria, na verdade, não um, mas dois emblemas, pois os arraiais do sertão tinham seus equivalentes urbanos nas favelas da cidade” (Suassuna, 2018, p. 55), superando, desse modo, a visão dicotômica que herdara do autor de *Os Sertões*. Não sem deixar de reconhecer a importância desse grande brasileiro que foi Euclides da Cunha, o primeiro que, por meio de

sua obra, começou a reparar aquele terrível crime cometido em Canudos, imortalizando os verdadeiros heróis brasileiros e apontando um caminho para a futura edificação da nossa Pátria como Nação:

Euclides da Cunha — deformado pela Rua do Ouvidor e pelo Palácio, que no tempo dele era o do Catete como hoje é o da Alvorada — partiu de São Paulo para o Nordeste como um cruzado da República positivista e da cidade, que então queria ser francesa como hoje quer ser caricatamente americana. Partiu para ajudar a destruir aquilo que, para ele, era ameaça, barbárie e fanatismo sertanejo — e que, na verdade, era o esboço em bruto da nossa grandeza, da nossa justiça, da nossa futura verdade singular de nação. Fique logo claro que, comparados os dois palácios, existe ainda uma diferença a favor do Catete e contra o da Alvorada, no que se refere à verdade brasileira. Talvez por causa disso, Euclides da Cunha mesmo ofuscado, ao se ver diante do povo brasileiro real, pôde tomar seu lado — e o grande livro que é *Os Sertões* resultou do choque experimentado ante aquele Brasil brutal, mas verdadeiro, que ele via pela primeira vez em Canudos e que amou com seu sangue e com seu coração, se bem que nunca o tenha compreendido inteiramente com sua cabeça, meio deformada pela falsa Ciência europeia que o Brasil oficial venerava, e ainda venera, como dogma. Quando ele fala com base nesta falsa Ciência, erra. E acerta quando deixa falar sua genial intuição de poeta. A sorte é que aquela pseudociência, enfatuada, pretensiosa e equívoca perde-se no galope épico da ação, no cenário e nos personagens, erguidos e transfigurados pela extraordinária linguagem alegórica, áspera e profética que ele criou. Se queremos, mesmo, encontrar um caminho para nosso País, temos que segui-lo, levando adiante, na medida das forças de cada um, a chama iluminadora daquele que foi e continua a ser a obra fundamental para o entendimento do Brasil. A pedra angular para a futura edificação de nossa Pátria como Nação. Uma nação na qual a cisão atual seja substituída pela indispensável identificação e onde, pela primeira vez em nossa atormentada História, o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real (Suassuna, 2008c, p. 238).

É em defesa desse “Brasil real”, com sua gente e suas tradições, que Suassuna ergue o seu Marco do Meio-Dia, eixo em torno do qual gravita toda a sua produção literária e, também, sua atuação política como cidadão. Por sinal, certa vez quando questionado sobre os motivos que o levaram a aceitar o cargo de Secretário de Cultura, respondeu que, como cidadão brasileiro, não poderia se omitir diante do que estava acontecendo com o nosso país e com o nosso povo: “como secretário, vou, no mínimo, deflagrar uma discussão nacional em favor da cultura brasileira” (Suassuna, 2000a, p. 38). O ponto de partida, além das Aulas-Espetáculo que começam a ser realizadas exatamente durante a sua gestão como secretário, foi o “Projeto Cultural Pernambuco – Brasil”, que condensa algumas categorias gerais de análise e articula uma série de iniciativas voltadas para a valorização e preservação da cultura popular brasileira.

**Figura 1 - Capa do Projeto Cultural Pernambuco – Brasil**



Fonte: Acervo de Antônio Madureira.

Com capa concebida pelo gravurista Gilvan Samico, a elaboração do “Projeto Cultural Pernambuco – Brasil” contou com a colaboração de Carlos da Fonte, Raimundo Carrero e Brivaldo Campelo Filho. Na primeira parte do Projeto, Suassuna promove uma breve discussão sobre algumas categorias fundantes, como “arte arcaica” e “arte de vanguarda”, “arte nacional” e “arte universal”, “arte erudita” e “arte popular”, analisando interpretações equivocadas e usos inadequados desses conceitos no campo da Cultura.

Citando Miró, para quem “depois das artes das cavernas tudo é decadência”, mas sem ir tão longe como o pintor espanhol, Suassuna pondera que em Arte não existe progresso, mas sim variações. Não obstante, “a visão exclusivamente eurocêntrica da Cultura é que tem causado certos preconceitos e graves erros de avaliação em tal campo” (Suassuna, 1995, p. 3), elegendo como superiores as “artes de vanguarda” em oposição as “artes arcaicas”. Para Suassuna (1995), no entanto, não se pode dizer que a arte renascentista seja superior a arte medieval, só porque no curso de suas variações o uso da perspectiva foi adotado, sendo depois, inclusive, no século XX, novamente abandonado. Dessa forma, *Vegetações sobre rochas* de Paul Klee não é melhor nem pior do que as inscrições rupestres, em figuras muito similares, da Pedra do Ingá, no Nordeste brasileiro; ambas “são igualmente valiosas, e, curiosamente,

mantêm entre si um parentesco estético, apesar dos mais de 2.000 anos que as separam no tempo” (Suassuna, 1995, p. 3).

**Figura 2 – Ilustrações comparativas da pintura rupestre brasileira com uma pintura de Paul Klee**



Fonte: Suassuna (1995, p. 3).

A mesma confusão ocorre em relação às noções de “arte nacional” e “arte universal”. Na realidade, toda “arte universal” tem origem na cultura local, pois, como afirma Suassuna, “[...] de início toda obra de arte é ligada a um local determinado, toda arte é nacional” (1995, p. 3-4). Logo, o que torna uma obra de arte “universal” não é sua suposta ligação com uma igualmente suposta “cultura universal”, até mesmo porque, como atesta o paradigma antropológico, toda cultura é, antes de tudo, um fenômeno local, isto é, só pode ser interpretada à luz do saber local (Geertz, 2008). Por isso, é um equívoco considerar as chamadas “artes de vanguarda” como universais enquanto as “artes arcaicas” são vistas como locais, provincianas ou ultrapassadas apenas por estarem vinculadas à identidade de um povo. Dessa forma, como aponta Suassuna (1995, p. 4), “não existem obras de arte universais: as que assim são consideradas são apenas universalizadas, pela qualidade e pela divulgação”.

A universalidade de uma obra de arte não reside, portanto, em sua pretensa neutralidade ou em sua adequação a padrões impostos por centros hegemônicos, mas sim na autenticidade com que ela expressa valores, símbolos e experiências que, embora particulares, dialogam com questões humanas universais. Esse é o caso, por exemplo, de Cervantes, mas também de Dostoiévski e Gogol. Em *Dom Quixote*, o leitor encontra uma narrativa que o aproxima da Espanha de Cervantes, com seus moinhos de vento e castelos. Da mesma forma, quem se

debruça sobre *Almas Mortas* ou *Os Irmãos Karamázov* é transportado à Rússia, com seus vastos campos e palácios bizantinos. Por isso, a ideia de “universalização” defendida por Suassuna em tudo se contrapõe a versão falsificada da Indústria Cultural que, no fundo, busca tão somente a uniformização dos valores estéticos, em prol de uma “cultura global” voltada para o consumo em que as particularidades culturais dos povos são substituídas por produtos genéricos e massificados. Assim, na visão de Suassuna, uma obra de arte será tanto mais universal, quanto mais se ligar às raízes culturais e históricas de sua região ou país.

