Portal do Discente

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
SISTEMA INTEGRADO DE GESTÃO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS

EMITIDO EM 17/07/2024 16:19

Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TOE) na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo a UFPI a disponibilizar este TEDE sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o texto integral da obra abaixo citada, conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir do dia 17/07/2024

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação

2. Identificação da Dissertação

Autor:	BRUNA MARIA BATISTA PEREIRA			Matrícula:	20221006451 *(identificador)*
Telefone:					
Identidade:	3110407 - SSP/PI	CPF:		E-mail:	brunabatista02@hotmail.com
Orientador:	EDWAR DE ALENCAR CASTELO BRANCO	CPF:	307.179.653-68	E-mail:	edwar2005@uol.com.br
Membro da banca:	EDWAR DE ALENCAR CASTELO BRANCO	CPF:	307.179.653-68	E-mail:	edwar2005@uol.com.br
Membro da banca:	FABIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO	CPF:	021.285.543-30	E-mail:	fabioleobrito@hotmail.com
Membro da banca:	JAILSON PEREIRA DA SILVA	CPF:	866.117.124-53	E-mail:	jailsonsilva@ufc.br
Data da Defesa:	25/03/2024			Titulação:	Mestre
Título:	PODER EM DISPUTA: O Movimento Armorial e as Políticas Culturais no Brasil (1960-1979).				
Instituição de Defesa:	Universidade Federal do Piauí/UFPI			CNPJ:	06.517.387/0001-34
Afiliação:				CNPJ:	
Palavras-chave:	HISTÓRIA; MOVIMENTO ARMORIAL; ARIANO SUASSUNA; POLÍTICAS CULTURAIS.				

3. Agência de Fomento

NÃO INFORMADO

4. Informação de acesso ao documento

Liberação para publicação: **Total**

Bruna Maria Batista Pereira — Assinatura do autor

17/07/2024 — Data

Havendo concordância com a publicação eletrônica, toma-se imprescindível o envio em formato digital da tese ou dissertação.

ATENÇÃO

Para verificar a autenticidade deste documento acesse **/sigaa/documentos/** informando o identificador, a data de emissão e o código de verificação **07e8ed4d85**

SIGAA | Superintendência de Tecnologia da Informação - STI/UFPI - (86) 3215-1124 | Copyright © 2006-2024 - UFRN - sigjb06.ufpi.br.instancia1

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI

PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL - PPGHB

BRUNA MARIA BATISTA PEREIRA

PODER EM DISPUTA: O MOVIMENTO ARMORIAL E AS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL (1960-1979).

TERESINA-PI

2024

BRUNA MARIA BATISTA PEREIRA

PODER EM DISPUTA: O MOVIMENTO ARMORIAL E AS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL (1960-1979).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestra em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

TERESINA-PI.

2024

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Divisão de Representação da Informação

P436p Pereira, Bruna Maria Batista.
Poder em disputa : o Movimento Armorial e as políticas culturais no Brasil (1960-1979) / Bruna Maria Batista Pereira. -- 2024.
170 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, 2024.
"Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco".

1. História - Brasil. 2. Movimento Armorial. 3. Ariano Suassuna. 4. Políticas Culturais. I. Castelo Branco, Edwar de Alencar. II. Título.

CDD 981.063

Bibliotecária: Francisca das Chagas Dias Leite – CRB3/1004

BRUNA MARIA BATISTA PEREIRA

PODER EM DISPUTA: O MOVIMENTO ARMORIAL E AS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL (1960-1979).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestra em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Aprovada em ____ de _____de 2024.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI
Orientador

_____

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva – UFC
Examinador Externo

_____

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI
Examinador Interno

Nada é fixo para aquele que, alternadamente, pensa e sonha.

Gaston Bachelard.

Para os meus pais, Francisco e Lúcia.

AGRADECIMENTOS

Quando iniciei minha jornada acadêmica, ainda na Graduação em História, o Mestrado me parecia uma oportunidade distante, um sonho que naquele momento ainda não se sabia se era possível de realizar. Contudo, Deus tem o momento certo para cada coisa nas nossas vidas, antes que esse sonho pudesse de fato se concretizar, era necessário viver outras experiências que o colocavam a prova, mas como Deus não falha, e tudo na vida tem um momento para acontecer, naquele início de 2022, realizei um dos meus sonhos, me tornar Mestranda pelo PPGHB. Dessa forma, eu não teria como iniciar esses agradecimentos sem primeiro me voltar para o motivo de tudo ter acontecido no mais perfeito momento e na mais perfeita forma, Deus. Sou imensamente grata a Deus por todas as graças que Ele destina a minha vida todos os dias, me dando força, fé, amor, esperança e saúde para correr atrás dos meus objetivos e sonhos. Sei que o Senhor estará sempre aqui pra me guiar e proteger, minha gratidão eterna ao Dono de todas as coisas!

Aos meus pais, Francisco Pereira e Lúcia Maria, amo-os incondicionalmente, obrigada por tudo que fazem por mim, e por me ensinar da forma mais bonita, sobre o amor, o carinho, a força, a resiliência e o perdão. Tudo que eu sou hoje tem muito de vocês, obrigada por nunca soltarem a minha mão, vocês são meu porto seguro, minha luz. Tudo é por vocês e pra vocês. Aos meus irmãos, Flávio e Mariana, como é bom ter vocês na minha vida. Obrigada pela parceria, afeto, amor e carinho de sempre. Sei que o mundo pode girar de cabeça para baixo, e ainda assim vocês estarão aqui comigo e por mim, amo vocês! A minha sobrinha Maria Clara, que ainda nem nasceu, mas já é muito amada, obrigada por me fazer querer ser melhor, por ti e pelo mundo que lhe aguarda.

Aos meus primos-irmãos, Emilene, Eneildes, Rodrigo e Renê, minha tia e madrinha Hercília, e meus priminhos Pedro Victor, Ester e Júlia, obrigada pelo apoio, carinho e amor de sempre, vocês são muito especiais, e tornam meus dias mais leves e felizes, amo vocês!

Agradeço de forma especial a minha prima Geandra, a Lívio César e aos meus priminhos Lívia Maria e José Mário, por me acolherem tão bem e carinhosamente na sua casa durante esses dois anos de Mestrado, foram momentos felizes estes que vivenciei nessa fase da minha vida com vocês, gratidão de verdade!

Agradeço também as grandes amizades que fiz no Mestrado, em especial, Erismar Alves, Maria de Lourdes, Carvalho Neto e Lanna Letícia, quero levar cada um de vocês para a vida, gratidão por toda a parceria, companheirismo e carinho ao longo desses dois anos, nossos encontros sempre foram regados de descontração e risadas.

Não poderia deixar de agradecer também, em especial, a minha dupla de Graduação, de Mestrado e grande amiga, Lilia Maria. Obrigada por cada palavra de afeto, carinho, força e verdade. Essa jornada se tornou mais leve, pois sabia que em qualquer momento que eu precisasse você estaria lá para me dizer umas verdades que eu não queria escutar (Hahaha), mas, ao mesmo tempo, segurar na minha mão e relembrar que tudo, no fim, daria certo. E sempre deu mesmo, obrigada, amo você!

Agradeço igualmente as minhas grandes e fortes amizades de vida. Kacia Mikaela, Tatiane Carvalho, Patrine Silva, Marina Cipriano, Mércia Santos, Taislane Santos, Beatriz Cipriano, Alisson Bruno, Olga Batista e Karmem Karol, obrigada por me permitirem fazer parte da vida de vocês, e por de forma muito especial, fazerem parte da minha também. Obrigada por cada momento, por cada risada, por cada abraço, por cada palavra, por cada silêncio que dizia tanto, amo vocês!

Ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – PPGHB, obrigada pela oportunidade de poder fazer parte dessa grande família. Obrigada pelas aulas, pelas discussões, pelo comprometimento, pelo auxílio, e principalmente, pelo grande aprendizado que é destinado a nós, alunos. Tenho certeza que saímos desse núcleo como grandes professores e pesquisadores.

Ao meu orientador, Edwar de Alencar Castelo Branco, obrigada por tanto. Sempre o admirei pelo grandioso trabalho que desenvolve junto à historiografia brasileira, e saber que nesse trabalho tem um toque do grande historiador que és, me deixa muito feliz. Obrigada pelo comprometimento, pela atenção, pela compreensão, pela paciência, pela ajuda e por todo o suporte que direcionou a essa pesquisa ao longo desses dois anos. Minha gratidão a ti, prof. Edwar.

Estendo meu agradecimento também a uma figura importante para mim, José Lins Duarte, desde a Graduação, meu ex-professor e orientador se tornou um grande amigo, uma pessoa pela qual tenho muito respeito e carinho. Obrigada Lins, por cada palavra, ajuda e lembrança, esse trabalho que aqui se conclui tem muito do grande professor e historiador que tu és.

Agradeço ao Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, não somente por ter aceitado participar da minha banca de Defesa, e pelas importantes contribuições feitas acerca da pesquisa, como também por toda ajuda e amizade ao longo desses anos. Fico muito feliz em saber que esse trabalho nasceu em uma disciplina ministrada por ti, ainda na Graduação, e mais feliz ainda em saber que na sua conclusão, você estará presente também. Muito obrigada pelas inúmeras dicas, ajudas e contribuições. Gratidão a ti, Prof. Fábio.

Agradeço também ao Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva por ter aceitado participar da minha banca de Defesa, e por direcionar a esse trabalho, importantes e indispensáveis questões, contribuindo assim, para torna-lo mais rico e completo.

E não menos importante, gostaria de agradecer de forma geral a todos os professores que tive ao longo desses dois anos de Mestrado, cada um, ao seu modo, colaborou positivamente para a professora e pesquisadora que sou. Muito obrigada!

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, obrigada pela concessão da bolsa de estudo, ela foi fundamental para a conclusão dessa etapa.

Por fim, a todos mencionados acima, meu agradecimento sincero!

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional de número cinco.

AL – Alagoas.

CFC – Conselho Federal de Cultura.

CPC – Centro Popular de Cultura.

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural.

DEC – Departamento de Extensão Cultural.

EUA – Estados Unidos da América.

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

MCP – Movimento de Cultura Popular do Recife.

MEC – Ministério da Educação e Cultura.

PAEG – Programa de Ação Econômica do Governo.

PB – Paraíba.

PE – Pernambuco.

PIB – Produto Interno Bruto.

PNC – Política Nacional de Cultura.

PRODAC – Empresa criada pelo Centro Popular de Cultura, responsável por distribuir livros, revistas e discos.

RN – Rio Grande do Norte.

S.D. – Sem data.

SEC – Secretaria de Educação e Cultura.

SNT – Serviço Nacional de Teatro.

TEP – Teatro dos Estudantes de Pernambuco.

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia.

TPE – Teatro Paulista do Estudante.

TPN – Teatro Popular do Nordeste.

UFPB – Universidade Federal da Paraíba.

UFPE – Universidade Federal do Pernambuco.

UFPI – Universidade Federal do Piauí.

UNE – União Nacional dos Estudantes.

RESUMO

O principal objetivo deste estudo é apropriar-se historicamente das articulações entre o Movimento Armorial e as políticas culturais desenvolvidas pelo estado brasileiro na década de 1970 no Brasil. O trabalho procura analisar como o armorialismo – movimento intelectual liderado por Ariano Suassuna – consolidou-se no Brasil no momento de maior recrudescimento da ditadura militar, beneficiando-se da criação de órgãos públicos voltados para a cultura, tais como o Conselho Federal de Cultura. Especificamente o trabalho vem indagando sobre a relação entre o Movimento Armorial e a política de cultura da ditadura, procurando apresentar o armorialismo como o outro de movimentos contemporâneos tais como o tropicalismo.

Palavras-chave: História; Movimento Armorial; Ariano Suassuna; Políticas Culturais.

ABSTRACT

The main objective of this study is to historically appropriate the articulations between the Armorial Movement and the cultural policies developed by the Brazilian state in the 1970s in Brazil. The work seeks to analyze how armorialism – an intellectual movement led by Ariano Suassuna – was consolidated in Brazil at the moment of the greatest resurgence of the military dictatorship, benefiting from the creation of public bodies focused on culture, such as the Federal Council of Culture. Specifically, the work has been investigating the relationship between the Armorial Movement and the culture policy of the dictatorship, seeking to present armorialismo as the other of contemporary movements such as tropicalism.

Keywords: History; Armorial Movement; Ariano Suassuna; Cultural Policies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1. CULTURAS EM DISPUTA: o contexto histórico-cultural da década de 1960 no Brasil. 23

1.1. A conjuntura político–econômica da década de 60 no Brasil. 26

1.2. "Os membros do CPC optaram por Ser Povo, por ser parte integrante do povo": O Centro Popular de Cultura e a arte popular revolucionária**. 37**

1.2.1. Os antecedentes e a criação do Centro Popular de Cultura**. 38**

1.2.2. Os cepecistas, sua atuação e suas obras**. 45**

1.2.3. O CPC e a arte popular revolucionária**. 48**

1.3. "A cultura ganha novo horizonte": Conselho Federal de Cultura e a proposta de regionalização da cultura brasileira**. 54**

1.3.1. O Conselho Federal de Cultura e seus membros**. 55**

1.3.2. A regionalização da cultura brasileira**. 64**

2. "QUEM QUISER QUE ME ACHE DOIDO, MAS, PARA MIM, AQUELAS PEDRAS E LAJEDOS SERTANEJOS SEMPRE FORAM ELEMENTO DE FASCINAÇÃO, BELEZA E MISTÉRIO": Ariano Suassuna e a cultura armorial. 73

2.1. Entre o bumba-meu-boi e o cavaleiro medieval: bases de uma cultura armorial**. 80**

2.1.1. A Cultura Popular Nordestina no Movimento Armorial. **..... 81**

2.1.2. Herança Ibérica no Movimento Armorial**. 85**

2.2. Trilhas e Sentidos de uma Arte Armorial. 91

2.2.1. As fases do Movimento Armorial**. 92**

2.2.2. As diferentes expressões da Arte Armorial**. 96**

2.2.3. Os artistas e as obras do Movimento Armorial**. 107**

2.3. Conselho Federal de Cultura e o Movimento Armorial: demarcações de uma cultura brasileira**. 112**

2.3.1. "Brasil: ame-o ou deixe-o!": o avanço dos discursos ufanistas nos primeiros anos da década de 1970 no país**. 113**

2.3.2 A Política Nacional de Cultura e o Movimento Armorial: a preservação do caráter autêntico das tradições**. 119**

3. "À DESILUSÃO PREDOMINANTE NO PENSAMENTO TROPICALISTA, SE OPÕE O CARÁTER MISSIONÁRIO DO MOVIMENTO ARMORIAL": embates e divergências na cena cultural contemporânea. 126

3.1. Do Modernismo ao Tropicalismo: a ideia de identidade nacional brasileira**. 134**

3.2. "Tropicalistas de todo o mundo, uni – vos.": a eclosão do Movimento Tropicalista no cenário nacional. **..... 142**

3.3. "Eu também já fui brasileiro/moreno como vocês": Jomard Muniz de Britto e a busca por um nacional profundo e fragmentado**..... 154**

CONSIDERAÇÕES FINAIS 162

REFERÊNCIAS 165

INTRODUÇÃO

> Entre popular e letrado, escrito e oral, entre literatura, música, teatro e artes plásticas, Ariano Suassuna criou o Movimento Armorial na encruzilhada dos caminhos existentes e das vias por percorrer. [...] Tal programa, cuja amplitude atraiu e também amedrontou jovens artistas em busca de uma expressão pessoal, não procurou chegar a um termo, a um apogeu. Sua existência e o estudo de suas realizações, nos diferentes campos artísticos em que se manifestou, permitem, contudo, atestar a realidade do Movimento Armorial e sua importância na cultura brasileira.[1]

Como no trecho acima elucidado, o Movimento Armorial, nas suas mais diversas áreas de atuação – passeando pela música, a pintura, a escultura, o teatro, a literatura -, colaborou significativamente para a interpretação da cultura brasileira, bem como para a identificação dos sujeitos como parte intrínseca dessa cultura. Mas afinal, o que foi o Movimento Armorial? O Movimento Armorial surgiu efetivamente no ano de 1970, tendo como o principal idealizador e fundador, Ariano Suassuna, muito conhecido na nossa literatura brasileira, com obras como o *Auto da Compadecida* (1982), *A Pena e a Lei* (1994), *O Santo e a Porca* (1984), *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-volta* (1971), entre outras. Além dele, outros intelectuais como Gilvan Samico, Francisco Brennand, Antônio Madureira, Antônio Nóbrega, Janisse Japiassu, atuaram nas mais diversas áreas, como na música, nas artes plásticas, na pintura, e também tiveram um papel fundamental juntamente com a figura de Ariano. O movimento tinha como premissa uma revalorização da cultura brasileira, dando ênfase a arte popular nordestina, seu idealizador, bem como os demais membros que faziam parte do corpo desse movimento, reiteravam nos seus discursos que a partir da mistura de traços de raízes populares e eruditos, se buscaria a valorização de uma cultura genuinamente brasileira, e que representasse de fato o brasileiro, o "ser brasileiro".

A propósito, décadas anteriores a efetivação do Movimento Armorial, na Semana de Arte Moderna de 1922, já se trilhavam os primeiros caminhos para a reorganização e mudança da cena cultural, como nos lembra Amaral[2], uma das premissas principais apontadas pelos modernistas e por o movimento por eles fundado, seria libertar-se das amarras que ligavam a arte ao continente europeu e ao seu viés, e olhar mais para o nacional, para o que

---

[1] SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2 ed. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2009, p. 20.

[2] AMARAL, Aracy. "O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20". In: **REVISTA USP**. São Paulo, n. 94, JUNHO/JULHO/AGOSTO 2012. p. 9-18. (Dossiê Semana de Arte Moderna).

seria nosso. Assim como o Modernismo, o Armorial também buscava o enaltecimento de uma arte genuinamente brasileira, - este, destacava a região Nordeste, seu povo, seus costumes, traços, seu regionalismo -, contudo, na questão da lógica, eles seguiam caminhos inversos, o armorialismo invertia a lógica modernista, na medida em que este remetia às referências pré-cabralinas, ressaltando-se neste aspecto o Manifesto Antropofágico, enquanto o armorialismo buscava criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro, mas referenciando-se na erudição européia.

Como citado, o Armorial se consolidou no ano de 1970, em um projeto que já vinha sendo idealizado por alguns intelectuais desde os anos anteriores, tendo apoio do Departamento de Extensão Cultural e Política da UFPE. Contudo, já nos anos posteriores o movimento ganhou suporte significativo da política local de Recife, quando estes perceberam as proporções tomadas por essa idealização de Ariano e seus amigos, proporções essas que não ficaram restritas apenas ao Recife e seus arredores.

Contudo, no que diz respeito ao cenário social e político, nos anos anteriores à efetivação do Movimento Armorial, o Brasil vivia um completo "Terrorismo Cultural"[3]. Diante desse cenário, em fins dos anos de 1960 e ao longo dos anos de 1970, o quadro foi mudando e a cultura foi ganhando certo destaque e representatividade, muito pode-se atrelar ao fato de uma possível "resposta" às acusações de que os governos exerciam de sua autoridade para repreender e censurar os meios culturais[4]. Dadas as circunstâncias, o Movimento Armorial despontava em um período de modificações e modernizações no campo cultural. No entanto, esses avanços não anulavam o fato deste emergir em um governo que tinha como característica principal a censura, a repressão e o autoritarismo.

Perante o exposto e considerando que o Movimento Armorial como manifestação cultural se consolidou e ganhou cada vez mais destaque no contexto governamental da ditadura militar, em outras palavras, foi se solidificando nessa realidade social e política, e abrindo um parêntese para o fato de que seu idealizador – Ariano Suassuna – participaria como membro de órgãos públicos federais criados para o fomento de políticas públicas para a cultura, tais como o Conselho Federal de Cultura, atuaria como Secretário Municipal de Educação e Cultura do Recife, e em alguns casos, até mesmo como representante na ausência de autoridades locais ou governamentais em determinados eventos, supõe-se que as estratégias adotadas por ele frente a esses órgãos, bem como seu importante papel

[3] MAIA, Tatyana de Amaral. "As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974)." **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH – Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH**-SP, 2011, p. 2.
[4] SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. "Política Cultural no Brasil: Histórico de Retrocessos e Avanços Institucionais." **EnANPAD**, São Paulo, 2009, p. 1 – 16.

desempenhado na valorização da cultura nordestina e brasileira, e as representações que foram atreladas a sua figura como um dos principais representantes do enaltecimento da cultura nordestina pode ter colaborado de certa forma para a consolidação do Movimento por ele idealizado.

Partindo desse pressuposto, esta pesquisa tem como objetivo principal estudar o Movimento Armorial tomando-o como pretexto para conhecer a história da cultura brasileira na década de 1970 no Brasil.

Para a sua execução, esse trabalho se apoiou em algumas indagações principais, tais como: Como o Movimento Armorial se relacionou com o estado brasileiro no momento de maior recrudescimento da ditadura militar? Que relações podem ser estabelecidas entre o Movimento Armorial e outros movimentos culturais brasileiros, tais como o modernismo e o tropicalismo? Sendo um movimento cultural, emergido do interior da Universidade Federal do Pernambuco, como o armorialismo se beneficiou das políticas públicas para a cultura, considerando que as universidades públicas foram um dos principais alvos dos governos ditatoriais?

Feito essa breve exposição acerca da nossa problemática, objetivos e principais indagações que a nossa pesquisa buscou responder, cabe aqui também apontar as razões que me levaram a trabalhar com esse objeto de estudo. A escolha por trabalhar com a área cultural, e mais precisamente a figura significativa de Ariano Suassuna e o movimento no qual ele foi incentivador e percursor – Movimento Armorial – se deu ao longo da minha Graduação em História, no Campus Senador Helvídio Nunes de Barros na cidade de Picos-PI, em uma disciplina em específico – Literatura, Teatro e História -, essa disciplina foi ministrada pelo Prof. Dr. Fábio Leonardo Brito, e nela tive contato com uma obra não do Ariano mas sobre ele, a obra *Ariano Suassuna, o cabreiro tresmalhado*, da autora Maria Aparecida Lopes Nogueira, os debates sobre a temática me chamaram à atenção me fazendo refletir como a figura dele foi importante na nossa cultura, e em especial, a importância que esse intelectual deu para o cunho regionalista e nordestino, dessa forma, continuei esse trabalho iniciado em um seminário no terceiro período da Graduação em História, trazendo-o para o Trabalho de Conclusão de Curso, esse trabalho foi defendido em janeiro de 2021 com o título "*Nos versos do Poeta que diz e cala": O Movimento Armorial e as Políticas Culturais na década de 1970 no Brasil*, orientado em um primeiro momento pelo Prof. Ms. Heitor Matos da Silva, e em seguida pelo Prof. Dr. José Lins Duarte, após isso, quis dar continuidade a essa temática no Mestrado, pois, a meu ver, muitos caminhos ainda poderiam ser explorados, agora, busquei entender, dentre outras coisas, como o Movimento Armorial pode

ser uma chave interessante, a partir das suas mais diversas nuances, para se compreender e conhecer a história da cultura brasileira.

Quanto ao recorte temporal escolhido para o desenvolvimento dessa pesquisa – as décadas de 1960 e 1970 no Brasil – se deu pelo fato de que mesmo que o objeto de estudo – Movimento Armorial – tenha se efetivado como Movimento no ano de 1970 e tivesse tido seu apogeu ao longo dessa década em questão, é importante regressarmos, principalmente pelo fato de que esse movimento em específico, assim como outras manifestações que passeavam pelo cenário nacional naquele momento, iniciaram a fermentação de seus debates já na década de 1960, debates esses que giravam em torno do nacional - popular e que viriam a ser forjados oficialmente em 1970.

A partir das propostas acima elucidadas, algumas perspectivas e teorias tornaram-se importantes para o andamento dessa pesquisa, autores como Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Roger Chartier e Serge Berstein, enriqueceram o desenvolvimento desse trabalho, ao ponto que conversaram com as fontes, auxiliando assim na análise das mesmas.

O Movimento Armorial surgiu e se consolidou no Nordeste brasileiro, tendo como idealizador Ariano Suassuna, o qual buscava ao longo das suas mais diversas obras a valorização da cultura popular, do povo nordestino, povo batalhador, forte, resistente, resiliente. Dessa forma, inicialmente, a perspectiva de Nordeste como representação precisa ser pontuada.

Na concepção de Albuquerque Júnior (2001), o Nordeste carrega consigo estereótipos e mitos que emergem do próprio espaço físico reconhecido no mapa. Em outras palavras, a representação de Nordeste presente nas mais diversas produções contém discursos cristalizados por vertentes tradicionalistas, que o veem como uma região de miséria e injustiça social, com temáticas voltadas para a figura de cangaceiros, secas, lutas, ao passo que essa construção histórica foi se efetivando com o passar dos anos, fundamentando a própria ideia de Nordeste.

Para o historiador Roger Chartier (1991), a relação de representação é perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se torne o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Dessa forma, a representação acaba por se transformar em uma máquina de fabricar respeito e, paulatinamente, submissão, produzindo assim uma exigência interiorizada, necessária onde falta o recurso à força bruta.

A ideia de representação apontada por Chartier (1991) acima, pode se atrelar também a compreensão do que é o Nordeste e, consequentemente, todo os seus estereótipos, ao ponto

que projetam uma imagem como signos visíveis e a consideram uma realidade a partir dessa representação. Para o autor, a representação é um instrumento de conhecimento mediato, que faz ver um objeto ausente, e o substitui por uma "imagem" e essa é capaz de repô-lo em memórias e de "pinta-lo" tal como é. Essas imagens, são totalmente materiais, e substituem um corpo ausente com um objeto semelhante ou não.

Posto isto, cabe aqui frisar também uma outra obra de Albuquerque Júnior, intitulada de *A dimensão retórica da historiografia* (2009), onde o historiador aponta a necessidade de interrogar o passado a partir de onde os discursos foram produzidos, e entender o contexto formador desses discursos como um todo, desde seus aspectos políticos, sociais, econômicos, dessa forma, a construção da ideia estereotipada de Nordeste descrita acima, pode ter sido construída sob olhares de uma dada época, em diferentes pormenores.

O historiador francês Serge Berstein (1998) nos ajudou a pensar nosso objeto a partir do conceito de Cultura Política. Para o historiador, esse conceito tenta explicar os comportamentos políticos adquiridos por o indivíduo ao longo de sua vida, sendo a cultura política uma consequência das diversas influências formadoras do homem. Além disso, ele tem se preocupado em demonstrar que a cultura política dentro de uma sociedade pode se mover em breves períodos de tempo, e motivados por os mais diversos processos, como modernização econômica e social, mudanças de gerações, experiências vividas com regimes políticos – democráticos ou autoritários –, programas educacionais ou até mesmo grandes acontecimentos políticos.

Diante do exposto, pode-se pensar o Movimento Armorial a partir da ótica de um projeto não somente cultural, mas também político, de uma expressão política, conforme seu idealizador – Ariano Suassuna – buscava criar a partir da sua produção cultural uma imagem de Brasil, um ser genuinamente brasileiro, e automaticamente um sentimento de pertença, político e culturalmente. Além disso, o fato de Suassuna, como intelectual nacionalmente conhecido assumir cargos públicos no governo – foi membro do Conselho Federal de Cultura e Secretário de Educação e Cultura do Recife –, também desenvolveu ações em torno do Movimento em questão, tendo como cerne uma cultura política. Assim, percebe-se uma das razões para o enraizamento de determinadas ideias na nossa sociedade, fenômeno característico que Berstein (1998) enquadraria como política cultural.

Quanto às fontes que foram utilizadas para o desenvolvimento dessa pesquisa, citamos: As fontes hemerográficas, disponíveis a sua maioria na Hemeroteca Digital Brasileira, estas foram fundamentais para se compreender, dentre outras coisas, a cena pernambucana e como o Movimento Armorial, seu idealizador, seus diversos protagonistas e

outras manifestações culturais contemporâneas a esse momento eram narradas nesses periódicos, e não menos importante, passear por as principais propostas e transformações advindas com a criação do Conselho Federal de Cultura, a partir das revistas e dos Boletins desse órgão, como também, o estudo dos Manifestos, peça fundamental para a compreensão das propostas e ideologias desses movimentos culturais contemporâneos àquele momento. As Bibliografias também foram fontes muito importantes, a partir delas, se conheceu mais a fundo sobre a vida e o pensamento desses sujeitos, o que de certa forma contribuiu para os caminhos que suas idealizações e obras tomariam, e não menos importante, outra fonte relevante foi às entrevistas encontradas nos canais digitais sobre o Movimento Armorial e o seu idealizador, a partir delas, se percebeu um objeto de pesquisa presente, mesmo décadas depois do surgimento e apogeu do Movimento Armorial.

Cabe aqui abrir um parêntese para a explanação mais detalhada das principais fontes que conduziram essa pesquisa.

Dentre as bibliografias mais importantes para o estudo, podemos citar: *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma reflexão sobre a Cultura Brasileira* (1976), tese de livre docência de Ariano Suassuna, *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)* (2000), da autora Maria Thereza Didier, *Ariano Suassuna, O Cabreiro Tresmalhado,* (2002), da autora Maria Aparecida Lopes Nogueira, *Contradições do Homem Brasileiro* (1964) e *Do modernismo à bossa nova* (1966), ambas de autoria do escritor pernambucano Jomard Muniz de Britto. Trabalhos em torno da política e cultura, tais como: *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas* (2007), da autora Lia Calabre, *As Políticas Culturais na ditadura civil – militar (1967 – 1974)* (2011), da autora Tatyana de Amaral Maia, e não menos importante, trabalhos sobre a conjuntura política e econômica da década de 1960 também nos auxiliaram a pensar as intensas e importantes transformações que ocorreram nessa década em questão, são eles: *A crise econômica brasileira dos anos de 1960: uma reconstrução do debate,* do autor Alexandre Bugelli; *Cultura Política e democracia no Brasil dos anos 60,* de Rodrigo Stumpf González, dentre outros.

Quanto às fontes hemerográficas, mencionamos: periódicos da década de 1960 e 70, presentes no meio eletrônico, mais precisamente na Hemeroteca Digital Brasileira, como por exemplo, periódicos de Jornais como o *Diário de Pernambuco (PE), Diário da Manhã (PE), Jornal do Commercio (PE)* e *Boletins do Conselho Federal de Cultura (RJ)*; Revistas como a *Revista de Cultura Brasileira (RJ)*; e os Manifestos: Manifesto Armorial e os Manifestos do Centro Popular de Cultura da UNE.

Por fim, dois documentários com entrevistas com o idealizador do Movimento Armorial, intituladas de *Armorialma* (2015) e *Mostra Armorial 40 anos* (2011), ambas disponíveis no meio eletrônico (Youtube), foram utilizadas como materiais para essa pesquisa, ao ponto que aborda o olhar de Suassuna décadas depois do surgimento do Movimento que ficou conhecido e eternizado na cultura nacional.

A abordagem metodológica utilizada para pensar a análise dessas fontes acima elucidadas tomou como referência o conceito de Análise do Discurso proposto por dois principais autores: Mary Jane Spink e Michel Foucault.

Para Spink (1996), as práticas discursivas se caracterizam pelas diferentes maneiras em que as pessoas, através do discurso, produzem realidades psicológicas e sociais. Para a autora, todo enunciado é expresso a partir de um ponto de vista, seja a visão de mundo, seu horizonte conceitual, as intenções e a perspectiva do seu sujeito. Dessa maneira, esse ponto de vista se torna a sua "voz". E esses enunciados, gerados a partir desse ponto de vista estão sempre em contato, ou são endereçados, a uma outra pessoa, e estes, por sua vez se interanimam mutualmente.

A partir desse pensamento que privilegia as práticas do discurso, se obtém um mundo fluido, de posicionamentos múltiplos sustentados por inúmeras narrativas, e dessas narrativas, se cria vida nos enunciados. Já para o filósofo Michel Foucault (1996), o discurso é a explicitação do mundo, a verbalização de uma realidade, e é por meio desse discurso que um determinado material pode ser compreendido, interpretado e reorganizado. Foucault aponta que o discurso não é somente aquilo que se manifesta o desejo, é também aquilo que é objeto do desejo. Foucault, fundamentado na sua ideia de discurso, aponta que a palavra uma vez proferida, deixa a sua marca, e essa vai sendo trilhada, escrevendo a história.

Em face do exposto, e considerando as propostas acima mencionadas, essa pesquisa utilizou o método da Análise do Discurso de Spink e Foucault para pensar as reflexões proferidas, tanto no que diz respeito ao Movimento Armorial, como nos discursos em torno das políticas públicas e órgãos governamentais, bem como de outros personagens que figuravam a cena que nossa análise engloba, pensando eles a partir de diferentes narrativas e posicionamentos, mas capazes de, como nos lembra Foucault, deixar sua marca e trilhar a história ao passo que são articulados.

Compete-nos agora apontar a estrutura dos diferentes capítulos desse trabalho. Essa pesquisa se dividiu em três capítulos.

No capítulo inicial, intitulado de *Culturas em disputa: o contexto histórico-cultural da década de 1960 no Brasil* teve como intento a realização de uma contextualização, dessa

forma, sua proposta foi analisar o contexto histórico da década de 1960, indagando sobre as políticas culturais do regime militar num contexto de crescimento de um público de classe média que, principalmente a partir do interior das universidades, vai a ritmo crescente constituindo uma opinião pública contrária à ditadura, além de analisar também a conjuntura político/econômica daquele momento. Fundamentalmente o capítulo tomou a atuação do Conselho Federal de Cultura em oposição aos pontos de vista emanados do Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), para derivar daí o contexto histórico de surgimento do armorialismo. Quanto às fontes utilizadas para a feitura desse capítulo, deu-se ênfase em especial a *Revista de Cultura Brasileira* do Conselho Federal de Cultura e pelos manifestos do Centro Popular de Cultura da UNE, e não menos importante, dialogando também com autores com estudos importantes sobre a temática.

Convém mencionar a título de explicação que o Centro Popular de Cultura, criado em 1962 no Rio de Janeiro, foi uma organização ligada a União Nacional dos Estudantes, formada por jovens intelectuais de esquerda, e tinha como objetivo principal criar e divulgar uma arte popular revolucionária, a entidade teve curta duração, sendo extinta em 1964 quando ocorreu o Golpe Civil Militar.[5]

Já no capítulo dois, com o título *"Quem quiser que me ache doido, mas, para mim, aquelas pedras e lajedos sertanejos sempre foram elemento de fascinação, beleza e mistério"*[6]*: Ariano Suassuna e a cultura armorial***,** onde contextualizado o quadro histórico do interior do qual emerge o Movimento Armorial – proposta do capítulo anterior -, este debruçou-se agora especificamente sobre o movimento intelectual liderado por Ariano Suassuna, mostrando suas bases, as ideias norteadoras, os principais nomes que se envolveram na elaboração do movimento, e especialmente os pontos de conexão entre este movimento e o conceito de cultura encetado no âmbito do Conselho Federal de Cultura.

As fontes utilizadas para essa análise se respaldou em textos clássicos de Ariano Suassuna, tais como *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a Cultura Brasileira* (1976), tese de livre docência de Ariano Suassuna, assim como obras que abordam a temática do Movimento Armorial e seu percursor, e não menos importante, dados hemerográficos sobre a cena cultural pernambucana no início dos anos de 1970, com destaque para o Manifesto Armorial.

---

[5] Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc Acesso: 10 de outubro. 2022.

[6] Trecho retirado da obra *Almanaque Armorial* (2008), organizada por Carlos Newton Júnior, onde contém trechos de diferentes passagens de falas de Ariano Suassuna, esta em específico, se encontra no tópico "Três histórias de Trem", datada de 1973, na página 205 dessa referida obra.

Já o capítulo final, intitulado de *"À desilusão predominante no pensamento tropicalista, se opõe o caráter missionário do Movimento Armorial"*[7]*: embates e divergências na cena cultural contemporânea,* tomou o Movimento Armorial em comparação com outros movimentos culturais contemporâneos, tais como o Tropicalismo, partindo do pressuposto de que o movimento armorial é uma reação intelectual a manifestações culturais tais como aquelas protagonizadas pelos jovens tropicalistas. O principal recurso utilizado na construção do capítulo final desse trabalho foram as bibliografias, dentre elas podemos citar os livros *Contradições do homem brasileiro* (1964) e *Do modernismo à Bossa Nova* (1966), ambos de Jomard Muniz de Britto, e *Ariano Suassuna, O Cabreiro Tresmalhado* (2002), da autora Maria Aparecida Lopes Nogueira.

[7] Passagem retirada do Artigo Científico intitulado de *Movimento Armorial x Tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea* (2009), do autor Almicar Almeida Bezerra, apresentado no V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, a referida passagem se encontra no tópico de Considerações finais do trabalho.

1. CULTURAS EM DISPUTA[8]: o contexto histórico-cultural da década de 1960 no Brasil.

> Entre o final dos anos de 1950 e o início de 1960, parecia ser possível perceber tanto dentro quanto fora do Brasil, um sentimento latente de redescoberta. [...] Dentre essas questões, a própria ideia de uma identidade nacional ganhava espaço, na medida em que coincidia com a influência de outros valores éticos e estéticos que explodiam com os meios de comunicação, os ritmos e guitarras elétricas norte-americanas, a liberação dos corpos e sexualidades que pipocavam em espaços como a Europa e a América do Norte. Inserido no interior da aldeia global, outrora celebrada nos ditos e escritos de Marshall McLuhan, o Brasil, possivelmente conformado enquanto uma ilha tropical, apontava suas possíveis formatações nessa época. Era, nos discursos de sujeitos que buscavam estereotipá-lo, um pedaço de mundo extenso e multicolorido, gigante pela própria natureza, dançante pelas formas provocantes de suas mulatas, bravo pelos braços fortes de seus descendentes de escravos e homens sertanejos e profundo em signos e saudades. Nesse momento de redescoberta, a necessidade de pensar uma interpretação para o Brasil parecia estar se tornando o objetivo permanente de um amplo conjunto de artistas e intelectuais.[9]

Como elucidado no trecho acima, o fim da década de 50 e todo o desenrolar da década de 1960 ficou caracterizado como um momento de redescoberta, de transformação e de busca intensa pela caracterização de uma identidade brasileira, uma identidade nacional, principalmente entre artistas e intelectuais essa questão tornava-se um objetivo a ser alcançado. As mudanças que aconteciam paulatinamente a isso mundo a fora, também colaborou significativamente para essa vontade de se entender e se reconhecer a partir de uma identidade brasileira. Como aponta Fábio Leonardo Brito[10], diferentes nuances produtoras de sentido passeavam por dentro desse contexto, de um lado tínhamos uma pretensa brasilidade sertaneja convivendo com outras dizibilidades e visibilidades sobre o Brasil, estas eram expressas a partir de leques temáticos de debate que caminhavam por entre diferenciados âmbitos do pensamento social[11]. O Brasil desse contexto elucidado acima, a partir dos sujeitos que o construíam/escreviam reclamava com urgência por um local para a cultural brasileira.

---

[8] O título do capítulo busca fazer menção as disputas que existiam na cena cultural da década de 1960 no Brasil, disputas essas que se caracterizavam pela busca de uma identidade cultural para o país, a nossa análise partirá de dois órgãos com visões divergentes - mas não menos importantes - , sobre a cultura brasileira, são eles o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Conselho Federal de Cultura (CFC), por essa razão o termo "culturas" para se referir as diferentes formas de ver e pensar a cultura que tinham esses dois órgãos.

[9] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos.** Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016. p. 36.

[10] BRITO, 2016, p. 38.

[11] BRITO, 2016, p. 38.

> No campo dos discursos, retomava-se, portanto, a necessidade ulterior de demarcar geograficamente os locais ocupados pelo *tradicional* e pelo *moderno*, como forma de constituir uma tradição brasileira solidificada. Num universo onde a modernidade se constituía uma busca por romper com o arcaico, constituindo-se, portanto, num novo, sua antípoda, o tradicional, exalava uma ligação profunda com o antigo, ligado a um passado imemorial, e cuja manutenção está ligada aos interesses de certos grupos. Esse binarismo, que já podia ser observado desde a década de vinte, remontava a dicotomia que ora opunha, São Paulo, que se confirmava no mundo como urbe industrializada e cosmopolita, e o Recife, que, embora também crescente e dito moderno, buscava, ainda naquele período, sua afirmação na valorização do regional e das tradições, expressando, ainda, permanências dos valores defendidos na metade do século. [12]

Dentro do campo desses discursos que ressurgiriam com veemência na década de 1960 – da busca pela cultura e identidade nacional – cabe apontar a importância de alguns órgãos no cenário nacional que surgiriam, mobilizando os jovens intelectuais e artistas do país em busca de uma ideia de nação, essas manifestações são relevantes pois elas trazem no seu bojo permanências – ou seja, traços que iniciaram nas décadas anteriores e que chegariam na década de 1960 com novas roupagens, mas com o núcleo comum ao debatido nas décadas anteriores -,bem como também novas possibilidades. Além disso, esses novos discursos que surgiriam fortemente na década de 60 seriam importantes para fundamentar nas décadas posteriores preceitos e ideias de outras manifestações artístico-culturais. Em outras palavras, alguns dos movimentos que surgiriam em torno da ideia de cultura nacional nessa década em questão, serviriam de subsídios para se pensar a questão cultural sob outro viés, e também fazendo parte das possibilidades e passos que seriam dados por outras manifestações a posteriori.

Trazemos como exemplo o próprio Movimento Armorial – objeto dessa pesquisa – que mesmo tendo se efetivado no ano de 1970, e ter tido o apogeu ao longo dessa década, seus preceitos e a conformação da cultura defendida por essa manifestação, foi parte de uma conformação também defendida por o Conselho Federal de Cultura, órgão federal criado em 1966 com o intuito de fomentar políticas públicas para o cenário brasileiro, ambos eram defensores da valorização da cultura nacional, regional. Dessa forma, o que se busca apontar aqui é justamente a necessidade de se pensar que movimentos que surgiriam ao longo da década de 70 e nos anos posteriores, foram pensados a luz de discursos da década anterior.

Além disso, é importante considerarmos também o cenário político e econômico que vivia o Brasil contemporâneo a nossa análise, a década de 1960 foi um período marcado por transformações intensas em diversas áreas, o país saiu de um regime de governo democrático

[12] BRITO, 2016, p.50.

com características populistas para um governo ditatorial, instituído através de um golpe militar que perduraria por mais de vinte anos, os jovens cresciam com ideias contrárias a esse regime, as manifestações nas ruas – quando não repreendidas – era um traço comum, a insatisfação da maioria contrastava com o apoio das minorias, na economia não seria diferente, fatores internos e externos colaboraria para que esse setor na década de 1960 fosse comparado a uma roda-gigante, com altos e baixos, iniciando a década negativamente, e terminando positivamente. Dessa forma, além das diferentes nuances que ocorriam na cultura, cabe pensar também esses outros setores que direto ou indiretamente tinham ligações e repercussões nesses órgãos que nossa análise prezará.

A partir do que foi dito, esse capítulo intitulado de *Culturas em disputa: o contexto histórico-cultural da década de 1960 no Brasil* propôs a contextualização histórico-cultural da década de 1960, examinando as políticas públicas culturais do regime militar em um contexto de crescimento de um público de classe média, que a partir do interior das universidades, vai constituindo uma opinião contrária à ditadura, além de analisar também a conjuntura político/econômica daquele momento. O capítulo tomou a atuação de dois principais órgãos que foram atuantes dentro desse contexto, de um lado analisamos a estrutura e os pontos de vista emanados pelo Centro Popular de Cultura (CPC) ligado a União Nacional dos Estudantes, do outro analisamos a atuação do Conselho Federal de Cultura (CFC), averiguando as principais políticas que surgiriam a partir dela para a cultura no país, e não menos importante, qual era visão de cultura que era proposta e divulgada por esse órgão. Vale mais uma vez mencionar que a partir desse contexto, nas décadas posteriores surgiriam movimentos que se reconheceriam mais com uma arte revolucionária – pautado no Centro Popular de Cultura, ainda que não com as mesmas premissas, mas como uma cultura de resistência – e outros mais ligados a valorização de uma memória nacional, regional – propostas convergentes ao que era debatido pelos integrantes do Conselho Federal de Cultura.

Dessa forma, esse capítulo se dividiu em três tópicos principais, o primeiro intitulado de *A conjuntura político-econômica da década de 60 no Brasil,* como bem atesta, esse tópico voltou-se para a análise da política e da economia do país no momento em que esses órgãos e outras manifestações culturais surgiam, buscando perceber o quão volátil eram esses setores nessa conjuntura, o segundo tópico denominado de *"Os membros do CPC optaram por Ser Povo, por ser parte integrante do povo": O Centro Popular de Cultura e a arte popular revolucionária*, se dedicou a compreensão detalhada do que foi o Centro Popular de Cultura, considerando seus antecedentes, sua atuação e a visão de cultura que era disseminado por esses intelectuais e artistas de esquerda, e o terceiro tópico *"A cultura ganha novo*

horizonte": Conselho Federal de Cultura e a proposta de regionalização da cultura brasileira, deu-se ênfase mais precisamente a atuação do Conselho Federal de Cultura, as políticas públicas criadas para a cultura a partir desse órgão, a importância dele para a questão da cultura no país, além da sua atuação – seus membros, seu tempo de exercício, suas pautas - como um todo, a partir desses três subtópicos compreendemos o contexto histórico no qual nos anos posteriores viria a surgir o Movimento Armorial, e outras manifestações distintas a ele, como o Movimento Tropicalista, por exemplo.

Para a execução desse capítulo partiu-se da análise da *Revista Brasileira de Cultura*, revista pertencente ao Conselho Federal de Cultura e dos *Boletins do Conselho Federal de Cultura*, ambos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, além dos manifestos do Centro Popular de Cultura, encontrados também nos meios digitais, e de alguns trabalhos que versam sobre o contexto da década de 1960 no Brasil. Além disso, dialogamos também com autores e obras que foram fundamentais na execução desse capítulo[13].