Por conseguinte, conforme discutido em seções anteriores, a terceira distinção abordada por Suassuna é entre “cultura erudita” e “cultura popular”, um tópico extremamente sensível aos ideais do Movimento Armorial. Como explica Suassuna (1995), no Brasil, assim como nos demais países da América Latina, a cultura ibérica “romanizou” o país, tornando-se base da cultura oficial e erudita — uma cultura ancorada nos pressupostos eurocêntricos de Beleza. Foi a reinterpretação dessa cultura, moldada pela criatividade e pelos processos de recriação dos povos negros, indígenas e mestiços — que já traziam consigo sensibilidades artísticas próprias, como o teatro indígena e as danças e ritmos africanos — que deu origem, no Brasil, à chamada “cultura popular”. Exatamente por ser produto das classes mais desfavorecidas da nossa população e por sua ligação indissociável com as singularidades do modo de viver do nosso povo, é que a “cultura popular” sempre foi alvo de preconceitos e constrangimentos, minada cada vez mais pelos avanços da Indústria Cultural. Colonialismo e capitalismo são, portanto, as duas faces de uma mesma moeda (Césaire, 1978) e permanecem unidos em uma relação de interdependência histórica e estrutural (Quijano, 2009), sendo a Indústria Cultural a pedra angular desse sistema de dominação.

Tanto por isso, o “Projeto Cultural Pernambuco – Brasil”, em sintonia com as bandeiras defendidas pelo Movimento Armorial, estabeleceu como prioridade valorizar e promover a arte popular brasileira, ou aquela que, embora não sendo popular de origem, é nacional, por estar profundamente ligada ao popular:

Amaro Francisco é um grande artista brasileiro que faz gravuras em madeira e, como pessoa, é de origem popular. Gilvan Samico é um grande gravador brasileiro que, não sendo popular, cria, porém, sua extraordinária gravura em ligação estreita com a gravura popular (que, a partir de certo tempo, passou, inclusive, a receber influência dele). Mestre Galdino, de Caruaru, é um grande ceramista brasileiro — e Popular. Francisco Brennand é um grande ceramista brasileiro cuja obra (hoje universalizada, como a de Miró) entre outras características tem a de se ligar à cerâmica feita pelo povo de nosso País. O Cego Oliveira, tocador de rabeça do Sertão nordestino, é um grande músico brasileiro, popular pela origem assim como pelo espírito e pelas formas de sua composição e execução. Heitor Villa-Lobos é um grande compositor brasileiro cuja obra se fundamenta nas raízes nacionais e populares da nossa música (Suassuna, 1995, p. 6).

Rompendo com toda e qualquer discriminação entre arte “arcaica” e arte “moderna”, entre arte “nacional” e arte “universal”, entre arte “erudita” e arte “popular”; “todas elas [...] encaradas como pertencentes a uma imensa fraternidade, na linha da riqueza e variedade das diversas etnias que compõe nossa população” (Suassuna, 1995, p. 6), o Projeto é um verdadeiro marco para uma gestão cultural engajada frente aos desafios impostos pela Indústria Cultural e pelo programa moderno do “colonialismo global”. Razão pela qual, como enfaticamente assevera Suassuna (1995, p. 6), “a única restrição [de nossa parte] dirige-se contra os servís e imitadores, isto é, aqueles que, confundindo inovação com renovação, se curvam ansiosos por qualquer ‘novidade’ que nos vem de fora como se fosse verdadeiramente de vanguarda”.

A partir daí uma série de ações são elencadas no Projeto, como o início das Aulas-Espetáculo e a criação do Grupo Romançal, reunindo músicos, atores e dançarinos, responsáveis, juntamente com o Balé Romançal, o Conjunto Romançal de Câmera e a Trupe Romançal de Teatro — a serem criados posteriormente —, pelos espetáculos e concertos necessários delineados pelo programa. A gravação dessas Aulas-Espetáculo também serviria como embrião para trabalhos do Projeto no campo do cinema e televisão.

No caso da dança, o caminho traçado envolvia estudos dos diversos passos da nossa dança popular tendo como foco a criação de “uma dança brasileira total”, fundindo a popular e a clássica. Essa proposta foi levada adiante pelo Grupo Grial de Dança sob a direção de Maria Paula Costa Rêgo, ainda em atividade e com diversos espetáculos realizados, o mais recente uma adaptação da peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, de Ariano Suassuna.

No que se refere a música, a linha-mestra do Armorial se mantinha: valorização dos ritmos e instrumentos populares, como a rabeca e marimbau; a incorporação do repertório popular do Romanceiro, com seus “galopes” e “repentes”; e, nessa sequência, a criação de uma música erudita brasileira mediada pela fusão do espírito popular com a música clássica.

Para o teatro, a inspiração partiria do próprio teatro nacional e popular do nosso país, como ocorreu no cinema japonês, no nosso caso principalmente buscando incorporar elementos do teatro brasileiro indígena, bem como do “Auto de Guerreiros”, “Reisados”, “Cavalo Marinho”, “Fandango” etc., com roupas e personagens baseadas nesses “guerreiros” e “brincantes”. Os espetáculos também deveriam ser pensados buscando-se a fusão harmoniosa, com atores e bailarinos populares e clássicos, entre a tradição erudita com a do povo. Mas o que realmente se destaca é a preocupação em relação ao público-alvo: “o público privilegiado dos espetáculos ligados ao Projeto serão os estudantes das universidades, escolas e colégios, principalmente os da rede estadual de ensino” (Suassuna, 1995, p. 13), com os espetáculos sendo levados a esses espaços, às escolas públicas e outros equipamentos culturais acessíveis,

de modo a não lançar mão de dispendiosas campanhas publicitárias e, de fato, promover de maneira sustentável a democratização da cultura.

No campo da arquitetura, pintura e escultura, a prioridade estabelecida, seguindo a lei que criou a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), seria a da interiorização das suas atividades por meio dos Centro Intermunicipais de Cultura. Mas aqui uma advertência: “inquieta-se, porém, o fato de que, no Brasil, os ‘centros culturais’ e ‘casas da cultura’ quase sempre são criações artificiais enormes, impostas de cima para baixo e sem qualquer correspondência com a realidade econômica e social do País” (Suassuna, 1995, p. 16). Em tal caso, “diferentemente do caminho comum, nossa ideia é partir de locais e grupos comunitários onde o próprio povo tenha organizado atividades ligadas às artes cênicas ou plásticas, assim como à música e à literatura” (Suassuna, 1995, p. 16), sendo esses locais onde estas artes são praticadas os verdadeiros “centros culturais” a serem preservados e incentivados. Além de que, “deles podemos partir para a criação de um centro real, barato, possível e que, ao mesmo tempo, corresponda à verdade profunda do nosso Povo, o qual se encarregará, ele mesmo, de manter vivo e atuante o centro cultural que se originou do seu” (Suassuna, 1995, p. 16-17).

Essa proposta é muito interessante e nos oferece um norte para uma gestão cultural que leve em consideração a própria participação ativa dos detentores do patrimônio cultural e sua gestão social. Quanto mais salienta Suassuna (1995, p. 17) a necessidade de “[...] ficarmos atentos para que a oficialização e a burocracia não prejudiquem, ou mesmo sufoquem, a beleza e a verdade da criação popular”.

Também é resultado do Projeto a criação das chamadas Ilumiaras, espaços públicos concebidos para a celebração da cultura e do povo brasileiro. Apesar de nem todas as Ilumiaras idealizadas por Suassuna terem se concretizado, duas deles se tornaram um marco do Projeto: a Ilumiara Zumbi, em Olinda-PE, e a Ilumiara Pedra do Reino, em São José do Belmonte-PE, ambas com esculturas/inscrições que remetem a valorização dos verdadeiros heróis nacionais e do nosso passado rupestre. No caso da Ilumiara Zumbi que homenageia o grande líder do quilombo dos Palmares, a ideia era fazer da praça uma espécie de anfiteatro para exposições de espetáculos públicos de toda natureza, principalmente de Maracatu, que já funcionavam ali, como o “Leão Formoso” e o “Piaba de Ouro”. É importante notar que a Ilumiara Zumbi fica em um bairro pobre da cidade, também por isso a escolha, no sentido de garantir às populações desprivilegiadas acesso a espaços públicos de cultura, onde possam se reunir, expressar sua identidade e celebrar seus festejos e tradições.

Como escreveu Certeau (1998), o “espaço” deve ser entendido como “lugar praticado”, animado pelo conjunto dos movimentos que nele se desdobram e transformado pelo conjunto de pessoas, sentidos, práticas e experiências que o atravessam. Apropriar-se do espaço, do espaço público cultural, na melhor expressão de Lefebvre (2001), é como o povo reivindica o seu “direito à cidade”. Por isso, ao pensar esses espaços e equipamentos culturais a partir das formas apropriativas (e não privativas), celebrativas (e não excludentes), populares (e não elitistas), o Projeto de Suassuna afirma uma visão de cultura, de gestão cultural, que só pode mesmo valer-se dos protagonismos sociais e da participação coletiva na mais exata radicalidade da proposta.

As Ilumiaras, nesse sentido, não deixam ser, portanto, verdadeiros territórios de vivência, resistência e celebração das tradições e expressões da nossa cultura popular. Infelizmente, como ocorre com a Ilumiara Zumbi, mas também com outros equipamentos culturais e patrimônios históricos em todo país, o abandono e a negligência por parte do poder público, a falta de investimentos e de manutenção adequada têm levado à progressiva deterioração desses espaços. Esse descaso não apenas compromete sua preservação, mas também sua função como símbolos de identidade e memória coletivas, privando as comunidades (principalmente as mais vulnerabilizadas) de espaços de lazer, convivência social e promoção da cultura.

Quanto a literatura, principalmente a literatura de cordel que é símbolo do nosso Romanceiro Popular, o Projeto chama a atenção para o fato de que fala-se muito sobre a extinção desse gênero literário, mas se isso vier a ocorrer, não será pela falta de vitalidade dos nossos poetas populares, mas sim, como dito acima a respeito do nosso patrimônio arquitetônico e escultural, pela falta de apoio e incentivo necessários, tanto do setor privado quanto do setor público. Sobre isso, escreve Suassuna (1995, p. 26):

É por aí que se chega a definir o papel do Estado na Cultura: apoiar as manifestações culturais que, sendo importantes, vitais, mesmo, para o país, por sua própria natureza não têm condições de receber apoio do mercado — para repetir ideia do atual Ministro da Cultura, Francisco Weffort. Os gravadores, os ceramistas, os tapeceiros, os escultores, os músicos e os grandes poetas do Romanceiro Popular do Nordeste (que começaram seu fecundo trabalho desde os séculos XVI e XVII e ainda hoje estão em plena atividade) precisam e merecem receber tal apoio do Estado. Assim como age o Governador Arraes em relação aos trabalhadores (inclusive os rurais), na medida em que nos for possível procuraremos compensar com o nosso apoio a injustiça secular que vem sendo imposta no curso da nossa História aos geniais trabalhadores anônimos da Cultura brasileira.

Daí a ideia de se criar um prêmio para permitir aos cordelistas editar os seus folhetos, criando também subsídios editoriais por meio da editora estatal, no caso de Pernambuco, a Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), para publicações a custos mais baixos. Outra ideia,

ainda no campo da literatura, seguindo uma sugestão do então governador Miguel Arraes, seria a preparação de edições acessíveis e didáticas dos nossos clássicos, tanto os clássicos da literatura popular, como folhetos de Francisco Sales de Areda e Leandro Gomes de Barros, quanto os clássicos da nossa literatura erudita, não havendo aí, conforme ressalta Suassuna (1995), qualquer distinção de relevância entre um e outro.

Quanto a preservação e revitalização do patrimônio histórico, três lugares foram escolhidos como ponto de partida do Projeto: o Cinema Guarani, em Triunfo-PE; a Igreja do Convento de Santo Antônio, em Igarassu-PE; e a Rua da Aurora, em Recife-PE. Finalmente, o Projeto previa ainda o apoio a realização de festivais, privilegiando aqueles que, como o de Arcoverde, são orientados para a promoção e divulgação da arte nacional e popular. Aqui um caso e mais uma advertência importante: “outros, como o de Garanhuns, serão redirecionados, evitando-se contratações dispendiosas de artistas que se apresentam por uma noite e desaparecem, sem qualquer proveito duradouro para a cultura do Estado” (Suassuna, 1995, p. 30). É preciso ainda pontuar que esses artistas, a que se refere Suassuna, são os mesmos sustentados ou alinhados com a Indústria Cultural. De modo que hoje a situação ainda é mais grave, com milhões e milhões de reais movimentados todos os anos pelas prefeituras e governos estaduais do Nordeste, mesmo naquelas cidadezinhas mais pobres do interior, para financiar *shows* desses “grandes” artistas, que após cantarem umas quantas músicas da “moda” (muitas vezes sem qualquer relação com a festividade local) pegam os seus jatinhos particulares levando todo o dinheiro do povo, enquanto nossos artistas populares permanecem desassistidos e não recebem um tostão. A analogia do Padre Antônio Vieira (2013, p. 51), em seu famoso *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, não poderia ser mais apropriada:

Grande escândalo é este, mas a circunstância o faz ainda maior. Não só vos comeis uns aos outros, senão que os grandes comem os pequenos. Se fora pelo contrário, era menos mal. Se os pequenos comeram os grandes, bastara um grande para muitos pequenos; mas como os grandes comem os pequenos, não bastam cem pequenos, nem mil, para um só grande.

Assim é, sacrifica-se a verba que poderia alimentar muitos “pequenos” para satisfazer a ganância de um “grande”. Mas o pior é que a própria riqueza cultural da comunidade, mantida exatamente pelos artistas populares, se perde para atender aos interesses políticos e econômicos dominantes. Não há dúvida que, nesse cenário “escandaloso”, a circunstância o faz ainda maior: perde a cultura local e perde a população.

Como visto, nem sempre as condições são favoráveis e os obstáculos, muitas vezes, são maiores do que parecem. Por causa disso, muito do que se pretendia realizar e que estava esboçado no Projeto, acabou não se concretizando. De qualquer modo, é importante destacar

que o Projeto foi pensando em um momento específico para uma realidade específica com algumas iniciativas que buscavam atender necessidades imediatas, então o que mais nos interessa absorver aqui são as linhas-mestras de sua formulação, essas sim mais atuais do que nunca e aplicáveis ao contexto de qualquer estado, mesmo ao contexto nacional. Uma Política Cultural séria e comprometida com os interesses do nosso Povo não pode, sob nenhuma circunstância, ignorar que a única forma de defender a nossa soberania e a nossa identidade é preservando as expressões autênticas da nossa “cultura popular”, bem como todas aquelas que, não sendo originalmente “populares”, encontram nelas a fonte de onde extraem um fator de legitimação: “no Brasil, só é verdadeiramente nacional o que é popular ou então aquilo que se liga ao popular” (Suassuna, 2007a, p. 37-38). Essa é a posição que devemos procurar demarcar, ainda que para isso tenhamos que “cerrar os dentes”; e, se porventura, ao assim procedermos, isso nos trouxer a pecha — injusta, por certo — de “puristas”, “arcaicos” ou “radicais”, façamos como Suassuna (1995, p. 31): “[...] nós a assumiremos, convictos que estamos de que, assim agindo, estaremos fazendo o melhor pela Cultura brasileira [...]”.