1.1. A conjuntura político-econômica da década de 60 no Brasil.

> Pode-se afirmar que uma geração pode nutrir-se do comportamento de outras perdidas no tempo. Este é o caso do fascínio exercido sobre os jovens do século 21 pelos feitos da geração dos anos 1960. Ele deriva em boa medida da aparência heróica, emotividade e violência das ocorrências daquela época insufladas pelas ideias redentoras. Naquele tipo de ambiente, o discurso utópico floresceu nutrindo-se algumas vezes de crises reais e noutras dos sonhos de juventude.[14]

Como apontado no trecho acima, a década de 1960 ficou marcada na história por seu caráter revolucionário, utópico e violento, contudo, essa temporalidade história também ficou marcada por inúmeras transformações e modificações ao longo do seu curso. Quando

[13] Como Torquato Neto, no artigo *Arte e Cultura Popular*, presente na obra *Torquato Neto: arte inacabada* (2022), a tese de doutorado do historiador Fábio Leonardo Brito, *Visionários de um Brasil Profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos* (2016), a obra *O que é Cultura* (2017) do autor José Luiz dos Santos, o livro *CPC – Centro Popular de Cultura da UNE* (1984), do autor Manoel T. Berlinck, *A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)* (2004) da historiadora Miliandre Garcia, a dissertação de mestrado intitulada de *Encontros em defesa da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)* (2011), da historiadora Vanessa Carneiro da Paz, *Políticas Culturais no Governo Militar: o Conselho Federal de Cultura* (2008), da autora Lia Calabre, *As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974)* (2011) da autora Tatyana de Amaral Maia, *A crise econômica brasileira dos anos 1960: uma reconstrução do debate* (2008) do autor Alexandre Hamilton Bugelli, *Cultura Política e democracia no Brasil dos anos 60* (2019) do autor Rodrigo Stumpf González e *A revolução, a luta, a resistência e o povo: os marcadores retóricos dos anos 60* (2012) de Jacques A. Wainberg, dentre outros.

[14] WAINBERG, Jacques A. "A revolução, a luta, a resistência e o povo: os marcadores retóricos dos anos 60". **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação,** v. 35, p.205-231, 2012, p. 208.

imaginamos os anos de 1960, em especial no Brasil, deduz-se que a sua única grande transformação teria sido a mudança de regime, que culminou na instalação de um governo de cunho autoritário e ditatorial por mais de duas longas décadas, e de fato, esse é um dos marcos significativos dessa década e que transformaria a estrutura social em todas as suas estratosferas, porém, esse momento não ficou subscrito somente a isso. O Brasil de 60 foi marcado por transformações na política, como bem já dissemos, mas também na economia, na cultura e na sociedade. Nasciam movimentos e órgãos culturais contrários a esse sistema, com um teor de resistência, gestavam-se também órgãos que conversariam positivamente com o sistema vigente, a economia entraria na década de 60 com o "pé esquerdo", e continuaria com ele por longos anos, mas por um "milagre econômico" – como era descrito pelos contemporâneos a esse momento – iniciaria a nova década com uma roupagem positiva, na sociedade, uma parcela considerável da população sofreria censura, repressão e violência, mas se ergueria com uma voz forte e resistente contra essa realidade, esse cenário e também as ideias vindas de manifestações que ocorriam mundo a fora, despertava no jovem da época o seu lado político e revolucionário, enfim, os anos 60 carregou no seu bojo o sonho da juventude que almejava mudança, carregou a violência, carregou a resistência, carregou a crise de um sistema político e a gestão de outro, carregou as ideias estrangeiras frente a um nacionalismo proposto, carregou a recessão, carregou a transformação e junto a ela muitas crises, e é essa década, intensa em todos os sentidos, que descrevemos mais detalhadamente a seguir.

> ...Subo ao poder ungido pela vontade popular, que me elegeu duas vezes Vice-Presidente da República e que, agora, em impressionante manifestação de respeito pela legalidade e pela defesa das liberdades públicas, uniu-se, através de todas as suas forças, para impedir que a decisão soberana fosse desrespeitada. [15]

> É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião nacional, é uma autêntica revolução. A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação. [...] Os Chefes da revolução vitoriosa, graças à ação das Forças Armadas e ao apoio inequívoco da Nação, representam o Povo e em seu nome exercem o Poder Constituinte, de que o Povo é o único titular. [16]

[15] GOULART, 1961, apud GONZÁLEZ, Rodrigo Stumpf. "Cultura Política e democracia no Brasil dos anos 60". **Campos neutrais: revista latino-americana de relações internacionais.** Santa Vitória do Palmar, RS. Vol. 1, n.1 (jan./abr. 2019), p.29-45, 2019, p. 38.
[16] Ato Institucional N° 1, de 9 de abril de 1964, "À NAÇÃO". In: GONZÁLEZ, 2019, p. 40-41.

Dois momentos. Dois discursos. Dois sistemas políticos divergentes. Dois governos. Um único país. Uma única década.

As duas citações expostas acima, a primeira delas, se refere ao discurso de posse do novo Presidente do país, João Goulart, em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros em agosto do mesmo ano, este reitera a importância da voz do povo e o poder que essa voz tem ao ecoar suas escolhas, e ele era uma destas, principalmente pelo fato de que a partir do povo e da força emanada por eles, a liberdade tinha vencido – Goulart fazia menção às forças contrárias que buscavam a partir de um golpe, não deixa-lo assumir a presidência após a renúncia de Jânio Quadros. A segunda citação, um trecho retirado do *Manifesto à Nação*, apresentada no Ato Institucional N° 1, de 09 de abril de 1964[17], explana, dentre outras coisas, as possíveis justificativas para o Golpe de Estado que acabava de acontecer no país, reafirmando a sua legalidade como uma revolução autêntica e necessária, tendo em vista o interesse não de grupos políticos, mas a vontade da Nação, do povo brasileiro.

A partir desses dois momentos citados acima, percebemos o caráter instável que a política nacional vivenciava na década de 60, e esse caráter mutável era um traço que não surgiu nessa década em questão, muito pelo contrário, ele se estendia desde décadas anteriores e não teria fim também com o final dos anos de 1960, ela perduraria até os dias atuais.

Como aponta Rodrigo González[18], as desordens políticas que ocorriam no país nesse momento em específico, possivelmente seriam resquícios deixados desde o governo de Getúlio Vargas, onde a possibilidade de um golpe de Estado e a tomada de poder já era uma ideia bastante difundida entre as forças divergentes. O suicídio de Vargas, em agosto de 1954, inviabilizou esse processo naquele momento, mas os governos futuros ao dele tiveram que lidar com essa possibilidade "batendo na porta" a todo momento, como foi o caso do novo presidente pós Vargas/ Café Filho, Juscelino Kubitschek.

O governo Kubitschek é conhecido por seu caráter imbuído de modernização do País, principalmente a partir de uma das suas principais metas, a idealização e construção de Brasília, bem como um olhar mais desenvolvimentista para a estrutura física do país, porém González[19] nos lembra que o governo do "construtor" de Brasília foi marcado também por ameaças militares, revoltas e a não possibilidade do mesmo conseguir conduzir o seu governo.

[17] GONZÁLEZ, 2019, p. 40.
[18] GONZÁLEZ, 2019, p. 32.
[19] GONZÁLEZ, 2019, p. 33.

Mas será na década de 1960 que a possibilidade de um golpe de estado torna-se cada vez mais presente, cada vez mais possível.

> A nova década começou com um novo presidente. Em 3 de outubro de 1960 foi eleito Jânio Quadros, por uma aliança conservadora que incluía a UDN. No entanto, pelo sistema eleitoral brasileiro da época, a votação para Presidente e Vice-Presidente era feita separadamente, o que levou à eleição como Vice de Jânio Quadros a João Goulart, o Jango, do PTB que havia sido ministro do trabalho de Getúlio Vargas e Vice-Presidente de Juscelino Kubitschek. Ambos tomam posse em 31 de janeiro de 1961. [20]

Essa coligação, mesmo que gestada sem pretensão – já que o sistema de votação os elegia separadamente – duraria pouco. Sem um motivo explícito para o ato de renúncia – alguns estudiosos[21] apontam que pode ter sido um jogo oculto de Jânio Quadros com a pretensão de voltar ao cargo de forma triunfal, já que as alas conservadoras e as Forças Armadas não iriam querer Goulart na Presidência, logo que esse tinha sua figura atrelada a governos como o de Vargas e Kubitschek, gerando automaticamente o descontentamento de muitos, mas, se de fato essa era a pretensão dele, isso não ocorreu, e também não houve uma prova concreta desse possível jogo oculto – em agosto de 1961, Quadros deixa o cargo.

Como já mencionei acima, o então vice-presidente João Goulart tinha sua imagem atrelada a governos populistas e trabalhistas, em especial a governos como o de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, não sendo bem visto por alas e partidos conservadores e pelos militares, que viam em Goulart um radical de esquerda. Como bem aponta Bugelli,[22] "A conservadora UDN, juntamente com os militares, estava realmente disposta a impedir a posse de Jango, mas o movimento pela legalidade e a movimentação social impediram o golpe, o que garantiu a posse do vice-presidente"[23].

Sim, Goulart assumiria a presidência, mas o caminho que ele teria pela frente não seria favorável. O primeiro empecilho direto do recém presidente foi a condição de que ele só tomaria posse efetivamente se o Brasil retornasse ao sistema de parlamentarismo, sistema esse que teria sido abandonado quando o país proclamou sua República em 1889, e assim foi feito, retornou-se ao parlamentarismo, durante dois anos (1961-1963) o governo era exercido por um conselho de ministros, situação alterada apenas em um plesbicito no ano de 1963, onde o presidencialismo retornaria.

---

[20] GONZÁLEZ, 2019, p. 33.
[21] BUGELLI, Alexandre Hamilton. **A crise econômica brasileira dos anos 1960:** uma reconstrução do debate. PUC-SP, 2008. p. 24.
[22] BUGELLI, 2008, p. 24.
[23] BUGELLI, 2008, p.24.

> Com a devolução dos poderes, a pauta do presidente João Goulart se centrou nas chamadas "reformas de base", que deveriam gerar uma melhor distribuição de renda e ampliar a modernização da economia, envolvendo temas como a reforma agrária, a reforma administrativa e o controle de envio de lucros ao exterior por empresas estrangeiras.[24]

Com as reformas propostas pelo governo Goulart que incluíam, principalmente, a classe de trabalhadores e a distribuição de renda para essas classes nas pautas em voga, resultou em um ponto positivo para a imagem do presidente, esta ganhava cada vez mais visibilidade, e Jango, o apoio da parcela massiva de trabalhadores e populares, gerando assim o descontentamento das alas conservadoras. Porém, esse descontentamento não era o único motivo cabível de preocupação para Jango, como aponta Rodrigo González[25], o contexto político-internacional também colaborou para que o golpe fosse cada vez mais provável.

A Guerra Fria, conflito entre os Estados Unidos e a União Soviética pela hegemonia política mundial, ao passo que acontecia contemporâneo aquele momento, tornou-se também uma peça importante para estremecer os laços entre os Estados Unidos e o Brasil, a partir de determinadas doutrinas que vigoravam nos estados americanos, como a Monroe[26] e a Truman[27], era possível perceber como os governos norte-americanos viam na América Latina uma área de influência e reserva de segurança[28], a partir dessa realidade, os Estados Unidos tornar-se-iam inflexíveis com governos reformistas – como o Brasil de Jango -, que para eles, poderiam se aproximar de ideais comunistas, e paulatinamente anticapitalistas, indo contrariamente à política e a economia dessa grande potência.

> Não foi diferente com o Governo de João Goulart, tendo os Governos de Kennedy e Lyndon Johnson apoiado financeiramente a oposição ao governo brasileiro e disponibilizado apoio inclusive militar para o Golpe de 1964, para o caso de haver resistência. [...] A desconfiança com o Governo Brasileiro foi ampliada pelo desenvolvimento de uma política externa que rompeu com o alinhamento com as posições do Governo dos EUA. [...]

---

[24] GONZÁLEZ, 2019, p.34.
[25] GONZÁLEZ, 2019, p. 34.
[26] A Doutrina Monroe, estabelecida em 1823 pelo então presidente dos Estados Unidos da América, James Monroe, definia quais seriam as ações que o governo norte-americano tomaria para impedir que a Europa interferisse no processo de independência na América, em especial na América Latina, automaticamente aumentando seu poder entre essas nações. A Doutrina Monroe tinha como lema, "América para os Americanos". Disponível em: https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/a-doutrina-monroe.htm. Acesso: nov. 2022.
[27] A Doutrina Truman, como o próprio nome induz, foi instituída pelo presidente Harry Truman em 1947, criada com o objetivo de barrar a expansão geopolítica da União Soviética, o governo estadunidense declarou, a partir dessa doutrina, ajuda econômica e militar a governos ameaçados pelo comunismo e pela expansão soviética. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/resumos/doutrina_truman.htm. Acesso: nov. 2022.
[28] GONZÁLEZ, 2019, p.34.

> Assim, entre os fatores internos e pressões externas, a democracia brasileira acaba por perecer em 1964.[29]

Percebemos que os discursos da ala conservadora e militar buscavam enquadrar Jango como um radical de esquerda, mas as propostas pensadas por ele daria maior visibilidade a modernização do país, e principalmente pautava o reconhecimento dos trabalhadores e dos direitos que estes tinham, possivelmente, essa tenha sido uma das razões para o golpe, - o fato do presidente em exercício discutir melhorias para a classe trabalhista que formava a maioria expressiva da população, em detrimento de uma pequena minoria conservadora e abastarda - e não os discursos adotados sobre legitimar a vontade da nação. Como bem aponta Bugelli[30], quando cita Toledo, o governo Goulart já nasceria sob o signo de um golpe de estado.

> O governo João Goulart nasceu, conviveu e morreu sob o signo do golpe de Estado. Se em agosto de 1961, o golpe militar pôde ser conjurado, em abril de 1964, no entanto, ele deixaria de se constituir no fantasma – que rodou e perseguiu permanentemente o regime liberal-democrático inaugurado, em 1946 - para se tornar uma concreta realidade. [31]

Em 01 de abril de 1964 era instaurado o regime de governo ditatorial no Brasil, a partir desse momento e durante 21 anos, o país estava sob o comando de governos militares.

É importante destacarmos que os discursos que eram disseminados pelos protagonistas do golpe militar quando do seu acontecimento, como já mencionado brevemente acima, eram pautados sob uma base que legitimaria esse novo regime, o enquadrando não como um golpe de estado, mas como uma revolução justa, pois ela consolidava a vontade de toda a nação, isso a diferenciava de outros movimentos e lutas armadas, tanto no seu teor como nos seus protagonistas, que eram pequenos grupos. Além disso, esses discursos enfatizavam veementemente a não pretensão que eles teriam de instaurar um comunismo no país, risco que o país viria a correr, caso o governo anterior permanecesse no poder.

> O presente Ato institucional só poderia ser editado pela revolução vitoriosa, representada pelos Comandos em Chefe das três Armas que respondem, no momento, pela realização dos objetivos revolucionários, cuja frustação estão decididas a impedir. Os processos constitucionais não funcionaram para destituir o governo, que deliberadamente se dispunha a bolchevizar o País. [...] Fica, assim, bem claro que a revolução não procura legitimar-se através do Congresso. Este é que recebe deste Ato Institucional, resultante do

[29] GONZÁLEZ, 2019, p. 35.
[30] BUGELLI, 2008, p. 24.
[31] TOLEDO, 1982, apud BUGELLI, 2008, p. 24-25.

> exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções, a sua legitimação. [32]

Como bem lembra Rodrigo González[33], os *Manifestos à Nação*, como esse visto acima, buscavam sempre reiterar a necessidade de líderes fortes, e a proximidade direta dos líderes com a massa popular, discursos característicos de governos fascistas.

Contudo, esses discursos que citamos acima e muitos outros, que justificam a "revolução" como a vontade soberana do povo, que planejava trazer ao Brasil novas possibilidades e novas perspectivas, que apontava o respeito a dignidade humana, a luta contra a corrupção, a seguridade da ordem democrática como ponto chave desse novo sistema de governo, duraria pouco. O AI-5 instituído em 1968, viria de fato mostrar a "real cara" do novo sistema político instaurado com o golpe de Estado. Esse ato traria mudanças radicais na sociedade e instauraria a fase mais sombria da ditadura militar brasileira. Além de conceder ao Presidente em exercício o poder supremo sobre o país, tal como decretar estado de sítio por um período indeterminado, cassar mandatos, confiscar bens privados, interferir ativamente em estados e municípios e demitir funcionários públicos, a sociedade também sofreria as mais duras penas. Censura, repressão, ataques, prisões, assassinatos e torturas faziam parte, a partir de então, daquela realidade, as classes que se manifestassem abertamente contra o sistema de governo vigente ou se manifestasse contrário a algum ato do governo, poderia sofrer as mais sérias retaliações, toda essa realidade desenhava o cenário que o governo militar queria estabelecer no país, um cenário onde o poder destes seria o maior e mais forte, por um período de tempo indeterminado. Como aponta González[34], "a mudança pode ser atribuída à intervenção de novos autores, mais cínicos e menos dispostos a dizer abertamente que seu poder advém da força e suas motivações do anti-comunismo."

O AI-5 perdurou por longos 10 anos, sendo revogado apenas em 1978, e entrando em vigor no ano seguinte, no governo do General Ernesto Geisel, onde foi possível observar uma tímida abertura política.

Acima apontamos algumas características do AI-5, esse ato institucional que intensificou mais drasticamente o poder dos governos militares na sociedade, esse poder que se usufruiu da censura e da repressão em suas diferentes nuances, atingindo diretamente parcelas da população que se manifestavam contrárias a esse governo, uma das classes mais afetadas nessa década – 1960 – e nas posteriores também, foram os estudantes de esquerda,

[32] BRASIL, 1964. In: GONZÁLEZ, 2019, p. 41.
[33] GONZÁLEZ, 2019, p. 41.
[34] GONZÁLEZ, 2019, p. 42.

que iam crescendo sob esse novo regime instaurado, e criavam opiniões contrárias as suas pautas e aos atos praticados negativamente por esses governos, a luta desses jovens em especial, não se restringia somente a protestos e manifestações contra o governo vigente, eles também manifestavam-se em luta por dias melhores, por mudanças significativas nesse contexto histórico.

Como aponta Jacques Wainberg[35], os anos de 1960 foram marcados por uma intensa militância política e militar de grupos de jovens rebelados, estes, visavam modificar as sociedades de seus respectivos países. É importante ressaltarmos que essas militâncias não ficaram restritas ao Brasil, muito pelo contrário, eram manifestações que ocorriam décadas anteriores e até mesmo na nossa década de análise em questão, ao redor de todo o mundo, influenciando cada vez mais os jovens a se manifestarem contra o regime estabelecido, aqui no Brasil não foi diferente, tornou-se comum em fins da década de 1960, conflitos entre policiais e jovens estudantes, estes, lutando contra o fim da ditadura no país e a consolidação de um regime diferente ao vigente naquele dado momento histórico.

> Em boa medida, este comportamento similar dos jovens em todo o mundo foi resultado do impacto causado pela transmissão destes eventos pela televisão. O vídeo-tape permitiu que estas ocorrências fossem vistas por todos quase ao mesmo tempo e numa velocidade que se aproximava da instantaneidade. [36]

Como fica claro na citação acima, os meios de comunicação, em especial a televisão, desempenharia um papel importante na conformação do chamado para lutar e sonhar por dias, tempos e sociedades melhores. Assim como a tv, os livros também desempenhariam um papel relevante na disseminação dessas ideias, "Tais cenários imaginativos que inspiraram obras de ficção literária motivaram também fluxos imigratórios e iniciativas sociais variadas."[37]

A luta contra o sistema vigente não ficaria restrita apenas a manifestações nas ruas ou em determinados meios de comunicação – quando estes e seus locais não eram censurados, destruídos ou incendiados – existia também na década de 1960 e ao longo de todo o período que perdurou o regime ditatorial no país, manifestações e órgãos culturais formados por jovens intelectuais e estudantes de esquerda, que abertamente se declaravam contrários ao governo, e utilizavam seus meios para confrontar não somente o sistema político, como também a sociedade de classes estabelecida naquele cenário, como é o caso do Centro Popular

[35] WAINBERG, 2012, p. 205.
[36] WAINBERG, 2012, p.207.
[37] WAINBERG, 2012, p. 210.

de Cultura (CPC), órgão ligado a UNE, que frisava nas suas diferentes pautas a conformação de uma arte popular revolucionária, uma arte de resistência, analisaremos mais a fundo sobre esse órgão no tópico seguinte.

Como já mencionamos até aqui, a conjuntura política da década de 1960 é caracterizada por um período de transformações, rupturas, incongruências e lutas. Nessa esfera, um outro setor pôde atestar todas essas nuances de frente, digamos assim, esse setor foi o da economia. Em outras palavras, assim como a conjuntura política da década de 1960 se fez complexa, com a economia também não seria diferente.

Assinalamos anteriormente que o governo de Juscelino Kubitschek, na segunda metade da década de 1950, foi um governo de propostas ousadas, que gerou frutos positivos na questão do nacional-desenvolvimentismo, a partir do Plano de Metas, que tinha como proposta a aceleração do processo de acumulação, aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos investimentos em atividades produtoras[38], pretendia-se modernizar o país, levar o Brasil a um patamar diferente, a um país de "primeiro mundo"[39].

> O populismo passa agora por uma fase na qual o líder do governo usa o sonho do moderno para atrair os aliados, mesmo aqueles mais afinados com a esquerda. A classe média é seduzida pela idéia do automóvel e eletrodomésticos modernos, já os trabalhadores enxergavam através do progresso, mais empregos e melhores salários. Os militares vislumbravam o Brasil potência. De maneira diferente de Getúlio, Juscelino cativava pelo entusiasmo com a qual "vendeu" o futuro. Pode-se sintetizar seu governo na realização de Brasília: para uns o símbolo do moderno, para outros um convite à corrupção e ao empreguismo, para os militares uma situação estratégica privilegiada, uma vez que deslocava a capital para um local estrategicamente mais seguro.[40]

De fato, Kubitschek promoveu um crescimento significativo no seu governo, mas de forma irresponsável, digamos assim, pois como bem aponta Bugelli[41], o presidente em exercício optou por não abrir mão do crescimento econômico em detrimento da estabilidade.

> O sucesso do nacional-desenvolvimentismo, [...] reforçou a percepção de que o desenvolvimento requeria uma economia fechada à competição externa e que o processo de industrialização acelerada, baseado na substituição das importações e nos investimentos estatais, dispensaria um arcabouço institucional que induzisse à formação de poupança. A economia

[38] BUGELLI, 2008, p. 21.
[39] BUGELLI, 2008, p. 21.
[40] BUGELLI, 2008, p. 22.
[41] BUGELLI, 2008, p. 22.

> efetivamente cresceu e o país se industrializou, mas sem as bases institucionais para o financiamento do investimento, esteve sempre ameaçado pelo desequilíbrio externo e pela pressão inflacionária. [42]

Dessa forma, o fim do seu governo seria marcado por dificuldades intensas tanto com a inflação como com o desequilíbrio externo, dentre outras razões, podemos citar os "olhos fechados" para as contas externas que eram adquiridas a cada estrada pavimentada, a cada indústria inaugurada e a cada muro de Brasília sendo erguido, em outras palavras, a cada grande recurso retirado a partir das ligações com grandes potências e grupos estrangeiros.

Consequentemente, a década de 1960 já iniciaria economicamente em maus lençóis. Jânio Quadros, o novo presidente eleito, tinha sérios problemas econômicos pela frente, como pontua Bugelli, Quadros adotou medidas como a contenção de gastos prevendo uma estabilização da inflação e da crise no balanço de pagamentos, adotou também medidas cambiais com o intuito de resolver problemas no balanço de pagamentos através de empréstimos externos, e promoveu uma política externa, na qual o Brasil não deveria se alinhar automaticamente a qualquer país ou região específica[43], porém, as medidas adotadas não surtiram efeitos positivos, a inflação superava os índices anteriores. Após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, o que parecia não poder piorar, piorou. João Goulart ao assumir a presidência foi obrigado a tomar medidas o mais rápido possível para conter a forte crise econômica que assolava o país.

> É criado então o Ministério do Planejamento, e convidado o economista Celso Furtado para ocupar a pasta. Furtado que havia elaborado em 1962 o Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social, institui o auspicioso programa de investimentos e de políticas financeiras, fiscais e cambiais que aliviam o desenvolvimento ao combate à inflação. Em 1962 o baixo crescimento do Produto e a aceleração da inflação já apresentavam sinais de que a economia caminhava para um período de muita turbulência, exigindo medidas urgentes de estabilização e de crescimento. [...] O plano recebeu forte crítica por parte da esquerda que não aceitava a diminuição dos gastos públicos para a redução da inflação. As medidas do plano esbarravam nas reivindicações por maiores salários, o que era incompatível com as diretrizes propostas. As críticas apontavam a manutenção dos lucros do setor industrial e o sacrifício apenas dos trabalhadores, como uma afronta às classes populares. Com o fim do subsídio do trigo, a sustentação do plano se torna impossível.[44]

---

[42] RESENDE, André Lara. Década de 1960. In: RESENDE, André L; NETO, Arminio F; BACHA, Edmar; GOLDFAJN, Ilan; LISBOA, Marcos; MESQUITA, Mario; MALAN, Pedro S. **ECONOMIA BRASILEIRA: NOTAS BREVES SOBRE AS DÉCADAS DE 1960 A 2020. Instituto Millenium**, p. 1-18, 2018, p. 2.
[43] BUGELLI, 2008, p. 24.
[44] BUGELLI, 2008, p. 25 e 28.

No setor externo a situação também era crítica, o governo não conseguiria o empréstimo que seria fundamental para a execução do plano, e a relação com os Estados Unidos estava cada vez mais problemática, demostrando não ter mais controle sobre a situação e não obtendo apoio de nenhum dos lados, o golpe foi deflagrado e Jango deposto.

> Entre janeiro de 1961 e março de 1964, o país teve três presidentes e seis ministros da fazenda, a economia se estagnou e chegou à beira da hiperinflação. A incapacidade de levar a cabo um programa de estabilização bem-sucedido explica-se, tanto pela turbulência política, quanto pela falta de consenso dos formuladores de políticas públicas em relação à estabilidade monetária como condição para o crescimento sustentado.[45]

Após longos anos buscando uma estabilização econômica para o país, esta viria, a partir de 1964, com o novo governo. Como bem aponta Rezende[46], sob a coordenação de Roberto Campos e Otávio Gouvea, nos ministérios do Planejamento e da Fazenda, respectivamente, um novo plano de estabilização era anunciado e proposto.

> O Programa de Ação Econômica do Governo, (PAEG), listava entre seus objetivos conter o processo inflacionário, reequilibrar as contas externas e retomar o crescimento da renda e do emprego. Para isso pretendia reduzir o déficit do governo e fortalecer a capacidade de poupança, através de uma política tributária que levasse ao aumento da arrecadação e de uma política monetária que a fortalecesse o sistema creditício. [47]

Próximo das ideias liberais, os ministros citados acima, tinham a convicta noção de que alguns passos deveriam ser tomados para as mudanças de fato acontecerem, assim como as falhas dos governos anteriores na questão econômica deveria ser também discutida. Para eles, o combate à inflação deveria ser gradualista e a estabilidade do sistema financeiro deveria ser preservada, a inflação era entendida como resultado da "inconsistência da política distributiva", e as despesas públicas eram superiores ao arrecadado através do sistema tributário, e a política salarial era incompatível com a propensão a investir, dentre outros apontamentos.[48]

> Do diagnóstico à implementação, os formuladores do PAEG deixaram claro ter convicção da importância de reformas institucionais, sem as quais não haveria estabilização monetária nem crescimento sustentável. Três áreas foram destacadas como os principais pontos de estrangulamentos

[45] RESENDE, 2018, p. 2-3.
[46] RESENDE, 2018, p.3.
[47] RESENDE, 2018, p.3.
[48] RESENDE, 2018, p. 3.

> institucionais: primeiro, a precária estrutura tributária; segundo, a inexistência de um mercado de capitais e o mercado de crédito subdesenvolvido; e por último, as ineficiências provocadas pela economia fechada e as restrições ao comércio internacional. As bem estruturadas e modernizantes reformas institucionais implementadas pelo PAEG serviriam de base para o período de rápido crescimento observado já a partir de 1968.[49]

Como dito acima, as diferentes e bem estruturadas reformas foram fundamentais para que ainda na década de 60 se pudessem ver transformações positivas no setor econômico do país, essas transformações positivas fizeram com que o Brasil iniciasse a década de 1970 com uma situação econômica expansiva. Essa realidade perduraria até meados de 1973, quando os desequilíbrios viriam à tona novamente, arrastando o país mais uma vez para uma forte crise econômica que perduraria por quase vinte anos.

Por fim, nesse tópico buscou-se analisar a conjuntura política e econômica da década de 1960 no Brasil, almejando perceber como essa década em questão constituiu-se de fatos e momentos históricos significativos, e não menos importante, abrir caminho também para as análises seguintes, que propõem realizar uma contextualização do campo cultural nos anos 60, a partir de dois órgãos culturais com heranças importantes, são eles o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Conselho Federal de Cultura (CFC).

1.2. “Os membros do CPC optaram por Ser Povo, por ser parte integrante do povo”[50]: O Centro Popular de Cultura e a arte popular revolucionária.

> Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da **arte popular revolucionária**. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser **popular** quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo ao qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo. [51]

[49] RESENDE, 2018, p. 3.
[50] O título do capítulo se refere a um trecho retirado do anteprojeto do Manifesto do CPC, onde eles reiteram que o órgão por eles planejado, e consequentemente seus membros, escolheram ser povo, parte integrante do povo.
[51] MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular.** Ed. Tempo Brasileiro, 1963, p. 92.

O trecho acima descrito foi retirado do anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura[52], este foi redigido por um dos seus membros mais atuantes, Carlos Estevam, no ano de 1962. Como fica claro a partir da leitura do trecho, os membros do CPC, jovens artistas, intelectuais e estudantes, a sua maioria de esquerda, buscavam uma arte revolucionária, essa era uma das principais, se não a principal característica dos jovens cepecistas. A arte popular desenvolvida pelo CPC, nas suas mais diferentes esferas, tinha vistas a atingir e despertar o caráter revolucionário do povo, ou seja, era uma arte para o povo, a partir disso, eles viam a necessidade de uma reforma e revolução cultural, onde a maioria conseguiria por meio da arte, uma arte de teor político, vencer a minoria detentora do poder em todas as esferas sociais.

> A cultura popular é uma forma legítima de trabalho revolucionário na medida em que tem por objetivo acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade. Quem faz cultura popular não pode nunca perder de vista aquela formulação de Guevara: por mais que se faça, no essencial a cultura permanece intacta enquanto não se toma o poder.[53]

Cabe mencionar que nem todos os seus membros "viviam", digamos assim, o que era proposto no Manifesto do CPC, até porque este era cheio de incongruências, falhas e extremismos, o que acabava por gerar discussões internamente e uma produção artística com um teor diferente entre seus membros, em alguns casos, contudo, discutiremos mais detalhadamente sobre isso posteriormente.

Mas afinal, em todas as suas particularidades, o que foi o Centro Popular de Cultura da UNE?

Antes de iniciarmos a nossa análise mais detalhada sobre o CPC, é válido pontuar que apesar da sua curta duração, como veremos mais adiante, o Centro Popular de Cultura desempenhou um papel importante, pois a partir da sua ideia de uma arte revolucionária e de resistência, vários intelectuais de esquerda utilizariam a herança deixada por esse órgão cultural para gestar manifestações esquerdistas e contrárias ao sistema de governo vigente nas décadas posteriores.

1.2.1. Os antecedentes e a criação do Centro Popular de Cultura.

[52] MARTINS, 1963, p. 79-109.
[53] MARTINS, 1963, p. 4-5.

A origem do Centro Popular de Cultura está estritamente relacionada ao percurso que o teatro brasileiro passou desde o início da década de 1950 até a sua consolidação nos primeiros anos de 1960. Seus protagonistas foram nomes importantes para as transformações no campo teatral, possibilitando a abertura do caminho para o surgimento desse órgão cultural que estamos aqui discutindo.

Como lembra Berlinck[54], o movimento teatral de São Paulo era dominado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948, este era mantido por um grupo de empresários que incluía Franco Zampari. A figura de Zampari foi muito importante porque ele foi responsável por, a partir do Teatro Brasileiro de Comédia, "modernizar" digamos assim, o campo teatral no país, anterior a isso, o teatro era bastante amador, local e ultrapassado. Foi a partir dos investimentos da burguesia paulista que o teatro inauguraria sua nova fase.

> Como linha de espetáculo, o TBC adotou uma preocupação estetizante, procurando a reprodução de símiles do que "havia de melhor no teatro europeu", em montagens caras, bem cuidadas e sofisticadas, dirigidas fundamentalmente aos membros da classe que o mantinha. Seu repertório foi a medida de seu ecletismo, que era fundamento da sua política cultural. [...] O TBC criou e firmou o chamado teatro profissional de qualidade, capacitou o teatro com a melhor técnica estrangeira, conquistou o público de vida cultural ativa e fez com que fosse reconhecido no teatro uma "arte culta". [55]

Porém, o TBC já despontou com uma problemática, essa "arte culta" que ali nascia não incluía a todos. Sim, o TBC foi responsável por transformar naquele momento o campo teatral no país, contudo, a sofisticação de seu repertório – durante a sua execução apenas dois autores brasileiros, Gonçalves Dias e Abílio Pereira de Almeida, tiveram seus textos encenados, de resto eram todos textos estrangeiros[56]-, o tímido mercado e a classe para a qual – a burguesa -, as peças eram encenadas, fez com que sua falência fosse tão rápida quanto seu tempo de execução.

> Da queda do TBC ficou o teatro, ou, mais precisamente, a possibilidade de um teatro brasileiro. Ficaram os diretores, os atores profissionais de capacitação cultural e um certo público. O TBC reavaliou o teatro, conferindo-lhe seriedade e competência, porém não criou um público que pudesse tornar a empresa factível, nem ensaiou uma dramaturgia. Essa tarefa coube ao Teatro de Arena de São Paulo. [57]

[54] BERLINCK, Manoel Tosta. **O centro popular de cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984, p.6.
[55] BERLINCK, 1984, p.7.
[56] BERLINCK, 1984, p.7.
[57] BERLINCK, 1984, p.8.

O teatro de Arena de São Paulo chegaria na cena com novas roupagens, criado em 1955 e liderado por José Renato e Chandó Batista, o Arena era mais "consciente", digamos assim, ele apontaria com uma proposta mais adequada quanto as condições econômicas e sociais daquela realidade.

> ...Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso comercial (o 'avalior' era alto), o Teatro de Arena, mais cedo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista, identificada com aquelas condições econômicas. Um público que via muito mais Brasil nos esforços culturais de conscientização do que nas realizações externas desvinculadas. O simpático teatrinho, a princípio, era um grupo semi-amador, sem estrelas, faz-tudo. Não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro".[58]

Partindo do trecho acima, já podemos perceber com o Teatro de Arena algumas semelhanças de ideias que anos mais tarde o CPC compactuaria, dentre elas, a proximidade com um caráter político, vendo nas manifestações artísticas como o teatro uma forma de engajamento político perante a sociedade. Essa proximidade se acentuaria ainda mais quando dois dos membros fundadores dessa nova fase do Arena, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, seriam responsáveis também por participar ativamente da construção do Centro Popular de Cultura, além destes dois nomes citados, Augusto Boal também foi uma figura importante na nova fase do Teatro de Arena.

Paulatinamente a isso, as organizações estudantis paulistas buscavam uma participação mais ativa dos seus estudantes frente a sociedade, tendo com um dos seus representantes mais atuantes nas associações estudantis, Guarnieri.

Dessa forma, a partir de 1955 surge o TPE, como explana Berlinck:

> Em 1955, os membros dessas organizações, preocupados em atrair os estudantes secundários para uma participação mais ativa, resolveram criar um grupo de teatro amador que visitasse escolas e sindicatos. Os encarregados dessa tarefa foram Guarnieri e Vianinha, que se encontraram a primeira vez nessa ocasião. Os dois procuraram e expuseram a ideia ao teatrólogo Ruggero Jacobbi, que a recebeu com entusiasmo e a 5 de abril de 1955 foi criado o Teatro Paulista do Estudante (TPE). [...] Na sua crítica a propósito da estréia do TPE, escrevia Ruggero Jacobbi: "... há muitos anos estamos lutando pela constituição do TPE, isto é, um grupo de amadores capazes de realizar um programa não apenas 'teatral' (no sentido da descoberta de vocações ou talentos), mas sim 'cultural' e 'popular', apresentando obras literárias dignas de estudo ou de divulgação, e realizando

[58] VIANNA FILHO, 1962, apud BERLINCK, 1984, p.8.

> um esforço positivo no sentido de conquistar paulatinamente platéias mais ou menos afastadas do teatro 'oficial', começando pelo próprio público estudantil."[59]

À vista disso, o TPE surgia com uma proposta interessante e inovadora, buscando atrair um público que por motivos econômicos ou sociais não frequentavam os teatros oficiais, porém, o teatro agora estava mais acessível.

Contudo, o TPE não tinha local fixo para montar suas peças, foi aí que surgiu, nesse cenário, uma parceria muito importante para o ramo cénico, essa parceria seu deu entre Teatro Paulista do Estudante e o Teatro de Arena Paulista, que como já mencionamos anteriormente, agora estava com uma nova roupagem, com um teor mais político. Como aponta Berlick,[60],

> ...desse contato surgiu um acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante, que tinha como objetivos: "a) formação de um numeroso elenco que atuará sob a denominação de *Elenco Permanente do Teatro de Arena,* simultaneamente no palco do Teatro de Arena e em espetáculos externos, divulgando a arte cênica em fábricas, escolas e cidade do interior do Estado; b) formação de um movimento teatral e prática dos problemas de teatro; c) ajuda ao já consagrado Teatro de Arena por parte do TPE que o considera uma instituição de grande utilidade para a nossa cultura e, ao mesmo tempo, ajuda do T.A ao TPE através de aulas, formação de novos elementos e contato permanente com o palco.[61]

Percebe-se através da citação acima, que a "troca" entre esses dois grupos de teatro foi mútua, ambos se ajudariam para a disseminação de uma arte mais acessível.

Os anos posteriores para o Arena foram marcados por altos e baixos, com transformações significativas. Em 1957 o Arena passaria por uma forte crise econômica, que culminaria em seu fechamento temporário. Retornando em 1959, o Teatro de Arena ganharia força, essa força chamava-se Augusto Boal, que traria para o Arena dimensões teóricas e arsenal técnico[62], em outras palavras, delimitaria o que o Arena deveria ser.

> O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo (no sentido amistoso do termo, realmente, quero crer que todas as companhias são equipes) mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro: orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; [...] Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto.[63]

---

[59] BERLINCK, 1984, p. 9.
[60] BERLINCK, 1984, p. 10.
[61] BERLINCK, 1984, p. 10.
[62] BERLINCK, 1984, p.11.
[63] VIANNA FILHO, 1962, apud BERLINCK, 1984, p. 11.

Delimitava-se assim a proposta que esses jovens artistas pensariam para o Teatro de Arena e para as suas apresentações, influenciando diretamente a constituição do CPC. Era uma arte para o povo, sobre o povo, próxima do povo. "Errar com o povo será sempre menos danoso do que errar contra ele", dizia Guarnieri[64] e complementava, "Sonhamos com um teatro que atinja realmente as grandes massas. Com espetáculos realizados para todas as classes e não apenas para uma minoria"[65], artistas engajados politicamente que buscavam fazer um teatro popular como forma de atingir as massas para se batalhar e reivindicar mudanças a partir da arte cénica desse teatro, essa era ideia. Na prática foi diferente. O Arena era um teatro de minorias, "O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares"[66], a proposta não conseguiria atingir o público popular, eles produziam uma arte cultural de fato popular, mas a divulgação e a massificação não eram realizadas[67]. O Arena tentou fazer um teatro de massas, sem as massas. "O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado".[68] E esse teatro inconformado não foi suficiente para sustenta-lo.

> ...Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais – o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultura das massas. A maior quantidade dos pronunciamentos artísticos deve ser imediata, efêmera. Sem dúvida não podem ser dispensados os pronunciamentos genéricos, menos imediatos, mais totais. O importante é que um movimento de cultura popular se enriquece com a obra dos grandes artistas, mas não vive deles. [69]

Contudo, o Arena desempenhou fortes transformações no setor artístico, ainda que sua principal meta não tenha sido atingindo, porém, reconhecendo as falhas, era possível ainda construir uma arte popular política e revolucionária, e foi com essa preocupação dos jovens artistas e intelectuais e com o contato de Vianinha com Carlos Estevam no ISEB[70], quando da sua mudança para o Rio de Janeiro, que o início da década de 1960 surge com a possibilidade concreta da implantação do CPC da UNE.

> Nessa altura dos acontecimentos, uma nova diretoria havia sido eleita para a União Nacional dos Estudantes. Carlos, Vianinha e Leon procuraram

[64] GUARNIERI, 1959, apud BERLINCK, 1984, p. 12.
[65] GUARNIERI, 1959, apud BERLINCK 1984, p.12.
[66] VIANNA FILHO, 1962, apud BERLINCK, 1984, p. 13-14.
[67] BERLINCK, 1984, p. 14.
[68] VIANNA FILHO, 1962, apud BERLINCK, 1984, p. 14.
[69] VIANNA FILHO, 1962, apud BERLINCK, 1984, p. 14-15.
[70] BERLINCK, 1984, p. 13.

> membros da nova diretoria e propuseram, inicialmente, a realização de um curso de história da filosofia a ser realizado no auditório da UNE, ministrado pelo filósofo José Américo Peçanha como continuação da experiência iniciada com *A mais-valia vai acabar*. A diretoria da entidade aprovou a idéia e, na medida que o curso se desenvolvia juntando cerca de 800 alunos, os três prosseguiram os contatos para a implantação do CPC. Para tanto, a UNE cedeu uma sala e permitiu o uso de seu auditório para o funcionamento da nova entidade. [71]

Nascendo aí o Centro Popular de Cultura da UNE. Compete-nos agora entender mais a fundo o que foi esse órgão cultural.

> Em 8 de março de 1962, o Regimento Interno do CPC foi submetido a uma Assembléia Geral. De acordo com esse instrumento legal, o CPC era o órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, regendo-se com autonomia administrativa e financeira. A sua direção era eleita (e poderia ser dissolvida) pela Assembléia Geral de seus membros e a filiação ao CPC era feita em bases individuais. Nesse sentido, pode-se dizer que o "CPC da UNE" nunca pertenceu à União Nacional dos Estudantes: era uma organização administrativa e financeiramente autônoma. Porém, ao mesmo tempo, era o órgão cultural da UNE.[72]

Essa ambiguidade entre o Centro Popular de Cultura e a UNE, como bem lembra Berlinck[73], inicialmente não causou nenhum problema para esse recém criado órgão, porém, quando ele foi ganhando autonomia e se segmentando, as tensões começaram a despontar. Analisando essa relação é perceptível que em determinado momento a UNE quis a subordinação do CPC junto a ela, mas esse órgão confirmava sua independência constantemente "batendo de frente" com a UNE. Essa questão não causou um problema maior, pois, a partir do momento que o CPC foi ganhando destaque, automaticamente a UNE era promovida, e também porque, de certa forma, a UNE precisaria dos jovens artistas que compunham o CPC[74], pois a instituição não possuía recursos para substitui-los.

> Essa dinâmica parcialmente contraditória entre UNE e CPC exigia, por sua vez, que o CPC tivesse uma organização formal claramente definida. Além do mais, por não estar subordinada nem à UNE – ainda que dela fizesse parte nem a qualquer organização partidária e nem – como ocorreu com o Movimento Popular de Cultura (MCP) do Recife – se articulando diretamente com o Estado, o CPC só tinha uma saída organizacional: operar como se fosse uma empresa prestadora de serviços. E foi assim que ocorreu. É claro que tal formato organizacional tinha tanto vantagens como

[71] BERLINCK, 1984, p. 15.
[72] BERLINCK, 1984, p. 16.
[73] BERLINCK, 1984, p. 16.
[74] BERLINCK, 1984, p. 17.

> desvantagens. Se, por um lado, garantia autonomia relativa ao Centro, por outro criava dificuldades para a obtenção de recursos.[75]

A questão dos recursos era um problema a ser enfrentado constantemente pelos membros que faziam parte do CPC. Estes eram reduzidos. Como bem lembra Berlinck[76], inicialmente eles viviam de contribuições individuais, só posteriormente conseguiram um pequeno auxílio que serviu para financiar parte de um filme e de uma gravação, e no ano posterior, o órgão só continuou sua execução graças a venda de pouco mais de 10.000 exemplares do disco intitulado de *O povo canta.* O CPC recebeu também ajuda do SNT, ajuda essa que foi fundamental para a construção do teatro na sede da UNE, e também fechou um convênio com o MEC para a realização de uma campanha de alfabetização de adultos, além disso, recebeu recurso de uma Companhia Aérea para a realização das UNE-Volantes, e alguns poucos recursos de contratos para shows em comícios.[77] De resto, o CPC não contava com um contingente significativo de equipamentos, materiais cênicos e vestimentas, a carreta obtida por eles para os espetáculos ao ar livre teria sido fruto de uma doação política, mas, muitas vezes não era utilizada por falta do carro de desloca-la, e a sua sede era doada pela UNE.

> Na verdade, todos os serviços do CPC eram prestados contra pagamentos: shows em Faculdades e sindicatos eram realizados com entrada paga e só mesmo o teatro de rua, os poucos espetáculos realizados com a carreta e o teatro pra camponeses é que eram gratuitos. Outros importantes recursos à disposição do CPC eram a Gráfica da UNE, a revista *Movimento* e o jornal *O Metropolitano* que abriam suas páginas para colaborações dos dirigentes do CPC vinculando, assim, suas idéias e dando publicidade aos seus eventos.[78]

No entanto, todo o papel desempenhado pelo CPC na sua curta duração, não teria sido possível sem os verdadeiros protagonistas desse órgão, os jovens estudantes, artistas e intelectuais que voluntariamente se dedicaram a esse movimento, acreditando e "comprando" a ideia de uma arte popular revolucionária, proposta base dessa manifestação. É importante apontar que o CPC amadureceu com uma proposta séria de arte, uma proposta que não buscava "bater de frente" com outras manifestações e nem mesmo partiam a procura de reconhecimento de figuras importantes já estabelecidas no cenário, era de fato uma arte sobre o povo e para o povo.

---

[75] BERLINCK, 1984, p. 17.
[76] BERLINCK, 1984, p. 17.
[77] BERLINCK, 1984, p. 18.
[78] BERLINCK, 1984, p. 18.

> Em outras palavras, o CPC nunca antagonizou e até mesmo procurou a colaboração de figuras estabelecidas como intelectuais e que, devido a tal atitude, passaram a ver com simpatia as propostas e as atividades promovidas pelo Centro.[79]

O CPC tinha sede no Rio de Janeiro, porém teve curta duração, criado em 1962, atuou somente até março de 1964, quando o seu espaço físico de atuação foi queimado junto à sede da UNE, em ataques praticados pelos governos militares.

1.2.2. Os cepecistas, sua atuação e suas obras.

A estrutura organizacional do CPC partia da sua Assembleia Geral, esta era responsável pelas discussões que giravam em torno da política geral desse órgão cultural, e tinha o poder de eleger os seus membros executivos, ao lado da Assembleia tinha também o Conselho Diretor, este era composto pelos Coordenadores dos Departamentos e presidido pelo Diretor Geral, além disso, este era o órgão pela qual os Departamentos se subordinavam[80]. O Diretor Executivo era a figura mais importante do Centro, ele coordenava o Conselho Diretor, presidia as Assembleias Gerais e comparecia as reuniões dos Departamentos, além dessas obrigações, o Diretor também ficava responsável pela questão financeira do CPC, e tinha o poder de nomear e demitir diretores da Assembleia Geral.[81] Carlos Estevam Martins, Carlos Diegues e Ferreira Gullar foram os respectivos diretores do CPC durante sua atuação.

Como descreve Berlinck[82], o CPC foi dividido por departamentos. Os primeiros departamentos a serem criados foram os de Teatro e de Cinema.

No departamento de Teatro[83], eram integrantes: Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanchez, João Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Júnior, João Barcelos, Cláudio Cavalcanti e Cecil Thiré, sendo subdivido posteriormente em teatro convencional e de rua.

No departamento de Cinema[84], eram integrantes: Leon Hirzman, Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges e Teresa Aragão.

---

[79] BERLINCK, 1984, p. 19.
[80] BERLINCK, 1984, p. 19.
[81] BERLINCK, 1984, p. 19.
[82] BERLINCK, 1984, p. 19.
[83] BERLINCK, 1984, p. 19.
[84] BERLINCK, 1984, p. 20.

No departamento de Música[85], criado em seguida, eram integrantes: Carlos Castilho, Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros e Geraldo Vandré.

Além desses departamentos, outros viriam a ser criados, tais como o Departamento de Arquitetura, de Artes Plásticas, de Administração, o de Alfabetização de Adultos, de Literatura e de Relações.

Além do CPC como órgão cultural, dele se desdobrou outras esferas. Como por exemplo, o PRODAC[86], empresa criada para a distribuição de livros e discos dos artistas ligados ao CPC de início, e depois de outras editoras que mantinham contrato de distribuição com o CPC, também foram criados outros CPCs pelo país, em menor atuação, comparado ao com sede no Rio de Janeiro, mais com um desempenho relevante.

> Apesar do CPC ter sido um conjunto de funcionários que eram pagos, contou, como já disse, com uma quantidade muito grande de trabalhadores voluntários. Carlos Estevam estima que em cada 10 membros do CPC, 7 eram voluntários, em geral estudantes universitários que queriam participar da luta nacionalista e em prol da cultura popular.[87]

Cabe abrir um parêntese para assinalar a importância do CPC como um órgão cultural, em tão pouco tempo de atuação ele conseguiria desempenhar frente aos departamentos um número expressivo de obras e de atividades artísticas. Além disso, percebemos também que grandes nomes que iniciaram sua carreira artística na década de 1960 junto ao CPC, ainda nos dias atuais desempenham um papel significativo no campo cultural.

Das inúmeras atividades e obras artísticas elaboradas pelo CPC, listaremos abaixo algumas delas. Antes, é preciso ter noção que é nessas manifestações artísticas que estará de fato a maior crítica imposta pelos cepecistas e ao mesmo tempo a fonte de toda arte popular de resistência, preceito do Centro Popular de Cultura.

Na música[88], temos a gravação e distribuição do "long-playing" *O povo canta*, com a face A composta do disco *O subdesenvolvimento* e *João da Silva*, músicas de Carlos Lyra/ Francisco de Assis e Billy Branco, respectivamente. No lado B tem *Canção do trilhãozinho, Grileiro vem...*, e *Zé da Silva* de autoria Carlos Lyra/Francisco de Assis; Rafael de Carvalho; Genny Marcondes, Augusto Boal e Conjunto CPC, respectivamente. No long-playing *O povo canta* os artistas vão retratar a vida real, esta ligada as dificuldades e problemas da vida cotidiana. Além disso, foram gravados discos como *Cantigas de eleição*, uma denúncia a

[85] BERLINCK, 1984, p. 20.
[86] BERLINCK, 1984, p. 20.
[87] BERLINCK, 1984, p. 20.
[88] BERLINCK, 1984, p. 26.

corrupção do poder nos processos eleitorais; além de apresentações musicais em teatros e shows musicais em praças públicas.

Na literatura[89], houve a publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro,* dentre seus muitos volumes, citamos: "Quem é o povo no Brasil?" de Nelson Werneck Sodré; "O que é revolução brasileira?" de Franklin de Oliveira; "A Igreja está com o povo?" do Padre Aloísio Guerra; "Porque existem analfabetos no Brasil?" de Sérgio Guerra Duarte; "Desde quando somos nacionalistas?" de Barbosa Lima Sobrinho, dentre outros, coincidentemente todas as publicações seguem esse mesmo teor informativo, além disso, a literatura de cordel também se faz presente, em textos como, "Quem matou Aparecida?" e "Zé Fominha".

No teatro[90], montagens de peças como *Auto do tutú tá no fim* e *Auto dos Cassetetes,* que como o nome já induz, diz respeito a repressão policial sofrida por os membros do CPC em praça pública, dando assim início a uma nova experiência: o teatro de agitação, como uma resposta imediata a tais atos[91]; a montagem de outras peças como *Eles não usam black-tie* e *A vez da recusa,* de autoria de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Estevam, respectivamente, também *Os Azeredo mais os Benevides,* de Oduvaldo Vianna Filho; *O petróleo ficou nosso* de Armando Costa; *Não tem imperialismo no Brasil* de Augusto Boel; além da construção do teatro e da ampliação da sede do CPC junto a UNE, dentre muitas outras manifestações no campo teatral.

No cinema[92], tem-se a realização do filme em longa-metragem *Cinco vezes favela,* este era composto de cinco episódios, são eles: *Um favelado; Zé da Cachorra; Couro de gato; Escola de samba, alegria de viver; Pedreira de S. Diogo,* assim como a arte proposta pelo CPC, o filme tinha a intenção de levar para a parcela popular informações sobre sua classe social, buscando sempre apontar a triste condição de vida vivenciada por eles, afim de conscientiza-los para que a mudança necessária acontecesse. Além disso, no campo cinematográfico houve também a realização do documentário *Isto é Brasil.*

Para mais, o CPC também atuaria em diversas outras frentes,[93] tais como: excursões pelas capitais do país; cursos de teatro, cinema e filosofia; a realização do I Festival de Cultura Popular; participações em campanhas eleitorais com peças e shows musicais nas praças e ruas; as UNE-Volantes; a Criação dos CPCs Estaduais, dentre outras coisas mais.

[89] BERLINCK, 1984, p. 27.
[90] BERLINCK, 1984, p. 20.
[91] BERLINCK, 1984, p. 21.
[92] BERLINCK, 1984, p. 22.
[93] BERLINCK, 1984, p. 29.

1.2.3. O CPC e a arte popular revolucionária.

ARTE POPULAR REVOLUCIONÁRIA

> As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura diante das questões fundamentais da arte popular e da arte em geral não são posições que derivam diretamente de uma reflexão exclusiva sobre os problemas estéticos. Nós, os artistas € intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tão pouco acreditamos que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. [...] O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade está contida sua definição como membro integrante do todo social.[94]

O trecho acima foi retirado da parte introdutória do anteprojeto do Manifesto do CPC, redigido por Carlos Estevam Martins em 1962, nas primeiras linhas Estevam já aponta o caminho que os artistas e intelectuais cepecistas acreditam ser o correto para se pensar a arte popular e toda e qualquer outra manifestação cultural. Para eles, a arte não pode ser dissociada dos processos materiais que configuram a existência da sociedade, em outras palavras, a arte tem que está diretamente ligada a realidade que é vivida pela sociedade. Estevam segue seu argumento apontando que, antes de ser artista, o homem existe em meio aquela realidade, participando-a ativamente, dessa forma, ainda que haja a tentativa de esquivar-se quanto à participação nessa sociedade, esta se dará de forma ilusória, pois o artista, querendo ou não, é parte integrante desse meio.

Complementando, Estevam vai pontuar que esses artistas e intelectuais que pensam a arte exclusivamente em função dela mesma é apenas uma pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial[95]. Para os artistas que veem a história da arte com um teor

[94] MARTINS, 1963, p. 79-80.
[95] MARTINS, 1963, p. 80.

despolitizado, afastado de seu conteúdo político, colaboram na constituição apenas de uma história artística de formas, problemas e sucessões de estilo da arte, dado apenas como um jogo de perguntas e respostas. Partindo dessa problemática, já é possível perceber a inclusão do político, de uma arte politicamente engajada tendo o povo com seu protagonista na ideia proposta pelos cepecistas.

Essas questões ficam mais claras em um outro trecho do Manifesto, vejamos:

> O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é *a* clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de surperestrutura. Precisamente por meio dessa consciência dos condicionamentos a que está submetida nossa atividade artística e cultural, é que adquirimos a possibilidade de realizar um trabalho criador verdadeiramente livre. A liberdade de que não desfruta a grande maioria dos artistas brasileiros, nós a conquistamos ao compreender que nosso pensamento e nossa ação se inserem num **contexto** social dominado por leis objetivas. [...] Não ignorando as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determina em larga medida nossas idéias e nossa prática, não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convertem as obras – dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da dominação, em lugar de serem, como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo. [96]

Nesse fragmento acima se percebe um outro traço importante na conformação dessa arte/cultura para os cepecistas, a ideia de liberdade. Ao mesmo tempo que Estevam traz a liberdade como uma consequência positiva de se ter consciência e compreensão da realidade que se vive, ele lança uma crítica também aos artistas brasileiros como figuras dóceis nos instrumentos de dominação, ao passo que ignoram as forças propulsoras ao invés de se tornarem armas ativas por meio da arte, de libertação material e cultural do povo, em outras palavras, para Estevam, grande parte dos intelectuais e artistas brasileiros preferem "fechar os olhos" para a realidade de dominador/dominado social do que lutar junto a esse segundo por libertação em todos os sentidos.

E é justamente essa autonomia e liberdade da arte que, segundo o autor cepecista, é capaz de transformar a realidade e produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade.

> Tal fato constitui, precisamente, a própria condição de possibilidade de toda e qualquer arte revolucionária e é dele que o C.P.C extrai a razão de ser e o fundamento primeiro de sua existência como entidade artística e cultural de

[96] MARTINS, 1963, p. 81.

> caráter popular e revolucionário. Se não fosse possível à consciência o adiantar-se em relação ao ser sacia! e converter-se, dentro de certa medida, em uma força modificadora do ser social, também não seriam exequíveis nem a arte revolucionária, nem ao C.P.C. [97]

Desta maneira, sabendo das possibilidades de haver uma consciência revolucionária a partir da arte popular, o CPC extraiu suas razões e fundamentos. Assim como a liberdade da arte é um ponto muito importante para se compreender a ideia de cultura proposta pelos cepecistas, o protagonismo do povo como agente de mudanças também é.

Estevam assinala que o CPC não poderia nascer nem se desenvolver e se expandir país a fora, senão, como um árduo processo de ascensão das massas[98], em outras palavras, o Centro Popular de Cultura como um órgão cultural do povo, não poderia existir sem que estes fossem constituídos personagens históricos. Estevam Martins enquadra o CPC como uma arma nova e superior de combate[99], e seus membros, optaram por ser povo, lutando com seus exércitos no *front* cultural.

Ao longo da análise do Manifesto do CPC, fica perceptível a presença constante nos escritos da necessidade de se pensar essa arte do povo como revolucionária e politicamente engajada, era preciso que o povo negasse sua negação e restituísse a sua posse.

> Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, **fora da arte política não há arte popular**. Com efeito se o povo é um universal ele só pode estar presente como povo e, portanto, como universal, nas obras que versam sobre as questões humanas analisadas à luz de uma perspectiva política. Expressando-se ações e situações de outra ordem, que não revertem em último termo ao denominador político, não se trata mais do povo como protagonista de seu próprio drama e promotor do seu próprio destino. Se a política não for a fonte de onde brota a inspiração, se não for política a substância das situações de conflito que formalizamos, então em nossas obras não estaremos mais falando direta e revolucionariamente ao povo enquanto tal, ao povo como entidade coletiva que precisa escapar como um todo ao cerco da miséria de que é vítima e que encontra na atuação política organizada, unificada, seu único caminho a redenção. É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar poder, outro para se fazer arte popular. [...] nossa arte deve levar ao povo o significado humano de petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros. [...] Nenhuma arte poderia se propor finalidade mais alta que esta de se alinhar lado a lado com as forças que atuam no sentido da passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. [100]

---

[97] MARTINS, 1963, p. 82.
[98] MARTINS, 1963, p. 86.
[99] MARTINS, 1963, p. 87.
[100] MARTINS, 1963, 92-93.

Outra questão pertinente trazida por Estevam no Manifesto do CPC foi à definição do que seria "arte do povo", "arte popular" e "arte popular revolucionária", segundo o autor, essas duas primeiras não poderiam ser consideradas artes, pois ao falar em arte do povo ou em arte popular tem que se ter em vista outra arte junto a essas, a arte destinada aos círculos culturais não populares, já arte popular revolucionária é aquela que carrega consigo a consciência da necessidade urgente de revolução, "Então, para conscientizar o "povo brasileiro", as preocupações estéticas e formalistas deveriam ser subjugadas a fórmulas de fácil compreensão".[101]

Um ponto importante para consideramos acerca disso, é o fato de que as coordenadas impostas por Estevam no Manifesto do CPC distanciava a arte popular revolucionária, - que segundo ele era a praticada pelos cepecistas -, da arte do povo ou da arte popular, aquela mais ligada as correntes folcloristas e que não poderia ser considerado de fato, arte. Isso nos é caro, pois, fica claro que o CPC ou pelo menos o manifesto redigido por um dos seus membros, deixava explícito junto a ele a negação da concepção de folclore ligado a manifestações desenvolvidas por intelectuais tradicionais, diante disso, pensamos que órgãos como o Conselho Federal de Cultura que surgiria nos anos posteriores e que discutiremos no tópico seguinte, sob o olhar dos cepecistas não projetava de fato uma arte, já que não continha um teor de revolução e era mais ligado a manifestações culturais tradicionais.

Sobre essa problemática mencionada acima, abre-se margem para discutirmos brevemente acerca de outra manifestação artística contemporânea ao CPC, esta, intitulada de Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP). O Movimento de Cultura Popular foi fundado em Recife, no ano de 1960, dentre seus fundadores estão alguns intelectuais pernambucanos, tais como Germano Coelho, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Luis Mendonça e Ariano Suassuna. O MCP se ligava, em partes, as ideias defendidas pelo Centro Popular de Cultura, principalmente no que diz respeito à necessidade de "retirar" o povo brasileiro da alienação que estes viviam. Ao passo que esses dois movimentos tinham proximidades, suas distinções também se fizeram presentes, principalmente pelo fato de que, para os intelectuais que estavam à frente do MCP, o popular seria a chave simbólica para a construção da cultura nacional,[102] discordando assim, da ideia revolucionária adotada pelos cepetistas.

---

[101] GARCIA, Miliandre. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)." **Revista Brasileira de História,** v.24, p. 127-162, 2004, p. 139.

[102] DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, 1970-76**. Editora Universitária - UFPE, 2000, p. 92.

O Movimento de Cultura Popular do Recife, a partir de seus membros, assim como os cepecistas, viam no povo seu principal "alvo" de atuação, ou seja, através do povo e para o povo, suas diretrizes eram conformadas. Dentre os principais feitos desenvolvidos pelo MCP enquanto movimento, temos à organização de alguns eventos com o intuito de comunicar-se com o povo e disseminar suas ideias sobre a necessidade de ser perceber os problemas sociais existentes naquele dado momento histórico, além de programas de educação para adultos, como o método Paulo Freire, a difusão de espetáculos teatrais, festivais e praças de culturas.[103]

Feito esse breve resumo acerca do que foi o Movimento de Cultura Popular do Recife, cabe observamos agora o papel desempenhado por Suassuna frente a essas questões. O MCP tinha uma visão de que a cultura popular deveria ser pensada através de um esquema pedagógico, ou seja, as massas deveriam entender a complexidade do sistema social, e paulatinamente, se conscientizar sobre tal questão através de métodos que priorizavam a educação, através da educação, essas mudanças se tornariam possíveis de acontecer. Contudo, para alguns intelectuais do seio desse movimento, o olhar sobre essa questão divergia. É o caso do próprio Ariano Suassuna, o intelectual se desligará desse movimento, que inclusive era fundador, por não concordar com as questões que construíam a arte sobre um teor político ou educacional.

Para Suassuna, os educadores que, de uma forma ou de outra, se envolviam com a cultura popular a partir de programas com o idealismo de libertar o povo, passavam a "condenar" manifestações e artistas que fossem contrários ou não obedecessem a seus programas, o autor ainda reafirma que tais atitudes eram sectárias e ilegítimas.[104] Quanto ao popular sob o viés político, Suassuna também se declara contra, pois, segundo ele, a arte, quando ligada a questões políticas e sociais, ofuscavam seu poder real, encantatório e belo, características tão caras aos escritores[105]. Trouxemos essa breve discussão acerca do CPC, MCP em ligação com Ariano Suassuna, com o intuito de percebermos que, dadas as diferenças existentes entre essas "formas de se pensar", digamos assim, elas tem em comum o fato de terem a questão do popular no seu bojo, seja a questão da cultura popular com teor revolucionário dos cepecistas, seja o caráter popular sob o viés educacional do MCP, seja o caráter popular sob o viés artístico com sentido nacional, defendido por Suassuna. Todavia, mesmo considerando as proximidades entre essas características, deve-se avaliar também suas

[103] DIDIER, 2000, p. 93.
[104] DIDIER, 2000, p. 96.
[105] DIDIER, 2000, p.96.

querelas e divergências, é o caso do próprio Conselho Federal de Cultura, criado na segunda metade da década de 1960, e alguns anos mais tarde o Movimento Armorial, ambos foram criados com o intuito de conformar uma cultura nacional longe do teor político e educacional, e combater "de frente" com as diferentes manifestações gestadas contemporâneas aquele momento, sendo assim, usufruíam-se dos poderes estratégicos nacionais e conformavam uma ideia de cultura, que para eles, se fazia "superior" as demais, ponto que anos antes Suassuna criticava ao se referir as manifestações ligadas a programas educacionais. Ironicamente, em 1966 surgiria o CFC e em 1970 o Movimento Armorial, ambos defendendo uma cultura como legítima e única para se compreender a identidade nacional.

Retornando a nossa discussão acerca do CPC.

Ao longo de toda a discussão em torno do anteprojeto do Manifesto do CPC, redigido por Carlos Estevam Martins, percebeu-se o caráter reacionário que ele traz nas suas linhas. Segundo Miliandre Garcia[106], Estevam elaborou uma concepção rígida e excludente sobre a "arte popular revolucionária" e um modelo limitado e proibitivo para a produção artístico-cultural, emergindo assim, na estrutura do Manifesto e do CPC, controvérsias e polêmicas.

Cabe mencionar que dentro da própria estrutura do CPC, entre seus membros, houveram assimilações e reproduções, mas, tiveram também discordâncias quanto à validade da arte popular revolucionária proposta por Estevam Martins no Manifesto do CPC, em outras palavras, nem todos concordavam e realizavam aquele tipo de arte que Martins tinha proposto, justamente por seu caráter rígido e contraditório. Miliandre Garcia traz o exemplo de Oduvaldo Vianna[107] – um dos expoentes do Centro Popular de Cultura -, este lança uma crítica quanto a superioridade da "arte popular revolucionária" em detrimento dos outros tipos de arte, Vianna vai apontar que, "não é possível reunir as grandes obras ou fazer uma identidade única que as separa das obras populares, das obras efêmeras"[108], e complementa, "As grandes obras, as realizações artísticas mais acabadas e densas se dividem quanto à sua perspectiva do problema do homem – são reacionárias ou progressistas".[109]

O CPC como órgão cultural, ao longo dos anos, também vivenciou algumas críticas acerca das suas contradições. Garcia traz o exemplo de Renato Ortiz,[110]onde este aponta que o CPC a partir dos seus discursos, frisam que o povo é o personagem principal da trama artística popular revolucionária, mas na realidade, nessa trama própria cepecista o povo está

[106] GARCIA, 2004, p. 138.
[107] GARCIA, 2004, p. 142.
[108] VIANNA FILHO, 1983, p. 94, apud GARCIA, 2004, p. 142.
[109] VIANNA FILHO, 1983, p. 94, apud GARCIA, 2004, p. 142.
[110] GARCIA, 2004, p. 147.

ausente. Crítica parecida a essa pode se ver também em Manoel Berlinck[111], o autor aponta que não teria como os membros do CPC conhecerem a consciência popular e alterá-las, já que estes, na sua maioria, eram de classes diferentes e distantes do povo, "O CPC (o saber que o CPC representa) só podia ser produto de sua prática"[112]

Em síntese, o CPC talvez não tenha conseguido trazer o povo para a luta de forma direta como previam, talvez o Manifesto do CPC tenha servido apenas como ponto de referência e não como projeto cultural, já que houveram contestações e obras que se destacariam por caminhos contrários ao ali proposto, contudo, uma coisa é certa sobre o Centro Popular de Cultura da UNE, ele atuou de forma significativa - tanto nas atividades por eles desenvolvidas, como também pelas as obras por eles realizadas -, além de ter deixado uma herança no seu curto tempo de duração, herança para os jovens estudantes e intelectuais de esquerda que buscavam na arte de resistência uma forma de se impor, como também uma herança nas manifestações artístico-culturais das décadas seguintes, que tiveram no CPC um exemplo de manifestação cultural de esquerda, que buscava mostrar a "outra face da moeda" no sentido de novas possibilidades de se pensar a cultura, além disso, o legado deixado pelo CPC causaria também certo "incômodo" a futuras manifestações e órgãos artísticos contrários, com o seu teor de resistência e revolução o CPC tornou-se uma das peças-chave para, de forma reativa e combatente, outros órgãos também surgissem contrários a suas ideias, como é o caso do Conselho Federal de Cultura (CFC) que debateremos a seguir. Dessa forma, torna-se inviável não legitimar os passos positivos e transformadores do CPC.

1.3. "A cultura ganha novo horizonte"[113]: Conselho Federal de Cultura e a proposta de regionalização da cultura brasileira.

> (...) a instalação deste Conselho pelos objetivos que o norteiam, pelos meios de que dispõem e também pela expressão dos seus componentes, representa auspicioso acontecimento para a vida intelectual do Brasil (...). A cultura ganha novo horizonte e encontra motivos para confiar no futuro, que será mais promissor que o passado. E as numerosas instituições culturais que por todo país (...) encontrarão daqui por diante o arrimo que há muito reclamam[114].

[111] BERLINCK, 1984, p. 92.
[112] BERLINCK, 1984, p. 92.
[113] Trecho retirado da fala do então Presidente da República Humberto de Alencar Castello Branco na Cerimônia de instalação do Conselho Federal de Cultura em 28 de fevereiro de 1967.
[114] Discurso do Presidente Castello Branco. CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Cultura.* Rio de Janeiro: MEC, ano I, n° 1, julho de 1967, pp. 9-13, julho. 1967. In: PAZ, Vanessa Carneiro da. **Encontros em defesa da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar**

A passagem acima transcrita, remete-se a uma fala do então presidente em exercício, Marechal Castello Branco, na cerimônia de instalação do Conselho Federal de Cultura no ano de 1967, analisando-a percebemos a responsabilidade e ao mesmo tempo a importância que era dada ao CFC no momento da sua criação, pois este seria responsável por trazer as "boas novas" para o setor cultural do país, assim como a missão de levar essas políticas culturais por todo o território brasileiro, deixando pra trás os tempos difíceis onde a cultura no país não tinha lugar. O Conselho Federal de Cultura mesmo com limitações, pois era um órgão de caráter apenas normativo, consultivo e fiscalizador, ao longo da sua execução desempenhou alguns passos que foram positivos para o campo da cultura, mesmo que este tenha sido criado para "esconder" as repercussões dos protestos de uma considerável parcela da sociedade que lutava contra as repressões, censuras e crueldades que estavam ocorrendo contemporaneamente àquele momento – tanto no setor cultural como no social - nos governos ditatoriais.

Dois apontamentos importantes a serem mencionados acerca do nosso estudo sobre o CFC e que merece atenção, se detém sobre o fato de que devemos ter em mente que no âmbito cultural outras manifestações contrárias à ideia de cultura proposta pelo CFC e contrárias também a ditadura civil militar já dariam os seus primeiros passos rumo à consolidação, que viria anos posteriores, e que a partir do estudo desse órgão federal em si, nos aproximaremos também da ideia de cultura que seria proposta nos anos seguintes pelos idealizadores do Movimento Armorial, - que pautavam a necessidade da valorização da cultura popular, da cultura nacional, em detrimento de outras manifestações que, segundo eles, nos afastariam do ser brasileiro, do ser daqui - inclusive, seu idealizador Ariano Suassuna foi um dos membros atuantes do CFC no momento de maior desempenho desse órgão frente à criação de políticas públicas culturais para o país. Dito isso, compete-nos a partir de agora, analisar alguns traços relevantes sobre o Conselho Federal de Cultura a fim de compreendermos mais a fundo o seu papel no campo cultural na década de 1960, contribuindo para uma herança significativa nas décadas posteriores.

1.3.1. O Conselho Federal de Cultura e seus membros.

Pensar a cultura no cenário social dos anos de 1960, assim como a política e a economia, da qual apontamos anteriormente, é associá-la a diferentes nuances e

---

(1966-1976). Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense. 2011. p. 09.

transformações. É dentro desse leque de olhares divergentes sobre a cultura, que nasceria o Conselho Federal de Cultura, vésperas ao início de um dos momentos mais severos da ditadura civil-militar – a deflagração do AI-5 em 1968 - principalmente para o campo da cultura, e já carregando na sua gestação a mancha daquela realidade social do momento do seu surgimento.

> A inexistência de um órgão gerenciador para a cultura, capaz de atender os diversos agentes do setor integrados ao MEC, motivou o então ministro da Educação, Raymundo Moniz de Aragão (1965-1966) a convidar Josué de Souza Montello para uma árdua função: idealizar e implementar um órgão específico que funcionasse como um fomentador de políticas para a cultura e um orientador das diretrizes culturais a serem promovidas pelas instituições oficiais da cultura. Até o momento de criação do CFC, as instituições dedicadas à cultura eram setorizadas e sofriam com as inconstâncias administrativas. [...] O projeto foi rapidamente elaborado, mas ainda sem previsão de execução, preso às malhas da burocracia brasileira e ao tradicional desinteresse político pelo setor cultural. [115]

Pouco tinha mudado quanto ao interesse pela cultura do país, mas era necessário "esconder" e negar aquela realidade que vinha acontecendo no cenário brasileiro e que estava sendo amplamente divulgados pela imprensa, os atos abusivos e subversivos do estado contra a sociedade, graças a essa necessidade urgente, convencer o presidente Castello Branco da importância da criação do CFC não foi uma tarefa difícil.

O Conselho Federal de Cultura foi criado pelo decreto-lei n.74 de 21 de novembro de 1966 (DECRETO LEI n.74, 1967:107-110)[116], este órgão seria responsável pela a elaboração e execução das políticas públicas culturais para o país, algo que anterior a esse momento não era uma preocupação para as autoridades vigentes. O Conselho Federal de Cultura foi um órgão que exerceu sua função no interior do Ministério da Educação e Cultura – MEC. Como já mencionado brevemente, o CFC era um órgão normativo, consultivo e fiscalizador, apesar de que com o passar dos anos e do bom desempenho dos seus membros frente ao desenvolvimento do campo cultural, o CFC foi ganhando certa autonomia, como por exemplo, na distribuição de verbas, timidamente, para o desenvolvimento e aprimoramento de alguns campos da cultura, timidamente, pois, as verbas a sua disposição ainda eram restritas.

---

[115] MAIA, Tatyana de Amaral. "As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974)." **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH-Associação Nacional de História.** São Paulo: ANPUH-SP, 2011, p. 1.
[116] MAIA, 2011, p.1.

Como nos lembra Vanessa Carneiro Paz[117], com o objetivo de formular a política cultural do país e recuperar instituições culturais de caráter nacional, o CFC estabeleceu convênios com diferentes instituições dedicadas a defesa da cultura e do patrimônio cultural, e esses convênios incluíam desde a concessão de auxilio financeiro para a aquisição de material, equipamentos, obras literárias, até a restauração de fachadas de prédios históricos.[118]

Um dos pontos altos do CFC, logo da sua instalação, ainda em 1967, foi organização da "Primeira etapa do Plano de Emergência da Cultura", como o próprio nome já induz, com esse plano, diversas instituições, em caráter de emergência, receberiam recursos para as obras que iam desde reformas, restaurações, construções, instalações, compra de materiais e equipamentos. Paz aponta que o CFC era responsável por reconhecer e registrar as instituições culturais, essas só receberiam algum tipo de ajuda governamental se estivesse registrada junto ao CFC, e subordinarem seus objetivos ao Plano Nacional de Cultura, além disso, o CFC deveria manter atualizados os cadastros dessas instituições, dos artistas e professores que atuavam nas mais diversas áreas artísticas.[119]

> Assim como na atribuição de formular a política cultural do país, na tarefa de articular-se com os órgãos públicos e a universidades dedicados à cultura e à educação para a execução de programas culturais o Conselho buscou por meio de convênios assegurar as condições necessárias para executar os programas culturais estabelecidos. Foram realizados convênios para a construção de teatros, para a realização de encontros e prêmios culturais, museus e arquivos históricos e também para publicações de diversas obras jornalísticas e históricas, que contaram com a participação do Instituto Nacional do Livro e da Imprensa Nacional. [...] Outra atribuição do CFC era atuar junto a órgãos competentes para a defesa e preservação do patrimônio, que também contava com o apoio dos convênios para ser realizada. O Conselho Federal de Cultura poderia, diretamente ou através de convênios com instituições públicas ou privadas, promover exposições, inventários, documentações e outras ações relacionadas com o patrimônio cultural do país. [120]

Possivelmente, dentre as solicitações mais recorrentes junto ao Conselho Federal de Cultura, o auxílio financeiro para construções, restaurações, compras de equipamentos, e etc., era o que mais se destacava. Trouxemos como exemplo algumas dessas solicitações contidas nos *Boletins do Conselho Federal de Cultura* acerca desse apontamento.

---

[117] PAZ, Vanessa Carneiro da. **Encontros em defesa da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976).** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense. 2011, p.29.
[118] PAZ, 2011, p. 29-30.
[119] PAZ, 2011, p. 30.
[120] PAZ, 2011, p. 30-31.

O primeiro desses exemplos é uma solicitação da Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, requerendo auxílio para o prosseguimento das obras de restauração do Convento e da Igreja de São Francisco, do ano de 1969.

> **N.° 792 – Processo CFC n.° 007/69 – Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba – Auxílio para prosseguimento das obras de restauração do Convento e Igreja de São Francisco.**
>
> O Sr. Governador do Estado da Paraíba solicitou a cooperação do Conselho Federal de Cultura, mediante a celebração de convênio em que se concretize o seu auxílio, a fim de que tenham prosseguimento as obras de restauração do Convento e Igreja de São Francisco, da cidade de João Pessoa.
> De acôrdo com a informação do Sr. Presidente do Conselho Estadual de Cultura, da Paraíba, naquele valioso conjunto artístico e arquitetônico pretende-se instalar, futuramente, um Museu de Arte Sacra e o Museu do Estado.
> Atendendo ao valor do Convento e Igreja de São Francisco e aos objetivos citados, a Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico é de parecer que o Conselho Federal de Cultura deve atender ao pedido do Gôverno da Paraíba, contribuindo para aquelas despesas de restauração, dentro dos limites de seus recursos orçamentários para o próximo ano de 1970, a critério da Presidência.
> Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Em 1.° de dezembro de 1969 – Hélio Vianna, relator. (Aprovado em Sessão Plenária de 3-12-1969). [121]

A partir da passagem acima, - uma solicitação de auxílio do governo da Paraíba junto ao Conselho Federal de Cultura -, percebeu-se a ênfase que foi dada quanto ao caráter dessa solicitação, apontando que a mesma seria para reformar o Convento e a Igreja, e que futuramente, naquela grandiosa estrutura, se pretenderia instalar dois museus. Considerando o que discutimos até aqui, e considerando também as bases da ideia de cultura presente no CFC, atitudes que tivessem imbuídas de um caráter de preservação cultural, de uma cultura nacional, teria um olhar mais positivo do Conselho Federal de Cultura a partir das suas mais diferentes Câmaras, diante disso, a solicitação foi aceita, e dentro dos limites de verba, o Conselho auxiliaria naquelas obras em específico, exemplos claros de permanências de uma cultura nacional.

Curiosamente, outro exemplo que trouxemos na nossa análise diz respeito a um pedido de auxílio do governo do Estado de Pernambuco para a aquisição de instrumentos para a Orquestra Armorial de Câmara, ou seja, uma esfera do Movimento Armorial no setor da música. Vejamos a solicitação.

---

[121] Biblioteca Nacional / Hemeroteca Digital Brasileira. *Boletim do Conselho Federal de Cultura (RJ).* ed. 00033. 1970. p.62. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=233501&Pesq=CFC&pagfis=62 Acesso: 01/12/2022.

> **N.° 1.198 – Processo n.° CFC-214/71 – GOVÊRNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO – Auxílio para aquisição de instrumentos, partituras, material eletrônico, etc., para a Orquestra Armorial de Câmara.**
>
> O Governador Eraldo Gueiros Leite, de Pernambuco através do Conselho Estadual de Cultura que tem como Presidente o nosso eminente confrade Gilberto Freyre, dirige a este Conselho o ofício n° 253, no qual solicita o auxílio financeiro de Cr$ 100.000 (cem mil cruzeiros) destinados à compra de instrumentos musicais para a Orquestra Armorial de Câmara.
> Esclarece S. Exª que o Gôverno do Estado não tem poupado esforços no sentido de prestigiar o trabalho dêsse conjunto que é filiado ao Conservatório Pernambucano de Música e cujo programa fundamental baseia-se em dois pontos de apoio principais: a divulgação da música brasileira antiga (principalmente a do século XVIII) e da música erudita brasileira e nordestina atual) (principalmente aquela que é baseada em raízes populares).
> A despesa com a manutenção do conjunto, a cargo do Estado, se eleva anualmente a Cr$ 171.600,00 (cento e setenta e um mil e seiscentos cruzeiros), além de outros gastos com aquisição de instrumentos, divulgação no país da atividade cultural do conjunto, etc. [...]
> O "movimento armorial", a respeito do qual já tivemos oportunidade de ouvir no Plenário dêste Conselho a palavra de Gilberto Freyre e do seu próprio criador, o conselheiro Ariano Suassuna, propõe-se a realizar uma prospecção profunda nas raízes ancestrais da cultura brasileira, através de uma pesquisa que revele na sua pureza o nosso Romanceiro Popular, a pintura barroca das velhas igrejas e conventos, o Cancioneiro Nordestino, as nossas danças dramáticas e tôda a mitologia sertaneja com que o povo captou o espírito religioso das Missões e dos primeiros colonizadores.
> No momento em que jovens compositores de outras regiões do país se deixam fanatizar por correntes estéticas desnacionalizantes porque desvinculadas das nossas tradições, é confortador para o velho crítico que as circunstâncias colocaram na posição de decano da crítica musical do país opinar pelo atendimento do pedido, certo de que, ao atendê-lo, estará êste Conselho cumprindo uma das suas mais lídimas atribuições.
> Câmara de Artes, em 27 de julho de 1971 – *Andrade Muricy*, Relator. (Aprovado em Sessão Plenária de 3-8-1971). [122]

Assim como a passagem anterior, essa solicitação do governo de Pernambuco também foi atendida pelo CFC, contudo, alguns apontamentos são pertinentes para análise. O primeiro diz respeito a importância que é dada ao Movimento Armorial por este órgão, a partir do momento que seu redator aponta o trabalho rico e profundo que esse movimento faz, buscando captar a partir do romanceiro popular, da pintura barroca e do cancioneiro nordestino, a mitologia nordestina e o espírito religioso das missões e dos primeiros colonizadores, fazendo menção aos traços herdados da cultura europeia em consonância com os traços populares nordestinos, o ápice da cultura armorial, essa confluência de contrários que torna a cultura brasileira tão rica e significativa para eles. Um segundo ponto a se analisar

[122] BN/HDB. *Boletim do Conselho Federal de Cultura (RJ).* ed. 00003. 1971. p.98-99. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=233501&Pesq=%22Movimento%20Armorial%22&pagfis=787 Acesso: 01/12/2022.

é a crítica feita por Andrade Muricy sobre os jovens de outras regiões se deixarem fanatizar por correntes desnacionalizantes, em outras palavras, podemos perceber uma crítica a manifestações e órgãos culturais que não se vinculam ao nacionalismo e as tradições, colaborando dessa forma para o afastamento de uma cultura nacional legítima. Diante disso, para eles, em manifestações como o Movimento Armorial, e em solicitações como a do estado de Pernambuco, que buscava a partir da música da Orquestra Armorial de Câmara valorizar a cultura nacional, não restariam dúvidas quanto a importância do pedido, dessa forma, este seria aprovado sem ressalvas.

Por fim, como último dos exemplos, trouxemos uma solicitação que foi negada junto ao Conselho Federal de Cultura.

> **N.° 1.195 – Processo n.° CFC-205/71 – CORAL PRÓ-ARTE (RS) – Auxílio para gravação de dois discos.**
>
> O *Coral Pró-Arte*, do Rio Grande do Sul, solicita dêste Conselho, por meio do respectivo Conselho Estadual, o auxílio de Cr$ 35.000,00 (trinta e cinco mil cruzeiros) para a gravação de dois discos Long-Plays, com tiragem de 4.000 unidades. A entidade apresenta toda a documentação exigida, sobretudo recortes de jornais que provam o êxito dos seus recitais, inclusive fora do Brasil.
> Contudo, embora lamentando profundamente, somos de parecer que não podemos desta vez atender à solicitação do referido Coral, considerando que só a escassez dos nossos recursos, como outros pontos que passamos a enumerar.
> 1° - O Conselho Estadual de Cultura aprova o pedido, mas não consta no processo nenhuma contribuição do Estado no empreendimento em causa. Ora o Conselho Federal de Cultura, normalmente, deve ser apenas *participante* dos planos e iniciativas dos vários Estados.
> 2° - O destino a ser dado à quantia obtida com a venda de 80% dos discos [...] é o financiamento de viagem à Alemanha, atendendo honroso convite do *Goethe Institut.* Isto seria porém um modo indireto de contribuir para um tipo de despesa que o Conselho Federal de Cultura vem sistemàticamente excluindo das suas possibilidades, levando em conta o caráter episódico de excursões e a menor importância das mesmas numa hierarquia de prioridades. [...].
> 3° - Finalmente, argumento decisivo, permanece de pé o que desejamos ao opinar sôbre o Processo 057/71 do mesmo Coral, solicitando auxílio semelhante: "não possuir o Rio Grande do Sul estúdios de gravação tecnicamente aparelhados, fato que poderia emprestar às gravações projetadas caráter amadorístico ou artìsticamente irrelevante".
> Lamentando não poder atender ao presente pedido de instituição de tão alto valor, que já obteve recursos dêste Conselho e prestou contas do seu uso correto, somos pelo indeferimento do pedido.

> Câmara de Artes, em 9 de julho de 1971 – *Dom Marcos Barbosa*, Relator. (Aprovado em Sessão Plenária de 2-8-1971).[123]

Ainda que um contingente significativo de processos fosse aprovado, existiam também os que eram negados, como o caso deste descrito acima, dentre alguns fatores, o mais comum para a reprovação seria a não verba ou a verba limitada que o CFC disponibilizava, inviabilizando nesse caso a aprovação dos projetos, contudo, podemos considerar também, utilizando como exemplo a passagem descrita acima, a própria vontade dos membros do conselho, usando como régua os pontos que eles incluem como relevante, em detrimento de outros que "não contribuem" positivamente junto ao CFC e a cultura como um todo.

Feito esse apontamento acerca de algumas das principais características do CFC como um órgão destinado a fomentar políticas para a cultura, cabe apontar adiante quem era os seus membros, ou seja, quem era as pessoas responsáveis por pensar o caminho que a cultura deveria trilhar no país.

O Conselho Federal de Cultura funcionou no Palácio Capanema, no Rio Janeiro, durante toda a sua execução que perdurou até 1990 quando o novo presidente, Fernando Collor de Melo, suspendeu e extinguiu os programas e projetos ligados a cultura no país. O CFC era composto por 24 membros entre artistas, professores, escritores, sociólogos, poetas, dramaturgos e escultores, como bem lembra Maia,[124] os conselheiros eram indicados pelo ministro e nomeados pelo presidente da República para um mandato inicial de dois anos, podendo ser prorrogado por até seis, todos eles tinham em comum o fato de serem conhecidos no cenário nacional, e se auto denominavam como as "elites culturais"[125] e "homens de pensamento e ação"[126].

> Assim, os ilustres homens da cultura nacional, representados pelos intelectuais que faziam parte do CFC, ao tomarem para si a tarefa de garantir a defesa do patrimônio cultural do país, instituíram em torno deles a figura de guardiões do patrimônio e da cultura nacional e, consequentemente, legitimaram o seu lugar e a sua posição enquanto produtores de conhecimento.[127]

---

[123] BN/HDB. *Boletim do Conselho Federal de Cultura (RJ).* ed. 00003. 1971. p. 96-97. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=233501&Pesq=%22Movimento%20Armorial%22&pagfis=786 . Acesso: 01/12/2022.
[124] MAIA, 2011, p. 3.
[125] PAZ, 2011, p. 38.
[126] PAZ, 2011, p. 38.
[127] PAZ, 2011, p. 39.

Como bem nos lembra Paz[128], o CFC se transformaria em um laboratório que realizaria diagnósticos e definições sobre a cultura nacional, já que estava sob a tutela de representantes que de fato "sabiam o que estavam fazendo", e tinha passe livre do governo federal – passe livre entre aspas, porque como bem já mencionamos, o CFC contava com uma significativa limitação, tanto na questão de verbas como em questões práticas também -, ou pelo menos passe livre para o que eles enquadrariam como cultura.

Os 24 membros que faziam parte da estrutura do CFC foram divididos por pastas ou áreas de acordo com a formação e experiência profissional de cada um, por sua vez, essas áreas representavam setores formadores da cultura nacional, eram elas: artes, ciências humanas, letras e patrimônio histórico e artístico, além dessas, foi constituído uma Comissão de Legislação e Normas, responsável pela organização dos anteprojetos de lei elaborados pelo Conselho.

> As quatro câmaras do Conselho, cada uma contando com um secretário, tinham como atribuições: apreciar os processos que lhes foram distribuídos e emitir parecer, que seria objeto de decisão do plenário; examinar os relatórios das instituições culturais; determinar as providências cabíveis; promover estudos, pesquisas e levantamentos para serem utilizados entre outras. [129]

Como detalha Paz,[130]a formação inicial do CFC era da seguinte forma: Josué Montello foi seu idealizador, primeiro presidente do órgão e membro fundador do CFC, este saiu em 1969, retornando em 1981 e permanecendo até 1984 como membro da câmara de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Na pasta das Artes tínhamos Clarival Prado Valladares como presidente dessa pasta e membro fundador do CFC, Ariano Suassuna membro fundador do CFC, permanecendo até 1973 e sendo substituído por Maria Alice Barroso; Armando Sócrates Schnoor que permaneceu no órgão de 1967 a 1969; José Cândido Andrade Muricy que permaneceu no órgão de 1967 a 1984; Otávio de Farias membro do CFC de 1969 a 1980, e Roberto Burle Marx membro fundador do CFC. [131]

Na câmara de Letras tínhamos Adonias Aguiar Filho como presidente de 1967 a 1984, retornando como conselheiro em 1969, 1971 e 1973, e ocupando o cargo de presidente do Conselho Federal de Cultura de 1977 a 1984; Cassiano Ricardo como membro fundador do

[128] PAZ, 2011, p. 39.
[129] PAZ, 2011, p.40.
[130] PAZ, 2011, p.40.
[131] PAZ, 2011, p.40.

CFC, permanecendo no órgão até sua morte em 1967, sendo substituído por Miguel Reale; João Guimarães Rosa membro fundador do CFC permanecendo até sua morte em 1967, sendo substituído por José Otão; Moyses Vellinho foi membro do órgão de 1967 a 1969, sendo substituído por Glandstone Chaves de Melo, e Rachel de Queiroz membra fundadora do CFC.[132]

Na câmara de Ciências Humanas, Arthur Cezar Ferreira participou como membro fundador entre 1973 a 1984, além de assumir o cargo de presidente do CFC entre 1969 a 1973; Augusto Meyer foi membro dessa câmara de 1967 a 1968 e da câmara de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de 1968 a 1970; Djacir Lima Mendes foi membro fundador do CFC; Gilberto Freyre foi também membro fundador do CFC permanecendo como conselheiro até 1984; Gustavo Corção foi membro fundador do CFC, esteve entre 1967 e 1970 na câmara de Ciências Humanas e de 1970 até 1974 na câmara de Letras, e por fim, Manuel Diégues Júnior membro fundador do CFC, e esteve no órgão até 1974.[133]

Já na pasta de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional fez parte Afonso Arinos de Mello e Franco como presidente nomeado na sua criação em 1967, sendo reconduzido em 1973, e entre 1967 a 1984 foi presidente da Legislação e Normas desse mesmo órgão; Rodrigo Mello Franco de Andrade foi membro fundador do CFC sendo substituído por Renato Soeiro em 1969 após sua morte; Hélio Vianna foi membro CFC e da comissão de Legislação e Normas entre os anos de 1969 a 1971, sua vaga foi ocupada por Raymundo Moniz de Aragão em 1972; Dom Marcos Barbosa foi membro fundador do CFC; Raymundo Castro Maya membro fundador do CFC, sendo substituído em 1968 por Deolindo Couto e por último, Pedro Calmon membro fundador do CFC. [134]

Os intelectuais que faziam parte do corpo do CFC, além de atuarem nesse órgão, desempenhavam um importante papel frente aos espaços sociais, marcando presença e participando ativamente de eventos e encontros culturais, além de serem figuras carimbadas no corpo universitário, seja como membro da instituição ou como convidado.