### ENTRE A CULTURA LOCAL E O UNIVERSALISMO DA CULTURA OU O RELATO FINAL ACERCA DA PELEJA ENTRE “DEUS” E O “DIABO” NA “TERRA DO SOL”



Quando Adorno e Horkheimer (1985, p. 11) publicaram *Dialética do Esclarecimento* há exatos 80 anos, tal a surpresa dos autores ao descobrirem que, apesar das promessas da modernidade, em vez de caminhar para um “estado verdadeiramente humano”, estávamos nos afundando em uma nova espécie de “barbárie”. O diagnóstico não poderia ser mais atual: a “decadência social” que vivemos é também resultado da “decadência cultural”, e vice-versa. E, embora se declare sempre, aqui e ali, o “fim da Indústria Cultural”, o fato é que, hoje, mais do que nunca, ela se encontra em plena expansão. E se a Teoria Crítica da Indústria Cultural passou por certo abandono nas últimas décadas, inclusive entre setores da esquerda, não foi pela falta de vigor das suas proposições, mas pela consumação de uma ideologia que se mostrou tão eficaz quanto perigosa.

Com as redes sociais e as plataformas de *streaming*, só se confirmou a célebre frase do personagem Tancredi Falconeri no clássico romance *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (2017, p. 33): “para que as coisas permaneçam iguais, é preciso que tudo mude”. E tudo mudou, o mundo mudou. A maneira como consumimos cultura mudou, o domínio da rádio e da televisão se desfez, em seu lugar entraram os algoritmos, o marketing digital, os anúncios em cada vídeo, publicação e música reproduzidos... Tudo mudou e permaneceu igual. A concentração econômica na produção e distribuição de conteúdo cultural se intensificou, com poucos conglomerados e multinacionais monopolizando a maior parte das plataformas e do acesso ao conteúdo. A ilusão de que somos os verdadeiros “produtores”, de que já não somos os “consumidores passivos” dos canais e estações, é sem dúvida a aparência mais que aparente, ainda que muitos não consigam enxergar. Afinal, e disso já sabiam Adorno e Horkheimer (1985), não existe verdadeira “produção” sem autonomia. E que autonomia poderia haver em um ambiente controlado por padrões heterônomos de “engajamento” e “monetização”? Tudo mudou e permaneceu igual.

A grande força da Indústria Cultural, aquilo que a anima e que parece torná-la indestrutível, reside na sua capacidade voraz de proporcionar ao homem “necessidades” que servem de mola propulsora para um ciclo constante de “consumo” e “descarte”. O homem vive

sempre “insatisfeito” e sua “insatisfação constante” é que o leva como “ser desejanste” a querer sempre o “objeto desejado”. Um desejo não menos fabricado do que aquilo que tanto anseia, que “fetichiza”. Daí o “pessimismo” que ronda *Dialética do Esclarecimento*, das saídas cada vez mais escassas e de perspectivas emancipatórias restritas. Mas como tudo que se origina na história pode desaparecer, “tudo o que é sólido se desmancha no ar”, também a Indústria Cultural não está imune à máxima dialética. Por isso, dirá Adorno (2011, p. 19): “a arte é a antítese social da sociedade”. Por meio da Arte, da “arte autêntica”, da arte não como mercadoria ou produto de consumo, mas em sua essência transformadora e humanizante, o homem pode verdadeiramente se libertar no encontro com sua própria autonomia; deixando de ser objeto de trabalho e consumo, emancipando-se pelo resgate da sua “subjetividade” pela mediação “objetiva” das relações concretas com o *real*, com o *outro*, com o *mundo* dentro e fora de si.

Em *Iniciação à Estética*, ao discutir as funções de que se ocupa a Arte, Ariano Suassuna (2013) propõe uma importante distinção entre “arte gratuita” e “arte participante”. Para os defensores da primeira, a arte deve ser desinteressada, ou seja, sua única preocupação deve ser a criação da beleza, sem submissão a ideias externas (a uma *tese*, como diria Maritain), como moralidade ou causas sociais. Para os partidários da segunda (e o uso do termo “partidários” não é acidental), a arte deve ter por premissa se engajar em uma causa, desempenhando uma função social ou política, é o defende, por exemplo, a grande maioria dos pensadores marxistas. Guardado os devidos distanciamentos, embora estudos mais rigorosos sobre as teorias estéticas de Adorno e Suassuna pudessem abrir um fecundíssimo campo de investigação, embora o primeiro (de base marxista, afinal) se incline para uma visão da Arte como “arte participante”, e o segundo, talvez pela forte influência recebida de Maritain, se aproxime mais da concepção de uma “arte gratuita”, isto é, de uma arte voltada para a criação da Beleza; em ambos percebe-se um esforço legítimo de matização, de *síntese*, no sentido de negar os extremos tanto de uma arte alienada da realidade, quando de uma arte subjugada a interesses externos que comprometam sua autonomia estética; “[...] a Arte gratuita pode cair na desumanização, na frieza esteticista da ‘torre de marfim’ e do formalismo estéril; a Arte participante termina levando o artista para os caminhos da propaganda” (Suassuna, 2013, p. 129).

Para que não se caia em nenhuma dessas posições extremadas é que Suassuna (2013) busca um arranjo conciliatório, reconhecendo que, embora a Beleza seja, na sua visão, a preocupação *fundamental* da Arte, não deve ser considerada como uma preocupação *exclusiva*. O problema não é o teor político ou filosófico de uma obra de arte, “[...] o que é ruim é justapor artificialmente a tese à obra; mas se a obra nasce *naturalmente* implicada com um pensamento

ou uma paixão, fundamentais no universo de seu autor [...] aí as paixões e o pensamento são levados, pela obra, em seu impulso para a Beleza” (Suassuna, 2013, p. 132, grifo do autor). Neste caso, como perfaz Suassuna (2013, p. 132), cumpre acentuar que “a Arte parte do homem, é expressão do homem, isto é, de um ser total que, ao empreender a criação da obra, lhe imprimirá necessariamente a marca de sua pessoa inteira [...]”. A Beleza deve ser criada a partir do “mundo real” e do “mundo particular” de cada artista, evitando-se os radicalismos que, tanto de um lado quanto de outro, só podem mesmo levar a esterilidade da Arte ou a impostura de colocá-la a serviço da propaganda.

A esse respeito, muito interessa os apontamentos feitos por Ernst Fischer (1983) em *A Necessidade da Arte*, que mesmo sendo marxista, não poupou críticas à maneira como, no mundo socialista, a arte passou a ser instrumentalizada e até mesmo nivelada a padrões uniformes (tal como ocorre na Indústria Cultural), limitando não só a liberdade do artista, mas a própria natureza inventiva da Arte. Ao revés, mantendo-se leal ao verdadeiro espírito *socialista* que visa, antes de tudo, a emancipação integral dos sujeitos contra tudo àquilo que leva a sua “desumanização”, Fischer (1983, p. 237) estabelece que a construção de uma sociedade socialista, na qual o “mercado artístico” já não seja dominado pela “cultura de massa” e por “especuladores capitalistas”, envolve uma dupla tarefa: “1) educar o público para um desfrute apropriado da arte, isto é, elevar o nível de compreensão e discernimento do público; 2) enfatizar a responsabilidade social do artista”. Essa responsabilidade social, como faz questão de ressaltar, não implica em uma supressão da autonomia do artista ou da própria arte, antes trata-se de reconhecer que o artista não trabalha no “vazio”, pois, de certa forma, é “comissionado pela sociedade”, ou seja, o artista não produz apenas para si, mas para a comunidade; “ele realiza um trabalho que interessa a todos os que querem conhecer o mundo em que vivem, que desejam saber de onde vêm e para onde vão” (Fischer, 1983, p. 238).