> Todas as vezes que eram chamados a se pronunciar em tais eventos, esses intelectuais faziam questão de falar em nome do grupo que ali estava representando, e declaravam que todas as questões debatidas durante os eventos seriam apresentadas para os seus companheiros nas reuniões plenárias do Conselho. Ao se fazerem presentes, tais personalidades não só representavam o órgão, como também estendiam para além do CFC as discussões travadas no interior dele. Assim, encontros e reuniões fora do

[132] PAZ, 2011, p.41.
[133] PAZ,2011, p. 41-42.
[134] PAZ, 2011, p. 42-43.

> espaço do CFC se constituíam importantes lugares de debates e de propagação de ideias. Os intelectuais ligados ao Conselho ouviam e também eram ouvidos, estabelecendo pontos de contato com outras instituições culturais que iam desde o compartilhar de ideais até a colaboração na realização de programas culturais. Trata-se de compreender estes lugares como espaços privilegiados para a troca de ideias e, sobretudo, como um ambiente propício para compartilhar propostas e disseminar opiniões que legitimem certa visão de cultura. [135]

E é essa legitimação de certa visão de cultura muito debatida por esses intelectuais que agora nos deteremos. Visto que se deve lembrar que mesmo sendo um órgão cultural criado para fomentar políticas públicas para esse setor, o CFC também e principalmente tinha um intuito de legitimar um governo e uma cultura nacional para o país, essa advinda da sua forte valorização e do seu presente regionalismo.

1.3.2. A regionalização da cultura brasileira.

Para José Luiz dos Santos[136], a cultura se caracteriza como uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. Ela não se caracteriza apenas como um conjunto de práticas e representações, nem é apenas uma parte da vida social, ou é independente da vida social e dissociada da realidade onde ela exista, a "...cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros."[137] Dessa forma, a Cultura é uma construção histórica e produto coletivo da vida humana, como bem lembra Santos,

> Isso se aplica não apenas à percepção de cultura, mas também à sua relevância, à importância que passa a ter. Aplica-se ao conteúdo de cada cultura particular, produto da história de cada sociedade. Cultura é um território bem atual das lutas sociais por um destino melhor. É uma realidade e uma concepção que precisam ser apropriadas em favor do progresso social e da liberdade, em favor da luta contra a exploração de uma parte da sociedade por outra, em favor da superação da opressão e da desigualdade. [138]

Caracterizar a cultura ou as culturas é uma questão bastante complexa, pois como Santos apontou acima, a cultura se caracteriza como uma construção histórica e produto coletivo da vida humana, ou seja, a cultura está intrínseca em cada um de nós a partir dos

[135] PAZ, 2011, p. 44-45.
[136] DOS SANTOS, José Luiz. **O que é cultura.** Brasiliense, 2017.
[137] DOS SANTOS, 2017, p. 44-45.
[138] DOS SANTOS, 2017, p. 45.

diferentes aspectos da vida social. Por isso se faz tão importante pensarmos a cultura através dos diferentes sentidos que ela pode expressar, a partir da forma que cada um a vive e a entende.

> Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam. [...] Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, são resultado de sua história, relacionam-se com as condições materiais de sua existência. Entendido assim, o estudo da cultura contribui no combate de preconceitos, oferecendo uma plataforma firme para o respeito e a dignidade nas relações humanas. [139]

Como percebemos acima, caracterizar a cultura não é uma tarefa fácil, pois ela inclui considerar todas as diferentes nuances e esferas presente na vida social, na vida em sociedade. Um dos propósitos do Conselho Federal de Cultura era desenhar uma identidade cultural legítima para o país, e essa se daria através da valorização da cultura nacional e do regionalismo, percebendo que as diferentes regiões do país, com suas múltiplas características, molduravam a riqueza que exista nos trópicos. Seria a partir da ênfase e do reconhecimento da regionalidade do povo brasileiro e dos diferentes regionalismos que existiria dentro do Brasil, que nos afastaríamos de todos os elementos estranhos e que, de alguma forma, tentava nos desviar do que de fato seria a nossa definição, como cultura e como identidade.

> Na tentativa de estruturar o setor cultural do país, o grupo de intelectuais que faziam parte do Conselho em seus espaços de discussão centrava os debates em torno da questão da regionalização da cultura. A diversidade regional longe de representar um perigo à unidade nacional era representada como aspecto formador da identidade brasileira. [...] Partindo da proposta de regionalização da cultura, buscou o Conselho reformar instituições de cultura e estreitar os laços entre os governos federal, estadual e municipal com o objetivo de realizar uma ação cultural mais sólida e criar um "sistema nacional de cultura". [140]

Como assinala Paz,[141] esse discurso de regionalização se sustentava a partir de apontamentos que criticavam veementemente a insuficiente infraestrutura das instituições culturais brasileiras, e o fato de que todas elas se concentravam nos estados mais ricos e nos grandes centros urbanos, enquanto o grosso da população, ou seja, a parte mais populosa

[139] DOS SANTOS, 2017, p.8.
[140] PAZ, 2011, p. 46.
[141] PAZ, 2011, p. 47.

ficava as margens de bens simbólicos, podemos citar como exemplo a região Nordeste, esta por não se constituir no bojo dos grandes centros ficaria "esquecida" e a riqueza de sua cultura não reconhecida.

Considerando esses discursos e o poder disseminador dessas ideias a partir deles, o historiador Albuquerque Júnior[142], aponta a necessidade de olhar os discursos e os pronunciamentos do passado como uma forma de participação e intervenção dos sujeitos nas decisões, que de uma forma ou de outra, levaram a história a um desfecho, a uma conclusão[143]. Em outras palavras, o autor aponta a importância da percepção do poder de "virada de chave" dos discursos, e o quão eles são fundamentais para o entendimento do passado, assim como sobre os caminhos que moldariam o destino[144] de cada um dos personagens dessas narrativas. Diante disso, é importante, a partir dessa ideia de discurso apontada por Durval Muniz, compreendermos as narrativas que se formaram em torno desse processo de regionalização, e o quão eficaz ela foi na disseminação da ideia que se queria consolidar.

Diante disso, pensar em uma regionalização da cultura nacional e em uma busca por identifica-la, propostas tão caras aos intelectuais do CFC, é "voltar-se no tempo" e perceber as ligações e heranças deixadas por outras manifestações deflagradas no início do século XX.

Sabemos que desde a criação do IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, a busca por projetar uma nação e uma identidade para o país esteve constantemente em voga, não nos deteremos a um maior aprofundamento dessa problemática a partir do século XIX, mas é importante termos em mente que o discurso propagado no início do novo século – XX – não surgia ali, eram discussões já viabilizadas anteriormente, mas que ganhariam um destaque significativo a partir do século XX, pois grande parte da intelectualidade brasileira viam-se como missionários responsáveis por revelar a identidade oculta nacional, e com isso, identificar de fato o ser brasileiro, o ser daqui.

Como bem menciona Vanessa Paz[145], a ideia de "identidade nacional" atuante nas primeiras décadas do século XX no Brasil, a partir dos intelectuais, dizia respeito a existência de uma suposta brasilidade oculta, natural e intrínseca, na qual o intelectual tinha a responsabilidade de revela-la ao resto da população, essa ideia ganharia força com o modernismo no país.

---

[142] ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A dimensão retórica da historiografia. In: **PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.) O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto**, p. 223-249, 2009.
[143] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 228.
[144] ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 228.
[145] PAZ, 2011, p.49.

Todavia, é importante ressaltarmos que o modernismo não deve ser pensando exclusivamente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922[146], sim, foi um evento de grande importância, mas outras manifestações com o núcleo moderno e roupagens diferentes surgiram além daquela proposta em 22 por Oswald e Mário de Andrade. Voltaremos a fins do século XIX, mais precisamente em 1870, quando intelectuais como Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Tobias Barreto, dentre outros, já apresentavam a ideia de moderno no sentido de modernizar o País, tirá-lo do atraso. [147]

> Dessa discussão, importa-nos dizer que, embora o campo intelectual brasileiro tenha sido marcado por permanências, rupturas e tensões desde os anos de 1870, uma permanência que pode ser vista na ação desses intelectuais é a missão que muitos deles se arrogam de "revelar a nacionalidade", de pensar e definir o Brasil. Neste sentido, os seus discursos carregam uma tônica autoritária conjugada a uma sensibilidade modernista de atualização do país. Nesse processo, os diversos intelectuais procuravam eleger símbolos da identidade nacional, como, por exemplo, os sertanejos em Euclides da Cunha e os bandeirantes no grupo Verde-Amarelo. Esses diversos intelectuais buscavam, assim, pensar a existência de uma tradição brasileira e o modo como ela deveria ser vista frente ao processo de inserção do Brasil no concerto das nações. [148]

Seguindo a nossa lógica de compreender o multifacetado universo dos modernismos, temos a partir de 1920 com o modernismo paulista, uma tentativa de atualização das linguagens artísticas brasileiras com base nas vanguardas europeias[149], como bem nos lembra Paz. Mário e Oswald de Andrade como seus principais representantes, apostavam na ideia de uma renovação estética e artística, e essa por sua vez, estaria ligada a tendências europeias.

> É justamente na busca da "identidade nacional", e na discussão sobre a postura que deveria ser adotada pelo intelectual frente a essa busca, que os modernistas passam a se diferenciar e a criar profundas cisões. Neste sentido, uma parte da intelectualidade paulista – mais identificada com valores artísticos cosmopolitas, mas ainda assim muito consciente da necessidade de investigação do "caráter nacional" – passa a defender a *antropofagia cultural* enquanto atitude necessária de "canibalização" da arte ocidental no sentido de adequá-la à realidade nacional. O movimento antropofágico de Oswald de Andrade (1928) é, assim, a busca da junção entre o moderno e o arcaico, o cosmopolitismo e o interior, o presente e o passado.[150]

---

[146] PAZ, 2011, p.50.
[147] PAZ, 2011, p.49.
[148] PAZ, 2011, p.50.
[149] PAZ, 2011, p.51.
[150] PAZ, 2011, p.52.

Como exposto na citação acima, é precisamente a partir da busca de uma identidade para o país e de como essa identidade vai ser pensada e quais pontos devem ser considerados, que o modernismo paulista vai encontrar seus primeiros impasses e fragmentações. De um lado teremos intelectuais que defendem a união de características modernas e arcaicas, presente e passado, do outro teremos intelectuais que defendem a não ligação com traços de outras culturas, como a europeia, buscando de fato a valorização da cultura nacional, das nossas raízes.

> Na contramão desse pensamento, outra parte da intelectualidade paulista, por sua vez, propõe diferentes maneiras de se pensar a questão nacional. Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, dentre outros, renegam as características mais cosmopolitas do primeiro tempo modernista e a apropriação, naquele momento, de formas e linguagens que, segundo eles, teriam sido "importadas" da Europa. Esses intelectuais propõem a criação de um ambiente de recusa aos elementos "alienígenas" à nossa cultura, e um retorno as "raízes" nacionais. Os intelectuais acima mencionados passariam a formar um grupo chamado Verde-Amarelo. Esse grupo propunha o "retorno idílico às tradições do país", partindo da crença de que a cultura brasileira é isenta de conflitos, de que aqui reinam a integração e a harmonia, e através de uma visão pitoresca e estática da tradição. Tais características, em linhas gerais, dariam ao grupo Verde-Amarelo um caráter marcadamente conservador. [151]

Diante do exposto acima, percebe-se a importância que o modernismo ou os modernismos tiveram, a partir da ênfase nessa possível "identidade nacional" e na regionalização dessa identidade, para as ideais gestadas e disseminadas pelos integrantes do CFC a partir da década de 1960. É relevante notarmos que a partir dessa "quebra" dentro do movimento modernista, as possibilidades para se pensar o regional ganharam novas roupagens, as diferenças quanto à forma de conceber uma identidade para o Brasil foi fundamental, pois, incorporaram dentro dos discursos novas possibilidades de se pensar o regional, e as diferenças dentro das distintas regiões do país.

> Assim, a questão do regionalismo produz um racha no interior do movimento modernista. De um lado, temos Mário de Andrade e a busca de um Brasil homogêneo e unitário escondido debaixo das várias faces regionais; de outro, temos Cassiano Ricardo e a afirmação de uma supremacia paulista, de uma "paulistanidade" essencial, que fatalmente teria que cumprir a missão de organizar o desenvolvimento do país, garantindo a sua integração. Ambos falam em "unidade" e em "integração", o que nos permite pensar que mesmo o regionalismo do grupo Verde-Amarelo não se dá em oposição à ideia de construção de uma identidade nacional. [...] O regionalismo surgido no movimento modernista possibilitaria, assim,

[151] PAZ, 2011, p.53.

> "delimitar fronteiras, ambiente e língua local", ou seja, permitiria uma melhor compreensão dos fenômenos culturais nacionais, reforçando os laços da unidade nacional a partir da observação das tradições e das formas de culturas regionais.[152]

Uma outra manifestação cara para a concepção de cultura proposta pelos membros do CFC e que merece singular destaque, é o regionalismo nordestino proposto a partir do *Manifesto Regionalista* de 1926 de um dos membros do Conselho Federa de Cultura, Gilberto Freyre. Para alguns estudiosos[153], assim como é possível falar em "modernismos", torna-se também possível a partir desse forte nome que foi Gilberto Freyre, falar em "regionalismos".

Freyre será uma figura muito importante na crítica direta ao modelo de modernismo frisado por Mário e Oswald de Andrade, segundo ele, é necessário olhar as transformações e novidades que eram cultuadas nos grandes centros como São Paulo a partir de um olhar crítico, pois essa mesma linguagem que era vista sobre as transformações e modernizações de São Paulo, não poderia ser analisada no Nordeste, por exemplo, já que as permanências tradicionais da região era um traço que a identificava, em outras palavras, o que Freyre criticava era a inviabilidade de se usar a mesma régua para medir duas esferas diferentes, digamos assim.

> Assim, Gilberto Freyre defendeu a adequação de um projeto de modernização da cultura nordestina à revalorização das tradições locais, ou seja, a união entre a linguagem renovada e a investigação das características históricas e culturais dos locais. Ao contrário daquele primeiro modernismo paulista, que celebrou os carros, as indústrias e a ideia do moderno em si, Freyre defendia a celebração do passado nordestino. Segundo José Maurício Gomes de Almeida, tal culto ao passado dialoga com a tradição romântica da busca pelo "puro" e pelo "autêntico", como marcas de uma cultura local. [154]

E é a partir dessa ideia central que Freyre escreve o Manifesto Regionalista no ano de 1926, este influenciaria ativamente uma parte considerável dos intelectuais nordestinos. Ele frisava nas suas linhas que não buscava um separatismo entre regiões que culminaria na autonomia de uns em detrimento de outros, e sim, na percepção da importância de cada região em particular na formação do todo, a interrelação da nação brasileira.

> Assim, na concepção de Gilberto Freyre, o regionalismo é apresentado como um elemento de fortalecimento da unidade nacional, e não o seu contraponto. Tal movimento era visto também como a possibilidade de

[152] PAZ, 2011, p.54.
[153] PAZ, 2011, p.54.
[154] PAZ, 2011, p.55.

> investigação das tradições e do universo cultural do "povo" brasileiro a partir da sua existência concreta, local, regional, e não de uma existência abstrata e universalista. [155]

Vanessa Carneiro[156] nos lembra que o regionalismo proposto por Freyre não anda em vias contrárias nem ao nacional e nem ao universal, e nem o tradicional que ele se apoia é necessariamente oposto ao moderno. O que ele propõe é que o Nordeste e a cultura nordestina sejam incluídos no moderno, porém, sem deixar de lado suas características tradicionais e identitárias, como por exemplo, o folclore e os modos de fazer e viver do nordestino, Freyre irá propor analisar o nacional a partir das tradições regionais.

Uma questão importante a ser mencionada diz respeito ao fato de que alguns intelectuais do Conselho Federal de Cultura fizeram parte ativamente das discussões em torno dos modernismos e dos regionalismos, e os que não participaram como membros, cresceram intelectualmente a par desses debates, dessa forma, percebemos como o discurso do regional ia ser um ponto fundamental dentro do Conselho Federal de Cultura, já que seria uma das formas de identificar a cultura nacional.

Contudo, nem todos viam essa regionalização nordestina proposta por Freyre com bons olhos. Torquato Neto no artigo *Arte e Cultura Popular*[157]aponta que a seu ver, Gilberto Freyre teria sido quem primeiro propôs a reformulação da cultura nacional com bases nas tradições, no folclore e na realidade da vida social nordestina[158], e a partir disso, uma gama enorme de autores iriam escrever sua literatura nesse viés, como por exemplo, Jorge de Lima, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, e assim sucessivamente. Torquato aponta que essa literatura propôs representar o espelho de uma realidade dura e terrível.

> Aos poucos se foi perdendo o medo de mostrar ao mundo que somos de fato um país subdesenvolvido, lutando contra tal situação com os meios que se poderia dispor dentro do vasto talento com lápis e papel na mão. Em "vidas secas", fugindo a quaisquer formas de mistificação, driblando sensacionalmente o que de folhetinesco e barato o material oferecia (erro em que derrapou, por exemplo, Jorge Amado), Graciliano Ramos expôs sem arrodeios a vida miserável do camponês nordestino, vítima sofrida de secas periódicas, dos poderes constituídos e da fúria do senhor latifúndio. José Lins, em "pedra bonita" aponta a situação degradante a que chegaram fanáticos ignorantes, de joelhos ante a demência de beatos estúpidos, viventes doidos na sua maior parte, que mesclavam sua doidice natural ao misticismo degredado que as condições miseráveis da vida da região

[155] PAZ, 2011, p. 56.
[156] PAZ, 2011, p. 57.
[157] NETO, Torquato. Arte e Cultura Popular. In: MENDES, George; CAMPELO, Viriato; CUNHA, Paulo José (Orgs). **Torquato Neto: arte inacabada**. Teresina: EDUFPI, 2022.
[158] NETO, 2022, p.392.

> propiciavam. [...] E no mar de Janaína, nas cabanas miseráveis do camponês sofridos, nos redutos sombrios de fanáticos dementes, nos cafundós do sertão – essa gente pioneira efetuou o redescobrimento do Brasil, valorizou uma temática essencialmente nossa, começou a fazer da literatura uma arte a serviço de uma luta, arma expressiva, opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento, apanhando na raiz as suas causas diversas e expondo-as senvergonhamente – enfim, deixou de comparecer de fraque ao chá das quintas na academia, de citar Shakespeare em francês e cuidar de estruturar definitivamente a cultura nacional dentro do espaço intenso de nossas tradições, de nosso folclore e da miséria fértil da vida nordestina. [159]

No trecho acima, percebe-se a real crítica de Torquato, o poeta menciona que esses grandes nomes da literatura se utilizavam de discursos de estruturação da cultura nacional, esta se daria a partir da valorização das tradições e do folclore do nordeste brasileiro, contudo, nas suas obras, o nordeste contado era o da pobreza, da miséria, da desgraça e do subdesenvolvimento. Em outras palavras, Torquato explana que a forma de "valorização" escolhida por esses artistas e intelectuais, longe de mostrar as riquezas e diversidades existentes nessas culturas, se optou por mostrar a realidade dura, difícil e perigosa. Torquato chama atenção para se perceber o quão prejudicial, e ao mesmo tempo, o quão limitado esse caminho optado por esses intelectuais causou para a literatura regionalista, e principalmente, para a nova cultura nacional.

> Com o movimento nordestino surgiu o novo romance brasileiro e com os resultados da Semana de Arte Moderna, a nova poesia agigantava-se, produzia alguns dos maiores poetas de toda a história do Brasil e caminhava com isso para o seu próprio desgaste, para sua própria auto-destruição, vindo- como se encontra agora – a fechar sobre si mesmo o círculo que havia aberto dentro da nova cultura nacional.[160]

Torquato encerra seu artigo pontuando que de fato, a realidade pós o círculo que se fechou em torno da cultura nacional é muito sombria, porém, ainda é necessário ter esperanças, é possível ter esperanças, como ele bem menciona,

> "... para esse farto manancial de poesia encontrado nos "rumanços" de feira, nos desafios e nas cantorias de cantadores perdidos ainda por esse sertão de meu deus. Necessário olhar pra eles. Há coisas interessantíssimas nos seus escritos. Muito folclore, coisas impressionantes [...] O negócio está em se aproveitar esse material, acentuar-lhe o que possa ter de social e fazer poesia, romance, teatro, cinema sério, tomando-o como alimento e como tinta. Ainda vou falar disso."[161]

[159] NETO, 2022, p. 392-393.
[160] NETO, 2022, p. 398.
[161] NETO, 2022, p. 398-399.

Críticas à parte, os traços deixados pelos modernistas e pelo regionalismo de Freyre na década de vinte do século passado, permeava os discursos e escritos dos membros do CFC, discursos ligados à identidade nacional e ao regional. Como exemplo trouxemos duas passagens, de muitas, contidas na *Revista Brasileira de Cultura*, revista do Conselho Federal de Cultura, nela a presença dessas temáticas que giravam em torno de características que formariam o entendimento sobre a cultura brasileira eram constantes, vejamos.

> Mais próximo de nós um homem de letras, escritor e historiador da literatura, foi quem introduziu em seus estudos o método antropológico, então assunto da moda: Silvio Romero. Influenciado pelas idéias de Tobias Barreto, trouxe para a literatura uma interpretação social e humana, que deu contornos novos ao conhecimento da formação brasileira. É interessante assinalar que se deve a Silvio Romero uma classificação regional do Brasil em "zonas sociais"; o que êle assim chamou eram zonas identificadas pela atividade econômica existentes, marcando diferentes áreas geográficas do Brasil. Poderíamos dizer que as zonas sociais de Silvio Romero são, não há negar, uma antecipação do que a Antropologia contemporânea chama de "tipo de cultura".[162]

Essa passagem está presente no artigo intitulado *Os estudos antropológicos no Brasil*, escrito pelo conselheiro Manuel Diégues Júnior, datada do ano de 1969, e presente na Revista Brasileira de Cultura. Diégues aqui aponta que Silvio Romero, a partir do estudo e uso do método antropológico, colaborou para dá ao conhecimento da formação brasileira novos contornos. E esse conhecimento se deu a partir da classificação regional do Brasil, que culminou no mapeamento das atividades econômicas nessas diferentes áreas, e a partir desse mapeamento, Silvio Romero conseguiu determinar o que a antropologia descreveria como "tipo de cultura", em outras palavras, se percebe como o passo de Romero, a partir do seu mapeamento regional, foi importante para se conhecer os tipos de culturas ali presentes, e consequentemente, contribuir para o conhecimento sobre a formação brasileira.

O segundo exemplo está presente no artigo intitulado de *Aspirações brasileiras*, de autoria de Arthur Cezar Ferreira Reis, datado do ano de 1974, e presente na mesma revista citada anteriormente.

> Os regionalismos que se acentuaram sob a República, em nenhum momento serviram, porém, a qualquer manifestação contrária à unidade nacional. Constituiram, antes, forças sensíveis à aglutinação unitária da pluralização do País. É real, mas em nada se assemelha ao que ocorre em outros países,

[162] JÚNIOR, Manuel Diégues. Os estudos antropológicos no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, Ano I, n.1, jul./set. 1969, pp. 105-123, p. 113. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=140074&pagfis=124 Acesso: 03 de dezembro 2022.

> onde valem como forças desagregadoras, perturbadoras até dos sentimentos de solidariedade ou de integração cultural. A pluralização brasileira, configurada na regionalização natural, física e econômica e no processo de desenvolvimento mais veloz no Sul e menos veloz no Nordeste, no Centro-Oeste e no Norte, não importa o demérito da Unidade.[163]

No fragmento acima descrito, fica claro a importância que é dada pelos membros do CFC ao regionalismo, Reis vai reiterar que o regionalismo não deve ser visto como uma manifestação antagônica a unidade nacional, muito pelo contrário, ela é um ponto chave para que aja uma pluralização no país. Além disso, o autor vai reiterar que a pluralização brasileira, que se configura pela regionalização em seus mais diversos aspectos, ocorre de forma diferente em cada região, mas isso não é importante para a sua unidade. Em outras palavras, nessa passagem, Reis vai apontar o quão importante se faz a regionalização e as diferenças existentes em cada região, contribuindo assim positivamente para a pluralidade brasileira.

Por fim, esse tópico teve como intuito principal analisar mais detalhadamente o Conselho Federal de Cultura como um órgão federal criado para fomentar políticas para a cultura, e também com a responsabilidade de trilhar os caminhos que a cultura deveria seguir no país, esta centrada no regionalismo, percurso principal para a compreensão da pluralidade nacional. Concluindo a nossa abordagem, é válido lembrar que o CFC no contexto de sua criação e de sua execução, de certa forma, colaborou para a construção de uma ideia de cultura que foi simpatizante a muitas manifestações que construíam suas bases naquele momento, já mencionamos anteriormente o próprio Movimento Armorial como exemplo, dessa forma, encerramos essa reflexão apontando a necessidade de se pensar o CFC, direto ou indiretamente, como um produtor e disseminador de uma conformação de cultura naquele dado momento histórico.

2. “QUEM QUISER QUE ME ACHE DOIDO, MAS, PARA MIM, AQUELAS PEDRAS E LAJEDOS SERTANEJOS SEMPRE FORAM ELEMENTO DE FASCINAÇÃO, BELEZA E MISTÉRIO”[164]: Ariano Suassuna e a cultura armorial.

[163] REIS, Arthur Cezar Ferreira. Aspirações brasileiras. *Revista Brasileira de Cultura,* Rio de Janeiro, ano V, n.19, jan./mar. 1974, pp. 83-88, p. 84. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=140074&pagfis=2749 Acesso: 10 de dezembro 2022.

[164] Trecho retirado da obra *Almanaque Armorial* (2008), organizada por Carlos Newton Júnior, onde contém trechos de diferentes passagens de falas de Ariano Suassuna, esta, em específico, se encontra no tópico “Três histórias de Trem”, datada de 1973, na página 205 dessa referida obra.

> Engalanou-se artisticamente a velha Igreja de São Pedro dos Clérigos. A música fina, erudita, às vezes evocativa, outras vezes significativa, deu um longo passeio certa noite pelo Novo Recife. Andou-se em poucas horas três séculos de música nordestina [...] Foi Ariano Suassuna quem bolou tudo isso, através de uma nova escola que chamou de Armorial, ou executada por uma Orquestra Armorial de Câmara. E tenta explicar a origem do nome através do estudo da heráldica, chegando a comparar a música moderna erudita nordestina com símbolos da região, do mesmo modo como outrora as armas, os brazões de nobreza pintados sobre metal ou pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. [...] Sente-se que todo o raciocínio de Ariano tem subjetivamente forças muito elogiáveis e práticas: preparar os grandes centros para a compreensão da música popular brasileira, notadamente a interiorânea. Mostrar que no complexo das notas musicais antigas, como nas de hoje, há uma integração autênticamente regional. Do barrôco setecentista de Luís Alvares Pinto aos acórdes dos triângulos, das rabecas e violas, dos pífanos e zabumbas, dos nossos cantadores-de-feira, das encenações do bumba-meu-boi e do cavalo-marinho, nas chamadas como se diz na linguagem popular, até nas esculturas religiosas, nos bonecos de Vitalino e quejandos, na cerâmica, na literatura de cordel, em tudo isso há um sentido armorial, como símbolos heráldicos da nossa cultura popular.[...] Alguma coisa que se plantou mui significativamente nessa demonstração: a certeza de que Pernambuco está outra vez na liderança dos movimentos culturais de escól no Brasil.[...] Noite inesquecível mesmo aquela vivida na Igreja de São Pedro, neste Novo Recife. [165]

O trecho acima foi transcrito – transcrito, pois, inicialmente tinha sido lido e enquadrado na Crônica Novo Recife por Aldemar Paiva na TV canal 6 - por Flávio Guerra e publicado no Jornal *Diário de Pernambuco* (PE) na data de 28 de outubro de 1970, e faz menção a um evento em especial que ocorreu na Igreja São Pedro dos Clérigos na capital pernambucana, em outubro daquele mesmo ano. Esse evento reuniu na sua plateia um número considerável de expectadores, entre eles intelectuais, artistas, autoridades políticas, jornalistas, críticos, e não menos importante, contava também com um público ainda leigo no assunto. Naquela noite de domingo, no dia 18 de outubro de 1970 era lançado oficialmente o Movimento Armorial, esse lançamento contou com a apresentação da Orquestra Armorial de Câmara que já se enquadrava como uma vertente desse movimento, apresentando o concerto *Três séculos de Música Nordestina: Do Barroco ao Armorial*, e exposições artísticas de gravuras, esculturas e pinturas também sob a insígnia da arte armorial.

O Movimento Armorial tinha na figura de seu principal expoente e percussor, o escritor e teatrólogo Ariano Suassuna, personagem emblemático na cena cultural recifense naquele dado momento, o movimento artístico-cultural por ele pensado e agora exposto ao

[165] GUERRA, Flávio. Um Côncerto da Orquestra Armorial de Câmara (x). *Diario de Pernambuco (PE)*, ano 1970, 28 out. 1970, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=9065 Acesso: 10 junho de 2023.

mundo tinha como premissa a revalorização da cultura brasileira, uma cultura que pudesse representar de fato o brasileiro e a união de contrários existente e legítima presentes desde séculos anteriores na nossa cultura, e isso se daria através da ênfase na cultura popular nordestina, partindo de uma mistura de traços eruditos e populares, em outras palavras, a arte armorial buscaria a partir da mistura entre as raízes populares e ibéricas, conceber uma arte que fosse de fato daqui, nacional, e isso viria através da valorização de características de uma região – Nordeste – e de um povo – sertanejo nordestino – estes, como os principais representantes da união de contrários - Europeu-indígena-africano – do nosso país, acomodando assim o mais perto do que poderíamos chegar de uma cultura nacional, de uma identidade brasileira.

Nas palavras de Suassuna,

> [...] 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 de 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 brasileira. [166]

Além disso, esse projeto idealizado por Suassuna contava no momento do seu lançamento com o apoio do DEC – Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, que tinha como diretor, desde 1969 o próprio Ariano Suassuna, cabe apontar a importância do apoio desse órgão acadêmico da UFPE para o Movimento Armorial e para o ideal por trás dessa manifestação, não somente no período em que Suassuna estava a frente da direção, como também, posteriormente, quando um membro do movimento o assumiu, colaborando dessa forma para a promoção, em diversos sentidos – financeiro, pesquisa e produção – da arte armorial. Como frisa Idelette,

> Com a chegada de Suassuna à direção do DEC da Universidade Federal de Pernambuco, em 1969, instaura-se uma época de compras, encomendas e bolsas de pesquisa que permitem a numerosos jovens artistas dedicar-se à sua arte durante alguns meses ou anos. Essa política de subvenção, sob formas diversas, permite a revelação de vários talentos e a confirmação de outros. Prosseguida pelo sucessor de Suassuna, Marcos Accioly, ele levou à criação, em 1977, de uma pinacoteca onde estão apresentadas, lado a lado,

[166] NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna, o cabreiro tresmalhado.** São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 113.

> obras de artistas populares e eruditos, entre os quais a maioria dos artistas armoriais (*JU*, 1977, p.16).[167]

A atuação de Ariano frente a órgãos que iriam beneficia-lo e favorecer também a conformação de cultura por ele defendida não se restringiria apenas ao DEC, ele também atuaria em órgãos locais, regionais e nacionais[168], ponto que abordaremos mais detalhadamente a posteriori.

O Movimento Armorial tinha na figura de Ariano Suassuna seu percursor e membro, mas não ficava restrito somente ao mesmo. O Armorial tinha no seu interior uma quantidade significativa de artistas que atuavam junto a Suassuna nas mais diferentes esferas da arte armorial, seja na música, na pintura, na escultura, na literatura, no teatro, nas gravuras, alguns deles amigos íntimos de Ariano e responsáveis por "erguer" junto a ele as bases do movimento que estamos aqui discorrendo, tais como Capiba[169], Francisco Brennand[170] e Gilvan Samico[171], dentre outros.

Em referência ao que foi mencionado acima, cabe apontar que o Movimento Armorial ainda que tenha sido lançado oficialmente apenas no ano de 1970, e seu ápice de atuação nas mais diferentes esferas do social tenha se efetivo ao longo dessa década em particular, é importante entender que uma arte armorial já vinha sendo pensada e idealizada há décadas. No *Manifesto Armorial*[172], - documento escrito por Suassuna e publicado na *Revista Pernambucana de Desenvolvimento,* no ano de 1974, e que contém resumidamente as definições, posições e bases da arte armorial – o autor discorre que,

> Pode-se dizer que a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial, ao contrário daquilo que normalmente acontece nesses casos. De fato, o trabalho criador da maioria dos artistas armoriais começou muito antes do lançamento oficial do Movimento.[173]

---

[167] SANTOS, 2009, p. 54.

[168] A título de explicação, Ariano atuou ao longo da sua vida a frente de diferentes órgãos que promoviam a cultura nesse cenário. De 1967 a 1973 foi membro conselheiro na pasta de Artes, do Conselho Federal de Cultura, foi diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, entre os anos de 1969 a 1974, foi Secretário de Educação e Cultura do Recife, de 1975 a 1978, e décadas depois, retornou como Secretário de Cultura, agora do Estado do Pernambuco, sob o Governo de Miguel Arraes, entre os anos de 1994 a 1998. Além dos cargos efetivos nesses órgãos, a persona de Suassuna era referenciada regularmente em jornais, revistas, programas de rádio e tv.

[169] Nascido em Surubim/PE, no ano de 1904, foi um músico e compositor pernambucano de grande destaque no seu meio, em especial pela expressiva gama de composições, com ênfase nas canções de frevo.

[170] Foi um artista plástico pernambucano.

[171] Foi um pintor, gravurista e desenhista pernambucano.

[172] SUASSUNA, Ariano. "O Movimento Armorial". **Recife: CONDEPE, 1977. Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento.** Recife.4 (1): 39-64, jan./jun. de 1977.

[173] SUASSUNA, 1977, p. 39.

Um parêntese a ser aberto quanto ao que está aqui sendo discutindo, se refere ao fato de que não estamos dizendo que o Movimento Armorial enquanto movimento já estava sendo pensado há décadas, e sim, que a arte armorial, que consequentemente culminaria nos preceitos desse movimento artístico-cultural, já daria seus curtos e não menos significativos passos, desde décadas anteriores, como veremos a seguir.

Perante ao exposto acima nos deslocamos para a década de 1940, mais precisamente no ano de 1946 quando Suassuna entra na Faculdade de Direito do Recife, e a partir daí conhece um grupo de jovens que tem em comum com ele a veia artística. Idelette Muzart Santos[174] aponta que quando Ariano entra na referida Faculdade ele se aproxima de um grupo de jovens atores, poetas, escritores e pintores, que buscavam pensar e trabalhar conjuntamente para criar uma arte dramática nacional, esta refletia as ideias, problemas e interesses do povo, esses jovens eram guiados por Hermilo Borba Filho[175].[176] Fundam nesses parâmetros o TEP – Teatro dos Estudantes de Pernambuco,

> O principal compromisso do TEP, no plano literário e teatral, é com a cultura popular nordestina. E o primeiro passo é a pesquisa que leva a uma descoberta atenta e apaixonada da poesia e dos artistas populares. Em 1946, Suassuna organiza um encontro de cantadores no Teatro Santa Isabel; no ano seguinte, o grupo conhece Cheiroso, o mamulengueiro, que terá uma influência decisiva na obra de Suassuna.[177]

Entre os integrantes do TEP podemos citar José Laurênio de Melo[178], Carlos Salustiano Gomes Lins, o Capiba[179], Aloísio Magalhães[180], Gastão de Holanda[181], dentre outros[182], esse teatro de estudantes desempenhou um papel significativo para os caminhos artísticos futuros de seus membros. Mesmo desaparecendo algum tempo depois, o TEP contribuiu para o desenvolvimento de grandes obras teatrais de Suassuna, tais como o *Auto da Compadecida* (1955) e *A pena e a lei* (1959). Alguns anos mais tarde, já em fins da década de 50 e início da década de 1960, Ariano participa de um novo grupo teatral, este denominado de TPN – Teatro Popular do Nordeste,

---

[174] SANTOS, 2009, p. 38.
[175] Foi um romancista, dramaturgo, escritor e crítico literário pernambucano.
[176] SANTOS, 2009, p. 38.
[177] SANTOS, 2009, p. 38.
[178] Foi um poeta pernambucano.
[179] Foi um músico e compositor pernambucano.
[180] Foi um pintor pernambucano.
[181] Foi um escritor pernambucano.
[182] SANTOS, 2009, p. 38.

> Recusando o teatro de simples diversão tanto quanto o puramente político, o TPN inclui, no seu repertório, os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, obras do renascimento italiano, o teatro elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e de Gil Vicente, o Século de Ouro espanhol, Antônio José da Silva, Hugo, Goethe, Schiller, Martins Pena, bem como Ariano Suassuna e os jovens autores da época, Osman Lins e Luiz Marinho. [183]

Por divergências com alguns membros do grupo quanto ao "teor" seguido por o Teatro Popular do Nordeste, Ariano deixa-o, o que de certa forma colaborou para que ele fosse "alçar novos voos" por outros campos artísticos, como por exemplo, no cinema com *A Compadecida* (1968), e a história de *Os medalhões* (1959) escrita para uma música de Guerra Peixe[184][185], dentre outros campos que discutiremos posteriormente.

Buscamos, ao trazer esses exemplos acima discutidos, tanto no campo teatral, como no cinematográfico e literário, demonstrar que mesmo antes do Movimento Armorial se efetivar enquanto manifestação artística, os traços do romanceiro popular nordestino já passeavam por entre as produções suassunianas e de seus contemporâneos, sendo que alguns destes seriam membros ativos do Movimento.

Com base nessa discussão inicial, esse segundo capítulo intitulado de *"Quem quiser que me ache doido, mas, para mim, aquelas pedras e lajedos sertanejos sempre foram elemento de fascinação, beleza e mistério": Ariano Suassuna e a cultura armorial*, se debruçou sobre o Movimento liderado por Ariano Suassuna, que buscava dentre outras coisas a criação de uma arte erudita a partir de traços da cultura popular, este intitulado de Movimento Armorial. Privilegiamos ao longo da nossa discussão o entendimento das bases que conduziram esse movimento, bem como as ideias norteadoras, os membros que colaboraram junto à figura de Ariano para a sua efetivação, as diferentes artes que compuseram o rol do enredo armorial, e não menos importante, estudaremos também os pontos de conexão entre este movimento e o conceito de cultura encetado no âmbito do Conselho Federal de Cultura (1966-1990), órgão criado para fomentar políticas públicas para a cultura em esfera nacional, e onde, diga-se de passagem, durante alguns anos Ariano Suassuna foi membro atuante.

À vista disso, esse capítulo se dividiu em três principais tópicos, o primeiro intitulado de *Entre o bumba-meu-boi e o cavaleiro medieval: bases de uma cultura armorial*, este se voltou para compreender as bases principais dos discursos que giram em torno da cultura

[183] SANTOS, 2009, p. 40.
[184] Foi um compositor fluminense.
[185] SANTOS, 2009, p. 44.

armorial, em um primeiro momento a discussão privilegiou as características do romanceiro popular nordestino, a partir da tradições do folclore brasileiro, no segundo momento, a ênfase voltou-se para a questão da herança ibérica na cultura armorial, traço esse que Suassuna diz ser fundamental para compreender a cultura brasileira, o segundo tópico denominado de *Trilhas e sentidos de uma Arte Armorial,* se dedicou ao estudo da arte armorial como um todo, pautando as vertentes dessa arte armorial, quem seria os seus principais representantes, ou seja, os membros que faziam parte do movimento em seus mais diversos âmbitos, e não menos importante, analisamos as diferentes fases que esse movimento passou ao longo das décadas de atuação, já no terceiro e último tópico intitulado de *Conselho Federal de Cultura e o Movimento Armorial: demarcações de uma cultura brasileira* se deu ênfase às proximidades e conexões do modelo de cultura proposto pelos membros do CFC a partir das *Diretrizes para uma política nacional de cultura* – documento que traçava as linhas e ações que o governo deveria seguir na área cultural - e o proposto pelo Movimento Armorial, evidenciando os principais pontos de ligação entre esses dois pensamentos, e como isso, de certa forma, colaborou para que houvesse a legitimação de uma arte de cunho armorial na conjuntura social daquele dado momento.

Para a execução desse capítulo utilizamos como fontes obras clássicas de Ariano Suassuna, tais como *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a Cultura Brasileira* (1976), como também obras que discorrem sobre o universo suassuniano e armorial, e não menos importante, dados hemerográficos da cena pernambucana no início dos anos de 1970, com destaque para o *Manifesto Armorial*, documento teórico escrito por Suassuna contento as bases da diversas vertentes da cultura armorial, assim como dados coletados a partir de jornais recifenses como o *Diário de Pernambuco (PE).*

Além do mais, dialogamos também com outras obras e autores que trouxeram discussões relevantes para a execução desse capítulo. [186]

[186] Dentre eles, citamos: Jonatan Nunes e Paulo Custódio, no artigo *Movimento Armorial: a dualidade entre o popular e o erudito* (2017), as autoras Claudilaine Lima e Sandra Guedes, com o trabalho *O reino mágico da xilo(gravura)* (2005), o artigo *Pernambucanidade, Nordestinidade, Brasilidade: políticas culturais e canonizações acadêmicas da cultura brasileira* (2023), do historiador Fábio Leonardo Brito, não menos importante, Ariano Suassuna, com a obra armorial *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta* (2017) e também com *Movimento Armorial* (1977), o "Manifesto dos Armoriais", os autores Ana Luísa, Leonardo Almeida, Mirela Alves e Poliana Alves, com o artigo *O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular* (s.d.), a estudiosa Lia Calabre, com sua discussão em torno do Conselho Federal de Cultura, no artigo *Intelectuais e Política Cultural: o Conselho Federal de Cultura* (2006), Natália Fernandes, em *A Política cultural à época da ditadura militar* (2013), a autora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, com o livro *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2009) terá papel importante nessa discussão, Maria Thereza Didier, em *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2000), e não menos importante, *Ariano Suassuna, o Cabreiro Tresmalhado* (2002) da autora Maria Aparecida Lopes, dentre outros grandes nomes.

2.1. Entre o bumba-meu-boi e o cavaleiro medieval: bases de uma cultura armorial.

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca e pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. [187]

Suassuna ao ser questionado sob as bases teóricas do movimento do qual foi percursor, aponta que a preocupação maior de seus membros era criar essa arte, para só depois se preocupar em defini-la, pois a criação no campo artístico por vezes era mais importante do que a sua definição[188], mas quando o mesmo, a partir do *Manifesto Armorial*, define as suas bases teóricas, logo de início aponta para uma manifestação da cultura popular brasileira como a responsável por abranger os alicerces do Movimento Armorial como um todo, seu "ponto de partida". Como na passagem acima, Ariano parte da ideia de que a base para toda arte de cunho armorial deve ter como traço principal os folhetos do Romanceiro Popular Nordestino, em outras palavras, a Literatura de Cordel, essa manifestação cultural tão comum ao sertanejo nordestino, definiria toda a bandeira do Armorial.

Ariano aponta que o "folheto" da literatura de cordel reúne três caminhos possíveis e complementares,

> 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 dos "solfas" e "ponteados" que acompanham ou constituem seus "cantares", o canto de seus versos e estrofes. [189]

Analisando o trecho acima nota-se que para os armoriais, a Literatura de Cordel em toda a sua completude, pode passear de forma rica representando as diversas nuances artísticas da cultura brasileira, indo desde a literatura e o cinema, até a música e as artes plásticas, outro ponto importante a se considerar é que justamente nos "folhetos" da literatura de cordel, é onde o real o e mítico passeiam, onde o popular e o erudito se encontram, nas formas escritas, ilustradas e narradas.

---

[187] SUASSUNA, 1973, apud SUASSUNA, 1977, p. 39.
[188] SUASSUNA, 1977, p. 39.
[189] SUASSUNA, 1977, p. 39.

Considerando a Literatura de Cordel como a bandeira armorial por excelência, abaixo abordaremos dois caminhos importantes para a compreensão das bases presentes nos discursos armoriais, são eles: as tradições ligadas ao folclore brasileiro, a partir do Romanceiro Popular Nordestino e em um segundo momento, a herança ibérica tão cara para a construção da ideia de cultura armorial.

2.1.1. A Cultura Popular Nordestina no Movimento Armorial.

> A formação Artística divide-se em duas correntes: a Erudita, de caráter acadêmico, que são as Artes Plásticas propriamente ditas (Pintura, Escultura, Arquitetura, Teatro, Música e Dança); e manifestações que expressam elementos artísticos sem influência acadêmica, o Popular, que são tradições culturais transmitidas na grande maioria das vezes de forma oral, manifestações folclóricas como danças, músicas, religião, festas, brincadeiras infantis típicas, superstições, lendas, mito dentre outras. [190]

As manifestações folclóricas em especial tiveram um destaque fundamental e influenciaram grandemente o Movimento Armorial. O folclore como um conjunto de manifestações de caráter popular de um povo, feito do povo para o povo, e transmitidas de geração em geração[191], valorizando as raízes, no caso brasileiro, da cultura nordestina, foi fonte de inspiração para as inúmeras artes armoriais.

Como aponta os autores Ana Luísa Coimbra, Leonardo Almeida, Mirela Souto e Poliana Alves[192], a expressão *folk-lore* - termo utilizado pela primeira vez por William John Thoms, em 1846 -, quando designada por ele, o mesmo buscou englobar estudos que compreenderiam Antiguidades Populares, Tradições Populares e Literatura Popular, com características voltadas para o anonimato, a oralidade, a antiguidade e a popularidade, hoje em dia o termo folclore abrange os estudos espontâneos das diferentes sociedades, integrando superstições, contos, fábulas, mitos, literatura popular, música, jogos, danças, entre outros[193].

O Movimento Armorial encontrou no Nordeste brasileiro – este, como principal representante da união entre as três raças, da união de contrários, segundo eles – um campo vasto e possível de tradições e narrativas.

---

[190] COIMBRA, Ana Luisa de Castro; ALMEIDA, Leonardo Assunção Bião; ALVES, Mirela Souto; ALVES, Poliana Ribeiro. "O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular". **IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste**. Salvador, s.d., p. 1-14, p. 5.
[191] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 5.
[192] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 6.
[193] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 6.

> O Nordeste brasileiro - região produtora de açúcar, por excelência – não sofreu a influência marcante de outras culturas (salvo a portuguesa e a africana) como os estados do Sul e Sudeste do país. Tampouco os holandeses deixaram marcas profundas na região. Os nordestinos criaram hábitos e costumes *sui generis*, fruto da miscigenação de três populações: a europeia (os portugueses), a africana (os escravos) e a ameríndia (os nativos locais). Essas três raças geraram a população nordestina e todas as suas raízes culturais. O universo folclórico, principalmente na região nordestina é um campo muito vasto.[194]

E serão esses hábitos e costumes em toda a sua completude e presentes no Romanceiro Popular Nordestino que Ariano Suassuna e seus colegas de movimento se debruçarão. Abaixo, discorreremos sobre algumas das principais manifestações folclóricas que tiveram ardente fervor na construção da arte armorial.