Fischer procura, assim, ainda que idealize a concreção dessa busca em uma sociedade comunista futura, restabelecer a unidade, como o era na velha Atenas e no período da arte gótica, entre a “liberdade individual do artista” e sua “harmonia com a coletividade”, isto é, entre a forma como ele exprime suas “experiências pessoais” e como isso reflete a “consciência coletiva”. Uma vez que a linguagem reflete em cada pessoa o resultado de milhares de anos de experiência compartilhada, e que a ciência fornece a cada indivíduo o saber acumulado ao longo da história da humanidade, escreve Fischer (1983, p. 252, grifos do autor): “[...] da mesma forma a função permanente da arte é recriar *para a experiência de cada indivíduo* a plenitude *daquilo que ele não é*, isto é, a experiência da humanidade em geral”. Por isso, não é e nunca será possível se declarar a morte da Arte, pois “enquanto a própria humanidade não morrer, a

arte não morrerá” (Fischer, 1983, p. 254). No mesmo sentido proclama Suassuna (2013, p. 133): “[...] a Arte é um impulso fundamental do homem e, enquanto existir o homem, a Arte existirá”.

A Arte existe, em qualquer tempo e lugar, porque o ser humano sente inevitável necessidade de dar uma resposta, por mais inconclusiva que seja, àquelas angústias que se tumultuam no âmago do seu *Ser*. Se isso é verdade, também é verdade que a forma como busca decifrar esses segredos mais recônditos não se descola do seu universo particular e do horizonte que tem diante de si. Só podemos interpretar o mundo desde uma “realidade específica”, desde o chão sobre o qual pisamos, e esse chão é o chão da nossa própria Cultura. A impossibilidade da existência de uma “cultura universal”, “global”, “homogênea”, “unificada”, “diluída”, — como prospecta a Indústria Cultural —, reside na impossibilidade mesma de olhar o mundo “de cima para baixo”, como se fôssemos exteriores a ele. É de “baixo” que partimos, daquilo que nos rodeia — “eu sou eu e minha circunstância”, escreveu Ortega y Gasset (1967, p. 52); não me confundo com a realidade a minha volta, mas dela sou inseparável.

E que fique claro para que disso não haja interpretações equivocadas: ao partir “de baixo”, do “chão subterrâneo da nossa Cultura”, isso não significa ter uma visão limitada ou redutível do mundo, muito pelo contrário, significa fortificar as raízes para que a árvore se eleve ao máximo de sua estatura, permitindo assim que os próprios horizontes se alarguem. Suassuna resume muito bem esse “ponto de vista” retomando uma frase atribuída a Tolstói: “pinte bem a sua aldeia, que você será universal”; dizemos agora: “conheça bem a sua aldeia, que você verá universal”. Foi exatamente isso que ele buscou fazer, e é essa “visão totalizadora” do homem e da realidade, da natureza e do *Ser*, do local e do universal, que a Arte Armorial buscou expressar, transformar, *recriar*; assumindo, sem “estecismos” ou “purismo estético”, as contradições, complexidades e tormentos que são inerentes à vida e à experiência humana, seja no Sertão, seja em qualquer outra parte do Mundo. Nas palavras do próprio Suassuna (2008e, p. 49): “minha arte procura se alimentar dessa luz que parte do real e a ele retorna, oferecendo uma resposta domada a sua solicitação fascinante e feroz”.

\* \* \*

O objetivo desse trabalho, reconhecendo os limites que permeiam qualquer construção do pensamento, foi buscar estabelecer, à luz do legado do Movimento Armorial e das teorias sustentadas pela Escola de Frankfurt, algumas bases críticas para uma reflexão profunda acerca da Indústria Cultural e seus impactos sobre a cultura popular, especialmente em um contexto de crise da própria modernidade. Da maneira como enxergamos, essa crise é, antes de tudo, uma “crise de identidade”. Daí a insistência na valorização da “identidade nacional” como

resposta e reação às ameaças que a chamada “globalização cultural” impõe, sobretudo através do esvaziamento das nossas potencialidades criativas. Nas últimas décadas, a esquerda brasileira tem levantado importantes bandeiras de “luta por identidade”, mas, por alguma razão, a causa da “identidade nacional” não tem recebido a atenção e a relevância que merece. No entanto, essa é a causa que verdadeiramente aglutina todas as outras, não porque as absorve, mas porque as fortalece; servindo de elo comum para uma luta comum a ser travada em suas respectivas arenas de combate. A “identidade nacional” é aquilo que nos une enquanto Povo, o que não implica na diluição das nossas diferenças (isso quem faz é a Indústria Cultural), mas no reconhecimento da própria diversidade como elemento fundante da nossa Cultura — uma Cultura que, como já dizia Suassuna, só pode mesmo ser compreendida em sua *integralidade* à luz da ideia de uma “unidade de contrastes”<sup>15</sup>.

A luta em defesa da “identidade nacional” é tão revolucionária e progressista quanto a luta pelos direitos das mulheres, do Movimento Negro, dos povos originários e comunidades tradicionais, entre tantas outras que, lutando contra a ordem imperante de dominação e opressão cuja base é o próprio sistema capitalista e colonial, por esse prisma, também a ela se liga e com ela se reforça. A relevância das “lutas por identidade” se situa na demanda dos grupos e classes oprimidos por dignidade e reconhecimento. É também por dignidade e reconhecimento que a luta pela preservação da “identidade nacional” se levanta ante as forças que ameaçam a dignidade do nosso Povo e menosprezam as particularidades da nossa Cultura. Ao nos unirmos em torno dessa bandeira, não estamos excluindo nenhuma outra, mas, ao contrário,

---

<sup>15</sup> Em sua tese de livre-docência *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*, defendida em 1976 na Universidade Federal de Pernambuco, apesar de ter abandonado algumas teorias ali presentes, como a ideia de “raça castanha” por ter percebido, tempos depois, as conotações racistas inconscientemente reproduzidas no conceito (sobretudo pela influência recebida de autores como Euclides da Cunha e Sylvio Romero), Suassuna (1976) não deixa de oferecer alguns aportes que, despidos das teorias racialistas que os envolvem, nos oferecem uma interpretação bastante original da Cultura brasileira, cujo fio condutor é a visão de mundo *barroca* em que esta se assenta e se projeta. Segundo Suassuna (1976, p. 7), “o Barroco é um estilo de vida, uma visão do mundo e uma Cultura que se caracteriza pela união dialética de contrários, de elementos clássicos e românticos”. Mais precisamente, “[...] pode-se dizer que o barroco destruiu e queimou no seu impulso o otimismo clássico e preparou o pessimismo romântico, embebido de amor pelo Caos e pelo satanismo do culto da melancolia e da Morte” (Suassuna, 1976, p. 7). É por essa razão que Suassuna (1976, p. 7) considera o barroco “[...] um estilo contraditório e totalizante, por ser a primeira manifestação romântica de dissolução do Clássico”. Para Suassuna (1976, p. 75), é a partir do Barroco que o Brasil vai começa a se forjar como Nação, extraindo daí a sua singularidade, com Gregório de Matos sendo o primeiro a apontar este caminho: “no século XVII brasileiro, será através de Gregório de Matos que o elemento popular e picaresco irromperá no nosso Barroco”. Segundo explica Maria Thereza Didier (2012, p. 176-177), Suassuna não tece uma discussão teórica sobre a noção de “barroco”, antes o emprega como um elemento harmonizador e particularizador da cultura brasileira: “Suassuna afirma a originalidade do barroco brasileiro em relação ao europeu por unir o barroco português, mais vegetal, e o barroco espanhol, despojado, castanho e ensolarado do sertão. Mais uma vez o autor segue a união de contrários como característica brasileira e como elemento do barroco que pretende a junção do espírito religioso e místico ao elemento popular, tudo dentro da tradição”.

reconhecendo que todas essas lutas convergem no enfrentamento de um sistema que se sustenta na exploração, na desigualdade e na negação das diferenças.