A primeira delas, até já mencionada brevemente acima, se trata da Literatura de Cordel, como vimos anteriormente, para os armoriais a Literatura de Cordel se caracteriza como uma das melhores, se não a melhor representação de uma arte com insígnias armoriais. A Literatura de Cordel tem esse nome característico devido à forma pela qual seus folhetos são expostos e vendidos - os folhetos são dependurados em barbantes ou cordões[195] - e ficam expostos em feiras, praças ao ar livre, bancas de jornais e supermercados nas cidades grandes, em especial nos subúrbios, e também nas cidades interioranas.

Como bem frisa Coimbra, Almeida, Souto e Alves[196] , essas publicações populares em versos, como no caso do folheto da literatura de cordel veio da Europa, era prática recorrente entre os portugueses já no século XVIII. É importante pontuarmos também que quando essa prática artística chegou ao Brasil, era comum que os autores desses folhentos fossem também cantadores, estes viajavam por todo o sertão nordestino, entre fazendas, pequenas vilas e cidades.[197] "Essas modestas publicações do poeta popular revelam e condensam, na sua pureza, a expressão legítima de uma realidade social."[198]

Outra vertente muito importante para as bases do Movimento Armorial são as Xilogravuras, estas não só ilustram as capas dos folhetos da literatura de cordel, como também são importantes no "desenvolvimento da valorização, do respeito, da preservação, do cultivo e interesse da sociedade pela cultura popular, sendo objeto de estudo, conhecimento e

[194] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 6.
[195] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 6.
[196] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 7.
[197] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 7.
[198] MELO, 1994, p. 8, apud COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 7.

aprendizado."[199] Assim como os folhetos cordelísticos, as xilogravuras também foram marcas da cultura ibérica que adentraram o país a partir do contato do europeu com o nativo, imagina-se que esse segundo tenha aprendido a talhar imagens na madeira com os missionários portugueses.[200]A xilogravura se caracteriza basicamente como uma forma de desenho na madeira, em outras palavras, o xilógrafo entalha diferentes figuras em uma chapa de madeira. A Xilogravura é uma das vertentes da arte do Movimento Armorial, "na madeira, são talhados, ou desenhados com certa rusticidade, os mundos mágico, romântico e trágico. Retratam-se cenas misteriosas como as narradas na literatura de cordel." [201]

A Xilogravura enquanto manifestação artística no início do século XX passou por dificuldades quanto ao seu reconhecimento pelo público nordestino, a mesma não foi aceita de bom grado por um certo período de tempo, conseguindo a total aceitação apenas algumas décadas posteriormente.

> Hoje em dia, a xilogravura é presença marcante no meio publicitário, na imprensa, nas ilustrações em revistas e livros, como forma de enriquecer a cultura popular, sendo certamente um bom começo para substituir o desenho gráfico. No Estado de Pernambuco, principalmente na zona do Sertão, há presenças acentuadas de artistas tradicionalmente populares, que destacam em suas obras elementos representativos do cotidiano sertanejo. A xilogravura é esculpida por interioranos, camponeses e citadinos, que expressam a vida do homem com a natureza, as lendas, os mitos, a religiosidade, enfim, tudo que retrata as histórias, os conhecimentos e as experiências de vida. [202]

Seguindo a nossa análise acerca das manifestações artísticas populares que influenciaram diretamente na conformação do Movimento Armorial, podemos citar também os Mamulengos, o teatro de bonecos. Essa manifestação certamente atravessou Ariano Suassuna desde o tempo que ainda era estudante de Direito da Faculdade de Direito do Recife, como bem frisa Idelette Muzart,

> Mistura de objeto e ser humano, a marionete situa-se entre a realidade e o sonho, e permite uma extrema liberdade de criação artística. Trocando os atores por figuras articuladas de papelão e madeira, pode-se elaborar uma intriga sem preocupação de verossimilhança psicológica. Toda a primeira parte da produção teatral de Suassuna, os entremezes, destina-se ao teatro de bonecos. [203]

---

[199] LIMA, Claudilaine; GUEDES, Sandra. "O reino mágico da xilo(gravura)". **Campinas: Unicamp,** 2005. pp. 1-10, p.1.
[200] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 7.
[201] LIMA; GUEDES, 2005, p.3.
[202] LIMA; GUEDES, 2005, p.4.
[203] SANTOS, 2009, p. 39.

Além disso, no teatro de bonecos há também uma interação entre o público e o personagem da história, quando esse fica lançando perguntas constantes a plateia, que responde de volta, colaborando assim para uma interação mútua.[204]

O bumba-meu-boi é uma outra manifestação singular para os artistas armoriais. Uma das narrativas mais conhecidas no folclore brasileiro, ela gira em torno da lenda de uma casal de escravos que esperava um filho, e a esposa desejou comer uma língua de boi durante a gravidez, seu esposo em busca de atender ao pedido da esposa, foi a procura de uma boi e o matou, contudo, esse boi era da fazenda na qual eles viviam como escravos, ao saber da morte do boi, o fazendeiro convocou alguns curandeiros para que o pudessem trazer a vida novamente, e assim foi feito, e toda a comunidade celebrou em festa o retorno do boi.[205]Chamada também de folguedo, a dança do bumba-meu-boi, mistura personagens humanos e fictícios em torno dessa lenda, o bumba é considerado como um espetáculo de origem negra, criado como uma forma de sorrir em meio a dor, fazendo menção a dor e sofrimento dos negros escravizados, que viam na dança e festejo do bumba uma forma de alegria, além disso, imagina-se que essa manifestação artística tenha sido introduzido no século XVI, no período do ciclo econômico do gado.[206] Nas passagens/ falas de Suassuna é recorrente a utilização como exemplo do bumba-meu-boi como uma manifestação singular e importante.

> A Cultura popular é feita pelo Povo, pelo "quarto Estado", aqui identificado como os analfabetos ou semi-analfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas de folheto, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes da Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular. [207]

Avançando a nossa discussão, uma outra manifestação característica do folclore brasileiro, e bem próxima em termos de comparação ao bumba-meu-boi, é o Cavalo-Marinho. Essa manifestação é conhecida por suas brincadeiras com performances que envolvem drama, música, coreografias, rituais, artefatos como o uso de máscaras, basicamente um teatro

[204] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p.7.
[205] CAETANO, Érica. Bumba meu boi. **Mundo da Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/folclore/bumba-meu-boi.htm >. Acesso em: 15 jun. 2023.
[206] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 7.
[207] Almanaque, p. SUASSUNA, Ariano Vilar; JÚNIOR, Carlos Newton. **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 156.

popular que descreve a partir da mistura entre o real e o imaginário, o cotidiano das pessoas[208], é uma festa do ciclo natalino, ou seja, que ocorre especialmente no fim do ano, abrangendo da véspera de natal até os primeiros dias do mês de Janeiro, e é realizada por trabalhadores rurais da Zona da Mata, do Norte e Sul do Pernambuco e Paraíba, respectivamente. Acredita-se que essa festividade tenha tido origem nas Senzalas como uma cultura produzida pelos africanos que para cá foram trazidos[209].

Por fim e não menos importante, os Reisados ou a Festa dos Reis, assim como o Cavalo-Marinho, ocorre no ciclo natalino, entre os dias 24 de dezembro a 06 de janeiro, é uma manifestação cultural e religiosa que comemora a visita dos três reis magos ao menino Jesus, logo após o seu nascimento, durante as festividades em alusão ao dia de Reis, os participantes saem de casa em casa, batendo nas portas, em forma de cantoria, incluindo no cenário musical os mais diversos instrumentos, desde o violão, a viola, o pandeiro, cavaquinhos, caixas.[210]

> ... remonta ao período do Brasil-Colônia, ocorrendo nas festas de Natal e Reis. Seus personagens interpretam os próprios continuadores dos Reis Magos, vindos do Oriente para visitar o Deus menino. Algumas figuras do reisado são encontradas, também, no espetáculo do bumba-meu-boi. [211]

Cabe frisar que o folclore brasileiro, em especial, o nordestino, é muito amplo em termos de manifestações e elementos artístico-culturais, buscamos trazer aqui aquelas que mais se aproximam das bases do Romanceiro Popular Nordestino proposto pelos Armorias, o que não quer dizer que as outras manifestações, tanto do Nordeste brasileiro quanto das outras regiões, não sejam também importantes, mas aqui o nosso foco maior seria o ideal proposto pelos artistas do Movimento Armorial.

No subtópico a seguir, abordaremos alguns traços principais da herança ibérica presentes nas bases do Movimento idealizado por Ariano Suassuna.

2.1.2. Herança Ibérica no Movimento Armorial.

---

[208] PERNAMUCO – Cavalo Marinho. **ipatrimônio.** Disponível em: < https://www.ipatrimonio.org/pernambuco-cavalo-marinho/#!/map=38329&loc=-7.589195999999988,-35.098031000000006,17 >. Acesso: 16 jun. 2023.

[209] PERNAMUCO – Cavalo Marinho. **ipatrimônio.** Disponível em: < https://www.ipatrimonio.org/pernambuco-cavalo-marinho/#!/map=38329&loc=-7.589195999999988,-35.098031000000006,17 >. Acesso em: 16 jun. 2023.

[210] CARVALHO, Macus Renato de. Reisado: uma tradição de alegria e confraternização. **Aleitamento,** 6 jan. 2023. Disponível em: < https://aleitamento.com.br/noticias/desejos/reisado-uma-tradicao-de-alegria-e-confraternizacao/15303/ >. Acesso em: 16 jun. 2023.

[211] COIMBRA; ALMEIDA; ALVES; ALVES, s.d., p. 8.

> Entretanto, como já salientei várias vezes, os Ibéricos e os Povos mais castanhos da Rainha do Meio-Dia costumam sempre empreender a união complementar de opostos – e a festa sexual e orgiástica descrita no Canto IX vai culminar com uma visão-de-pensamento na qual se confirma aquilo que afirmei a princípio, isto é, que, para nós, o pensamento, a reflexão, é também uma festa, uma embriaguez.[212]

O trecho acima descrito foi retirado da tese de livre docência de Ariano Suassuna, intitulada de *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*[213], tanto nessa obra em especial, como na grande maioria das obras de Suassuna a questão da Herança Ibérica está constantemente referenciada, e dentro da constituição do Movimento Armorial não seria diferente. Nessa passagem em específico, o autor vai reafirmar que a união de opostos, ou seja, a mistura das diferentes raças que coexistem, em especial no Nordeste brasileiro, considerando que para ele o ápice da cultura brasileira residia ali, se deu de forma complementar, ou seja, uma raça complementando as demais colaborando para a gênese do "ser castanho", termo utilizado para os povos que nasceram a partir dessa mistura, entre o ibérico, o africano e o nativo local, gerando assim os legítimos filhos da Rainha do Meio-dia.

Abaixo, mais uma passagem importante acerca dessa discussão,

> Acrescento agora que o vegetal é mais Português, o castanho é mais Espanhol. Também recorde-se sempre que não se trata de exclusivismos: é uma questão de predominância, mas em ambos se procura o total e a união de contrários. Até aqui, vimos a linhagem portuguesa, vegetal e esverdeada predominando em Ambrósio Fernandes Brandão, Frei Vicente do Salvador ou Manoel Botelho de Oliveira. Veremos agora o espírito "de estrada", o riso, o sol e a garra popular da Novela picaresca espanhola aparecendo na poesia do "Boca do Inferno", e passando, através dele e de outros semelhantes, para o espírito do Povo brasileiro de modo a reaparecer no nosso extraordinário Romanceiro Popular do Nordeste.[214]

No fragmento acima, retirado também da tese de livre docência de Ariano, percebe-se as referências que o autor faz em relação a herança trazida pelos Ibéricos, não somente para a cultura brasileira, como também para a estruturação da recente colônia portuguesa – após o contato entre essas diferentes culturas. Essa ideia fica explícita quando Suassuna aponta que o "vegetal" é mais ligada ao ibérico-português, e as características, diga-se de passagem, muito próxima de manifestações ligadas ao armorial – como o espírito de estrada, a Novela picaresca, o riso, o sol, reaparecendo posteriormente como atributos do Romanceiro Popular

[212] SUASSUNA, Ariano. **A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira.** Recife: UFPE, 1976, p. 30.
[213] SUASSUNA, Ariano. **A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira.** Recife: UFPE, 1976.
[214] SUASSUNA, 1976, p. 76.

Nordestino -, são heranças deixadas a partir do contato com o ibérico-espanhol. Em relação a isso, nos remetemos ao subtópico que discutimos acima, quando muitas daquelas manifestações que citamos como exemplo foram gestadas ou modificadas a partir do contato com o europeu e com os negros africanos, característica muito importante para a literatura, - termo utilizado no sentido de englobar todas as obras – de Ariano Suassuna.

Voltando para o nosso foco de análise, nas artes armoriais como já mencionamos, essa presença dos traços ibéricos era recorrente. Como bem frisa Jonatan Teixeira e Paulo Oliveira[215], a arte armorial retomava no plano erudito elementos artístico-culturais, que segundo eles, eram mantidos quase inertes no sertão nordestino, estes eram provenientes da península ibérica, com fortes influências cristãs, mouras e indígenas[216].

> Segundo esse Movimento, os aspectos que se mantiveram – alguns instrumentos, certos tipos de canto, estruturas poéticas e musicais, a iconografia dos brasões – são tidos como mananciais de origem e definidores de uma essência da arte brasileira, espécie de símbolo cultural, uma vez que são traços profundos e longínquos do que primeiro se sintetizou em terras brasileiras.[217]

Teixeira e Oliveira trazem um questionamento importante a luz dessa herança ibérica que era tão cara para os armorialistas, segundo eles, o Armorial na prática, buscava introjetar o erudito, esse importado da Europa nas bases do Movimento Armorial, pois sabiam ser impossível se desvencilhar dele[218]. "A busca constante do movimento foi criar uma arte erudita nordestina para assim valorizar a cultura do Nordeste brasileiro."[219] Ou seja, os armorias tinham em mente que era impossível se desprender, de fato, dos traços culturais que vieram a partir do contato do europeu com o nativo.

> O que Suassuna e seus seguidores construíram foi um retorno ao que consideravam o gomo da criação popular, o nascedouro cultural do nosso povo. Em uma palavra: tradição. Tradição da cultura popular nordestina, ao mesmo tempo, elevando-a ao status de arte erudita. Pode-se entender essa tradição como a construção romântica de uma saudade, de um sentimento individual ou coletivo revelador de uma situação de desmontagem, de perda das referências tidas como fundamentais. [220]

---

[215] TEIXEIRA, Jonatan Nunes; DE OLIVEIRA, Paulo Custódio. "Movimento Armorial: a dualidade entre o erudito e o popular." **Revista de Literatura, História e Memória,** v.13, n.22, p. 163-174, 2017, p. 166.
[216] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 166.
[217] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 166.
[218] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 168.
[219] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 168.
[220] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 168.

Sendo assim, como nos lembra Jonatan e Paulo[221], para os seguidores do Movimento Armorial, essa mistura de uma arte popular e erudita "existiu" apenas até o estágio que gerou uma semente, em outras palavras, não se visualizou, não se imaginou pensar essa dualidade como processo constante que moldaria a história de um povo. "Ainda assim, o movimento armorial valorizou vários aspectos da cultura do Nordeste brasileiro, como a música, a dança, o teatro, entre outras artes. [222]

Como já frisado brevemente acima, na arte armorial, a herança ibérica vem representada das mais diferentes formas, seja na utilização de instrumentos de origem europeia, tais como pífano ou a rabeca na música armorial, brasões e insígnias reais nas figuras e tapetes armoriais, ou referências as Novelas de cavalaria medievais na literatura armorial, dentre outras características também muito utilizadas, lembrando sempre que essa arte é pensada em ligação com o Romanceiro Popular Nordestino.

Uma das obras mais conhecidas do universo armorial é o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta*[223], esta, considerado por muitos com um romance de fato armorial, ou seja, que carrega todas as bases do Movimento nas suas linhas, ela foi escrita por Ariano Suassuna e lançada em 1971. Nossa análise não se debruçará sobre essa obra em específico, contudo, ela serve de exemplo para ilustrar como o traço da cultura ibérica é presente nas obras armoriais, seja nas características de escrita dessa obra ou nos exemplos utilizados nela. Vejamos essa passagem a seguir,

> "Juntaram-se os Príncipes todos,
> nacionais e estrangeiros.
> Mandaram chamar Roberto,
> o bandido cangaceiro:
> deram a ele um Cavalo,
> gordo, possante e ligeiro.
>
> E começaram as Justas:
> Roberto saiu primeiro.
> Meteu a Lança no peito
> de um Príncipe estrangeiro:
> este morreu de repente,
> sendo o melhor Cavaleiro!
>
> Num certo dia encontrou,
> num esquisito Roteiro,
> trinta homens bem armados,
> sendo o chefe um Cangaceiro:

[221] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 168.
[222] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 168.
[223] SUASSUNA. Ariano Vilar. **Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta.** 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

> antes de falar com eles,
> ameaçou-os primeiro.” [224] [225]

No trecho acima, narrado por Quaderna – personagem protagonista desse romance -, percebe-se que “contador de histórias” faz menção tanto aos cangaceiros, - estes ora heróis e justiceiros, ora bandidos e desordeiros -, da cultura popular e nordestina, como também cita os príncipes estrangeiros, referenciando a monarquia europeia, para mais, Quaderna menciona também os cavaleiros medievais, quando cita que esse dito príncipe, “o melhor cavaleiro”, foi morto com uma lança no peito, deferida pelo “bandido cangaceiro”, nessa passagem, e não somente nela ao longo dessa obra, é possível perceber características e traços de uma cultura armorial “erudita”, como também de uma cultura popular, além do fato de que toda essa narração de Quaderna se passa no Sertão Nordestino, entre o imaginário e o mito, preceitos de uma arte armorial. Jonatan e Paulo salientam,

> No romance, o autor parece decidido a aproveitar-se de todas as liberdades concedidas ao gênero, como desaguadouro de elementos vindos da novela, do conto, do poema, do folheto de cordel, do monólogo dramático, do diálogo filosófico, da crônica de época, do memorialismo. Pode-se afirmar que o romance foi escrito com um olho no texto e o outro nos modelos de romance europeu clássico, tornando-se assim uma colcha de retalhos estilística onde a prosa interage com a poesia e, também, com as ilustrações. [226]

Como foi visto brevemente acima, na literatura armorial, a figura do cavaleiro sertanejo, uma combinação do cavaleiro ibérico do período medieval com traços do cangaceiro nordestino, conhecido por sua virilidade, destreza, força e heroísmo, também é constantemente referenciado nas obras armoriais.

> “Tinha cerca de vinte cinco anos. Não era simplesmente um rapaz: era um mancebo. Mais do que isso: era um Donzel. [...] Via-se que ele era o centro, motivo e honra da Cavalgada, porque lhe tinham destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal branco [....]. Alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e de cabelos castanhos, montava com elegância, e de seus grandes olhos, também castanhos e um pouco melancólicos...[...] O Rapaz-do-Cavalo-Branco usava um gibão mais artisticamente trabalhado do que os dos outros Cavaleiros. Assemelhava-se aos “gibões de honra e boniteza” que se usam nos desfiles de Cavalhadas e puxadas-de-boi. [...] O mais notável, porém, é que, atado ao pescoço por

[224] SUASSUNA, 2017, p. 365-366.
[225] A passagem utilizada como exemplo trata-se de um diálogo entre Quaderna, o protagonista da obra, e o Corregedor, o primeiro contando-lhe a *História de Roberto do Diabo*, um cangaceiro sertanejo, que segundo ele, vivia na França na Idade Média, e era ao mesmo tempo cangaceiro sertanejo e cavaleiro medieval.
[226] TEIXEIRA; DE OLIVEIRA, 2017, p. 170.

> uma fechadura de prata, caía por trás das costas do Donzel, de modo a cobrir a garupa do cavalo "Tremedel", um manto vermelho, no qual estava bordado um grande Escudo com as mesmas armas das bandeiras – as três Onças vermelhas em campo de ouro e os treze contra-arminhos de prata em campo negro. Aqui, porém, havia uma novidade: o escudo era encimado por uma figura a modo de "timbre", uma bela Dama de cabelos soltos, vestida com um manto negro semeado de contra-arminhos de prata e mantendo as mãos cobertas. [...] "o grande amor de sua vida".[227]

No que concerne ao excerto acima, podemos fazer algumas análises iniciais. Primeiramente, quando Quaderna vai descrever esse cavaleiro, ele aponta características que aludem a sua performance na montaria, e consequentemente, o seu desempenho na Cavalgada, percebe-se que, além disso, ele tinha um porte físico característico de um bom cavaleiro descrito na literatura medieval, sua vestimenta, sua honraria e sua beleza física "diziam isso", e ao mesmo tempo se aproximava de um cavaleiro do sertão nordestino, já que usava "gibões de honra e boniteza", e não menos importante, para a surpresa do narrador, o cavaleiro sertanejo usava também um manto vermelho que tinha bordado um grande escudo com desenhos de onças vermelhas em campo de ouro e contra-arminhos em campo negro, representando, provavelmente, a sua linhagem nobre familiar, por fim, o cavaleiro sertanejo dedicava todo o seu amor a uma dama de cabelos soltos e manto negro.

Marcos Paulo Pereira, em *A cristalização do imaginário medieval na literatura de cordel*[228], traz alguns apontamentos importantes acerca da construção da ideia do cavaleiro medieval/sertanejo na literatura.

> No final da Idade Média, em uma sociedade que cultuava a figura do herói guerreiro como maior referencial de coragem, dever, virtudes e fé, torna-se o romance de cavalaria a prosa de ficção de maior sucesso de público, fazendo o agrado de homens e mulheres pela ação militar e pelo romance, respectivamente. [...] Coube à literatura o papel de enaltecer a imagem do herói medieval, a criar a ilusão de que as virtudes viris dos cavaleiros andantes eram, por definição, a realização de um ideal de justiça, tanto na origem desse gênero no medievo, quanto no seu ressurgimento no início do século XIX, mediante o resgate temático do passado heróico dos países europeus no Romantismo, a fim de justificar o nacionalismo nessas nações através da figura do herói nacional representado pelo cavaleiro andante. [229]

A construção das narrativas literárias sobre a figura do cavaleiro sertanejo muito se aproxima das construções já existentes e descritas sobre os cavaleiros medievais, colaborando

---

[227] SUASSUNA, 2017, 48-50.
[228] PEREIRA, Marcos Paulo Torres. "A Cristalização do imaginário medieval na literatura de cordel". **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas.** vol. 10 N.02, jul/dez 2014, p. 188-207.
[229] PEREIRA, 2014, p.193.

de certa forma para a corporificação dessa figura mítica e para a reafirmação das tradições, a partir do imaginário e da mentalidade das diferentes raças filhas da Rainha-do-meio-dia que daqui se originaram.

> O "tronco ibérico" das raízes brasileiras (elementos que, *a priori*, seriam externos), em contato com o novo povo, torna-se híbrido na formação da mentalidade e da identidade da nova gente, afastando-se de sua origem, para formar um todo original. Desse modo, não se pode dizer que haja na identidade nordestina o medievalismo europeu, tampouco retorno a um passado medieval, que sequer se teve, mas recriação pautada numa mentalidade que se cristalizou formando um nordeste medieval. [230]

Em síntese, buscamos nessa breve discussão analisar alguns traços da cultura ibérica presentes na conformação das bases do Movimento Armorial, trouxemos apenas alguns poucos exemplos dados a grande quantidade que teríamos para citar, contudo, concluímos reiterando a necessidade de se pensar esse movimento sempre aos olhos de uma cultura popular-erudita.

2.2. Trilhas e Sentidos de uma Arte Armorial.

> Eu tenho visto com muita alegria depoimentos de vários artistas jovens, alguns até discordam de certas posições que consideravam radicais minhas, mas todos eles unânimes em dizer que o Movimento Armorial representou o toque de reunir, no sentido de uma revalorização da cultura brasileira.[231]

No trecho acima, Ariano, em entrevista concedida em um dos eventos que comemorava o aniversário do lançamento do Movimento Armorial, declara ter cumprido a sua "missão", enquanto percussor e fundador do Movimento Armorial, já que este, segundo ele, teria conseguido uma revalorização no campo cultural brasileiro. Para muitos o Movimento Armorial ainda vive, para outros o Movimento Armorial teve seu fim enquanto Movimento já nos primeiros anos da década de 1980, um terceiro grupo talvez não tenha se identificado com esse movimento cultural-intelectual-artístico, diferentes opiniões, diferentes versões. Contudo, na perspectiva de atuação nas mais diferentes esferas do artístico, a partir dos diversos membros que compuseram esse movimento, o alcance que o Armorial conseguiu atingir é inegável, isso pode ser visto a partir das suas diferentes fases, membros e vertentes artísticas.

---

[230] PEREIRA, 2017, p. 192.
[231] RIBEIRO. **Armorialma.** 15:04-15:30.

2.2.1. As fases do Movimento Armorial.

No quadro evolutivo desse movimento, três fases distintas podem ser descritas: A fase preparatória, de 1946 a 1969; a fase experimental, de 1970 a 1975; e a fase "romançal", essa a partir de 1976.[232]

*** Fase Preparatória**

A primeira das fases, como o próprio nome já alude, se refere aos anos que antecederam o Movimento Armorial, ou seja, os anos de "preparar o terreno" para que fosse lançado ao mundo esse movimento artístico-cultural. A fase preparatória se estende de 1946, quando com 19 anos Ariano Suassuna entra na Faculdade de Direito, até 1969 quando ele, a convite do reitor da Universidade Federal do Pernambuco – UFPE, assume o Departamento de Extensão Cultural dessa referida instituição. Contudo, que fique claro, como já frisamos isso anteriormente, que as primeiras movimentações artísticas de Ariano e seus contemporâneos, fase que antecedeu o Movimento Armorial, não significou que já se pensava em oficializar um Movimento décadas depois, mas foi nessa fase em especial, que os primeiros estudos e obras que se enquadrariam em uma arte dita armorial surgiram, tornando-a, direto ou indiretamente, como parte do Armorial.

Idelette Muzart dos Santos aponta que nessa fase, em especial a partir de 1946, o desempenho de Ariano e seus amigos frente ao Teatro de Estudante de Pernambuco – TEP, do Teatro Popular do Nordeste – TPN, da Sociedade de Arte Moderna e do Atelier Coletivo foram fundamentais para a culminância de resultados positivos nessa empreitada.[233]

> Trata-se de um trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste da cultura popular, da elaboração a partir dessa arte popular de uma arte brasileira original e autêntica. As tendências e as influências eram múltiplas, frequentemente opostas, mas fizeram do Recife um centro de pesquisa e de criação original, fora das capitais brasileiras que detinham até então a exclusividade do espírito de vanguarda e de inovação criadora. [234]

[232] SANTOS, 2009, p. 26.
[233] SANTOS, 2009, p. 26
[234] SANTOS, 2009, p. 26-27.

A partir de então, encontros de cantadores e violeiros, apresentações de poesia popular, escrita de artigos voltados para a temática do Romanceiro Popular, estudos e aprimoramentos na música popular e no teatro tornaram-se comuns. Com o passar dos anos, no início da década de 1960, a figura de Ariano Suassuna já ganhava destaque e notoriedade, teatrólogo reconhecido e com peças premiadas e traduzidas em diversas línguas, era professor universitário na UFPE, e já tinha certa influência, principalmente nos jovens e artistas daquela geração.[235]

> Nesses anos de efervescência e lutas políticas, Suassuna recusa o engajamento do artista, tal como era então exigido, e distingue sua responsabilidade de criador, em relação à cultura brasileira, do seu papel de cidadão. Violentamente criticado nas suas opções por uma intelectualidade progressista ou esquerdista, mantém relações pessoais amistosas e às vezes fraternas com personalidades e artistas engajados em movimentos como o Movimento de Cultura Popular, de Paulo Freire, ou no governo de Miguel Arrais. [236]

A partir dessas novas possibilidades, a veia artística de Suassuna gritaria mais alto, era o momento de "colocar em prática" tudo que já vinha sendo vivido e pensado. A partir de 1969, além do Ariano artista, professor e conselheiro, viria também o Ariano diretor – menção ao cargo que ele agora assumiria frente ao DEC -.

*** Fase Experimental**

Fase mais curta que as demais, a fase experimental inicia no ano de 1970, quando é lançado o Movimento Armorial, até 1975 quando Suassuna deixa o DEC.

Agora, frente ao Departamento de Extensão Cultural da UFPE, Ariano Suassuna teria mais liberdade e espaço para atuar, e o cenário não foi diferente. Esse Departamento Universitário, como menciona Santos[237], virou um laboratório de pesquisa pluridisciplinar, tornou-se a "segunda casa" para artistas plásticos, músicos e escritores.

> ...Convoca músicos nordestinos famosos, como Guerra Peixe, ou desconhecidos, para trabalhar conjuntamente na elaboração de uma música erudita nordestina, a música armorial. [...] As pesquisas avançam em todas as direções, musicais em primeiro lugar – com a criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial, mais conforme à visão de Suassuna -, revelando jovens músicos e compositores de talento. [...] No

[235] SANTOS, 2009, p. 27.
[236] SANTOS, 2009, p. 27.
[237] SANTOS, 2009, p. 28.

> campo literário, realiza-se as primeiras publicações de jovens poetas da geração de 65 na revista da universidade, *Estudos Universitários.* [...] Foi talvez no campo das artes plásticas que os artistas foram menos numerosos e mais fugazes. [238]

Além das inúmeras pesquisas, da criação de diferentes manifestações artísticas com a insígnia armorial, de publicações de obras armoriais, o DEC, na figura de seu diretor, também colaborava financeiramente para o Movimento, como por exemplo, no auxílio para compra de obras de artes de cunho armorial.[239] Em resumo, o Movimento Armorial como um todo, nos primeiros anos de atuação foi muito bem sucedido, isso pode-se atrelar em partes, a Ariano Suassuna.

> No final desse primeiro período, portanto, o Movimento Armorial pode apresentar uma série de realizações: vários jovens talentos foram revelados ou confirmados. [...] Se o período de 1970-1975 representa uma fase importante na história do movimento, corresponde também a um momento da evolução criadora dos escritores e artistas que participavam do seu renome e que lhe deram vida e forma. [240]

Porém, como nada permanece da forma que começou, a partir de 1975 o Movimento Armorial passaria por algumas significativas mudanças, muito do "boooom" dos primeiros anos do seu lançamento, daria lugar as metamorfoses do seu amadurecimento.

***Fase "Romançal".**

A última das fases, intitulada de "Romançal", inicia-se no finalzinho de 1975, quando aconteceu o lançamento da Orquestra Romançal Brasileira, em dezembro desse mesmo ano no Recife, e se estende, para alguns, até 1981, para outros, até nossos dias atuais. Em outras palavras, alguns estudiosos acreditam que essa última fase perdurou até o início da década de 1980, quando Suassuna "sumiu" do palco cultural por quase 10 anos alegando a necessidade de fazer um "balanço pessoal"[241], e consequentemente, se decretou o fim efetivo do Movimento Armorial, já outros acreditam que essa fase se estende até os dias atuais, já que as obras como um todo ainda estão presentes no nosso meio, preservando a herança armorial.

Um dos pontos de maior destaque nessa nova fase do Armorial, foi um outro passo, talvez mais ousado do que o anterior, dado por Suassuna para a continuação da perpetuação

[238] SANTOS, 2009, p. 28.
[239] SANTOS, 2009, p. 29.
[240] SANTOS, 2009, p. 29.
[241] SANTOS, 2009, p. 29.

do Movimento Armorial. Em 1975 ele aceita o cargo de Secretário de Educação e Cultura de Recife -, mais cultura do que educação pra ele -, cargo oferecido pelo então prefeito Antônio Farias. Frente a Secretaria de Educação e Cultura, Ariano,

> Procura desenvolver uma política de pesquisa e criação artística semelhante àquela realizada no DEC, mas com objetivos mais concretos e ligados a estruturas culturais existentes no âmbito municipal, tais como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife, a Orquestra Municipal.[242]

Além dos planos já iniciados nos primeiros anos de Movimento Armorial, agora outros viriam a ser consolidados por Suassuna, como por exemplo, a criação da Orquestra Romançal de Câmara – já citada no início desse tópico, esta como uma extensão do Quinteto Armorial -, além disso, houve acordos de co-edição com a editora Artenova do Rio de Janeiro, oportunizando um maior alcance nas novas publicações, uma série de encomendas para escultores populares e locais, além disso, foi criado também o Conselho Municipal de Cultura, este auxiliaria o prefeito nas escolhas que deveriam ser feitas na área cultural, ao mesmo tempo que servia como um "guia" sobre a cultura para seguir,[243]um fato curioso sobre esse conselho era que o mesmo era constituído por seis membros no geral, dessa meia dúzia de membros, quatro deles eram artistas do Movimento Armorial.[244]

Outro ponto relevante acerca dessa fase específica do Movimento Armorial, é a importância e a transformação que a palavra "Romançal" – com seu feixe de sentidos - trouxe ao movimento a partir dessa etapa, como bem menciona Santos[245], essa palavra reduz, e ao mesmo tempo traduz o campo de atuação do movimento, além de reafirmar as ligações deste com a cultura popular, já que a língua falada pelos ciganos da Europa Ocidental, o *romani* estava estritamente ligado a manifestações populares, e para Suassuna, os ciganos eram os principais responsáveis pela recriação e renovação do romanceiro medieval, reintroduzindo o elemento popular que estava apagado há muito tempo. [246]

Por fim,

> Parece difícil estabelecer um balanço dessa fase do movimento porque obrigaria fixar a data, ou momento, em que o Movimento Armorial deixou de existir enquanto movimento cultural, para se transformar numa referência

[242] SANTOS, 2009, p. 29.
[243] SANTOS, 2009, p. 30.
[244] SANTOS, 2009, p. 30.
[245] SANTOS, 2009, p. 31.
[246] SANTOS, 2009, p. 31.

> histórica ou estética. Se os movimentos têm data e hora para nascer, seus óbitos raramente são registrados em cartório. Podemos, no entanto, arriscar a data de 1981 como o fim do movimento, quando Ariano Suassuna, numa carta aberta publicada no *DP*, declara abandonar a literatura, deixar de publicar, de dar entrevistas, em suma, retirar-se do palco cultural para realizar um balanço pessoal. Não virou eremita, continuou sendo professor, mas manteve, por quase dez anos, um silêncio "ensurdecedor". [247]

Recordando o que mencionamos anteriormente, muitos estudiosos consideram que a terceira e última fase do Movimento Armorial, a fase "romançal" ainda vive até os nossos dias atuais.

Reconhecendo a importância das diversas manifestações artístico-culturais que surgiram com a insígnia do armorial, a seguir, abordaremos algumas características dessas artes, bem como apresentaremos os integrantes que junto com a figura de Ariano Suassuna formaram o Movimento Armorial.

2.2.2. As diferentes expressões da Arte Armorial.

> 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 Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio.[248]

Continuamente nas falas e menções de Ariano Suassuna acerca do Movimento Armorial, o mesmo reiterava o principal desejo dos artistas que junto a ele compunha esse movimento cultural: "ligar-nos as essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira."[249]. O Movimento Armorial contou com uma quantidade significativa de artistas nas suas mais diferentes esferas, indo da literatura a escultura, da pintura a música, da tapeçaria ao teatro. No *Manifesto Armorial*, redigido em 1974, Suassuna reafirma a importância do DEC como o principal elemento dinamizador da arte armorial em um primeiro momento, - já que a partir desse Departamento se iniciou os estudos e pesquisas das bases do Movimento Armorial -, e traz um estudo relevante sobre as principais características de cada uma dessas artes, diante disso, abaixo e utilizando como análise o *Manifesto Armorial*, abordaremos alguns aspectos

[247] SANTOS, 2009, p. 31.
[248] SUASSUNA, 1977, p. 40.
[249] SUASSUNA, 1977, p. 40.

particulares de cada uma dessas artes, buscando perceber, dentre outras coisas, os principais traços que conformavam cada uma dessas vertentes armorialistas.

❖ PINTURA ARMORIAL

Ariano quando lança a teoria da Pintura Armorial no seu dito Manifesto, utiliza o nome de quatro figuras que segundo ele descrevem, ou melhor, pintam com "louvor" o que de fato se enquadraria como uma pintura armorial, são eles: Francisco Brennand, Miguel dos Santos, Aluízio Braga e Lourdes Magalhães.

Para Suassuna,

> Nos quadros do grande Francisco Brennand, certos frutos e folhagens aparecem como selos e brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o Caju, vermelho ou amarelo, é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico.[250]

Como visto acima, Ariano vai descrever a obra de Brennand como o primeiro exemplo da pintura armorial, na passagem ele destaca os selos e brasões representados por frutos e folhagens, e ressalta também a figura do Caju como a insígnia vegetal, e a Onça como o animal heráldico, principalmente essa última menção – a do Caju e da Onça -, são comuns na literatura de Suassuna, onde o mesmo sempre destaca a importância de ambos como representações características da nossa cultura. Seguindo, ele traz também o exemplo da pintura do armorialista Miguel dos Santos, de acordo com ele, Miguel dos Santos consegue transpor de fato as características do Romanceiro Popular Nordestino nas suas pinturas, colocando nos seus quadros a óleo uma "mescla" de características miticamente verdadeiras do Povo brasileiro, "...ele povoa seus quadros a óleo, ou suas cerâmicas, de bichos estranhos: dragões, metamorfoses, cachorros endemoniados, santos, mitos e personagens nordestinos, anjos e demônios."[251]

Seguindo, Suassuna vai trazer também o exemplo do pintor Aluízio Braga, que para ele, consegue expor a grandeza e a possibilidade de sonho presente no/para o povo nordestino, ao passo que nos seus quadros ele pincela a delicadeza dos esmaltes e joiarias que mais "parecem reencontrar o espírito das "miniaturas" persas ou hindus. "[252]

---

[250] SUASSUNA, 1977, p. 41.
[251] SUASSUNA, 1973, apud SUASSUNA, 1977, p. 42.
[252] SUASSUNA, 1977, p. 42.

E como último exemplo de persona que constrói a pintura armorial, ele traz a artista Lurdes Magalhães, esta consegue expressar na sua pintura as festividades e as comemorações do povo nordestino, que mesmo humilde não deixa de organizar seus eventos e espetáculos com muita lantejoula e vidrilho.[253]

Ao fim da exposição teórica sobre a Pintura Armorial, o autor da *Pedra do Reino* vai fazer uma síntese de todas as características dessa arte.

> Diferente da acusação que nos fazem, somos perfeitamente capazes de definir as características da Pintura armorial. São as seguintes: parentesco com o espírito mágico e poético do Romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, profundida e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e forte, quase sempre contornado, como herança da Pintura popular; semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos; parentesco com o espírito da Cerâmica e da Tapeçaria.[254]

Além disso, não somente os quadros pintados a óleo se enquadram na pintura armorial, os coloridos também sobre a madeira, tendo como principal representante dessa arte no movimento, o armorialista Gilvan Samico, são igualmente importantes.

❖ A CERÂMICA E A TAPEÇARIA ARMORIAIS

Suassuna quando redigiu o texto que serviria como documento para as bases teóricas do Movimento Armorial, nos primeiros anos da década de 1970, frisou que até aquele dado momento não tinha encontrado nenhum artística voltado a se dedicar totalmente à cerâmica armorial, contudo, o trabalho de alguns outros participantes desse movimento como ceramistas poderiam se enquadrar em uma arte dita armorial. Ele volta a citar os trabalhos desenvolvidos por Francisco Brennand e Miguel dos Santos, ambos pintores já citados acima.

> Temos uma tradição popular muito forte, de ceramistas e louceiros. Murais como "A Batalha dos Guararapes", de Brennand, ou placas como "A Besta Bruzacã" de Miguel dos Santos, são obras de importância fundamental para a Arte brasileira. Ambos esses artistas, também, realizam santos ou animais modelados de barro, que vão ao forno como os santos feitos em Caruaru ou Tracunhaém pelos artesões populares, e que, em alta temperatura, adquirem aquela cor mentalizada e forte que dá a maior nobreza a essa bela arte que é a Cerâmica. [255]

[253] SUASSUNA, 1977, p. 42-43.
[254] SUASSUNA, 1977, p. 43.
[255] SUASSUNA, 1977, p. 44.

Contudo, posteriormente, outros nomes se enquadrariam nessa vertente do movimento, tais como Fernando Lopes da Paz, pintor, escultor e ceramista pernambucano.

No que diz respeito a Tapeçaria, - essa que, diga-se de passagem, recebeu várias encomendas dos órgãos regionais quando Ariano estava à frente deles -, o autor vai destacar o trabalho de Maria da Conceição Brennand Guerra, filha de Francisco Brennand. Segundo ele, os tapetes feitos com estampas dos animais heráldicos, tais como onças e cobras em mistura com os diversos mitos que ecoam desses animais, representam bem a tapeçaria armorial, trazendo a mistura de uma arte popular viva no Nordeste com a disseminada nos Impérios latino-americanos, que diretamente estão ligados a nós. [256]

> No século XX, nós, brasileiros, mexicanos, uruguaios, colombianos, peruanos, paraguaios, bolivianos, etc., tivemos de repente, a consciência de que esses Reinos estranhos estavam fundamente entranhados em nosso sangue, e as tapeçarias de Conceição Brennand Guerra, assim como as novelas latino-americanas, parecem sair desse chão, desse humus, dessa poderosa terra, ao mesmo tempo familiar e estranha que é a nossa e à qual somos fiéis, talvez mesmo sem o pressentir direito. [257]

É importante percebermos que tanto nas vertentes que já discutimos acima, como nas que serão apontadas abaixo, Suassuna vai sempre reafirmar esse caráter de incorporação da cultura ibérica junto a popular nordestina, ou seja, essa complexa e rica fusão, que involuntariamente, culminou na perfeita união de contrários.

❖ ESCULTURA ARMORIAL

A escultura armorial está diretamente ligada às xilogravuras presentes na literatura de cordel, bem como nas esculturas com materiais de pedra e madeira. Segundo Suassuna, seu melhor representante é o armorialista Fernando Lopez da Paz, nos seus trabalhos ele traz um espírito apocalíptico, herdado de traços da literatura de cordel e da leitura de livros proféticos judaicos.[258] Esculturas gigantescas com mais de 2 metros de altura, assinadas com a insígnia do Amorial foram produzidas já nos primeiros anos do movimento, como por exemplo, a escultura intitulada de "Cristo Armorial."[259]

---

[256] SUASSUNA, 1977, p. 44-45.
[257] SUASSUNA, 1977, p. 45.
[258] SUASSUNA, 1977, p. 43.
[259] SUASSUNA, 1977, p. 44.

> Eu, há muito tempo não me conformava com o fato de a Escultura, no Nordeste, vir sendo feita, quase que somente, em gesso e metal. Achava, como ainda acho, que os grandes momentos da Escultura em todo o mundo coincidem com o emprego da madeira e da pedra, e foi nesse sentido que fiz um apelo a Fernando Lopez da Paz para que voltasse a empregar esses materiais. Ainda não pudemos iniciar os trabalhos em pedra. Mas já iniciamos o de madeira, em talhas enormes como "A Luta da Besta Bruzacã com o Anjo", ou em gigantescas esculturas como o "Cristo Armorial", esculpido num só bloco da jaqueira com cerca de 2 metros de altura.[260]

❖ A GRAVURA ARMORIAL

Gilvan Samico, para Suassuna, a partir das suas gravuras, foi quem melhor representou as características dessa arte no Movimento Armorial. No reino imaginoso das gravuras, pássaros de fogo, dragões, cachorros, santos e profetas, pavões, bois encantados e cavalos misteriosos caminham lado a lado, na mais perfeita simplicidade.

> É desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas de "folhetos" nordestinos que brota a gravura de Gilvan Samico. É nesse mundo que ele mergulha, procurando um reencontro com as raízes de seu sangue, e de onde regressa com seus "pássaros de fogo", seus "dragões" que, por entre folhagens e cachorros, relembram os grifos púlpitos da Igreja de São Francisco (de Assis), essa "fera de Deus", aqui está, ao lado de seu lobo, assim como Daniel, imune e profético, olha tranquilamente para seu leão. Só julgará que esses temas não nos pertencem, quem não sabe que o deserto da Judéia é, também, o Brasil; ou que Samico, incluindo Santos e Profetas em seu mundo, está apenas, mais uma vez, sendo fiel à mais verdadeira linhagem da Arte brasileira desde seus começos; e sobretudo, quem não sabe que o Sertão é o Mundo...[261]

Suassuna, além de exaltar o trabalho desenvolvido por Samico, que segundo ele, não é fácil e nem simples, mas o amigo desenvolve com maestria e coragem, lança uma crítica aos que fazem uma apreciação superficial desse trabalho, estes, não tem a "verdadeira" raça dos criadores, por isso aceitam qualquer coisa, vindo de qualquer pessoa, que integra qualquer ideia que venha de fora[262]. Percebe-se que Suassuna "alfineta" aqueles que preferem olhar/sentir a arte desligada desse viés da herança cultural brasileira, da arte do povo, preceito armorial, ele ainda menciona que a gravura de Samico ganhou significativo destaque, pois dentro de um mundo "cinzento e monótono"[263], trazidos pelas Artes europeias de segunda-

[260] SUASSUNA, 1977, p. 43-44.
[261] SUASSUNA, 1964, apud SUASSUNA, 1977, p. 45-46.
[262] SUASSUNA, 1977, p. 46.
[263] SUASSUNA, 1977, p. 47.

mão – nas palavras dele -, o amigo trouxe os pássaros de fogo e os dragões do Reino Sertanejo do Brasil.[264]

Mais uma vez abrimos parêntese para apontar outra característica que se tornou comum nas falas e menções de Suassuna, esse ponto diz respeito ao olhar que o autor constrói e dissemina a partir de seus discursos sobre as manifestações artísticas que não se sustentem nas tradições nacionais, acima vimos um exemplo claro dessa problemática, e a busca por legitimar esse discurso que invalida essas manifestações foi uma das suas estratégicas adotadas ao longo de seu percurso artístico, nesse trabalho já vimos e ainda veremos muitos outros exemplos acerca disso.

❖ A ARQUITETURA ARMORIAL

Seguindo a nossa análise acerca das características das artes armorias sob o ponto de vista do seu percussor, redigidas no *Manifesto Armorial,* pousamos na Arquitetura Armorial. Para o escritor Suassuna, essa era outra vertente que também não tinha conseguido atingir suas metas, já que até aquele dado momento nenhum arquiteto tinha entrado nessa "empreitada". Contudo, Ariano descreve com detalhes, ao seu modo, o que se enquadraria como uma arquitetura armorial. Vejamos,

> Nossa Arquitetura teria que ser imaginosa, meio demente, colorida, violenta, irregular, ardente e forte em certos casos, e, noutros casos, tranquila e acolhedora; isto é, Arquitetura pública, no primeiro caso, e particular no segundo, ambas ligadas ao espírito popular brasileiro. Assim como o Povo, dionisíaco, nos espetáculos populares públicos, se veste de Reis, e cria a "festa", a dança, a sagração, assim deveriam ser criados nossos prédios públicos; e assim como também nosso Povo é tranquilo e acolhedor em suas moradas, assim deveria ser nossa Arquitetura particular, que perdeu o segredo dos velhos mestre-de-obras, os quais tanto sabiam fazer os acolhedores casarões aristocráticos com as simples e agradáveis casas populares.[265]

Ariano frisa que a arquitetura atual, ou seja, contemporâneo ao momento de escrita do Manifesto, não representaria o Brasil e não serviria ao Movimento. Muito próximo das características descritas nas outras artes, a arquitetura armorial precisaria retornar ao "caos" original da criação, aos espaços épicos e grandiosos e se desvincular de qualquer ligação estrangeira, "deveríamos fazer o contrário de tudo isso que anda por aí com o nome de

[264] SUASSUNA, 1977, p. 47.
[265] SUASSUNA, 1977, p. 50.

"moderno" ou de "funcional" e que resulta, simplesmente, da falta de imaginação criadora." [266] Curiosamente, toda essa arquitetura planejada e idealizada por Suassuna não teve grande sucesso no Armorial, mas para o íntimo/pessoal do autor sim, a casa que Ariano morou durante parte da sua vida no Recife, que hoje em dia é uma espécie de museu, carregava na sua arquitetura, interna e externamente, a estrutura armorial, que segundo ele, deveria ser festival por fora e escolhedora por dentro.

❖ A LITERATURA ARMORIAL

Ao falar sobre a Literatura Armorial, um campo rico em produções, Suassuna cita como exemplo de uso das características dessa vertente quatro nomes distintos, são eles: Deborah Brennand, Ângelo Monteiro, Janice Japiassu e Marcus Accioly.

Inicialmente, ele traz as características da literatura armorial a partir de Deborah Brennand, escritora emblemática, na sua literatura o armorial se manifestará através da menção de bandeiras, estandartes e medalhas, o heráldico-popular é usado para uma literatura com tons mais recortados, mais violenta e multicolorida[267]. Suassuna traz um dos seus poemas como exemplo, aqui traremos apenas uma estrofe.

> ...Então, não lamentes o amanhã. Ajaeza teu cavalo e segue,
> entre o cheiro das juremas, nos ramos da terra clara.
> Nos rios mortos, apanha o teu brasão, as três medalhas.
> O gavião da luz devora um vôo de sombras frágeis.
> Segue e rasga o lenço vermelho: está acesa a batalha! [268]

Analisando o trecho acima, percebemos muitas referências à literatura armorial a partir do heráldico-popular, como por exemplo, a descrição de características da região, bem como a utilização de insígnias, citando brasões e medalhas, que nesse caso, significa o evocativo de vidrilhos e lantejoulas populares[269], e não menos importante, é utilizado também o exemplo de animais heráldicos como o gavião, e conclui declarando que é a hora da batalha, fazendo alusão às guerras e batalhas no sertão nordestino.

Em seguida Suassuna cita os escritores armorialistas Ângelo Monteiro, Janice Japiassu e Marcus Accioly, segundo ele, a literatura produzida por essa tríade tem muitos traços em

---

[266] SUASSUNA, 1977, p. 51.
[267] SUASSUNA, 1977, p. 52.
[268] BRENNAND, 1970, apud SUASSUNA, 1977, p. 53.
[269] SUASSUNA, 1977, p. 53.

comum, principalmente por prezarem por uma produção mais ligada aos folhetos de cordel e aos cantadores do romanceiro popular nordestino. Vejamos um exemplo,

> Um lençol de renda branca
> dois castiçais encarnados
> quatro cavalos na estrada
> um poço malassombrado...[270]

O poema acima, lançado em 1970, é da armorialista Janice Japiassu, este, por sua vez, tem ligações com os ritmos dos cantadores nordestinos, principalmente pela forma que suas estrofes são definidas, característica também relevante para a literatura englobada no Movimento Armorial. Além dos nomes já citamos acima, Suassuna, em conclusão, menciona também o romancista Raimundo Carrero[271], este, apesar de ainda jovem, já desenvolveria obras importantes de vertente literária e insígnia armorial.

❖ O TEATRO, O CINEMA E AS DANÇAS ARMORIAIS

Avançando a nossa discussão, abordaremos agora as características de mais três vertentes do Movimento Armorial: o teatro, o cinema e as danças armoriais.

Ariano, como um grande teatrólogo, inicia seus apontamentos frisando que o teatro armorial já tem seus pontos próprios e definidos em relação ao que se busca artisticamente. Segundo ele,

> Não aceito o "distanciamento" brechtiano (aliás originado de Claudel e Yeats), fórmula crítica, política, estreitamente sectária e ideológica. Não aceito a fragmentação exagerada da ação, pois nisso, como no uso do poético e do maravilhoso, dos tipos, dos cantos, das danças, das máscaras, sou herdeiro é do Teatro antigo, assim como, principalmente, dos espetáculos nordestinos. [...] Sempre preferi a Tragédia e a Comédia, formas mais preferidas pelo Povo, mais próximas do espírito do nosso Romanceiro. [272]

Para Ariano, o teatro armorial tem que partir dos romances, das histórias trágicas ou picarescas da literatura de cordel, dos espetáculos do Nordeste, tem que descrever características particulares dos seus personagens e fatos cômicos, se afastando de uma arte de teor político, sério, ideológico e partidário. O cinema armorial, segundo ele, muito se aproxima das características do teatro armorial. Usando como exemplo a adaptação do *Auto*

[270] JAPIASSU, 1970, apud SUASSUNA, 1977, p. 54.
[271] SUASSUNA, 1977, p. 54.
[272] SUASSUNA, 1977, p. 47- 48.

da Compadecida para os cinemas, ele cita algumas características que não é possível abrir mão.

> Gostaria, por isso, de ver encenadores e atores de minhas peças entregues a um trabalho de recriação e de amor ao espetáculo popular nordestino. Baseados em meus textos, deveriam partir deles para um espetáculo mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios. [...] A beleza dos trajes do espetáculo nordestino: o gibão de Vaqueiros, cheios de bordaduras, verdadeiras armaduras de couro vermelho; as esporas; as roupas de almirante da Nau Catarineta; os Reis do bumba-meu-boi, [...] os trajes litúrgicos da Igreja e dos militares; a roupa solene e cômica do Doutor, os bichos fabulosos – a Onça, a Jumenta, o Jaraguá... [273]

Para Ariano Suassuna, o verdadeiro teatro e o verdadeiro cinema, antes de tudo, deveria aproximar-se da sua pátria, representando, as características singulares dessa nação, seus traços naturais e populares.

Quanto à dança armorial, no momento de escrita desse documento que estamos discutindo, - primeiros anos da década de 1970 -, Ariano frisou que essa arte ainda não tinha alcançado o que era desejado na sua estrutura como os demais, algumas tentativas já teriam sido feitas, como por exemplo, a apresentação da dança erudita nordestina baseada em raízes populares, no Recife em 1959, mas, esta não teria atingido o necessário para enquadra-la na dança armorial.[274]

> ...Mas, para que se atingisse o que realmente era necessário, faltava muita coisa a ele: de modo que a Dança armorial, por enquanto, é apenas uma aspiração nossa, sonhada nas mesmas linhas-mestras acima pontuadas para o Teatro e o Cinema, à espera de coreógrafos e dançarinos com preocupações semelhantes às nossas e com suficiente espírito criador para "esquecer" o que aprenderam errado, ver o que nosso Povo faz em matéria de dança e recriar tudo num sentido mais alto e mais profundo. Não esquecer que o Brasil é hoje, talvez, no mundo, o único País capaz de mobilizar, num espetáculo só – o Carnaval popular – milhares de figurantes, numa dança que não foi encarada até agora com a importância que merece, pois parece que só teve coisa parecida no mundo mediterrâneo, com os jogos e espetáculos gregos antigos. [275]

Diante disso, percebe-se que a dança armorial, assim como o cinema e o teatro, deveria se aproximar mais de características ligadas ao popular e ao nacional, o autor utilizou como exemplo o próprio carnaval, uma festa brasileira que ainda, segundo ele, não era tão reconhecida como deveria.

---

[273] SUASSUNA, 1963, apud SUASSUNA, 1977, p. 48-49.
[274] SUASSUNA, 1977, p. 49.
[275] SUASSUNA, 1977, p. 49-50.

Entretanto, Ariano não desistiria da dança armorial, décadas depois da primeira tentativa, e anos depois da escrita desse documento-manifesto, ele funda em 1976 o Balé Armorial do Nordeste, mas sem sucesso, segundo Suassuna, "Houve uma superposição errada, falsa, ficou parecendo uma cobra de duas cabeças."[276] O Balé Armorial buscava,

> ...colocar a técnica tradicional a serviço da Dança nacional com a qual sonhamos – dionisíaca por um lado, hierática por outro, total, de *festa*, celebrativa e sagratória, na linha dos nossos extraordinários espetáculos populares.[277]

Pouco tempo depois o Balé Armorial se dissolveria, pois, não teria atingido de fato os preceitos armoriais. Em seguida foi criado o Balé Popular de Recife, este contou com numerosas pesquisas e estudos voltados para a questão do popular e a reelaboração de danças cênicas[278], diferente das tentativas anteriores, fez muito sucesso e agradou consideravelmente o público Brasil afora, a partir disso, a dança armorial conseguiu se estabelecer, como as demais artes que fizeram parte do Movimento Armorial.

❖ A MÚSICA ARMORIAL

Por fim, a última das vertentes que discutiremos é a música armorial. Esta, ao longo de todo o tempo de atuação do Movimento Armorial desempenhou um papel importante, tornando -se uma das vertentes que mais obteve destaque e representatividade frente a esse movimento específico.

Para compreender as características da música armorial, Ariano aponta a necessidade da realização de um passeio por algumas estruturas. Vejamos,

> Dizia eu, em 1950: "Nos centros mais populosos do Litoral, é difícil observar os resquícios da Música primitiva. É importante este fato, porque essa Música primitiva será o futuro ponto de partida para uma Música erudita nordestina, como se observou atrás. No Sertão é fácil, porém, estudá-la, pois ali a tradição é mais severamente conservada. A música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao "período do pastoreiro", continuando com uma sobrevivência arcaica coletiva que o Povo mantém heroicamente. A música daquela região é resultado da fusão da Música ibérica, com melodias primitivas dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população sertaneja. A essas duas

[276] SANTOS, 2009, p. 44.
[277] SANTOS, 2009, p. 44.
[278] SANTOS, 2009, p. 44.

> influências junta-se a do canto gregoriano, introduzido pelos missionários durante a colonização e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do Sertão – as "excelências" dos mortos e alguns dos "baiões" que servem ao canto. [279]

Partindo dessas três influências que Ariano aponta como essenciais para a construção de uma música que representasse a cultura e o povo nordestino, deu-se início a edificação de uma música dita armorial. Foi criado dentro dessa estrutura o Orquestra Armorial de Câmara, em seguida o Quinteto Armorial, e por fim, a Orquestra Romançal, para Suassuna, as duas últimas seriam as que melhor representavam, no campo musical, a arte armorial, o Movimento Armorial.

> Como já disse, eu considerava da maior importância para o Movimento Armorial o uso de instrumentos rústicos do Povo, o que, na minha opinião, influiria de maneira essencial em nossa composição. A viola-sertaneja já estava introduzida, acompanhada da guitarra-ibérica, como "baixo". O pífano e a rabeca estava mais ou menos presentes, através da flauta e do violino. Mas eu, há muito tempo, desejava introduzir, no conjunto, camerístico, um instrumento usado pelo Povo nordestino, o "berimbau-de-lata", assim chamado para se distinguir do "berimbau bahiano".[280]

Ariano vai destacar, como na citação acima, a importância dos instrumentos musicais rústicos do povo para a constituição da música armorial, era necessário à ligação com os traços eruditos, e principalmente, com os populares, possivelmente, essa tenha sido uma das razões para que a Orquestra Armorial de Câmara não tenha tido tanto destaque como as demais, pois o seu interior estava ainda muito ligado aos traços europeus, em detrimento do popular-nordestino.

Em conclusão, Ariano reafirma o poder de alcance e o sucesso da música armorial, e aponta que,

> ...Podíamos ter partido na busca do fácil sucesso popular, tocando, à nossa maneira, "baiões" comerciais e músicas já conhecidas do grande público. Não o quisemos. Preferimos fazer duas coisas ao mesmo tempo: primeiro, criar ambiente para a Música popular nordestina, que estava tão escamecida e que, agora, tem tantos entusiastas. Mas, para nós mesmos, reservamos a tarefa mais dura, mais ingrata e mais séria: a procura de uma composição nordestina, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de um "som" brasileiro, num conjunto de câmera apto a tocar a Música européia (principalmente a mais antiga, tão importante para nós, brasileiros), mas também a expressar o que a Cultura brasileira tem de extra-europeu. [281]

[279] SUASSUNA, 1973, apud SUASSUNA, 1977, p. 55-56
[280] SUASSUNA, 1973, apud SUASSUNA, 1977, p. 57-58.
[281] SUASSUNA, 1973, apud SUASSUNA, 1977, p. 59.

Em resumo, ao longo desse subtópico buscamos apontar as principais características das tendências artístico-culturais que fizeram parte do Movimento Armorial, bem como entende-las a partir do ponto de vista do seu idealizador, Ariano Suassuna. A seguir, especificaremos mais detalhadamente as personas que faziam parte desse movimento, e as principais obras que foram desenvolvidas sob a insígnia do armorial.

2.2.3. Os artistas e as obras do Movimento Armorial.

É comum associar a criação e a efetivação do Movimento Armorial unicamente a figura de Ariano Suassuna, porém, ainda que este tenha sido o percursor no sentido de pensa-lo nas suas bases e construções, o Movimento Armorial contou com muitos outros nomes, que desenvolveram junto com Suassuna as pesquisas, os trabalhos, e que atuaram também frente às diferentes vertentes que compuseram o Armorial.

Ariano gostava de frisar que no Movimento Armorial não existia hierarquia de poder, todos tinham igual importância e liberdade para recriar sua arte dentro das estruturas que firmavam o armorial, vejamos.

> No Movimento Armorial não existem mestres nem discípulos: existem companheiros de trabalho que, descobrindo entre si preocupações semelhantes, passaram a se estimular mutuamente com seu trabalho criador. Certa vez, Dom Miguel de Unamuno declarou que "não era discípulo deste ou daquele porque era discípulo de todos". [...], umas palavras que, depois, estendi a todos nós, como um dos pontos fundamentais do nosso programa de trabalho: "Aluno de todo mundo e da vida, mas, por isso mesmo, único mestre de si mesmo e discípulo de ninguém". [282]

Partindo disso e compreendendo a igual importância desses sujeitos para a moldagem do Movimento Armorial, a seguir trouxemos alguns dos principais nomes que compuseram esse movimento, como também alguns dos trabalhos desenvolvidos por eles.

Na música armorial, uma das vertentes que mais teve destaque no Movimento Armorial, citamos os nomes de:

Antônio Carlos Nóbrega, pernambucano, fez curso de música e violino na Escola de Belas Artes do Recife, e de contraponto e harmonia na Escola Padre Jayme Diniz também no Recife, desenvolveu ao longo da sua vida trabalhos de pesquisa sobre danças e espetáculos populares, no Movimento Armorial foi violinista na Orquestra Romançal e no Quinteto

[282] SUASSUNA, 1977, p. 45.

Armorial, dentre as suas composições, podemos citar *Rasga* (1976) e *Entremeio para a rabeca e percussão* (1978). [283]

Antônio Fernandes de Farias, nascido em Campina Grande na Paraíba, quando adulto realizou o curso de música, se especializando em flauta, ocupando assim o papel de flautista no Quinteto Armorial e na Orquestra Romançal, vertentes do Movimento Armorial.[284]

Antônio José Madureira, nascido na cidade de Macau, Rio Grande do Norte, cursou música e violão na Escola de Belas Artes do Recife, em seguida, se especializou em etnomusicologia e regência, ao longo da sua vida foi reconhecido pelo brilhante trabalho de pesquisa sobre os conjuntos populares. No Movimento Armorial regeu o Quinteto Armorial e a Orquestra Romançal, dentre as suas composições podemos citar *Revoada* (1974), *Improviso* (1976), e *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1976).[285]

Clóvis Pereira, nascido em Caruaru no Pernambuco, iniciou os estudos musicais desde criança, já na fase adulta estudou piano, harmonia, composição e orquestração. No Movimento Armorial, se juntou a Suassuna e Guerra Peixe na elaboração das bases da música armorial. Dentre as suas obras musicais citamos, *Cantiga* (1975) e *No reino da pedra verde* (1975).[286]

Cussy de Almeida, nascido no Rio Grande do Norte, ao longo da sua vida realizou estudos voltados para a música tanto no Brasil como na Europa, além de dirigir por 11 anos o Conservatório de Música de Pernambuco. No Movimento Armorial, dirigiu a Orquestra Armorial de Câmara, esta fundada em 1970 por ele e Ariano Suassuna, além disso, era também violinista e regente, dentre as suas principais composições está *Nordestinados* (1975) e *Cipó branco de Macaparana* (1975). [287]

Edilson Eulálio, nascido em Campina Grande-PB, ao longo da vida fez cursos preparatórios de música nos estados de Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, no Movimento Armorial tocava violão e viola junto ao Quinteto Armorial e a Orquestra Romançal.[288]

Fernando José Torres Barbosa, nascido em Palmeira dos Índios, no estado de Alagoas. Foi professor de história da música na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, e no

[283] SANTOS, 2009, p. 322.
[284] SANTOS, 2009, p. 319.
[285] SANTOS, 2009, p. 320.
[286] SANTOS, 2009, p. 324-25.
[287] SANTOS, 2009, p. 314-315.
[288] SANTOS, 2009, p. 317.

Movimento Armorial atuou tocando flauta e marimbau, tanto no Quinteto Armorial como na Orquestra Romançal. [289]

Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba, nasceu no Recife, atuou na adolescência como pianista, e se tornou uma grande compositor, escrevendo inúmeras músicas de carnaval, maracatu e frevos, além disso, escreveu grandes composições para grandes poetas brasileiros, como Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, no Armorial ele trabalhou junto com Suassuna e Guerra Peixe nas bases da música armorial, e escreveu também algumas composições para formações armoriais, como *Sem lei nem rei* (1970) e *Toada e Desafio* (1974). [290]

Na pintura, escultura e cerâmica do Movimento Armorial, temos os nomes de:

Aluísio Braga, nordestino, autodidata e ex-operário, teve destaque no Movimento Armorial a partir de suas pinturas com um tom colorido vibrante, dentre essas, podemos mencionar *Pinturas* (1974) e *A onça e a Serpente* (1974), além de algumas ilustrações e capas de livros de artistas armoriais.[291]

Fernando José Torres Barbosa, artista alagoano já citado na vertente da música armorial, este também era pintor. Dentre as suas obras no campo da pintura, podemos citar, *Desenhos* (s.d.)[292]

Fernando Lopes da Paz, nascido em Recife em 1936, foi um pintor, ceramista e escultor, participou de algumas exposições, sendo premiado em uma delas com a escultura *Cristo Armorial* (s.d.), além disso, desenvolveu trabalhos significativos na pintura com murais expostos por todo país, como exemplo *Evocação de Guararapes* (s.d.) em Recife, *Vaquejada* (s.d.) em Brasília e *Cristo Carpinteiro* (s.d.) em Maceió. [293]

Francisco Brennand, pernambucano, de carreira nacional e internacional, teve grande destaque na pintura, e especialmente na cerâmica. Produziu vários murais muito conhecidos, tais como o *Mural Anchieta* (1961) em São Paulo, o *Grande mural da batalha de Guararapes* (1961-62) em Recife, além do *Mural Primavera* (1968) também no Recife. Brennand ainda participou de várias exposições artísticas no Brasil e no exterior, em 1971 criou a Oficina de Cerâmica Brennand[294], esta, hoje em dia é uma espécie de museu na cidade de Recife-PE. Mesmo não se considerando parte do Movimento Armorial, Brennand, amigo íntimo de Suassuna, desempenhou na pintura e na cerâmica uma arte com características armoriais.

---

[289] SANTOS, 2009, p. 315.
[290] SANTOS, 2009, p. 318.
[291] SANTOS, 2009, p. 315.
[292] SANTOS, 2009, p. 315.
[293] SANTOS, 2009, p. 324.
[294] SANTOS, 2009, p. 315-316.

Gilvan Samico, nascido em Recife, pintor ligado a arte das xilogravuras, participou de inúmeras exposições tanto no Brasil como no exterior, todas com grande êxito e visibilidade. Professor universitário, Samico se integra em 1970 ao Movimento Armorial[295], com pinturas como *A queda do anjo* (1965), *A luta dos anjos* (1968) e *O fazedor da manhã* (1982).

Miguel Domingo dos Santos, pintor e ceramista pernambucano ligado ao Movimento Armorial, a partir de 1970 realizou inúmeras exposições no campo da pintura e da cerâmica por todo o país[296], nas suas obras era perceptível a forte ligação que o armorialista tinha com a cultura africana e nordestina, *Cabeça de Guerreiro* (1982), *Guerreiro I* (1986) e *A fome* (1987) eram alguns dos seus trabalhos.

Por fim, na literatura e no teatro armorial, dois campos que também tiveram significativo destaque no Movimento, citamos os artistas:

Ângelo José Monteiro, alagoano da cidade de Penedo, quando jovem trabalhou nos jornais recifenses lançando lá seus primeiros poemas, aluno de Ariano Suassuna, participou do Movimento Armorial publicando obras como *Armorial de um caçador de nuvens* (1971), *O inquisidor* (1975) e *O ignorado* (1980). [297]

Ariano Vilar Suassuna, paraibano, iniciou sua vida artística em 1945 com a publicação do seu primeiro poema, dois anos depois, com influência do TEP, grupo de teatro do qual foi participante, escreve sua primeira peça teatral *Uma mulher vestida de sol* (1947). Algumas décadas mais tarde lança o romance intitulado de *Romance d'A pedra do reino* (1971), e em 1970 lança oficialmente o Movimento Armorial, este que aqui estamos discutindo. Além disso, Suassuna também ocupou diversos cargos em órgãos públicos locais, regionais e nacionais ao longo da sua vida. Dentre as suas obras podemos citar o *Auto da Compadecida* (1955), *O santo e a porca* (1957), *A pena e a lei* (1959), *Sonetos com mote alheio* (1980) e *A história do amor de Fernando e Isaura* (1994). [298]

Janice Japiassu, paraibana e denominada por Suassuna como a musa sertaneja do Movimento Armorial, Janice conheceu Ariano quando chegou na UFPE para cursar Filosofia, esse encontro influenciou diretamente seu lado artístico, com obras mais voltadas para a Literatura de Cordel e paisagens da cidade de Recife[299], Japiassu desempenhou um papel importante no Movimento Armorial, dentre as suas principais obras estão, *As Veredas da Alegria* (1978), *O Reino das Águas* (1982) e *O Circo dos Astros* (1995).

---

[295] SANTOS, 2009, p. 326.
[296] SANTOS, 2009, p. 327.
[297] SANTOS, 2009, p. 321.
[298] SANTOS, 2009, p. 327-329.
[299] CONHEÇA UM POUCO MAIS SOBRE JANICE JAPIASSU, **Circuito da Poesia do Recife.** Disponível em: <https://circuitodapoesia.recife.pe.gov.br/janice-japiassu/ >. Acesso em: 20 jun. 2023.

Marcus Accioly, nascido em Aliança – PE, fez o curso de Direito pela Universidade Católica de Pernambuco e Mestrado em Letras na Universidade Federal do Pernambuco – UFPE, onde atuou como professor de Literatura anos depois, assim como Suassuna, foi membro do Conselho Federal de Cultura. Accioly viajou por todo o Brasil junto da Orquestra Armorial recitando seus poemas quando já fazia parte do Movimento Armorial, dentre os poemas podemos citar, *Sísifo: poema em dez cantos* (1976), *Poética, pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico* (1977) e *Narciso* (1980). [300]

Maximiano Campos, pernambucano, formado em Direito, ao longo da sua vida esteve à frente de vários órgãos públicos, foi oficial do gabinete de Miguel Arrais, pesquisador e assessor no Instituto e na Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, além de Secretário de Turismo e Cultura do Pernambuco, *A loucura imaginosa* (1973), *As sentenças do tempo* (1973) e *O major façanha* (1975) são algumas das suas obras literárias. [301]

E por fim, Raimundo Carrero, nascido em Salgueiro-PE, inicia sua vida artística ainda muito jovem escrevendo do colégio interno onde estudava no Recife, foi jornalista atuante em dois periódicos pernambucanos, o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal Universitário,* artista premiado, dentre as suas obras cita-se, *O bordado, a pantera negra* (1974), *Casa das mulheres* (1975) e *A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão* (1975). [302]

Uma ocorrência que nos chamou à atenção ao final dessa explanação diz respeito ao fato de que, os artistas armoriais citados acima – ou grande maioria desses artistas -, além de serem todos nordestinos, são intelectuais que tiveram destaque no meio acadêmico, nos órgãos públicos dos estados do eixo Rio Grande do Norte - Pernambuco – Paraíba – Alagoas, ou nacionalmente, partindo disso, surge o questionamento de um possível caráter elitista desse movimento, ao mesmo tempo em que se indaga sobre as "facilidades" que este teria pra se estabelecer no cenário nacional, pois além de contar com um discurso de valorização "do que é nosso", tão caro ao governo vigente naquela época, ele tinha na sua constituição interna, grandes nomes conhecidos em escala nacional e internacional. Enfim, são algumas questões importantes a se pensar.

Finalizando a nossa abordagem, procuramos ao longo dessa discussão trazer alguns dos principais nomes e obras que compuseram o Movimento Armorial. Contudo, é importante reconhecer que todos – inclusive os que aqui não foram citados – são peças-chave para o êxito desse movimento artístico-cultural.

---

[300] SANTOS, 2009, p. 313.
[301] SANTOS, 2009, p. 317.
[302] SANTOS, 2009, p. 319.

2.3. Conselho Federal de Cultura e o Movimento Armorial: demarcações de uma cultura brasileira.

Ao longo do século XX, oriundos do meio acadêmico, diferentes intelectuais lançavam seus estudos com o intuito de pensar e demarcar as bases de uma identidade brasileira a partir da cultura. Distintos pensamentos ecoavam no cenário nacional, alguns mais ligados a ideia de cultura sob os moldes do regionalismo nacional, outros com ideais próximos de um pensamento esquerdista, terceiros com pensamentos mais radicais, e não menos importante, figuras que enxergavam a cultura a partir dos traços surgidos da mescla entre as três raças – negra, ibérica e nativa – a partir da colonização, enfim, distintos pensamentos pleiteavam o espaço nacional com suas ideias.

O historiador Fábio Leonardo no artigo *Pernambucanidade, Nordestinidade, Brasilidade: Políticas culturais e canonizações acadêmicas da cultura brasileira,*[303] traz uma discussão importante acerca desses diferentes discursos que ecoaram no Brasil, em especial, na segunda metade do século XX.

> ... o texto aqui apresentado analisa um conjunto de esforços que, no contexto que aponta para os intermédios do século XX, buscavam definir, no âmbito acadêmico, uma dada noção de cultura brasileira, que se quis vencedora e desejada por diferentes espaços de saber e poder vigentes no período e propõem modos de configuração desse conceito a partir da necessidade de manutenção desses lugares de poder, especialmente com a emergência do golpe civil-militar de 1964, que estabeleceu determinados sujeitos como centro da atividade cultural de então. [304]

Como frisado pelo autor acima, além da busca por definir uma forma de se pensar a cultura nacionalmente, algumas dessas ideais, a partir dos nomes que a forjavam, também configuravam suas convicções próximas das pensadas pelos lugares de poder daquele dado momento, pós golpe de 1964. É o caso do idealizador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna, um dos intelectuais que diretamente se aproximou das ideias pensadas para a cultura nesses órgãos detentores de poder. Sobre Suassuna, Fábio Leonardo assinala,

> A questão que apontaria não pode ser vista, no entanto, sem que a partir dela se vislumbrem também suas posições políticas: vinculado aos movimentos culturais atuantes em Pernambuco, e particularmente nas décadas de 1960 e

[303] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "PERNAMBUCANIDADE, NORDESTINIDADE, BRASILIDADE: POLÍTICAS CULTURAIS E CANONIZAÇÕES ACADÊMICAS DA CULTURA BRASILEIRA". **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, v. 1, n. 28, p. 73-115, 2023.
[304] BRITO, 2023, p. 76-77.

> 1970, tais como o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que contara, até o início dos anos 1960, com amplo apoio do governo do Estado, então encabeçado pela figura mitificada de Miguel Arraes, braço apoiador, no Nordeste, da política de João Goulart a nível federal. O golpe de 1964, ao estabelecer um cerco a essa maneira de gerir o Estado brasileiro, se estenderia também ao espaço pernambucano, promovendo um cerceamento às políticas públicas de apoio as ações culturais com tendências de esquerda. Não afeta, portanto, a extensão alcançada pelo teatro pernambucano de Suassuna, o que, em certa medida, pode ser explicado pela produção de subjetividades ao qual sua estética estava vinculada: Ariano defendia, em suas peças, uma imagem de Nordeste e de Brasil condizente com uma tentativa de afirmação regional interessante para o que, naquele momento histórico, se pretendia defender na inserção desse espaço no concerto das nações: tratava-se, a partir de sua invenção da Ilha Brasil – em muito semelhante ao que fizeram outrora Gilberto Freyre -, da invenção obscura de um espaço, da nordestinização do Nordeste, e, além disso, da tentativa de dizer esse espaço como sendo predominantemente sertanejo, sertão no qual habitaria a magia constitutiva da realidade brasileira.[305]

A partir do que foi mencionado acima, nesse tópico discutiremos as proximidades e ligações entre a ideia de cultura disseminada no Movimento Armorial – manifestação artístico-cultural idealizada por Suassuna e que discutimos ao longo desse capítulo – e a presente nas *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*, documento redigido pelos membros do Conselho Federal de Cultura, contento os roteiros que deveriam ser seguidos na área cultural do país, buscando perceber, dentre outras coisas, como manifestações tais como o Armorial tinham mais facilidade para se estabelecer nacionalmente, detendo não somente o apoio dos governos, como o auxílio na disseminação das suas ideias nas diferentes frentes do social.

2.3.1. "Brasil: ame-o ou deixe-o!"[306]: o avanço dos discursos ufanistas nos primeiros anos da década de 1970 no país.

> Passados seis anos do golpe de 1964 – que estabelecera no Brasil um regime autoritário e militar – o fechamento político não arrefecera. Ainda sob o impacto do Ato Institucional n°5, o início dos anos 70 é marcado por um discurso governamental defensor de uma representação autoritária e unificadora de Nação. O nacionalismo do "Brasil: ame-o ou deixe-o" repercutia na classe média brasileira, que vivenciava um período de entusiasmo com o que se denominou "milagre econômico". Os grupos políticos que apoiavam o golpe de 1964, baseados em estatísticas

[305] BRITO, 2023, p. 107-108.

[306] O título "Brasil, ame-o ou deixe-o!", faz menção a um dos slogans utilizados no período de Ditadura Civil – Militar no Brasil, significando, em outras palavras, ame o Brasil "como tem que ser" ou é melhor deixá-lo. Os governos criavam esses slogans não somente para intimidar os grupos de esquerda contrários ao regime instaurado no País, como também, para corroborar com a ideia de um país forte, unido e querido por todos.

> econômicas "promissoras", declinavam um futuro grandioso para o Brasil. [307]

Os discursos que nasciam em conformidade com a nova década traziam a imagem de um Brasil próspero, com pretensões grandiosas para o setor econômico nos anos futuros, como bem frisa Maria Thereza Didier[308] no trecho acima, os apoiadores da nova forma de governo recém-instalada no Brasil apostavam em mudanças significativas no cenário nacional, tornava-se comum a constante menção nos meios de divulgação oficiais sobre o Produto Interno Bruto – PIB, as reservadas internacionais, os balanços de pagamento, bem como o anúncio de grandes obras, como, por exemplo, a Transamazônica ou a Ponte Rio-Niterói[309], ao passo que eles buscavam divulgar as realizações e metas futuras, o Brasil real ficava oculto.

Para que houvesse o sucesso "completo", a possibilidade de trazer o país para o rol dos desenvolvidos mundialmente, como bem aponta Didier, era necessário estratégias que visassem uma integração nacional,[310] ou seja, todas as regiões do país deveriam ser integradas nas políticas pensadas pra tornar a nação economicamente próspera.

> No cenário otimista, o Nordeste e seus problemas estruturais pareciam destoar da imagem de um país de futuro grandioso. Em sua campanha assistencialista, o então presidente Médici, em visita a alguns Estados nordestinos, disse: "Vim ver a seca de 70 e vi o sofrimento e a miséria de sempre"; constatou, ainda, a fragilidade da estrutura econômica e social da região nordestina. [311]

O Nordeste brasileiro, contemporâneo aquele momento, passava por uma grandiosa crise econômica e estrutural com a seca que assolava a região, conhecida como a "seca de 70", esta foi caracterizada por um período de intensa fome, sede, doenças e morte, diante dessa realidade, o cenário nordestino não era favorável para o discurso de um país em desenvolvimento economicamente, se em determinada região a realidade era próspera, no nordeste brasileiro a realidade era desoladora.

Contudo, o governo do então presidente Médici estava disposto a continuar com os discursos de um país futuramente próspero, mesmo com tal realidade.

---

[307] DIDIER, 2000, p. 27.
[308] DIDIER, 2000.
[309] DIDIER, 2000, p. 28.
[310] DIDIER, 2000, p. 28.
[311] DIDIER, 2000, p. 28.

> Em setembro de 1971, Médici entregou ao Congresso Nacional o seu 1° Plano Nacional de Desenvolvimento, em que estavam traçadas as bases da integração nacional, incluindo a "conquista" da Amazônia e o desenvolvimento do Nordeste, a fim de que o país pudesse "valer-se convenientemente de seus recursos humanos e da sua dimensão continental e traçar linhas para a integração social". Investindo na integração nacional, Médici aceleraria o projeto da Transamazônica, no intuito de absorver flagelados nordestinos. [312]

A partir disso, irrompem os discursos governamentais apontando que em momentos difíceis e complexos, as ações devem resultar no uso das forças nacionais, ou seja, as ações devem partir de todos os recursos físicos e humanos que a nação tem ao seu dispor, da capacidade espiritual e material, dos meios econômicos, políticos, psicossociais e militares, aptos para a luta – do seu Poder Nacional.[313]É nesse estágio que as manifestações culturais entram em voga, estas, como aponta Didier, serão vistas como expressões das forças psicossociais[314], ou seja, as manifestações culturais estariam ligadas socialmente, emocionalmente e mentalmente ao povo brasileiro.

> Noventa milhões em ação
> Pra frente, Brasil
> Do meu coração [...]
> De repente é aquela corrente pra frente
> Parece que todo o Brasil deu a mão
> Todos ligados na mesma emoção
> Tudo é um só coração... [315]

As marchinhas como essa, e com um conteúdo comum de exaltação, integração e otimismo seriam habituais ao longo dessa década. Como bem frisa Didier, inúmeros projetos seriam desenvolvidos para incentivar a cultura da Nação, "procuravam eliminar as fronteiras do popular e do erudito sob a forma harmoniosa de reunir diferenças numa unidade nacional",[316] contudo, essas manifestações da cultura nacional deveriam estar estritamente ligadas a pátria, à nação, manifestações ufanistas de exaltação da pátria-mãe, caso contrário, seriam consideradas ao mesmo tempo, inimigas da Nação.

Em relação a problemática que enquadra artes que não exaltam a pátria como inimigas da nação, entra também nesse contexto a censura e a repressão. O que acontecia nesses casos não era somente o artista ser considerado opositor da nação ou a obra não condizer com os

---

[312] DIDIER, 2000, p. 28.
[313] DIDIER, 2000, p. 29.
[314] DIDIER, 2000, p. 29.
[315] MIGUEL GUSTAVO. *Pra frente, Brasil.* 2m33s.
[316] DIDIER, 2000, p. 29.

preceitos de uma arte de teor nacional e ficar nisso, a forma como o governo atuou frente a essas divergências em um país que os discursos pregavam o otimismo e a integração, causou inúmeras tensões no cenário brasileiro naquele dado instante, culpando os meios de comunicações por disseminarem só o "negativo" e de forma exagerada, influenciando assim os jovens na formação de opiniões, as autoridades tentavam ocultar os rastros deixados pela censura e pela repressão. Mas ao passo que eles tentavam encobrir por um lado, alguns meios de comunicação contrários a esse sistema de governo, "desencobriam" e rebatiam as acusações firmemente, Maria Thereza Didier traz essa passagem como exemplo,

> O *Jornal Opinião*, contrapondo-se a essa versão, afirmava: "não faltam, nos órgãos de divulgação os elogios aos aspectos positivos do Brasil, complementados por propaganda direta da obra da Revolução". Como exemplo dessa propaganda direta, o artigo acima destacou alguns filmes curtos que era apresentados na televisão: "Num deles, podia-se ver um poço e petróleo jorrando o ouro negro. Ao fundo, a figura sorridente de um brasileiro. E, sublinhando a cena, uma sonata de cravo, e estilo leve e harmonioso, provavelmente composta na corte de Luís XIV". Por não se compartilhar desse otimismo, músicas, peças de teatro, filmes e propagandas de TV foram censuradas sob a acusação de subverterem a ordem e a segurança nacional. [317]

Curiosamente, o governo os acusava de subverter a ordem e a segurança nacional. Outro fato irônico diz respeito à fala do então Ministro da Educação a época, Jarbas Passarinho, ao declarar que "nós damos liberdade de criação, só não queremos que ataquem as nossas crenças."[318] A frase dita por Jarbas Passarinho carrega no seu interior uma totalidade de incongruências, até onde iria essa liberdade de criação, ao tempo que na sua essência existia restrição?

Sobre a questão da censura e repressão aos meios culturais nesse dito período, Natalia Morato Fernandes no artigo *A política cultural à época da ditadura militar*[319], traz um questionamento pertinente a se considerar, a autora aponta que a ação da censura nas músicas, nas peças de teatros, propagandas, manifestações, enfim, nos diferentes meios artísticos, tinha um propósito maior do que cercear essa ou aquela música, esse ou aquele filme, a censura poderia ser pensada além disso, tal como uma forma de calar uma determinada produção cultural que já havia se instalado desde décadas anteriores no país,[320]

---

[317] DIDIER, 2000, p. 30-31.
[318] DIDIER, 2000, p. 31-32.
[319] FERNANDES, Natalia Ap. Morato. "A política cultural à época da ditadura militar". **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar.** São Carlos, v.3, n.1, jan-jun 2013, pp. 173-192.
[320] FERNANDES, 2013, 176.

> Nesse sentido, pode-se dizer que a censura foi o instrumento utilizado para calar determinado tipo de produção cultural que havia se estruturado no país desde os anos 1930, cujo fundamento está no conceito de intelectual e artista como opositor, isto é, um tipo de produção cultural em que o intelectual e o artista adotam posição crítica em relação aos regimes autoritários, rompendo com uma tendência de submissão de artistas e intelectuais à tutela do Estado. [321]

Pensando a partir dessa ideia, a censura buscava romper com as práticas que essas produções contrárias ao regime vinham estabelecendo positivamente nesse cenário.

Retornando a questão das manifestações culturais no país, os governos autoritários do período ditatorial defendiam o incentivo cultural quando este representasse o "todo nacional", ou seja, atrelado a uma bandeira nacionalista, manifestações como o futebol, o samba e o folclore recordavam com otimismo e representatividade a cultura local, nacional. "Inventando a cultura, as bases governamentais utilizavam um passado rico de símbolos, evocativos de uma nacionalidade isenta do que nomeavam de ideologias."[322]

Essa questão de pensar a cultura atrelada ao nacional, na exaltação pátria, ao tempo em que trazia o discurso de simplicidade e otimismo para com a valorização cultural, podia ser interpretada por muitos negativamente, em outras palavras, na prática da produção a realidade era outra.

> O pensador católico Alceu Amoroso sentenciou: "Existe mesmo a formulação de uma política cultural projetada pelo Conselho Federal de Cultura mas cujos primeiros sintomas [...] fazem temer que longe de promover a cultura na base da liberdade criadora [...] venha a produzir resultados totalmente opostos, colocando cada vez mais a cultura nacional sobre a base de um dirigismo político intolerável sob o disfarce da segurança nacional e da censura a qualquer desvio individual ou grupal. [323]

Foi a partir de figuras como Alceu Amoroso, que questionavam a tal "liberdade criadora" dos discursos pautados pelos governantes, que estes emitiram um documento intitulado de *Como eles age*m,[324]acusando organizações de esquerda a utilizarem setores artísticos e culturais para propagandear contra o governo vigente, segundo eles, eram principalmente nesses setores culturais que a subversão acontecia. Como aponta Didier[325], esse documento enfatizava o "perigo" para a segurança nacional de manifestações artísticas que tivessem no seu bojo temas políticos. Essa ideia aqui descrita pode ser pensada também

[321] FERNANDES, 2013, 176-177.
[322] DIDIER, 2000, p. 32.
[323] DIDIER, 2000, p. 32.
[324] DIDIER, 2000, p. 33.
[325] DIDIER, 2000, p. 33.

sob o olhar que trouxemos anteriormente da autora Natalia Fernandes, onde a censura partia na busca de silenciar os artistas que eram contrários, e questionavam os preceitos governamentais.

Regressando ao documento *Como eles agem*,

> É nesse sentido que o documento considera o cineasta Gláuber Rocha um seguidor do cinema político de Godard e afirma: "Sob o rótulo 'cinema novo brasileiro', alguns produtores valem-se de temas regionais para insuflar a luta armada contra o 'poder opressor', sugerindo soluções aos problemas existentes em áreas subdesenvolvidas, mostrando a violência policial de uma forma exagerada ou inverídica, gerando assim a animosidade do povo em relação ao poder constituído, [...] esse fragmento do documento, expedido na gestão Jarbas Passarinho registra duas importantes presenças nas representações culturais da década de 70: a questão regional na abordagem da cultura brasileira e a discussão sobre a arte engajada num projeto político específico. [326]

Observando a passagem acima, percebe-se o tom de denúncia aos artistas que, segundo eles, utilizavam de temáticas regionais para "convidar" o povo a luta armada, apontando soluções para problemas de áreas subdesenvolvidas e ao mesmo tempo trazendo discursos de violência longe da realidade, é interessante percebermos que a arte engajada dos intelectuais e artistas de esquerda, que denunciavam a violência e que apontavam as discrepâncias do que é em relação ao que se quer ocultar, é vista por eles como um perigo a segurança nacional. Além disso, esse pensamento torna-se totalmente diferente da ideia de cultura com ênfase no regional que eles queriam disseminar, essa ideia valorizaria suas características "singulares e únicas", que a todo custo eles queriam "vender", inclusive, atributo muito caro a algumas manifestações culturais contemporâneas àquele momento, como por exemplo, o Movimento Armorial, dessa forma, pensar o regional atrelado a características como a fome, a pobreza ou a falta de assistencialismo público era uma prática reprovável aos olhos dos dirigentes governamentais, pois denunciava justamente o que eles reconheciam, mas queriam ocultar na ideia de um milagre econômico nacional.

Trazendo o exemplo da região Nordeste para se pensar esse regional, muitas obras naquele dado momento foram construídas a partir desse espaço geográfico, obras que abordavam as dificuldades que essa região vinha passando, como também obras que reconheciam certas dificuldades dessa região, mas exaltavam o nordeste como celeiro das tradições originárias e rico em cultura popular, nessa segunda visão, a ideia de cultura nacional se ancorava.

---

[326] DIDIER, 2000, p. 33.

> A visão evolucionista presente nas várias representações nacionalistas vai identificar, nessa região, a fonte de originalidade e identidade da Nação, relacionando-a com a infância do País. Intelectuais de posições políticas diversas consideravam o Nordeste como o celeiro da tradição brasileira. A cultura popular aparece como um processo artesanal, contrapondo-se à produção em grande escala da indústria cultural. A representação de uma cultura pura e autêntica, relacionada à identidade nacional, estava presente nos anos 70, no embate da discussão entre a arte e a indústria, sobretudo com o advento da televisão como novo elemento nas imagens nacionais. [327]

Dessa forma, o Nordeste brasileiro a partir desses discursos, ficou conhecido como a região característica dos povos primitivos, sendo assim, como a melhor representação de uma cultura originária, nacional e um local geográfico de preservação e resistência contra influências e culturas externas, a partir da década de 70, esse discurso retornou com muita força, a noção de passado puro tornaria a cultura popular nordestina como a mais próxima das especificidades de uma cultura nacional. Contudo, cabe mencionar que nem todos os estudiosos, intelectuais e artistas compactuam com tal visão, dessa forma, assim com a década de 70 foi importante para esse pensamento, ela foi marcada também por uma imagem dúbia sobre a importância do nordeste para a conformação da cultura brasileira.

Por fim, nesse subtópico buscamos trazer uma discussão voltada para a questão do nacional no contexto da década de 1970, percebendo como os discursos governamentais pautavam a necessidade de se pensar a cultura através do ideário nacional/regional, pautas também adotadas por alguns movimentos artístico-culturais contemporâneos a esse dado momento histórico, tais como o que damos ênfase nesse capítulo, o Movimento Armorial.

2.3.2 A Política Nacional de Cultura e o Movimento Armorial: a preservação do caráter autêntico das tradições.

No primeiro capítulo desse trabalho um dos tópicos voltou-se exclusivamente para as particularidades do Conselho Federal de Cultura, o CFC foi um órgão governamental constituído para o fomento de políticas públicas para a cultura no país, criado em 1966 este órgão atuou por mais de vinte anos encerrando suas atividades em 1990, diante disso, nesse subtópico nos deteremos sobre as *Diretrizes para uma política nacional de cultura*, documento redigido pelos membros do Conselho Federal de Cultura tendo como meta traçar as linhas gerais e as normas de ação do governo na área cultural, daremos maior ênfase na

[327] DIDIER, 2000, p. 34.