“Há nacionalismos e nacionalismos”, já dizia Barbosa Lima Sobrinho (1998, p. 8): “o nacionalismo pode ser um programa sem conteúdo, mas pode ser também um objetivo preciso. Há momentos em que soa como uma palavra quase inútil; e ocasiões, em que vale como uma clarinada de alerta ou uma flâmula de revolução”. Existe, pois, como pontuou o próprio Suassuna em uma entrevista concedida a Nildo Ouriques para o IELA/UFSC, um “nacionalismo de direita”, reacionário e conservador (como é o nacionalismo norte-americano); contra este devemos opor o nosso “nacionalismo de esquerda”, libertário, *integrador* e popular; um nacionalismo que esteja comprometido tanto com a causa nacional, em particular, quanto com a causa de todos os povos espoliados e oprimidos do mundo, em geral, principalmente àqueles pertencentes ao chamado Terceiro Mundo<sup>16</sup>. Um nacionalismo *humanista*, democrático e anti-imperialista. Um nacionalismo que se afirma como práxis emancipatória de um Povo e de uma Nação, como ocorreu no processo de libertação da Índia com Ghandi e Nehru. A propósito, em uma de suas Aulas-Espetáculo, Suassuna ressalta esse episódio como a maior demonstração que temos de um Povo que, após um longo período de dominação estrangeira, pôde resistir e se libertar das amarras a que estava sujeito unicamente pelo vigor da sua Cultura. Também aí, em uma série de artigos publicados entre o final da década de 1970 e princípios de 1980, Suassuna não deixou de manifestar seu apoio a Revolução Iraniana liderada pelo Aiatolá Khomeini, e apesar de criticar os métodos violentos adotados pelo novo regime e tecer ressalvas quanto o fundamentalismo de certas práticas, via na figura do líder nacionalista iraniano um

---

<sup>16</sup> Helio Jaguaribe (2013) parte de uma classificação similar estabelecendo uma diferenciação categórica entre o “nacionalismo integrador” e o “nacionalismo imperialista”. Como explica o autor, o nacionalismo integrador é característico de comunidades que buscam constituir-se como nação, ou seja, aquelas que experimentam a necessidade de consolidar uma identidade nacional e uma estrutura política que ainda não está plenamente formada. Esse tipo de nacionalismo foi observado nos nacionalismos europeus e norte-americano do século XVIII, bem como nos nacionalismos dos países afro-asiáticos, árabes e latino-americanos no século XX. Trata-se de um movimento que visa à formação e à preservação de uma nacionalidade historicamente possível, mas ainda não concretizada politicamente. Por outro lado, o nacionalismo imperialista surge em nações já plenamente conformadas, que possuem uma longa experiência de vida nacional, mas cujo desenvolvimento econômico e cultural ultrapassa as fronteiras do Estado-nação tradicional. Esse tipo de nacionalismo é observado nos nacionalismos europeus do século XX, que se viram diante do dilema de disputar hegemonia e mercados em um contexto global que, após a Segunda Guerra Mundial, já não permitia mais essa competição desenfreada. A alternativa seria a integração em uma unidade transnacional, como a ideia de uma “grande Europa”. Para Jaguaribe (2013, p. 30), “uma das razões que têm dificultado a compreensão do significado dos nacionalismos afro-asiáticos, árabes e latino-americanos, por parte dos países europeus e dos Estados Unidos, é o fato de terem tais países superado há muito sua fase de nacionalismo integrador e só terem agora a experiência do nacionalismo imperialista. Daí sua propensão a considerar desfavoravelmente o nacionalismo das nações mais jovens, que somente hoje se constituem ou consolidam, vindo sempre nesse nacionalismo ameaça à paz mundial ou infiltração do comunismo”.

exemplo a ser seguido pelos países pobres do Terceiro Mundo contra a dominação e opressão das superpotências imperialistas do Ocidente.

Em ambos os casos, a grande lição que fica é que, para nós, povos, países e nações, filhos e filhas da Rainha do Meio-Dia, que ainda hoje se encontram subjogados pelo poder capitalista/colonial, não há outra alternativa possível para nos libertarmos senão a reafirmação de nossas identidades, a valorização de nossas culturas e a construção de um projeto nacionalista de emancipação popular, rompendo com as amarras da dependência e da alienação impostas pela lógica hegemônica, cuja principal arma de dominação, no mundo em que vivemos, é a própria Indústria Cultural. Dessa forma, ou assumimos nossa posição como “radicais do Terceiro Mundo”<sup>17</sup> contra a impostura das nações ricas e poderosas, de impérios construídos com o assalto de nossas riquezas e por sobre o jugo de nossos povos, ou estaremos para sempre condenados a andar com a cabeça baixa, como se fôssemos indignos do chão que pisamos. Um povo pode ser roubado, oprimido e descaracterizado, mas, se o exemplo da Índia e do Irã nos ensina algo, é que, mesmo em uma situação de desvantagem ou diante de uma provável derrota, quando um povo realmente se apropria de sua identidade cultural e a transforma no fundamento da consciência nacional, ele se torna indomável, alimentando-se permanentemente desse sonho — “coisa muito maior e mais poderosa do que o petróleo, os

---

<sup>17</sup> Essa expressão remete a uma crítica feita por Ariano Suassuna (1980a) a uma fala do ex-conselheiro de segurança e ex-secretário de Estado dos Estados Unidos, Henry Kissinger, que afirmou, na década de 80, que os Estados Unidos deveriam se tornar “mais decididos e agressivos” em relação não apenas à União Soviética, mas também aos países do Terceiro Mundo. Kissinger alertou que, caso não adotassem essa postura, os Estados Unidos estariam colocando em risco a “estabilidade” dos países ricos do Ocidente, abrindo a possibilidade de que a partir daquela década o mundo ocidental se transformasse em “um pesadelo devido a uma aliança entre ‘comunistas’ e radicais do Terceiro Mundo”. Conforme analisa Suassuna (1980a, p. 11), “[...] depois da surpreendente aparição na cena mundial de personalidades terceiro-mundistas como o Aiatolá Khomeini, ficou muito difícil [para os EUA] lançar mão do demônio do comunismo para exorcizá-las, pois elas são ao mesmo tempo ferozmente antiamericanas e ferozmente antissoviéticas. Kissinger, então, apela para nova fórmula, certamente aquela que, nos próximos anos, vai ser a arma de combate da nova propaganda neonazista americana. Segundo ele, o que ameaça transformar o mundo num pesadelo na década de 80 não será apenas o Comunismo; é uma aliança ‘de comunistas e radicais do Terceiro Mundo’ — leia-se ‘pessoas que, no Terceiro Mundo, não se conformam em ver seus países sendo roubados, oprimidos e descaracterizados exatamente pela política ‘decidida e agressiva’ dos Estados Unidos’. Segundo Kissinger, essa aliança tentará ‘humilhar o Ocidente’. Ora, ameaça ele, ‘se a dignidade do Ocidente continuar a ser desprezada, as consequências terão proporções trágicas’”. Mas o que seria essa humilhação? Na leitura de Suassuna (1980a), diferente do que se poderia imaginar, como ofensas à soberania ou à bandeira americana, ou mesmo problemas de ordem religiosa, ética e moral; a “humilhação” referida por Kissinger estava associada à possibilidade, naquele momento, de os países do Terceiro Mundo cortarem o fornecimento de petróleo. É então que Suassuna (1980a, p. 11, grifo nosso) conclui ironizando essa ideia e destacando, sobretudo, a hipocrisia da retórica americana: “Quer dizer: os Estados Unidos furto durante anos e anos o petróleo do Terceiro Mundo, e é com esse petróleo que criam sua desumana estrutura de privilégios, de consumismo desvairado, de opressão, de violência e exploração dos outros povos. Agora, os russos entram em cena, evidentemente não com o propósito de ‘proteger’ o Terceiro Mundo, mas sim porque querem também sua parte no roubo. E se os países árabes do Terceiro Mundo protestam, são radicais que insultam a dignidade (?) do Ocidente e ameaçam transformar o mundo num pesadelo. **É impossível falar mais claro. Espero que nós, brasileiros, sejamos um dia capazes de identificar nossa luta com a das palavras de Kissinger em seu real significado**”.

carros e o concreto armado em que as Nações ocidentais fundamentam a estrutura de sua sociedade esmagadora e corruptora do homem” (Suassuna, 1980c, p. 11).

\* \* \*

Em uma entrevista para os editores dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Sales, ao ser questionado pelo escritor Moacyr Scliar sobre sua posição acerca do processo em curso de “globalização da cultura” (pela Indústria Cultural, logicamente), Ariano respondeu o seguinte: “acredito que esse processo está, sim, em curso. As pessoas dizem até para mim que não adianta contestar, é um fato consumado. Mas eu não sou derrotista, não. Sou sertanejo e, ainda que eu saiba que é uma luta perdida, aí é que eu acho que temos de enfrentá-la” (Suassuna, 2000a, p. 36). Em outro trecho igualmente revelador, quando perguntado sobre a situação do Cordel hoje, disse: “o cordel está passando por uma fase difícil. Na verdade, toda a cultura popular está. A gente sofre o impacto da cultura de massa, essa cultura que vem de fora, sobre a qual já falamos aqui” (Suassuna, 2000a, p. 48), concluindo em seguida: “de qualquer maneira, preciso dizer que, diante dessa pressão, a cultura popular vem exibindo uma capacidade de resistência enorme. Não sei se vai continuar assim ou se ela vai ser engolida. O fato é que a cultura popular continua mostrando uma grande capacidade de resistência” (Suassuna, 2000a, p. 48). É essa “capacidade de resistência” da nossa cultura popular que nos serve de alicerce, impedindo-nos de sucumbir ante a Indústria Cultural. Cabe, portanto, a todos nós que nos preocupamos com o futuro do nosso país e com a preservação da identidade da nossa gente, manter essa chama da “cultura popular” acesa. Porque se um dia essa chama se apagar, com ela se extinguirá também todas as nossas esperanças.

Sabemos que o caminho não será fácil e que os inimigos são inúmeros. Como nos lembra Tinhorão (1998), enquanto as elites e grande parte da classe média urbana se identificam mais com os interesses internacionais, isto é, com a Indústria Cultural, devido à sua maior participação nos resultados do capitalismo (além, é claro, dos fatores ideológicos), a luta em defesa da nossa “cultura popular” deve ser ao mesmo tempo “insurrecional” (pela necessidade de derrubar internamente os grupos interessados na continuidade do modelo dependente) e de “libertação nacional” (pela necessidade de enfrentar a reação estrangeira que tal mudança nas estruturas certamente acarretaria). As pistas estão dadas no percurso aqui empreendido, que longe de ser um manual definitivo sobre o assunto, oferece alguns elementos fundamentais para orientar a nossa luta política.

Assim, findo este percurso, que todos tenham consciência de que na peleja entre “Deus” e o “Diabo” na “Terra do Sol” não é possível servir a dois senhores; “pois odiará um e amará o

outro, ou se dedicará a um e desprezará o outro”: ou tomamos o lado do nosso povo, da nossa gente, dos nossos cantadores, dos nossos artistas populares; ou estamos alinhados com os discípulos de “Mamom”, com os “vendilhões”, com os adoradores do “Bezerro de Ouro”.

Cada um que escolha o seu lado e assuma as consequências.

México, 12-X-2024  
12-XII-2024



“A descaracterização da nacionalidade exige da sociedade brasileira uma ação decisiva para a recuperação do comando de seu próprio destino e para a reconquista da identidade nacional, essenciais à consolidação da abertura política e dela também essencialmente dependentes. Essas são condições indispensáveis à realização das aspirações maiores do povo brasileiro, a grande vítima, em sua miséria, dessas alienações.”

**Trecho do MANIFESTO EM DEFESA DA NAÇÃO AMEAÇADA (1980)**



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Intervenciones**. Nueve modelos de crítica. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUIAR, Cristhiano. Obra-prima do romancista popular nordestino. **Continente**, Recife, v. 118, p. 22-25, 2010.
- AIRES, Matias. **Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ALMEIDA, Anderson da Silva (Org). **Ariano Suassuna no Teatro da Vida**. Curitiba: CRV, 2024a.
- ANDRADE, Francisco (Org.). **Antonio Madureira Armorial: Histórias e Partituras**. Quinteto Armorial: Do Romance ao Galope Nordestino. v. 1. São Paulo: Letras da Cidade, 2023.
- ASSIS, Thaísa Menezes de. **Sertão como palco do mundo: a força do local e a difusão da cultura nordestina em Dom Pantero no palco dos pecadores – O jumento sedutor, de Ariano Suassuna**. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- BORBA FILHO, Hermilo. Ariano Suassuna visto por Hermilo Borba Filho. **Deca**, Recife, n. 6, p. 5-7, 1963.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BURNETT, Henry. Adorno e Mário de Andrade: duas visões da criação pela música. **Viso: cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 85-97, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANTALICE, Marizélia Gomes de. **Orientalismo: o cinema hollywoodiano e os discursos sobre as marcas do terror na invenção do Oriente (2002-2016)**. 104 f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2017.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- CORBISIER, Roland. **Formação e Problema da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.
- CORREIA, Raique Lucas de Jesus Correia. **Direito, Literatura & Sertão: Perspectivas Decoloniais a partir do Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. João Pessoa: Editora Porta, 2022.

COSTA, Alda Cristina Silva da *et al.* Indústria Cultural: revisando Adorno e Horkheimer. **Movendo Idéias**, Belém, v8, n.13, p.13-22, 2003.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em Cartografias (Pós) Armoriais**. 245 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DELLA TORRE, Bruna. Indústria Cultural: o conceito e sua atualidade em sete teses. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, p. 176-193, n. 17, 2023.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

DIDIER, Maria Thereza. **Miragens Peregrinas: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: EdUSP, 2012.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FAJER, Roberta Fernandes; ARAÚJO, Margarete Panerai. **Memória e Cultura em Ariano Suassuna**. Caxias do Sul: EDUCS, 2021.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GONÇALVES, Isabella Albuquerque. **Ariano Suassuna, o rapsodo nordestino**. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

HOLANDA, Lourival. Ariano Suassuna, cavaleiro andante da cultura brasileira. *In*: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.). **Ode a Ariano Suassuna: celebração dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

JAGUARIBE, Helio. **Nacionalismo na Atualidade Brasileira**. Brasília: FUNAG, 2013.

JAY, Martin. **A Imaginação Dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O Leopardo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITÃO, Cláudia Souza. **Por uma Ética da Estética: uma reflexão acerca da “Ética Armorial” nordestina**. Fortaleza: Ed. UECE, 1997.

- LIMA SOBRINHO, Barbosa. **Desde quando somos nacionalistas?**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do Iluminismo. São Paulo: Moderna, 1993.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Crítica**: antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- MOGENDORFF, Janine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. **Revista Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 63, p. 152-159, 2012.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. A nossa “xenofobia”. **Correio das Artes**, João Pessoa, v. LXII, p. 40-41, 2011a.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. **A Pedra do Reino**: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna. In: 5º Ciclo de Conferências da Academia Brasileira de Letras. 06/08/2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RYmpxY3Ec\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=RYmpxY3Ec_U). Acesso em: 13 de dez. 2024.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. A poética armorial. **Correio das Artes**, João Pessoa, v. LXIII, p. 40-41, 2012.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna**: vida e obra em almanaque. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. As três fases do Movimento Armarial. **Correio das Artes**, João Pessoa, v. LXII, p. 40-41, 2011b.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. Dom Pantero e sua Ilumiara. In: SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. Movimento Armarial, tradição e vanguarda. **Correio das Artes**, João Pessoa, v. LXII, p. 28-29, 2011c.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O Pai, o Exílio e o Reino**: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. Sucesso e Êxito. **Correio das Artes**, João Pessoa, v. LXII, p. 40-41, 2011d.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. Cultura e Imaginário em Ariano Suassuna. **Thot**, São Paulo, n. 67, p. 20-24, 1997.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O Cabreiro Tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução Crítica à Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RÊGO, Maria Paula Costa (Org.). **Poeira, Sagrado e Festa: 25 Anos do Grupo Grial**. Recife: Editora Cepe, 2023.