Política Nacional de Cultura - definição presente nas *Diretrizes* -, em relação com o Movimento Armorial, em outras palavras, buscaremos perceber as proximidades características entre a Política Nacional de Cultura, extensão das *Diretrizes* propostas pelo CFC e o Movimento Armorial.

Sobre as *Diretrizes para uma política nacional de cultura,* a autora Lia Calabre aponta o seguinte,

> A entrega do documento ao Ministro ocorreu em março de 1973, no fim do mandato de Arthur Reis e de Andrade Muricy na presidência e vice-presidência do CFC e no início da gestão Raymundo Muniz de Aragão e Manuel Diegues. [...]Estariam ali traçadas as linhas gerais e as normas de ação do governo na área da cultura, com base no tripé: defesa do patrimônio, incentivo à criatividade e a difusão da cultura.[328]

A contar desse momento, as diretrizes apresentadas deveriam servir como âncora e guia para planos, projetos e programas destinados para a cultura. Como bem aponta Calabre[329], esse documento era dividido em duas partes, na primeira delas continha as considerações iniciais, os fundamentos legais e os conceitos fundamentais, na segunda parte seria apresentada a ideia de "Política Nacional de Cultural" – na qual discutiremos em breve -, sua definição, objetivos, normas e previsões[330], basicamente como uma cartilha, digamos assim.

Na primeira parte desse documento alguns conceitos seriam apontados, como é o caso da definição de política, esta vai ser pensada como "um conjunto de diretrizes que orientam e condicionam a ação governamental"[331], já a cultura, outro conceito trazido e definido por eles, é posta como "o somatório das criações do homem"[332], contudo, é frisado que para o homem usufruir da cultura ele tem que está devidamente educado, em outras palavras, para ter um gosto cultural apurado era necessário ser escolarizado, vejamos a reafirmação desse pensamento no trecho abaixo,

> No contexto da política nacional que visa edificar uma sociedade aberta e progressista, a difusão da cultura tornando-a acessível a todos, e a educação, preparando cada um para usufruí-la, formam o binário de forças que promoverão a valorizarão do homem brasileiro. [333]

---

[328] CALABRE, Lia. "INTELECTUAIS E POLÍTICA CULTURAL: o Conselho Federal de Cultural". **Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano,** 2006, pp. 1-11, p. 7.
[329] CALABRE, 2006, p. 7.
[330] CALABRE, 2006, p. 7.
[331] CALABRE, 2006, p. 8.
[332] CALABRE, 2006, p. 8.
[333] CALABRE, 2006, p. 8.

No trecho acima é perceptível à menção de que a cultura tem que ser pensada em conjunto com a educação, só assim é possível promover uma valorização do homem brasileiro. É importante mencionar que as diretrizes foram redigidas pelos membros do Conselho Federal de Cultura, mas, solicitadas e indicadas segundo as recomendações do Ministro Jarbas Passarinho.

Seguindo a nossa análise, nas diretrizes a definição de cultura brasileira também é elencada, para eles, "a cultura brasileira é definida como aquela criada no país ou resultante de aculturação".[334] Como bem frisa Lia Calabre[335], esse conceito de aculturação quando pensado nesses termos pressupõe que a partir do contato de diferentes grupos e culturas vai existir uma que se sobressairá as demais, ou seja, em um processo como esse haverá sempre uma hierarquia em desfavor de uma subordinação.

Outra questão presente nas diretrizes nesse primeiro momento, e muito comum nos discursos ufanistas de valorização da cultura nacional, e não menos importante, em movimentos artísticos culturais como o Armorial, era a construção dos discursos que explanavam uma preocupação com elementos culturais estrangeiros.

> O documento expressa também uma preocupação com o processo contínuo de valorização de elementos culturais estrangeiros que estariam contribuindo para o desaparecimento e desvalorização do acervo cultural brasileiro acumulado. Esse processo estaria colocando em risco a preservação da "personalidade brasileira" e a segurança nacional. Alerta ainda para o fato de que para um país de dimensão continental, que vive um processo de crescimento populacional acelerado e de miscigenação étnica contínua e permanente é fundamental a sobrevivência dos variados elementos formadores da personalidade nacional. [...] A política cultural é colocada como um dos elementos importantes na construção e manutenção das políticas de segurança e de desenvolvimento. [336]

A partir desse trecho é importante discutirmos algumas questões. A princípio diz respeito ao fato de que, segundo eles, a partir da "entrada" de elementos estrangeiros no país, isso contribuiria para o desaparecimento e desvalorização da cultura brasileira, e mais grave ainda, significaria um risco para a segurança nacional. Trazendo o Movimento Armorial como comparativo, percebe-se que a ideia compactuada pelos governantes e descrita acima quanto ao "perigo" das culturas estrangeiras é compartilhada também pelos Armoriais, vejamos:

---

[334] CALABRE, 2006, p. 8.
[335] CALABRE, 2006, p. 8.
[336] CALABRE, 2006, p. 8.

> Seguindo-se esse viés e em defesa da autenticidade da cultura brasileira, condenaram-se os elementos considerados "estrangeiros" nas expressões culturais. Essa asserção está em consonância com o pensamento armorial, que demarcou a verdadeira arte brasileira, principalmente no espaço nordestino, recusando elementos que não estivessem dentro do universo cultural brasileiro ou não tivessem sido por ele, há muito tempo, incorporados. [337]

Uma outra questão importante a se pensar ainda sobre o trecho acima, diz respeito a menção recorrente sobre a necessidade da constante preservação de elementos formadores e constitutivos da personalidade nacional, trazendo mais uma vez o Armorial em comparativo com o pensamento disseminado a partir da diretriz que estamos aqui discutindo, é comum nas falas do então percursor do Movimento Armorial, Ariano Suassuna, a crítica a artistas que trazem em suas canções ou falas artefatos ligados a cultura estrangeira, como o uso das *guitarras elétricas* ou a alusão a *Coca-Cola*, para os armoriais assim como para os órgãos político-culturais, trazer elementos de "fora" do universo cultural brasileiro colaboraria para a não sobrevivência desses elementos que eles julgavam formadores da cultura brasileira, observemos,

> O músico baiano Caetano Veloso, ainda na década de 60, chocou um público que se demonstrou atônito ante o elemento *estranho* da guitarra elétrica. Voltamos a perceber a vinculação da questão da identidade brasileira com o processo artesanal e intuitivo, enquanto os elementos industrializados e "modernos" só podiam ser relacionados ao "estrangeiro". [338]

Avançando a nossa discussão, na segunda parte das *Diretrizes para uma política nacional de cultura*, os membros do Conselho Federal de Cultura e autores desse documento definirão uma Política Nacional de Cultura – PNC. A primeira dessas definições vai apontar a política cultural como um conjunto de diretrizes do governo que visa conservar o patrimônio cultural, [339] para eles, o patrimônio cultural se adequa nos seguintes aspectos,

> Constituído das tradições históricas e dos hábitos e costumes estratificados; das criações artísticas e literárias mais representativas do espírito criador brasileiro; das realizações técnicas e científicas de especial significação para a humanidade; das cidades, conjuntos arquitetônicos e monumentos de significação histórica, artística, cívica ou religiosa; das jazidas arqueológicas; das paisagens mais belas ou típicas do território pátrio; das idéias e dos ideais partilhados pelos brasileiros. [340]

[337] DIDIER, 2000, p. 84.
[338] DIDIER, 2000, p. 84.
[339] CALABRE, 2006, p. 6.
[340] CALABRE, 2006, p. 9.

Lia Calabre traz uma questão pertinente a se analisar quando aponta que a partir dos aspectos que englobam o patrimônio cultural é possível perceber uma hierarquia dos saberes e fazeres culturais[341], é sempre o "mais belo", o "mais representativo", com "mais significações", dando a entender que o saber/fazer cultural que não se enquadrasse nessas características não seriam, por assim dizer, consideradas como dignas de valorização, investimentos e coisas mais. Ademais, a conservação desse patrimônio tinha dois objetivos principais, o primeiro deles seria o "incentivo da atualização do nosso potencial criativo em todos os setores da cultura"[342] e a "adequada divulgação das manifestações e dos resultados dessa criatividade"[343].

Continuando, um outro ponto em destaque nesse documento se manifestava em torno do apontamento da necessidade de ações voltadas para a promoção de estudos e pesquisas sobre o homem e as sociedades brasileiras[344], Calabre aponta que,

> ...as questões da necessidade da elaboração de políticas culturais estavam presentes no período e vinham sendo pensadas e postas em prática em diversas esferas do governo e por intelectuais de diferentes matrizes de pensamento. [345]

Para esclarecer tal questão a autora cita o exemplo do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, este teria iniciado suas atividades em 1975, "como um dos lugares criados para suprir essa necessidade de conhecimento sobre a cultura brasileira, de preservação dos elementos nacionais e de definição do produto nacional" [346], dessa forma, entendemos que de fato algumas propostas pensadas nessas diretrizes foram "tiradas do papel" e postas em prática, como o exemplo acima, buscando a promoção de pesquisas desse caráter.

A Política Nacional de Cultura deveria estar pautada em três objetivos principais, eram eles: a preservação do patrimônio cultural, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e manifestações culturais[347].

Um ponto interessante a se pensar sobre os objetivos da PNC, bem como a criação de ações voltadas para estudos e pesquisas sobre o homem e as sociedades brasileiras, é a forma como o governo "via" essas manifestações ligadas ao ideário disseminado pela Política Nacional de Cultura. Novamente trazemos o exemplo do Movimento Armorial. Essa

[341] CALABRE, 2006, p. 9.
[342] CALABRE, 2006, p. 9.
[343] CALABRE, 2006, p. 9.
[344] CALABRE, 2006, p. 9.
[345] CALABRE, 2006, p. 9.
[346] CALABRE, 2006, p. 9.
[347] CALABRE, 2006, p. 9.

manifestação artístico-cultural recebeu consideráveis investimentos da Secretária de Educação e Cultura destinadas para diferentes bases da arte armorial, percebemos que o Movimento Armorial, como uma manifestação que coadunava com os pressupostos não somente do PNC, como do Conselho Federal de Cultura e do governo vigente como um todo, nas questões ligadas a cultura, teve maior atenção e respaldo que outras manifestações. Vejamos no trecho abaixo o exemplo claro disso,

> Além do impulso que recebeu durante a administração de Suassuna na SEC do Recife, o movimento contava também com a simpatia e o apoio do Ministro de Educação e Cultura, Ney Braga. O jornal *O Estado de São Paulo* registra: "Suassuna foi convocado a Brasília pelo ministro da Educação, Ney Braga, que pretende ajudar o movimento e patrocinar excursões do Quinteto Armorial, que se apresentou ontem no auditório do MEC. No ano passado, o Ministério deu uma ajuda de 350 mil cruzeiros ao movimento. Neste ano, a ajuda pode ser ampliada, pois além das várias áreas artísticas – literatura, gravura, pintura, música, teatro, será criada a orquestra. [348]

Torna-se claro que a proposta do armorial – enquanto manifestação cultural que buscava criar uma arte brasileira partindo de matrizes populares antigas – estava de igual com a visão de um governo que queria construir uma memória única e linear sobre a cultura brasileira.

Regressando as bases da Política Nacional de Cultura, no documento em que estamos discutindo foram enumeradas 10 medidas que deveriam ser implantadas para a viabilização da PNC. São elas: 1- Criação do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura; 2 – Criação do Serviço Nacional de Música; 3 – Criação do Serviço Nacional de Artes Plásticas; 4 – Criação do Serviço Nacional de Folclore; 5 – Levantamento e cadastramento dos bens culturais, cuja defesa seja obrigação do poder público; 6 – Estímulo ao funcionamento e à criação dos conselhos de cultura; 7 – Criação das casas de cultura; 8 – Implantação de um sistema de colaboração entre as universidades federais, estaduais e privadas, em seus diversos institutos como estímulo aos estudantes para o estudo e conhecimento da vida cultural do país; 9 – Recuperação e restauração de bens privados tombados; 10 – Financiamento de projetos de natureza cultural. [349]

Cabe registrar que muitas dessas medidas acima apontadas já estavam sendo executados pelo Conselho Federal de Cultura, mas como salienta Calabre, a aprovação de um plano significava que todos os recursos destinados garantiriam a manutenção do trabalho.[350]

---

[348] DIDIER, 2000, p. 42-43.
[349] CALABRE, 2006, p. 10.
[350] CALABRE, 2006, p. 10.

Ao fim do documento é reforçado a necessidade da criação de um órgão próprio para a cultura, ou seja, o Ministério da Cultura, este daria ao PNC a estrutura necessária para sua implementação, além de aumentar as possibilidades desse campo no cenário nacional, contudo, somente após mais de uma década da escrita das *Diretrizes para uma política nacional de cultura*, em 1985, é que seria criado o Ministério da Cultura no governo do então presidente José Sarney.

Exposta a base teórica presente nas diretrizes para uma política da cultura no país, e trazendo nosso objeto de estudo, no qual nos debruçamos ao longo desse trabalho, o Movimento Armorial, podemos inferir mais alguns exemplos que demonstram essa "ligação" entre a idealização de um intelectual para a cultura e a de um regime de governo, que tinham em comum pensamentos igualitários sobre a gênese cultural.

> A Política Nacional de Cultura elabora uma visão idealizada de um caráter essencial do *brasileiro*, cujas características são expressas principalmente na capacidade de fundir, de forma passiva, tendências exteriores. A PNC define a singularidade cultural brasileira na fusão étnica entre os negros, índios e brancos. [351]

Curiosamente, é comum nos discursos do Movimento Armorial, na figura do seu idealizar Ariano, o enfoque nessa mistura racial e cultural como parte principal da construção de uma cultura brasileira. Para Suassuna, assim como para os nomes por trás das diretrizes que formam a Política Nacional de Cultura, as misturas entre as raças ibérico-mouras, negras e índias dão origem ao "ser castanho", o representante de uma herança que se sustenta nas bases tradicionais, que conta a história, segundo eles, de uma cultura, de um povo, de uma nação, paralelamente ao pensamento armorial, a cultura assumida e vista a partir do PNC tem as mesmas referências, "é esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar, que dá significado peculiar à cultura brasileira, expressando a personalidade do povo que a criou." [352]

Outra característica de ligação entre o Movimento Armorial e a Política Nacional de Cultura é o ideário atrelado à região Nordeste como o âmago da cultura brasileira, o coração do país,

> As peculiaridades regionais vão ser, em grande parte, relacionadas às raízes culturais do país. Nessa concepção, a região Nordeste, e sua cultura popular,

[351] DIDIER, 2000, p. 82.
[352] DIDIER, 2000, p. 83.

> é um ponto de referência ao início do processo de fusão das origens étnicas e culturais brasileiras. [353]

A cultura popular vai ser considerada como a expressão das matrizes originárias da cultura brasileira, assim como para o armorial, a cultura popular passa a ser um manancial que ainda não foi "contaminado"[354], a esperança contra o caos trazido pela industrialização e pelas manifestações culturais que louvam o estrangeiro. "Decorre que o "popular" fica como a fonte da autêntica brasilidade, expressa por um conceito de cultura que abrange principalmente as produções artísticas e artesanais."[355]

Em síntese, ao longo desse subtópico buscamos trazer as principais características do Plano Nacional de Cultura, presente nas diretrizes propostas pelos membros do Conselho Federal de Cultura, procurando evidenciar, dentre outras coisas, como o discurso presente nas bases do Movimento Armorial se liga integralmente com os pronunciamentos dos órgãos governamentais sobre a questão cultural daquele dado momento histórico, essa realidade não somente validou as ideias do armorial no cenário nacional, como o beneficiou diretamente de diferentes formas.

3. "À DESILUSÃO PREDOMINANTE NO PENSAMENTO TROPICALISTA, SE OPÕE O CARÁTER MISSIONÁRIO DO MOVIMENTO ARMORIAL"[356]: embates e divergências na cena cultural contemporânea.

Iniciamos o último capítulo do nosso trabalho como quem se inicia uma peça teatral ou um monólogo, no nosso "prólogo", ou seja, na parte introdutória que antecede o desenrolar desse capítulo, elucidaremos, de forma mais clara, algumas das principais discussões que ocorreram, em forma de embate direto, entre as diferentes "frentes" que buscavam demarcar os caminhos que a cultura em particular, e o Brasil em geral, deveriam seguir, naquele dado momento histórico. Torna-se importante trazer essa discussão inicial, como o prólogo do nosso capítulo, pois a custo desses embates, e graças a eles, iniciativas, atitudes, decisões e configurações de uma dita cultura foram sendo tomadas. A partir disso, como o título do nosso capítulo alude, de um lado teremos a desilusão, o caos, o emaranhado presente no

[353] DIDIER, 2000, p. 83-84.
[354] DIDIER, 2000, p. 83.
[355] DIDIER, 2000, p. 83.
[356] Passagem retirada do Artigo Científico intitulado de *Movimento Armorial x Tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea* (2009), do autor Almicar Almeida Bezerra, apresentado no V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, a referida passagem se encontra no tópico de Considerações finais do trabalho.

Movimento tropicalista, do outro teremos o teor missionário, tradicional e regional do Movimento Armorial, de um lado Ariano Suassuna, Gilvan Samico, Antônio Nóbrega, Francisco Brennand e Miguel dos Santos, do outro, Jomard Muniz de Britto, Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Celso Marconi.

> Madeira do Rosarinho
> vem à cidade sua fama mostrar.
> **E traz com seu pessoal**
> **seu estandarte tão original**.
> Não vem prá fazer barulho,
> vem só dizer, e com satisfação:
> queiram ou não queiram os juízes
> **o nosso bloco é de fato campeão**.
>
> E se aqui estamos
> cantando essa canção,
> **viemos defender a nossa tradição**.
> E dizer bem alto
> que a injustiça dói,
> nós somos madeira de lei
> que cupim não rói. [357]

O trecho acima transcrito é um frevo intitulado de "Madeira que o Cupim não Rói", do compositor e músico, Capiba, personagem importante na narrativa de Suassuna. Um fato curioso quanto a essa passagem é que ela nos transporta para o ano de 1999, quando, em um espetáculo no carnaval de Recife, ela foi cantada, com êxtase, por Ariano Suassuna e Antônio Nóbrega, este, seu amigo, e membro do Movimento Armorial. Ainda que o nosso trabalho não abarque esse recorte temporal – 1999 -, mas, algumas considerações quanto a esse trecho, é digno de nota. Grifamos em negrito algumas partes que nos chamam à atenção. Analisando o parágrafo inicial, o compositor pontua nessa passagem, "E traz com seu pessoal seu estandarte tão original", estandarte, como uma insígnia heráldica, representa, em termos mais gerais, por exemplo, uma bandeira, uma bandeira que representa um povo, uma cultura, uma nação, nesse caso em específico, o compositor já complementa, destacando sua originalidade, e concluí, reafirmando, que ainda que os "juízes", que consideram o que pode vir a ser certo ou errado, concordando ou não com tal fato, o bloco, o estandarte, a bandeira, é a campeã. Já no segundo parágrafo, mais diretamente, o compositor reafirma sua defesa para com as tradições, "viemos defender a nossa tradição", e concluí, apontando que apesar das injustiças, não é fácil derrota-los, pois eles são "...madeira de lei que cupim não rói".

[357] NOGUEIRA, 2002, p. 152, grifo nosso.

Ainda que não explicitamente, o frevo acima nos remete as características de uma arte/cultura armorial, defendida veementemente por Ariano e seus companheiros. Ao longo da composição, são exaltadas as insígnias originais que carregam em seu escopo as tradições de uma cultura, além de reafirmar, que mesmo com injustiças de posicionamentos contrários, não é tão fácil destitui-los dessa ideia, tão difícil de "rachar" quanto uma madeira de lei, legítima. Curiosamente, como nos lembra Maria Aparecida Lopes Nogueira, para Suassuna, esse seria considerado o hino da vitória da cultura brasileira[358], e foi com esse frevo que ele passou a encerrar algumas de suas aulas-espetáculos Brasil afora, como se ao final de cada exposição, ele quisesse reafirmar a "vitória" de suas ideias, já legitimadas nacionalmente.

> Vaidoso assumido, coleciona o que é veiculado na mídia a seu respeito, e utiliza esse material como fonte inesgotável de revigoramento. As críticas servem de auto-avaliação, mesmo as impiedosas, que terão uma resposta mordaz, embora sutil, em entrevistas, artigos ou em personagens de suas peças e romances. Tal qual Narciso, alimenta-se com as críticas favoráveis, antídoto para sua alma. Mas para amenizar a vaidade, costuma afirmar que é uma característica comum entre os escritores.[359]

Considerado um cânone em termos de cultura nacional, Suassuna costuma reagir positivamente a críticas favoráveis, que servem como um alento e cura para seus muitos questionamentos dolorosos sobre a vida e como reafirmação das suas ideias frente à cultura e ao povo castanho, ao mesmo tempo, quanto às críticas que, de certa forma, lhe tiram do seu lugar de conforto, Ariano se mostra uma persona reativa, ao ponto de na mesma altura, ou superior a elas, responde-las. Usando como analogia o hino-frevo que discutimos acima, apesar de Suassuna julgar seu bloco como o campeão da "avenida", é necessário consideramos também manifestações, e em especial, figuras, que de forma ousada e corajosa, enfrentavam aquele que já se considerava ganho nas batalhas canônicas culturais. Vejamos:

> 1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?).
> 2. Recusamos o "comprometimento" com nossos "antigos professores". (Porque eles continuam mais "antigos" do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de histrionismo, de sua menopausa intelectual).
> 3. Lamentemos que os da "nova e novíssima geração" (a maioria pelo menos) continuam a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística etc, e tal.
> [...]

[358] NOGUEIRA, 2002, p.151.
[359] NOGUEIRA, 2002, p. 155.

> 5. Afirmamos: "Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes." (Quá, quá, quá para os que "não nos entendem"...)
> [...]
> 8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo! [360]

No dia 19 de abril de 1968, em Olinda, cidade pernambucana, na exposição do potiguar Marcos Silva era lançado, oficialmente, o 1° Manifesto Tropicalista Nordestino, este, com o título de *Por que somos e não somos tropicalistas*, divulgado também no dia seguinte, através do *Jornal do Commercio.* Não nos deteremos nesse momento ao Movimento Tropicália em si, pois faremos isso em um tópico futuro, contudo, torna-se importante analisarmos alguns trechos do manifesto tropicalista exposto acima para entendermos até que ponto, na cena de Recife e seus arredores, as divergências entre determinados movimentos afloraram os ânimos não somente de seus principais representantes, como também, do público local, que assistia atônito todos os acontecimentos.

Nordeste, Pernambuco, Recife. Mestre e discípulos. Professor e alunos. Tradição e modernidade. Ação e reação.

As palavras transcritas acima demonstram, dentre outras coisas, como se estabeleceu o clima cultural na capital pernambucana em fins da década de sessenta. Como já discorremos no capítulo primeiro deste trabalho, os anos sessenta foram marcados por um contingente significativo de contradições, descobertas, transformações e conflitos no cenário nacional, em Recife e suas extremidades não foi diferente.

O manifesto *Porque somos e não somos tropicalistas* foi assinado por três sujeitos que se tornaram, dentre muitos outros, expoentes na luta pela demarcação da cultura brasileira, estes, contrários abertamente ao ideal proposto pelo o ex-professor de Estética de alguns deles, Ariano Suassuna. Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi, reiteraram, ao assinar o documento chave desse manifesto tropicalista nordestino, que não só rejeitavam a proximidade com seu antigo professor, como recusavam qualquer arte ou manifestação cultural como um todo, que tentasse explicar quem nós somos através de uma ideia luso-tropical, joãocabralina e regionalista. Para os atores do manifesto, o movimento encabeçado por eles naquele contexto histórico viria justamente para "quebrar" com essas amarras que estavam estabelecidas. A via contrária, oposta e universal, o novo contra o velho,

[360] BRITTO, GUIMARÃES, MARCONI, [1968], 2013, p.28-29, apud BRITO. Fábio Leonardo Castelo Branco. "A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do "movimento tropicalista" em Pernambuco". **História** (São Paulo) v.37, p. 1-20, 2018, pp.10.

a vanguarda contra a retaguarda, a loucura contra a burrice, o radical contra o tradicional, o moderno contra o retrógrado, os alunos contra o ex-professor, os discípulos contra o ex-mestre.

> Recheado de um sem número de referências e ataques escarnados, e buscando estabelecer um posicionamento, o manifesto – também marcado por uma inegável carga de contradições – traz consigo um tônus que muito dizia sobre o posicionamento de seus sujeitos frente tanto às questões caras à cultura, às letras e às artes pernambucanas, quanto ao próprio desejo de inserção de Pernambuco no concerto dos debates culturais em movimentação no Brasil do período. [361]

A busca por enquadrar Pernambuco nesse contexto dos debates culturais do período, como no trecho descrito acima, leva os protagonistas desse manifesto a se intensificarem mais e mais nos seus posicionamentos, usando da maior arma que eles tinham ao seu dispor naquele momento, a voz. Cabe mencionar que o Nordeste em si, e o Pernambuco em especial, carregavam no seu bojo, neste momento histórico, uma imagem construída e solidificada em torno de nomes como Ariano Suassuna e Gilberto Freyre, ecoava também, correntes de pensamento sociológicas com teor esquerdista, a dita "esquerda festival", que eram do mesmo modo, criticadas pelos intelectuais que lançavam esse manifesto, portanto, quando mencionamos que eles buscavam enquadrar o Pernambuco nessas discussões, nos referimos, a enquadrar o pensamento por eles deflagrado frente a essas outras realidades, como uma forma de calcar também um espaço de poder, contudo, sem modéstia, o principal antagonista que eles tinham que combater, era também a maior "pedra no sapato", o regionalismo luso-tropical de Freyre e a Ilha Brasil de Ariano Suassuna.

O segundo manifesto tropicalista contou com um número maior de adeptos, que ao serem incluídos com os nomes anteriores já conhecidos, concordaram, ao registrar sua assinatura, com os posicionamentos ali proferidos. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Moacy Cirne, Marcus Vinícius de Andrade, Carlos Antônio Aranha, Dailor Varela, Alexis Gurgel, Falves Silva, Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi[362] foram os nomes que assinaram a composição desse segundo manifesto. Como aponta o historiador Fábio Leonardo Brito[363], o manifesto de número dois intitulado de *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*, vai revelar claramente o sentimento de ataque pessoal que será direcionado para aquelas expressões que já estavam ali conformadas, na figura de seus

[361] BRITO, 2018, p.10.
[362] BRITO, 2018, p.11.
[363] BRITO, 2018, p.11.

principais expoentes. De um lado teríamos o "tropicalismo", crítico, vanguardista e livre, do outro teríamos a "tropicanalha", conservadora, subdesenvolvida e preconceituosa[364], segundo os moldes desse manifesto.

Contudo, como um bom narcisista que era - no bom sentido da palavra – Suassuna não deixaria de lado as críticas que eram direcionadas aos seus posicionamentos, ideias, obras e vida pessoal. Em uma atitude criticada, porém semelhante, Ariano utilizará os meios de comunicação em massa, como os jornais, por exemplo, pra não só responder aos seus rivais, como também contra-atacá-los sem pudor.

Fábio Leonardo Brito, no artigo intitulado *A fabricação da pernambucália em recife (1967-1973): configurações históricas do "movimento tropicalista" em Pernambuco*[365] traz alguns exemplos dessas "trocas de farpas" diretas entre o futuro percursor do Movimento Armorial e os intelectuais vanguardistas.

O primeiro desses exemplos diz respeito a uma resposta de Ariano endereçada para o jornalista Celso Marconi[366], quando este questiona algumas incongruências na produção da obra cinematográfica *A Compadecida,* essas incongruências, na grande maioria das vezes são pontuadas em tom de ironia e deboche, característica também adotada por Ariano quando retorna sua resposta. Vejamos a réplica de Suassuna a esse caso em específico:

> [...] Eu gostaria muito de saber qual é essa realidade nordestina que Celso Marconi pretende conhecer. Para ficar num caso que me toca mais de perto, uma coisa eu garanto: o único Sertão que Celso Marconi conhece é o que êle viu no cinema Art-Palácio, devidamente enlatado, desvirilizado e falsificado pelos cineastas de sua preferência. Celso Marconi, criado, como Gláuber Rocha, no asfalto, só pode mesmo julgar que fazem parte da "realidade nordestina", aquêles fazendeiros vestidos de paletó de veludo, aquêles cangaceiros dando gritinhos em cima das pedras e aquele sertanejo que considera o sertão um inferno, do qual êle corre covardemente, deixando a mulher no fôgo. Entende-se, então, suas opiniões a nosso respeito. [367]

Analisando a passagem transcrita acima, percebe-se que para Suassuna, o posicionamento de Marconi, ainda que seja inadequado, não o causa espanto, pois se entende que uma persona que não viveu a realidade do sertão, não pode falar com propriedade deste espaço geográfico, do seu povo, da sua cultura, das suas representações. Dessa forma, o sertão que ele conseguiria falar seria daquele construído a partir de sujeitos que também não o

[364] BRITO, 2018, p. 11.
[365] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do "movimento tropicalista" em Pernambuco". **História** (São Paulo) v.37, p. 1-20, 2018.
[366] BRITO, 2018, p. 12.
[367] SUASSUNA, 1968, p. 46, apud BRITO, 2018, p. 13.

conheciam, que desenham fazendeiros de paletó, cangaceiros compassivos e sertanejos covardes, mas não nós enganemos, Suassuna lança esse questionamento de forma irônica para com Celso Marconi. E nas entrelinhas, não explicitamente, confirma que ele sim teria propriedade pra falar desse sertão, logo que ele não só escreveu/ contou sobre ele, mas o vivenciou.

Seguindo nessa linha de raciocínio, Suassuna, a partir da sua resposta a Celso Marconi, cita como exemplo também o cinema Art-Palácio, acusando-o de frequenta-lo e ter suas visões pré-estabelecidas a partir do tipo de conteúdo que ele consumia nesse cinema, curiosamente, o cinema Art-Palácio Recife foi construído a partir de investimentos estrangeiros, mais precisamente da Alemanha, graças a isso, era comum a exibições de filmes estrangeiros, e só posteriormente, os filmes nacionais entrariam no catálogo. Como se sabe, Suassuna a partir da sua ideia de cultura era avesso à tecnologia, e principalmente, a influência estrangeira na cultura nacional, diante disso, podemos pensar essa crítica suassuniana também sob esse viés.

Caetano Veloso, outro expoente vanguardista, assim como seus contemporâneos de luta, utilizou-se dos meios de comunicação em massa para expor seu ponto de vista acerca dos cânones da cultura nacional, sobre a questão das manifestações nacionalistas em Suassuna, Veloso pontua:

> Hoje esse tipo de idéia só tem dois defensores de plantão: o José Ramos Tinhorão e o Ariano Suassuna. O Tinhorão criou argumentos sofisticados sobre o tema, mas é medíocre em suas sugestões artísticas. O Suassuna é o gênio que escreveu O Auto da Compadecida e A Pedra do Reino, mas assume o papel de um palhaço pela obrigação de manter uma posição que acha sagrada. Ele promove a xenofobia fazendo a gente rir. O MinC (Ministério da Cultura) não deveria defender essas posições pró-xenófobas.[368]

Com um tom gozador e sem desvios, Caetano Veloso critica a posição não fluída de Suassuna, bem como seu papel, segundo ele, xenofóbico, pois ao passo que supervaloriza uma cultura, renega outras manifestações divergentes. Quanto a essa questão, Suassuna responde:

> Volto-me somente contra aqueles que, sem necessidade, tomam, por exemplo, a atitude de colocar a coca-cola em cores positivas nas letras de

[368] VELOSO, 2006, apud BEZERRA, Almicar Almeida. "Movimento Armorial X Tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea". **ENECULT: Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura V.** Salvador, p. 1-13, 2009, pp.9.

> suas composições e até se vangloriam de tal ato como de uma façanha, uma vitória pessoal obtida por eles. Volto-me contra outros que, também sem nenhuma necessidade, não se acanharam de compor refrões musicais para a coca-cola. Em ambos os casos, estavam cometendo a traição de Judas e de Fausto, em troca da alma ou de 30 dinheiros.[369]

É válido ressaltar que as passagens transcritas acima não se enquadram como argumento e resposta, são passagens de datas diferentes, mas que se complementam, ao passo que a segunda responde a crítica levantada na primeira, e em ambos os casos, é visto o embate de ideias divergentes. Analisando a passagem acima, nota-se o "ataque" direto da persona de Suassuna dirigida aos artistas que tomam os objetos estrangeiros para si, e o consomem, não somente ao comporem sobre, mas também ao se vangloriam de tal fato. Curioso, pois Ariano, não diretamente, dado que não chega a citar nomes, dirigi sua crítica aos artistas vanguardistas, que trazem a cultura internacional como confluência para sua arte, comparando-os, até, a Judas que traiu Jesus, diante disso, na lógica suassuniana, artistas de vanguardas que utilizam traços estrangeiros para conformar sua arte, estão, no mínimo, cometendo uma traição contra ela.

Outro protagonista nesse cenário de divergências, contradições, ações e reações, é o pernambucano Jomard Muniz de Britto. Claramente, ele é um dos principais nomes que estavam à frente do movimento tropicalista no âmbito nordestino, e que de forma ousada, enfrentou os cânones da cultura nordestina/nacional, através da sua arte e estética de combate, porém, não nos deteremos sobre essa persona nesse momento, posteriormente, em um tópico particular, discorreremos acerca das suas várias nuances.

Buscamos demostrar, a partir dessa discussão inicial, a importância desses embates, que direto ou indiretamente, contribuíram para a tomada de decisões, de iniciativas e de atitudes frente às demarcações futuras de uma dita cultura nacional.

Com base nessa discussão, o último capítulo dessa pesquisa é intitulado de *"À desilusão predominante no pensamento tropicalista, se opõe o caráter missionário do Movimento Armorial": embates e divergências na cena cultural contemporânea*, este tomou o Movimento Armorial em comparação com outros movimentos culturais contemporâneos, tais como o Tropicalismo, partindo do pressuposto de que o Movimento Armorial é uma reação intelectual a manifestações culturais tais como aquelas protagonizadas pelos jovens tropicalistas.

---

[369] SUASSUNA, 2000, apud BEZERRA, 2009, p.9.

Posto isto, esse capítulo se dividiu em três trópicos principais, o primeiro deles intitulado de *Do Modernismo ao Tropicalismo: a ideia de identidade nacional brasileira,* nele discutiu-se mais detalhadamente acerca de algumas das principais correntes de pensamento que surgiriam com o intuito de delinear uma identidade nacional após o processo de independência brasileira, dentre essas manifestações, citamos, o Romantismo, o Modernismo, o Movimento Armorial e o Tropicalismo, já o segundo tópico tem como título *"Tropicalistas de todo o mundo, uni – vos.": a eclosão do Movimento Tropicalista no cenário nacional*, como o próprio nome induz, nesse tópico em específico, discutimos sobre o surgimento do Movimento Tropicalista a partir da segunda metade do século XX no cenário nacional, enfatizando suas bases, ideias, membros, problemáticas e contradições, já o terceiro e último tópico, intitulado de *"Eu também já fui brasileiro/moreno como vocês": Jomard Muniz de Britto e a busca por um nacional profundo e fragmentado* nos debruçamos sobre a figura emblemática de Jomard Muniz de Brito, a partir dos seus principais debates e conflitos na cena cultural pernambucana.

O principal recurso utilizado para a construção do capítulo final desse trabalho foram as bibliografias, dentre elas, podemos citar os livros *Contradições do homem brasileiro* (1964) e *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966), ambos de autoria de Jomard Muniz de Britto, e *Ariano Suassuna, O Cabreiro Tresmalhado* (2002), da autora Maria Aparecida Lopes Nogueira. Além disso, dialogamos também com outras obras e autores com apontamentos importantes para a construção desse capítulo.[370]

3.1. Do Modernismo ao Tropicalismo: a ideia de identidade nacional brasileira.

Muito se discutiu ao longo desse trabalho sobre a busca, por diferentes movimentos culturais, de demarcar uma cultura nacional. É comum que os movimentos culturais mais recentes, se espelhem, em partes ou totalmente, em algumas ideias gestadas por movimentos

[370] Tais como: Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, nos artigos *A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do "movimento tropicalista" em Pernambuco* (2018) e *Inventários de um feudalismo cultural brasileiro: Jomard Muniz de Britto e o desmonte discursivo da Ilha Brasil* (2014); o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, na tese de doutorado *Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália* (2004) e no artigo *Pernambucália: outras verdades tropicais* (2007); as autoras Ana Carolina Silva Viegas e Vivian Queiroz, com o artigo intitulado de *Particularismo ou Universalismo? Do Romantismo ao Modernismo: a identidade nacional brasileira;* não menos importante, Aristides Oliveira e Almicar Bezerra, com o trabalho *Nos trópicos de Pernambucâncer: confrontos intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em Recife* (2012); Pérola Virgínia Mathias, com o artigo *A influência do movimento tropicalista no seio da cultura brasileira atual* (2014), bem como Ana Paula Nogueira e Patrícia Barros, com *'Geleia geral brasileira': a formulação da ideia de identidade nacional através do Movimento Tropicalista* (2018), dentre muitos outros nomes com trabalhos pertinentes na área.

anteriores, e que de uma forma ou de outra, tiveram contribuição importante naquele dado momento histórico. É o caso do Movimento Tropicalista, que discutiremos ao longo desse capítulo. As ideias pensadas para enquadrar a arte e a estética tropicalista sofreram influência direta do poeta, escritor e modernista Oswald de Andrade, com a sua definição de antropofagia cultural. Como já frisado anteriormente, o Movimento Modernista, a partir das primeiras décadas do século XX, modificou o olhar que se tinha até o momento sobre a questão nacional, daí em diante, os antigos paradigmas que dominavam o cenário nacional começaram a ser repensados.

> [...] Essa geração de burgueses, anárquicos da literatura, artistas plásticos, músicos, entre outros protagonistas, influenciada pelo ideário europeu do "futurismo" e no afã característico de habitantes de um lugar que, de uma aldeia jesuítica se transformara em metrópole, buscava trazer ao Brasil novas formas de sentir a nacionalidade... [371]

Contudo, como sublinhamos acima, antes das ideias modernistas entrarem em voga, trazendo novas formas de sentir-se nacional, e influenciando alguns movimentos posteriores, a ideia que se tinha do nacional era recheado de elementos que exaltavam as características tidas como genuínas dos brasileiros.

Após o processo de Independência do Brasil, ocorrido nas primeiras décadas do século XIX, surgiu à necessidade de se "construir" uma história para a nova nação, essa história deveria ser fabricada longe de traços que ligassem a antiga colônia a sua metrópole, em outras palavras, a nacionalidade brasileira não deveria ser pensada como uma extensão de Portugal, e sim, aos modos de uma nacionalidade local. Como pontua Ana Carolina Viegas e Vivian Guerra[372], essa busca por elementos genuinamente brasileiros, foi responsável por caracterizar o movimento literário intitulado de Romantismo/Romântico[373]. Essa fase terá como característica principal a construção da identidade nacional longe de moldes europeus, e com ênfase nas belezas naturais do país e nos primeiros habitantes que aqui estavam quando da chegado dos europeus, os índios.

Cabe ressaltar que o movimento literário Romântico foi dividido em três fases principais, com características diferentes em cada uma dessas fases, contudo, a que nos importa é a primeira dessas fases, intitulada de indianista. Será nessa fase, a partir da literatura

---

[371] BARROS, 2005, p. 79, apud NOGUEIRA, Ana Paula; BARROS, Patrícia Marcondes de. "'Geleia geral brasileira': a formulação da ideia de identidade nacional através do Movimento Tropicalista". **Revista Dito Efeito.** Curitiba, v.9, n.14, p.76-86, 2018, pp. 81.

[372] VIEGAS, Ana Carolina Silva; GUERRA, Vivian Queiroz. "Particularismo ou Universalismo? Do Romantismo ao Modernismo: a identidade nacional brasileira". **Ao pé da letra**, v.22.2, p.1-13.

[373] VIEGAS; GUERRA, p.2.

de autores como Gonçalves Dias e José de Alencar, que a ideia de pátria se construiria a moldes nacionalistas. Nela se desenhou a figura do nativo como verdadeiro e único herói da nação, e não menos importante, a exaltação das belezas e riquezas locais.

> Convém determinar alguns modos pelos quais a poesia brasileira dos meados do século XIX realizou essa redução de motivos e imagens à óptica preferencial do sujeito. O primeiro – e menos complexo – grau de alheamento do eu lírico em face do cotidiano e da trama social dá-se, em geral, na busca de paralelos entre sentimentos e aspectos da natureza. A metáfora romântica mais simples é sempre a que se funda sobre alguma correlação entre paisagem e estado de alma.

Como visto no trecho acima, as metáforas românticas vão sendo construídas buscando estabelecer sempre uma correlação entre a paisagem, os aspectos da natureza, ao estado de alma, os sentimentos. *O Guarani*, obra de José de Alencar é um exemplo dessa fase literária do romantismo, obra indigenista, vai narrar a história do índio Peri, trazendo a tona no seu enredo, traços como a construção da identidade brasileira, a natureza como símbolo nacional e o índio como o protagonista nacional.

A propósito, se considerarmos algumas características do romantismo em comparação com manifestações mais recentes, tais como o nosso objeto de pesquisa – Movimento Armorial – e o regionalismo de Gilberto Freyre, perceberemos algumas semelhanças, ainda que sua base não seja a mesma. Tanto em Freyre como em Suassuna, a busca por essa identidade brasileira exclui características estrangeiras, e se estabelece na procura por um tipo único de brasileiro, como no romantismo, porém, os recifenses não identificam a raiz brasileira a partir do indígena e das características da paisagem local, mas, na típica brasilidade nordestina, tendo no Nordeste o espaço geográfico por excelência, e no sertanejo, o espírito legítimo do "ser brasileiro".

Essa realidade se perpetuou por um longo período de tempo, como o próprio nome já alude, a ideia romantizada da identidade nacional, do ser e estar brasileiro, só sofreria mudanças significativas no início do século XX, quando um grupo de intelectuais das mais diferentes esferas artísticas conformaria uma nova forma de se pensar a cultura, a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922. É importante ressaltar que dentro da própria estrutura do Modernismo, houveram convergências e rupturas quanto à forma de se pensar essa arte, aqui, nos deteremos basicamente sobre a noção antropofágica cultural, a partir do "Manifesto Antropofágico", apresentado por Oswald de Andrade durante a Semana de Arte Moderna, a

partir desse manifesto sairiam às bases estéticas culturais adotadas, décadas depois, pelos membros que compuseram o Movimento Tropicalista.

> Dado isso, o Antropofagismo chega pra destruir o mito do "bom selvagem" trazido pelo Romantismo, pois "Oswald interiorizou na antropofagia o índio, mas como imagem do primitivo vivendo numa sociedade outra, e movendo-se num espaço etnográfico ilimitado, que se confundia com o inconsciente da espécie." (NUNES, 1990, p. 25). Dessa forma, esse movimento representa um antimito, pois, em vez de considerar uma forma de ser brasileiro, constrói uma utopia, na qual, agora, existem possibilidades de ser brasileiro. [374]

Em outras palavras, o manifesto apresentado por Oswald Andrade vai revelar uma nova possibilidade de compreensão da identidade nacional, iríamos considerar agora, não somente uma forma de ser brasileiro, mais as múltiplas, universais e plurais formas de ser brasileiro. Como bem frisa Viegas e Guerra, "os aforismos do Manifesto Antropofágico misturariam em um só fluxo imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piadas às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica.".[375]

Diante dessa problemática, surgem os seguintes questionamentos, como funcionaria esse "ritual antropófago" em termos de uma identidade cultural? Como Oswald Andrade o enquadrou, metaforicamente, para a questão cultural?

Para a compreensão desse ritual recuamos para o período colonial com a construção das narrativas dos ritos canibais, nestes, comiam-se grandes guerreiros, para que pudessem, após tal ato, absorver sua força, dessa forma, o canibalismo não estaria relacionado unicamente ao ato em si de comer, mas estava imbricado em uma teia complexa de significados, "... inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual", constituindo assim uma metáfora orgânica"[376], em outras palavras, e usando a metáfora do canibalismo, Oswald quis demonstrar que para se compreender de fato nossas raízes, faz-se necessário congregar criticamente e construtivamente todas as influências que direto ou indiretamente, perpassam a cultura brasileira, esse resultado se daria considerando a pluralidade nativa com as influências da vanguardas estrangeiras, desse casamento nasceria uma arte inovadora e capaz de alterar

[374] VIEGAS; GUERRA, p.3.
[375] NUNES, 1990, p. 15, apud VIEGAS; GUERRA, p. 3.
[376] VIEGAS; GUERRA, p.3.

positivamente o fluxo do fazer histórico e social.[377] Como se imagina, perante ao que foi exposto acima, com seu caráter amplo e universal não é possível compreender o cerne da cultura nacional quando a destitui das suas bases europeias, dessa forma, diferente de outras manifestações que já citamos acima, a cultura nacional aos moldes antropofágicos não considera apenas uma identidade, e sim, as identidades, assimilando, dessa forma, as diferenças e riquezas de cada cultura.

A respeito dessa discussão, o autor do Manifesto Antropofágico aponta que,

> [...] Só a Antropofagia nos unes. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi or not tupi, that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...][378]

"Só me interessa o que não é meu", com essa frase curta e cheia de significados, compreendemos um dos pilares, se não o mais importante pilar, do manifesto antropofágico de Oswald. Ela se resume, simplesmente, na importância de devorar, inserir, introduzir o outro dentro dessa cultura, excluir o "eu" do foco central, e dar lugar ao "outro", "... ou seja, do que "eu sou" para o que "quero ser."[379]

À vista disso, a identidade nacional se torna fluída e instável, ao passo que pode mudar a depender dos contextos, sejam eles políticos, econômicos e culturais.[380] Como bem analisa Viegas e Guerra[381], o Brasil como um sempre possível "vir a ser", deixa de existir caso exclua o outro, dessa forma, estaremos permanentemente em mudança, e consequentemente, incorporando coisas a todo o momento.

No início desse tópico mencionamos a importância dos apontamentos direcionados pelo modernista Oswald de Andrade para a questão da cultural nacional, através do manifesto antropofágico, e como este influenciou na configuração de manifestações culturais futuras, como é o caso do movimento tropicália que surgiu na cena nacional na segunda metade do século XX. Observemos.