ROMERO, Sylvio. **História da Literatura Brasileira**. Tomo I. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1902.

RÜDIGER, Francisco. A Escola De Frankfurt e a trajetória da crítica à Indústria Cultural. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 3, n. 4, p. 17-29, 1998.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMICO, Armando. À guisa de apresentação. *In*: SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

SANTOS, Idelette Muzart Fonsenca dos. **Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart Fonsenca dos. O decifrador de brasilidades. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10, p. 94-110, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart Fonsenca dos. O Teatro de Ariano Suassuna e a Literatura Popular Nordestina: uma poética do palimpsesto. **Revista Investigações – Linguística e Teoria Literária**, Recife, v. 2, p. 155-165, 1992.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2023.

SIMÕES, Ester Suassuna. **O Contar Sertanejo em Diálogo: Ariano Suassuna, Dom Pantero e os nobres cavaleiros e belas damas da Pedra do Reino**. 230 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SLATER, Candace. Folk Tradition and the Artist: The Northeast Brazilian “Movimento Armorial”. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 16, n. 2, p. 160-190, 1979.

SUASSUNA, Ariano. A Arte Popular no Brasil. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Almanaque Armorial**. Recife: Editora José Olympio, 2008a.

SUASSUNA, Ariano. A Favela e o Arraial. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2018.

SUASSUNA, Ariano. Apresentação de uma escritora. Prefácio. *In*: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O Cabreiro Tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Aula Magna**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007a.

SUASSUNA, Ariano. Canudos, Nós e o Mundo. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Almanaque Armorial**. Recife: Editora José Olympio, 2008b.

SUASSUNA, Ariano. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Almanaque Armorial**. Recife: Editora José Olympio, 2008c.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SUASSUNA, Ariano. Kissinger e Nós. **Diário de Pernambuco**. Recife, 13 abr. 1980a. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_16&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=5747](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=5747). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. Nacionalismo. **Diário de Pernambuco**. Recife, 20 jan. 1980b. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_16&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=1049](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=1049). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. Notas sobre o Romancelheiro Popular do Nordeste. *In*: SANTIAGO, Silvano (Org.). **Seleta em Prosa e Verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007b.

SUASSUNA, Ariano. O Aiatolá e Nós. **Diário de Pernambuco**. Recife, 12 out. 1980c. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_16&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=15898](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=15898). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **O Santo e a Porca e O Casamento Suspeitoso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

SUASSUNA, Ariano. Prêmio Coca-Cola. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 fev. 2000b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0802200007.htm>. Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Projeto Cultural Pernambuco - Brasil**. Recife: Governo de Pernambuco/Secretaria de Cultura, 1995.

SUASSUNA, Ariano. Teatro, Região e Tradição. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Almanaque Armorial**. Recife: Editora José Olympio, 2008e.

SUASSUNA, Ariano. Uma Cultura Ameaçada. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 02 out. 2000c. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0210200022.htm>. Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. Uma Teoria da Arte Rupestre. **Clio**, Recife, n. 4, p. 127-131, 1987.

SUASSUNA, Ariano. **A Onça Castanha e a Ilha Brasil**: uma reflexão sobre a cultura brasileira. 200 f. Tese (Livre-docência em História da Cultura Brasileira) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.

TAVARES, Braulio. Tradição Popular e Recriação no Auto da Compadecida. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. Carmem Miranda: a volta do mito, com bananas e balangandãs. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 de ago. de 1974a. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22Tinhor%c3%a3o%22&pagfis=39577](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22Tinhor%c3%a3o%22&pagfis=39577). Acesso em: 13 de dez. 2024.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e Cultura Popular**: vários escritos sobre um tema em comum. São Paulo: Editora 34, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. O Milagre Brasileiro do Quinteto Armorial. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 de dez. de 1974b. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22Tinhor%c3%a3o%22&pagfis=46316](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22Tinhor%c3%a3o%22&pagfis=46316). Acesso em: 13 de dez. 2024.

VASSALO, Lígia. O Grande Teatro do Mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10, p. 147-180, 2000.

VENTURA, Zuenir. **Discurso de Posse**. 2015. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D1046/discorso-de-posse>>. Acesso em: 13 de dez. 2024.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna**: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**: seleta. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

VILAÇA, Marcos Vinícios Rodrigues. **Discurso de Recepção**. 1990. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discorso-de-recepcao>>. Acesso em: 13 de dez. 2024.

### **Aulas-Espetáculo e Entrevistas:**

SUASSUNA, Ariano. A visão mágica do Nordeste de Ariano Suassuna (o do Auto da Compadecida). **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 08 de set. de 1971. Disponível em: <[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=24019](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=24019)>. Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista com Ariano Suassuna. [Entrevista concedida a Gildeone dos Santos Oliveira]. In: OLIVEIRA, Gildeone dos Santos. **O Engenhoso Reino do Sertão: o caso da aventura inspiratória de uma dissertação armorial ou o enviado na quinta expedição novelosa ao reino do sertão.** 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2012.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista. Ao sol da prosa brasileira. [Entrevista concedida aos Editores dos Cadernos de Literatura Brasileira]. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10, p. 23-51, 2000a.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista com o escritor Ariano Suassuna. [Entrevista concedida a Cláudia Leitão e intermediada por Fabiano dos Santos]. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 152-161, 2008d.

SUASSUNA, Ariano. **#SempreUmPapo com Ariano Suassuna - Parte 1.** Youtube, 11 abr. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cps7JP4qGsc&t=2257s&ab\\_channel=SempreUmPapo-Ano38](https://www.youtube.com/watch?v=cps7JP4qGsc&t=2257s&ab_channel=SempreUmPapo-Ano38). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **#SempreUmPapo com Ariano Suassuna - Parte 2.** Youtube, 11 abr. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UyZiqOS7zPk&ab\\_channel=SempreUmPapo-Ano38](https://www.youtube.com/watch?v=UyZiqOS7zPk&ab_channel=SempreUmPapo-Ano38). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Ariano Suassuna – Canal Brasil (completo).** Youtube, 15 ago. 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3YkW1FupBNA&ab\\_channel=MarcosResende](https://www.youtube.com/watch?v=3YkW1FupBNA&ab_channel=MarcosResende). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Aula Espetáculo de Ariano Suassuna no Teatro Nacional, em Brasília.** Youtube, 01 set. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BfXtmjvyctQ&t=4s&ab\\_channel=TVSenado](https://www.youtube.com/watch?v=BfXtmjvyctQ&t=4s&ab_channel=TVSenado). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Aula Espetáculo de Ariano Suassuna no TST.** Youtube, 09 mai. 2012. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac&ab\\_channel=TribunalSuperiordoTrabalho](https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac&ab_channel=TribunalSuperiordoTrabalho). Acesso em: 13 de dez. 2024.

SUASSUNA, Ariano. **Professor Nildo Ouriques entrevista o escritor Ariano Suassuna.** Youtube, 19 set. 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=P46OAnfzWTI&ab\\_channel=%C3%81GUADEMURINGA](https://www.youtube.com/watch?v=P46OAnfzWTI&ab_channel=%C3%81GUADEMURINGA). Acesso em: 13 de dez. 2024.