> Nesse movimento, a tentativa de construção de uma identidade nacional se vê novamente atrelada ao elemento externo, pois resgata e volta a considerar

[377] NOGUEIRA; BARROS, 2018, p.81.
[378] ANDRADE, 1928, apud NOGUEIRA; BARROS, 2018, p. 81.
[379] VIEGAS; GUERRA, p. 4.
[380] VIEGAS; GUERRA, p.4.
[381] VIEGAS; GUERRA, p.4.

> o elemento externo como contribuinte da cultura brasileira. [...] Essa influência fica ainda mais explícita quando no livro "Verdade Tropical" (1997), Caetano Veloso delibera sobre essa afinidade, tanto dele como de outros representantes do Tropicalismo, com obras de Oswald de Andrade.[382]

Fãs assumidos dos Beatles, o uso da *guitarra elétrica* em shows, festivais e em programas de TV e rádio, a menção da *coca-cola* nas composições musicais, a proximidade com as vanguardas europeias, o universalismo em detrimento do particularismo, o sempre devir histórico, todas essas características – e muitas outras -, eram alvos constantes de críticas advindas de correntes de pensamento com opiniões divergentes, todavia, percebemos que ao passo que os tropicalistas se afastavam de ideais pré-concebidas e limitadas sobre a identidade nacional, se aproximavam, como visto acima, de uma visão de cultura com princípios antropofágicos, e essa visão se faz presente não somente na música tropicalista, - como muitos acreditam, por considera-la o cerne do tropicalismo -, mas, nas mais diferentes esferas artísticas que ele engloba, como no cinema, nas artes plásticas e na poesia[383].

Assim sendo, a ideia metafórica de "devorar" o outro, como uma forma de assimilar e propiciar a identificação das inúmeras possibilidades dessa dita cultura, era uma questão cara as tropicalistas. Contudo, é importante considerarmos também outras correntes de pensamento que foram importantes na conformação das bases da tropicália, como é o caso da carnavalização bakhtiniana.

Viegas e Guerra apontam que a carnavalização bakhtiniana, diz respeito sinteticamente, a uma visão carnavalesca do mundo e da vida, esta visão se apresentaria pela comicidade popular das festas de Carnaval, e simbolizariam, no seu âmago, uma inversão do regime dominante[384], em outras palavras, significaria a liberdade, ainda que provisória, de todas as hierarquias, tabus, regras, leis, determinações e normas.

> Nas festas oficiais, as distinções hierárquicas, com insígnias, títulos, discursos e pompas, marcavam intencionalmente as desigualdades. Na festa popular, o ideal utópico e o real constituíam uma parte essencial da visão carnavalizada da vida e do mundo. [385]

Dessa forma, longe de se buscar ser desigual e excludente essa ideia carnavalesca se aproximará e se tornará comum na cultura popular brasileira, ao passo que viabiliza o uso da

[382] VIEGAS; GUERRA, p.7
[383] VIEGAS; GUERRA, p.7.
[384] VIEGAS; GUERRA, p. 7.
[385] MIRANDA, 1997, p. 128-129, apud VIEGAS; GUERRA, p. 7.

paródia e do deboche em suas diferentes manifestações, resultando em uma sustentação e direcionamento de várias estéticas culturais. [386]

Curiosamente, essa visão carnavalesca que aqui estamos discutindo, se faz presente nas ideias gestadas também pelo Movimento Armorial, de Ariano Suassuna, principalmente devido a sua ligação com a vertente da cultura popular, que privilegia os que até então são excluídos socialmente, e por também, para Suassuna, essa manifestação em suas diferentes nuances, representar uma das mais significativas expressões da arte popular, a partir da mistura de traços populares e eruditos, ideia defendida pelos armorialistas. Porém, é importante ressaltarmos que a visão suassuniana sobre essa problemática não se encaixa na mesma visão dos protagonistas do tropicalismo, ou seja, são características diferentes quanto da operação da carnavalização bakhtiniana.

Esse aspecto carnavalesco como já mencionamos acima, se faz presente nas ideias do Tropicalismo, e não menos importante, no também pensamento antropofágico do modernista Oswald de Andrade.

Segundo Ana Viegas e Vivian Guerra, no Antropofagismo esse aspecto pode ser identificado através da sua "profunda renovação" objetivada[387], característica que também é associada ao tropicalismo.

> Assim, o encontro entre essas duas estéticas leva o conceito de multiculturalidade presente na identidade nacional brasileira, uma vez que a estética antropofágica considera o outro como constituinte dessa identidade ao "devorá-lo" e reinventá-lo. Em relação ao Tropicalismo, há também essa incorporação do outro, pois "[...] põe de lado o discurso unívoco sobre a realidade nacional, passando a ver o Brasil a partir de olhares" (MIRANDA, 1997, p.139), e a identidade passa a ser vista sob uma ótica multifacetada. Isso porque esse movimento tem como objetivo ser uma paródia do mundo oficial, reformulando diversos campos artísticos brasileiros. [388]

Através do trecho acima percebemos a relação direta entre essas concepções, principalmente quando, no decorrer dessa renovação penetrante, consegue-se captar a reformulação dos mais diversos campos artísticos brasileiros, como frisados anteriormente.

Para um entendimento mais coeso acerca dessa relação entre a carnavalização bakhtiniana, o antropofagismo cultural modernista e o tropicalismo, considerando-os como "conectados" por intermédio de suas proximidades, Viegas e Guerra vão trazer o exemplo da

[386] VIEGAS; GUERRA, p. 7.
[387] VIEGAS; GUERRA, p. 8.
[388] VIEGAS; GUERRA, p.8.

obra *O Rei da Vela*[389], esta, escrita por Oswald de Andrade em 1933, e encenada décadas depois, mais precisamente em 1967, pelos tropicalistas, - inclusive, tornando-se um dos marcos de demarcação do início do movimento tropicalista para muitos estudiosos -. Na obra,

> As relações de poder presentes na sociedade são criticadas, além de romper com aspectos da estética burguesa. A obra retrata sobre um agiota, Abelardo I, que se tornou rico há pouco tempo e visa ascender socialmente através de um casamento com uma aristocrata, porém esta tem a intenção de utilizar o casamento para evitar a falência. Ao dirigir a peça, José Celso Martinez Côrrea "[...] multiplica as citações e acirra os tons grotesco, obsceno, violento e irreverente da obra original, criando um universo cênico com vida própria..."[390]

Nota-se pela passagem acima, que a peça ao ser encenada décadas depois, vai superar as particularidades de quando foi escrita originalmente em 1933, trazendo na sua composição características das manifestações carnavalescas, - como estávamos discutindo até aqui -, tais como as críticas comicamente das relações de poder vigentes, a redução no enquadramento das hierarquias sociais, e não menos importante, a introdução de novos casos no contexto, como, por exemplo, os elementos grotescos, obscenos e violentos, rompendo com determinados tabus impostos pela burguesia conservadora e retrógrada.

Por fim, ao longo desse tópico buscamos identificar, suscintamente, algumas das principais correntes de pensamento que conformaram, ou tentaram conformar, uma identidade nacional brasileira. Passeamos pelo movimento literário do romantismo, depois pelo Manifesto Antropofágico do modernista Oswald de Andrade, e desaguamos em movimentos mais recentes, como por exemplo, o Movimento Armorial e o Movimento Tropicalista. Todavia, demos uma maior ênfase na busca pela caracterização de uma identidade nacional proposta pelos tropicalistas, destacando principalmente os pensamentos que influenciaram direto ou indiretamente a construção da noção de identidade nacional que foi adotado pelos intelectuais que o compuseram. Conclui-se destacando a importância destas correntes na transformação das possibilidades de leitura e diálogo acerca da identidade nacional.

Dito isso, no tópico a seguir discutiremos mais detalhadamente acerca das características desse movimento artístico-cultural que surgiria na segunda metade do século XX no Brasil, transformando a forma de se pensar a cultura, através de uma arte de combate vanguardista, este, intitulado de Movimento Tropicalista/Tropicália.

---

[389] VIEGAS; GUERRA, p.8.
[390] VIEGAS; GUERRA, p.8.

3.2. "Tropicalistas de todo o mundo, uni – vos."[391]: a eclosão do Movimento Tropicalista no cenário nacional.

> [...] A primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente "brasileira" ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional [...] [que] veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira. [...] Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira [...] expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropologicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira são híbridos, intelectualizados ao extremo, vazio de um significado próprio [...] o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa a sua ideia principal. [392]

Possivelmente, uma das passagens que melhor definem o Movimento Tropicália é essa exposta acima, redigida por Hélio Oiticica, tropicalista, que juntamente com outros intelectuais, construíram as bases dessa manifestação artístico-cultural. Ao analisa-la percebemos um sem número de pontos dignos de reflexão quando se pretende adentrar a esse universo. Vejamos.

Inicialmente, Oiticica já lança uma crítica aos intelectuais que moldam a cultura pensando-a através da construção de mitos tradicionais, desconsiderando de fato, o múltiplo das manifestações da arte nacional, que constroem a imagem de um Brasil total, sem excluir um povo em detrimento dos demais. Outra pontuação trazida por Oiticica se sustenta na importância do antropofagismo, - metáfora orgânica do modernista Oswald de Andrade -, para a constituição de uma verdadeira cultura brasileira, e essa verdade brasileira se dará pelo consumo/deglutição da "herança maldita europeia e americana" pelos negros e índios da nossa terra, ou seja, a legítima identidade nacional se revelará quando entendermos que as heranças estrangeiras também fazem parte da nossa identidade, sendo assim, parte do que somos. Por fim, Hélio Oiticica vai discordar mais uma vez do pensamento de intelectuais que observam a cultura sob uma ótica romantizada, onde a identidade brasileira nasceria do "chão" dessa terra, diferente disso, os tropicalistas viriam para o combate, negando qualquer

---

[391] A passagem escolhida como título desse tópico foi retirada do 1° Manifesto Tropicalista Nordestino, intitulado de *Por que somos e não somos tropicalistas,* nesse trecho, os escritores do manifesto convidam a todos os simpatizantes, no mundo inteiro, a unir-se, em prol da causa tropicalista.

[392] BASUALDO, 2007, p.63, apud OLIVEIRA, Aristides; BEZERRA, Almicar. "Nos trópicos de *Pernambucâncer*: confrontos intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em Recife". **Revista dEsEnrEdoS**. Teresina, ano IV, n.15, p. 1-16, 2012, pp. 5.

comodismo, ideias e estruturas já concebidas, revolucionando assim a cena nacional, e de fato, as ideias tropicalistas quando entram em difusão mexem com as "peças do jogo", abalando as correntes de pensamento que já se estabeleciam como únicas e concretas na forma de se pensar a cultura nacionalmente.

Como se sabe, a década de 1960 se caracterizou por um período de intensas e marcantes transformações no país, principalmente quando, em 1964, se instaura com o golpe civil-militar uma nova forma de governo, onde o poder agora passava para as mãos de militares autoritários e ditatoriais. A censura, a repressão e o cerceamento passaram a caracterizar marcas do governo brasileiro vigente. Aliado a isso, no contexto internacional, as vanguardas, com projetos, experiências e tendências nas áreas artísticas, iam influenciando, criativamente, a questão cultural no país, principalmente entre os jovens contrários a recém-nova forma de governo. Diante dessas circunstâncias, a realidade naquele dado momento histórico se construiria da seguinte forma,

> É, portanto, paradoxalmente, num clima de tensão repressora, que é detonada a efervescência que Roberto Schwartz qualificou de "hegemonia cultural de esquerda". Sob a pressão da censura e do cerceamento dos direitos individuais de expressão, o Brasil vivencia um surto de produção artística engajada, em boa parte inspirada nas expressões das culturas populares locais. Talvez, com efeito de "um deslocamento tático de contestação política para a produção cultural. Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da 'resistência'". [393]

Em outras palavras, devido à censura e a repressão direcionadas as manifestações políticas contrárias ao governo, os brasileiros passaram a ver na cultura e suas inúmeras representações, uma forma de resistir à realidade que tinha se estabelecido no país, dessa maneira, jovens artistas, nas mais diferentes esferas, construiriam uma arte engajada e revolucionária através das manifestações culturais, e uma dessas manifestações que influenciou diretamente os jovens daquele dado momento histórico foi o Tropicalismo, como bem aponta Aristides Oliveira e Almicar Bezerra, a Tropicália foi fundamental, "pois, subvertendo as relações padronizadas de circulação das obras em âmbito da produção cultural legitimada, [...] começa a abrir espaço para uma cena artística *underground*, "desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo."[394]

[393] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 2.
[394] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 2-3.

Sendo assim, a Tropicália, como um movimento artístico e cultural contemporâneo àquele dado momento histórico, trazia no seu bojo ideias vanguardistas e revolucionárias, distanciando-se de pensamentos pré-concebidos sobre a cultura já estabelecida nacionalmente, despertando assim, nos jovens, ou em parte desses jovens, uma inquietude transformadora, uma cultura de resistência, uma nova forma de olhar nossa identidade cultural, como citamos acima. Contudo, é importante ressaltarmos que o Movimento Tropicália, ainda que tivesse no seu âmago um teor político, ele não era a chave principal das ideias dessa manifestação, ou seja, a arte tropicalista não estava totalmente desvinculada da questão político-nacional, mas esse não era seu principal foco. Como frisa Oliveira e Bezerra, essa arte buscava a liberdade, a experimentação e a transgressão das linguagens artísticas, afastando-se de uma arte militante e se aproximando de uma proposta de modernização da arte nacional.[395]

> [...] compondo a renovação das linguagens e das imagens alusivas ao contexto sócio-político. Essas atividades confluíam na necessidade, que se impunha, de fazer a crítica da "realidade brasileira" e de articular a resistência política face às restrições da liberdade de expressão impostas pelo regime militar. Mas, antes de tudo, tratava-se de levar adiante o trabalho de renovação que vinha impulsionando o desejo de modernidade artístico-cultural, desde o início da década de 1950. [396]

À vista disso, a Tropicália, quando iniciou suas atividades enquanto movimento artístico-cultural em fins da década de sessenta, promoveria significativas mudanças nos mais diversos campos da arte, como por exemplo, na música, nas artes plásticas, na literatura, no cinema e no teatro. Essas transformações buscavam, dentre outras coisas, "retirar" a cultura nacional de um particularismo que a limitava e a descaracterizava, para enquadra-la em uma proposta de universalização, a partir da descentralização cultural[397], compreendendo e considerando a importância também de "outras identidades" que compõem o ser brasileiro.

O Movimento Tropicalista, na sua lógica, viria romper com todas as representações que engessasse a cultura em um molde permanente, como aponta Oliveira e Bezerra[398], a introdução da guitarra elétrica no auge do nacionalismo militante, a ruptura com a moldura clássica de um quadro, com as linhas amarelas que seguiriam o espectador ao longo de seu passeio pelo museu, com a rigidez do corpo na dança, seriam alguns exemplos que se enquadraria nessa vontade de construir e afirmar novas relações estruturais, uma fuga consciente da forma. Entendemos que a Tropicália, a partir dos jovens artistas e intelectuais

[395] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 3.
[396] FAVARETTO, apud OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 3.
[397] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 4.
[398] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 7.

que formavam seu núcleo, surgiu com o intuito de construir uma nova imagem de Brasil, as diferentes linguagens artísticas desse movimento, dialogariam com as questões de criações experimentais, tendo como base as vanguardas europeias, como também, com o resgate das tradições da cultura nacional[399], este diálogo mútuo resultaria na arte de vanguarda tropicalista.

Hélio Oiticica, tropicalista carioca, definiu quais seriam os caminhos que a arte tropicalista seguiria para tentar construir essa nova imagem de Brasil. Vejamos:

> [...] transgressão da regra [...] produzir uma interpretação das margens, dos limites e não do centro [...] produzindo novas paisagens, belas e banguelas, cujo sentido é errante, é errático, retirante [...] em oposição às fronteiras rígidas do não do regionalismo; fronteiras móveis ao sabor de utopias e das paixões. A música, o teatro, o cinema, como ponto de encontro da falta e da fratura, do moderno e do tradicional, do atrasado e do desenvolvido, do local e do universal, como a própria nação e região, que pela coexistência destes opostos, se definem e definham[400].

Analisando as passagens com falas dos membros do tropicalismo, em sua grande maioria, como essa exposta acima, se tornará comum à reafirmação da necessidade de se quebrar as amarras das fronteiras estabelecidas nesse caso em específico, com o regionalismo. É importante mencionarmos que o tropicalismo, enquanto manifestação artístico-cultural, pautados no vir a ser, nas fraturas e deglutições da arte, teve um grande desafio nesse cenário, principalmente pelo fato de visões como o regionalismo freyreano, e anos depois, o armorialismo suassuniano, já estarem impostas como legítimas na conformação da cultura nacional e firmadas nos espaços de poder, essa realidade se confirmou quando, a partir da instauração dos governos militares, os órgãos oficiais voltados para a questão cultural passaram a considerar todas as manifestações que valorizassem uma cultura tradicional e regional, como legítimas, e as contrárias, passaram a sofrer censura e cerceamento, dessa forma, o tropicalismo contou com certa dificuldade, tanto no que diz respeito a espalhar a sua arte de vanguarda através das comunicações em massa, devido à proibição, restrição e não distribuição das suas obras, como também na questão de "vencer" os "vencedores", ou seja, superar os discursos que delimitavam uma forma de se pensar a cultura, consideradas como verdadeiras e únicas, além do mais, esses discursos também construíam narrativas que invalidavam o papel desempenhado por movimentos divergentes, sobre o tropicalismo, as

[399] MATHIAS, Pérola Virgínia de Clemente. "A influência do movimento tropicalista no seio da cultura brasileira atual". **Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia.** Natal, p. 1-14, 2014, pp. 4.
[400] OITICICA, 1968, apud OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 7.

declarações sempre pesavam sobre a questão da cultura estrangeira, e a negação da verdadeira herança cultural.

Contudo, corajosos e resistentes, os tropicalistas, ainda sendo o "lado mais fraco" no que diz respeito à visão cânone estabelecida, não se deixaram abalar, mesmo com prisões, exílios, repressões e censuras, a arte de vanguarda tropicalista também "fez seu nome". Como apontou o piauiense Torquato Neto e o baiano Gilberto Gil, "De um Brasil firme, por exemplo, dormindo *entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras ao canto da juriti*, a um Brasil perigosamente solto no espaço, misturando-se a gin-tônicas, coca-colas e milk-shakes",[401] a passagem acima, cirúrgica quanto ao seu posicionamento, demonstra que o "vir a ser" tropicalista disputaria uma conformação de cultura e um espaço de poder com visões já estabelecidas, dentro desse espaço nacional eles também construiriam seu lugar de fala.

Até aqui discutimos acerca das questões ligadas ao tropicalismo enquanto manifestação artística, contudo, sabemos que ele não poderia ter acontecido sem um número significativo de jovens que, direto ou indiretamente, participaram nas suas mais diversas frentes, seja na música, no cinema, nas artes plásticas, no teatro e na literatura. É importante frisarmos que diferentemente de manifestações como o regionalismo de Freyre e o Movimento Armorial de Ariano Suassuna, onde o espaço geográfico ficaria restrito ao Nordeste brasileiro, mais precisamente no eixo PE/PB/RN/AL[402], a Tropicália contou com personagens que transitavam por diferentes locais do país, o que de certa forma, colaboraria para uma pluralidade dentro das estruturas do movimento. A sua configuração era composta por paulistanos, cariocas, pernambucanos, baianos, piauienses, potiguares, mineiros, manauaras, sul-mato-grossenses, etc. Dentre os nomes que integraram o tropicalismo, podemos citar: Antônio José Santana Martins, conhecido popularmente como Tom Zé, compositor e cantor baiano, José Agrippino de Paula, escritor paulista, Jomard Muniz de Britto, cineasta e escritor pernambucano, Glauber Rocha, cineasta baiano, Gilberto Gil, cantor e compositor baiano, Hélio Oiticica, artista plástico carioca, Caetano Veloso, cantor e compositor baiano, Torquato Neto, poeta e jornalista piauiense, Celso Marconi, jornalista pernambucano, Ivan Cardoso, cineasta carioca, Lygia Clark pintora e escultora mineira, Aristides Guimarães, cantor e compositor pernambucano, Décio Pignatari, ator e poeta paulista, Óscar Ramos, artista plástico manauara, Wally Salomão, poeta baiano, Jorge Salomão, poeta baiano, Rita Lee, cantora e compositora paulista, Arnaldo Dias Baptista,

[401] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. "Pernambucália: outras verdades tropicais". **Revista Eletrônica da Anphlac**. n.6, p. 68-88, 2007, pp. 78.
[402] Pernambuco – Paraíba – Rio Grande do Norte – Alagoas.

multi-instrumentista e compositor paulista, Sérgio Dias, guitarrista e cantor paulista, Arnolpho Lima Filho, conhecido popularmente por Liminha, baixista paulista, Dinho Leme, baterista sul-mato-grossense - esses cinco últimos formaram a banda "Os Mutantes", banda de rock contemporânea ao tropicalismo -, dentre muitas outras personas.

Ao analisarmos os nomes citados acima, percebemos que uma parte significativa dos membros do Movimento Tropicália eram nordestinos, uma parcela considerável, pernambucanos. É importante mencionarmos o papel significativo desempenhado por esses artistas, que longe do eixo Rio-São Paulo somaram forças para consolidar as ideias propostas por esse movimento.

> A disseminação do Tropicalismo em Pernambuco ganha suporte do crítico de cinema e jornalista Celso Marconi, que na época trabalhava no Jornal do Commercio. Sua aproximação com o cinema de vanguarda, o circuito superoitista local e a amizade com os Tropicalistas (Aristides Guimarães e Jomard Muniz de Britto) impulsionaram a divulgação do movimento pelo jornal, ampliando o eixo de apresentação do movimento para toda a cidade de Recife. [403]

Com esse trio – Jomard, Aristides e Celso Marconi -, o movimento tropicalista ganharia novos contornos, e colocaria Pernambuco no centro de um intenso debate pela demarcação de uma identidade cultural. Reconhecemos a importância de outras figuras nesse contorno também, quando mencionamos apenas esses três nomes, diz respeito ao fato de que, a discussões mais acaloradas em Recife e seus arredores eram assinadas por essas três figuras, com destaque especial para o cineasta e escritor Jomard Muniz de Britto.

Retornando a nossa discussão, em abril de 1968, as páginas do *Jornal do Commercio* anunciavam, "Um manifesto tropicalista será divulgado hoje, em Olinda, às 21h, [...] e segundo seus lançadores, visa principalmente quebrar o marasmo cultural e o provincialismo em que ainda persistem no Recife e Olinda." [404], em seguida, em tom crítico, os autores apontam que no Nordeste, o tropicalismo ainda é considerado pela grande maioria da população como uma "brincadeira" de quem nada tem a fazer, e no caso dos compositores, como uma forma de ganhar dinheiro vendendo seus discos. A matéria encerra afirmando que Jomard, Aristides e Celso Marconi têm consciência da transitoriedade desse movimento, mas que, ainda assim, ele produzirá efeitos imediatos.[405] No dia seguinte, nas folhas desse mesmo jornal era lançado *Porque somos e não somos tropicalistas*, o 1° Manifesto Tropicalista

[403] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 9.
[404] *Jornal do Commercio*, 19/04/68, apud OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 9.
[405] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 9.

Nordestino, este seria assinado pelo trio já referenciado acima, Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi.

Com um teor combativo e repleto de inquietações em relação à realidade cultural que se estabelecia em Recife naquele dado momento, o manifesto tropicalista, quando da sua publicação, causou um abalo nas estruturas pernambucanas, de fato, os efeitos foram imediatos. Como aponta Oliveira e Bezerra[406], ficou claro que os tropicalistas recifenses, ao adotarem uma postura de "virar as costas" para os cânones e mestres da cultura nacional, queriam desmistificar essa ideia que foi construída em torno dessas figuras como os únicos detentores do direito de pensar uma história para a cultura brasileira, essa percepção foi confirmada quando, algumas semanas após a publicação do manifesto, Celso Marconi publica um artigo intitulado de "Yes, nós temos bananas (Para o Tigre)", vejamos o trecho a seguir:

> Todo mundo afirma, por aí, que não sabe o que é tropicalismo, porque o mesmo não foi definido pelo nosso manifesto; e o próprio Caetano também não sabe. A verdade é que nosso público está acostumado aos conceitos escolares e escolásticos; e não quer fazer o esforço de análise. Pelo que afirmamos, no manifesto, pode-se tirar – sem maiores dificuldades – conclusões acerca (sic) do que pensamos e do que queremos. [407]

Marconi, ao publicar esse artigo, sugere que as pessoas que dizem não entender as propostas tropicalistas, na verdade não querem enxerga-las, preferindo ficar no "escuro", se sustentando em ideias já perpetuadas.

No entanto, em um estado altamente conservador como era o Pernambuco em fins da década de sessenta, principalmente em questões ligadas a cultura, as ideias gestadas pelos tropicalistas, a partir do manifesto em questão, não agradaria a todos, muito pelo contrário, duras críticas foram direcionadas a essa manifestação artística, o artigo *Tropicalismo ou Palhaçada*, de autoria de Ricardo Noblat é um exemplo delas.

> O tropicalismo foi lançado na semana passada no Recife. [...] Até um manifesto foi lançado, preconizando a loucura contra a burrice e chamando de quadradões todos que se ousarem, ou não entenderem o movimento. Contudo, quem tiver um pouco de bom senso, verá que tudo isso é uma palhaçada de um grupo de pessoas que procuram promoção e noticiário nos jornais, [...] e os nossos pseudos-tropicalistas do Nordeste? Que fazem? Que dizem? Nada. Apenas que a loucura deve combater a burrice. E organizam um movimento falso, alienado, atraindo dezenas de jovens que anseiam por promoção. Ou por algo diferente. E nesse caso eles (sic) conseguem. Algo diferente de tudo. Até do tropicalismo. Que cheira uma rosa – numa imitação

[406] OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 10.
[407] *Jornal do Commercio*, 13/06/68, apud OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 10-11.

> hippie – tira retrato em posições loucas e faz expressões grotescas, numa demonstração patente do vazio que possui todos. [...] Depois o movimento passa. Acaba. E só resta de novo (sic) o vazio, a falta de objetivos na vida e a vontade de se afirmar através de loucuras coletivas. [408]

Outra crítica direcionada aos tropicalistas foi escrita por Jorge Neto, e publicada no *Jornal do Commercio* em abril de 1968.

> [...] um movimento confuso e contraditório, cuja tônica é a badalação sem maiores conseqüências, embora seus adeptos [...] admitam com certo ar de superioridade que são avançados e objetivos. [...] Quer assim atingir o povo, mas essa possibilidade parece bem remota. [...] Nessa marcha o movimento só consegue atingir uma estreita faixa da pequena burguesia, que se engaja na política de bar, ali subverte a ordem do país, derruba o Gôverno (sic) e depois vai para casa dormir. Dorme, acorda, recomeça novamente, não passa disso [...]. usa-se uma linguagem simbólica, rebuscada, pedante, cheia de arrodeios, que nem o povo entende, nem os serviços de segurança até porque os últimos não têm muito o que se preocupar com parábolas tão indecifráveis e tão inofensivas. Como isto alguns tiram onda de avançados esquerdistas, escondem sua covardia, enquanto outros enriquecem, fazem sua promoção pessoal e mandam o povo e o País às favas. [...] É a mediocridade, que de certo não vai ficar, não vai perdurar. Como não vai durar o tropicalismo, cujo saldo renovador é muito duvidoso. [409]

Analisando as duas citações acima, percebemos que em ambos os casos, o caráter do movimento tropicalista e de seus membros é posto à prova, ao passo que, segundo esses sujeitos, eles muito falavam e pouco faziam, assim sendo, não existiria possibilidade de um movimento tão repleto de contradições ir adiante e sobreviver além de uma mesa em um bar que se fecha todas as noites.

Todavia, como em cada situação tem seus pós e seus contras, nessa problemática não seria diferente. Mesmo com as inúmeras críticas, o movimento tropicalista não só sobreviveu, como seguiu adiante no seu projeto de transformar e "bagunçar", no bom sentido da palavra, a cena cultural pernambucana em particular, e a brasileira em geral. Em seguida do primeiro manifesto, ainda no mesmo ano, lança-se o segundo, este intitulado de *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*, assinado agora por um número maior de intelectuais, o segundo manifesto viria ainda mais profundo nos seus questionamentos, identificando claramente, com um tom irônico, as diferenças entre a tropicália e a "tropicanalha", referindo-se as características culturais defendidas pelos mestres zeladores de um regionalismo tradicional, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. É evidente que todas essas questões apontadas pelos

[408] *Jornal do Commercio,* 28/04/1968, apud OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p.12.
[409] *Jornal do Commercio,* 28/04/1968, apud OLIVEIRA; ALMICAR, 2012, p. 12-13.

tropicalistas não ficariam isentas de respostas no mesmo tom em que elas foram lançadas primeiramente, logo, o resultado seria aquele que mencionamos na parte introdutória desse capítulo, um embate direto entre as "cabeças" dessas manifestações artístico-culturais contemporâneas.

Na discussão acima, foi perceptível o papel desempenhado pelos intelectuais recifenses na tentativa de consolidar uma estética tropicalista no âmbito local e nacional, essa tentativa não diz respeito somente à produção e publicação dos manifestos, como também as inúmeras obras que eram lançadas sob o emblema da tropicália, sejam elas composições, livros, filmes, pinturas, poemas e peças teatrais. Falar sobre o surgimento da tropicália ou o marco inaugural dessa manifestação é tão complexo quanto enquadrar um personagem como responsável pela "gestação" dessa manifestação artística. Analisando alguns trabalhos sobre a temática, percebemos que na grande maioria deles, o núcleo do movimento vai girar em torno das figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e consequentemente, na música produzida por esses dois artistas, em outras palavras, apesar do movimento ter sido composto por um sem número de artistas e intelectuais, que atuaram em diversas frentes, como é o caso dos tropicalistas recifenses que citamos acima, o discurso legitimador sobre essa problemática vê nos personagens de Caetano Veloso e Gilberto Gil, seus principais expoentes.

Antes de discutirmos mais detalhadamente sobre essa questão, torna-se importante apontar o sentido ou os sentidos que foram atribuídos ao que hoje conhecemos como Movimento Tropicália, este se caracterizaria como um ambiente de construção de ideias, que através de um sistema de unidade que os representou, passou a habitar o cenário nacional nos anos finais da década de 1960.

O historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, na sua tese de doutorado intitulada de *Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*[410] elencou três diferentes versões acerca de como a tropicália, enquanto movimento artístico-cultural, foi apresentada dentro desse contexto, vejamos.

> ...(1) como uma revolução musical, cujo grande mérito teria sido, sob a liderança de Caetano Veloso, retomar a "linha evolutiva da Música Popular Brasileira";
> (2) como um relato das experiências e lembranças de Caetano Veloso, um pop star intelectual que, do alto de sua maturidade vital e artística

[410] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os Dias de Paupéria:** Torquato Neto e uma *contra-história* da Tropicália. Tese (Doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2004.

> pôde em gestos proustianos, redescobrir o tempo tropicalista e instaurar a "verdade tropical";
> (3) como o resultado de gestos nobres e isolados de intelectuais brasileiros, como Samuel Wainer, o fundador do jornal "Última Hora", que ao abrir na grande imprensa espaço para o "poder jovem", oportunizou que colunas como "Roda Viva" e "Geléia Geral" formassem uma opinião favorável aos experimentos jovens. [411]

Possivelmente existem algumas outras versões acerca dessa questão, contudo, os exemplos apontados acima nos chamam a atenção, e pode servir como fio de uma análise maior acerca da construção imagética da persona de Caetano Veloso como a principal figura do Movimento Tropicalista, em duas das três passagens acima, a explicação do movimento tropicalista, em termos de apresenta-lo ao contexto em questão, se sustenta, em um primeiro momento como uma revolução musical que pretendia retomar a linha evolutiva da música brasileira, sob a liderança de Caetano Veloso, e em um segundo momento, como um relato de experiência do "pop star" Caetano Veloso. Somente a terceira das alternativas inclui novos personagens nessa definição, quando a partir da imprensa, os experimentos jovens poderiam ser disseminados, é importante ressaltarmos que não estamos tentando desqualificar a importância de Veloso na conformação do tropicalismo enquanto movimento, e nem muito menos, da sua atuação artisticamente a frente dele, todavia, torna-se necessário problematizar os discursos que trazem apenas essa "verdade tropical", quando existe não somente uma única verdade, mas "verdades tropicais".

Outra indagação levantada acerca do Movimento Tropicalista, diz respeito ao seu marco inaugural, ou seja, qual acontecimento poderia ser considerado como o início da atuação dessa manifestação cultural na cena daquele dado momento histórico. Assim como foi visto acima, essa questão também inclui diferentes versões sobre o assunto, dentre essas versões, podemos citar como exemplo o III Festival da Música Popular Brasileira, que ocorreu em 1967, promovido pela TV Record, contando com apresentações de nomes como Gilberto Gil com a canção *Domingo no Parque*, Caetano Veloso com *Alegria, Alegria*, Elis Regina com *O Cantador* e Chico Buarque com *Roda Viva*; outro exemplo é o lançamento da música "Tropicália", escrita por Caetano Veloso, essa música tornou-se conhecida por muitos como o manifesto inicial desse movimento; outra versão sobre o marco inaugural diz respeito à montagem e a encenação teatral da obra oswaldiana *O Rei e a Vela* também no ano de 1967, e não menos importante, a visita de Gilberto Gil naquele mesmo ano ao Recife, onde teve contato não somente com o Teatro Popular do Nordeste (TPN), como também com a Banda

[411] CASTELO BRANCO, 2004, p. 100.

de Pífanos de Caruaru, resultando na sua vontade de transformar e revigorar a música brasileira, dentre outros exemplos.

Como aponta Castelo Branco[412], o episódio em que Gilberto Gil visita Recife/Caruaru e conhece um pouco mais do cenário cultural da capital pernambucana e arredor, e a sua atitude de reunir em seguida, quando da sua volta, alguns compositores, convidando-os a fortalecer a música, e consequentemente, a cultura brasileira, fez com que criasse sobre esses artistas, na figura de Gil e Caetano, em especial, e de alguns poucos outros nomes, uma áurea de processo criativo.

> Este episódio da ida de Gil a Pernambuco, em fins da década de sessenta, assim como as narrativas sobre seus desdobramentos, tem favorecido a objetivação da existência de um grupo núcleo para aquilo que configuraria um "movimento tropicalista". Curiosamente, entretanto, esta configuração necessita de um excesso de luz sobre Gilberto Gil e Caetano Veloso e, no lado oposto, de uma sombra que crescentemente empanará os outros sujeitos envolvidos naquela época com o processo de renovação das artes nacionais.[413]

Esses sujeitos, ainda que não fossem referenciados, e em alguns momentos ficassem ocultos nessas narrativas, desempenharam importantes papéis frente à renovação estética e cultural, como também, de forma combativa, lutaram contra a cultura política que se estabelecia nacionalmente, diante disso, nada mais justo do que reconhecer e trazer a "superfície" alguns desses nomes.

No artigo intitulado *Pernambucália: outras verdades tropicais,* Edwar Castelo Branco trouxe alguns exemplos de artistas que, a partir das suas atividades, também construíram um importante percurso sobre moldes tropicalistas, ainda que não tivessem a mesma visibilidade que outros nomes inseridos no "cerne" da construção tropicália, como já discutimos acima.

O primeiro dos exemplos trazidos pelo autor é o compositor e músico Antônio José Santana Martins, conhecido popularmente como Tom Zé. Ele será atravessado totalmente pela "avalanche" do rock, a partir de um filme que assistiu despretensiosamente em 1956, após esse primeiro contato, Tom Zé percebeu que esse estilo musical inovador e característico, tão presente em outros países, deveria tornar-se referência para nós, brasileiros, se fazendo benéfico também para a história da Música Popular Brasileira[414], já que, com o rock, essa história daria um passo proeminente. Curiosamente, essa percepção tocou Tom Zé ainda em

---

[412] CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. "Pernambucália: outras verdades tropicais". **Revista Eletrônica da Anphlac**. n.6, p.68-88, 2007, pp. 71.
[413] CASTELO BRANCO, 2007, p. 71.
[414] CASTELO BRANCO, 2007, p. 74.

meados da década de cinquenta, mais precisamente onze anos antes daquela visita de Gilberto Gil ao Pernambuco, contudo, como bem frisa Edwar[415], esse fato não vai habitar o regime de verdade que envolve os discursos tropicalistas, pois ao passo que se constroem nas narrativas, nomes, e estes são solidificados, assim acontece também com datas, estas serão igualmente cristalizadas.

Outro exemplo alternativo apresentou a figura de José Agrippino de Paula, que em 1967 publicaria a obra literária *PanAmérica,* nesse texto o autor tomará algumas figuras do cinema hollywoodiano, tais como Marylin Monroe, Burt Lancaster e Marlon Brando, transportando-os para o cotidiano do narrador, com o objetivo de "inverter o retrovisor", transformando e devolvendo a imagem ao contrário[416]. Agrippino, na sua narrativa, utilizará a figura de Marylin Monroe, imagem erótica na mitologia contemporânea, sujeitando-a a inúmeras humilhações, em outras palavras, ele se utilizará do mito que gira em torno da personagem de Monroe, mito que a constrói como uma figura sensual, e a subverterá, fazendo com que essa figura comercial passe por situações ridículas e vexaminosas. Sobre o romance, Castelo Branco aponta que o autor tomou essas figuras do cinema, e se valeu delas para fundir a realidade em fantasia, tentando captar os instrumentos de construção de subjetividades no momento anterior as suas realizações[417].

Escritor ousado e inovar, a literatura de Agrippino de Paula, assim como a produção de alguns tropicalistas, não teve o reconhecimento que merecia. Em uma fala[418] específica de Caetano Veloso, o mesmo aponta o desafio e o choque que foi o contato com *PanAmérica,* e em seguida, reafirma que não se comprometeria com a defesa desta obra, como fez com *Terra em Transe*, dirigida por Glauber Rocha. Curiosamente, na fala de Caetano, percebe-se que ele não enquadra essas duas manifestações artísticas no mesmo "patamar", quando na verdade, assim como a obra dirigida por Glauber Rocha, a de Agrippino de Paula também tem a "cara" de uma arte com estéticas tropicalistas, em suma, "novas linguagens insurgentes que se propõem a traduzir culturalmente os objetos, nomear as coisas",[419] assim entendemos o porquê de algumas narrativas serem mais difíceis de estabelecer do que outras, considerando o poder dos discursos, e a força que eles têm quando são disseminados no meio social.

O autor do artigo em questão seguirá esboçando mais alguns exemplos acerca dessa problemática, e trazendo outras figuras à tona na pluralidade tropical, contudo, priorizamos

[415] CASTELO BRANCO, 2007, p. 74.
[416] CASTELO BRANCO, 2007, p. 75.
[417] CASTELO BRANCO, 2007, p. 75.
[418] O trecho foi retirado de uma fala de Caetano Veloso acerca das criações tropicalistas que o impactaram.
[419] CASTELO BRANCO, 2007, p. 77.

apenas essas duas passagens como forma de exemplificar a nossa discussão. É importante reafirmamos novamente que não estamos tentando deslegitimar o papel desempenhado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e a "frente" do Movimento Tropicalista, reconhecemos que assim como os demais, eles tiveram um papel fundamental na efetivação dessa manifestação artística, mas, torna-se necessário também, sempre que possível, trazer a tona as vozes que, de uma forma ou de outra, foram silenciadas nesse processo, analisando-as igualmente como protagonistas do Movimento Tropicália, neste *front* tropicalista é preciso considerar as múltiplas verdades tropicais.

Em síntese, no decorrer desse tópico buscamos estudar mais detalhadamente as características presentes na estética do Movimento Tropicália, enfatizando suas bases, suas influências, manifestações, protagonistas, críticas e contradições. A seguir, no último tópico desse capítulo, discutiremos acerca de um dos personagens mais emblemáticos da *Pernambucália*[420], o cineasta, professor e escritor Jomard Muniz de Britto.

3.3. "Eu também já fui brasileiro/moreno como vocês":[421] Jomard Muniz de Britto e a busca por um nacional profundo e fragmentado.

Jomard Muniz de Britto, dentre tantos artistas que se reconheciam enquanto tropicalistas, certamente foi uma das figuras que mais fez jus a alcunha desse título, tanto no que diz respeito às ideias, como nas obras e nos embates. Incluído no que Caetano Veloso denominou de *Pernambucália*, mais precisamente uma extensão do tropicalismo no Pernambuco, Muniz de Britto dedicou-se ao longo da sua vida enquanto intelectual, a "combater", em esfera local e nacional, uma cultura que tinha criado raízes e se estabelecido enquanto único modelo explicativo e legítimo de identidade nacional. Ao que parecia ser uma batalha perdida, Jomard não poupou esforços para que, dentro das suas limitações, essa forma de cultura defendida pelos "mestres" detentores do poder fosse no mínimo abalada, isso se confirma, quando, três anos depois da eclosão do tropicalismo enquanto movimento artístico no cenário nacional, seu antigo professor e mestre Ariano Suassuna, reagindo em forma de

[420] O termo *Pernambucália* foi utilizado pela primeira vez pelo tropicalista Caetano Veloso, este, fez uso para pensar o movimento tropicália geograficamente a partir dos eixos de Pernambuco – Rio Grande do Norte – Paraíba.

[421] O trecho que dá nome ao título desse tópico faz parte da obra *Terceira Aquarela do Brasil* (1982), do cineasta e escritor Jomard Muniz de Britto. Com essa frase entendemos que o artista quis apontar que durante um tempo, também se viu como brasileiro, assim como a maioria das pessoas, a partir dos inúmeros discursos que eram construído para conformar uma identidade cultural para o Brasil, contudo, ele completa ao final da passagem, que sua poesia "pirateou-se", ou seja, que ele passou a falsificar uma realidade contrária àquela já estabelecida, para então segui-la.

confronto, lança em 1970, o Movimento Armorial, este, confirmaria as ideias defendidas por Suassuna, e a partir das suas diferentes esferas artísticas, também queria materializar definitivamente no meio social a ideia de cultura que vinha sendo alvo de críticas e confrontos contemporaneamente àquele momento histórico. Priorizaremos entender aqui, como o tropicalismo, mais precisamente representado pela figura pernambucana de Jomard de Britto, conseguiu "balançar" essas esferas solidificadas.

No ensaio *Contradições do homem brasileiro*[422], lançado no ano de 1964, Jomard trouxe apontamentos importantes acerca da necessidade de perceber a cultura sob uma ótica revolucionária, em outras palavras, o papel transformador da cultura enquanto revolução, neste trabalho, o papel da educação enquanto um meio formador de opiniões, também terá um destaque significativo, pois será partindo dela, de uma educação reformadora, que os sujeitos poderiam não só perceber o caráter transformador da cultura, como coloca-lo em prática.

Para Muniz de Britto, o sentido da cultura encontrava-se nas contradições do homem, observemos essa passagem.

> Diríamos que a cultura nasce desta permanente contradição do homem que sente o seu coração "mais vasto que o mundo" e ao mesmo tempo "menor do que o mundo". Nessa contradição de experiências, de vida, há todo o esforço e a obra humana: a cultura, portanto, como tentativa permanente de superar êste conflito básico, seja construindo uma casa, um martelo, uma ferramenta qualquer, seja iniciando-se em costumes, hábitos e tradições humanas, seja poetizando ou apenas interpretando. Talvez a cultura possa ser interpretada, recapitulando-se agora, em face dessas contradições acima expostas: homem, mundo; solidão, comunicação; mundo feito, mundo por fazer; destruição, criação; presente, futuro; indivíduo, comunidade; tradição, inovações. [423]

Em conformidade ao que foi visto acima, percebemos que a cultura é colocada como o esforço do homem em superar essas contradições, contudo, as contradições são inerentes a ele, ou seja, o homem enquanto sujeito no tempo e no espaço, é formado por inúmeras contradições. Em Jomard, a educação também desempenhou um papel importante, muito pode se atrelar ao fato dele ter participado, em parceria com Paulo Freire, do Movimento de Educação de Base, dessa forma, a relação entre educação, cultura e o homem enquanto sujeito "carregado" de contradições permeará suas discussões.

Para o pernambucano, a educação deveria despertar no homem o significado de sua duração e de suas experiências no tempo, uma educação que pudesse acompanhar o ritmo

[422] BRITTO, Jomard Muniz de. **Contradições do homem brasileiro**. Tempo brasileiro, 1964.
[423] BRITTO, 1964, p. 15-16.

desse homem, introduzindo-o na realidade, despertando-o para os sentimentos limiares. Sobre esse assunto, Jomard destaca:

> A tarefa educativa se empenharia nesta convivência inicial com o mundo, aproximação de quem vê e ama, que experimenta não caber a realidade nos "cinco sentidos" e, por isso, deseja ampliá-los, a fim de que eles sejam "lépidos", "novos e comovidos". Educação da sensibilidade e das emoções, da percepção e da efetividade: passos dados na infância, itinerário do chôro ao diálogo, do silêncio à comunicação de quem descobre sua experiência além dos vegetais; "tempo para viver" e "gastá-lo à janela". Educação lúdica: de quem vê imaginando, de quem fala descobrindo a linguagem, de quem brincando adivinha a realidade, de quem dialogando "começa a crescer": Êste crescimento é aprendizagem do tempo, experiência da duração humana. [424]

Esse ensaio, - ao trazer esses apontamentos acerca da cultura e da educação como polos suscetíveis de promover uma revolução, e tendo o homem como pano de fundo desse processo -, foi censurado e retirado das livrarias pelo regime militar vigente no momento da sua publicação (1964), e seu autor – Jomard Muniz –, assim como o professor e filósofo Paulo Freire, que junto a ele desempenhavam um papel relevante em torno dos Movimentos de Educação de Base[425], foram afastados de seus cargos nas Instituições públicas de ensino onde lecionavam, além de terem sido presos, e no caso de Paulo Freire, este ainda foi submetido ao exílio, retornando ao país somente em 1980.

Exatamente dois anos depois de *Contradições do homem brasileiro*, em 1966, Jomard lançará o ensaio intitulado *Do Modernismo à Bossa Nova*[426], como o próprio autor cita na parte destinada "Ao leitor", essa obra, como uma continuação da primeira que citamos acima, pretende ampliar a reflexão emotiva em torno do método das contradições. Mais maduro quanto aos posicionamentos, Jomard pretende, ao escrever esse ensaio, construir uma filosofia da cultura nacional, partindo da Semana de Arte Moderna de 1922 como o marco introdutório para se pensar essa problemática. Estabelecendo uma interpretação da "alma" brasileira, seus dois ensaios, como complementos um do outro – apesar de terem algumas características diferentes – vão pensar a cultura brasileira através de sua natureza complexa e contraditória.

Para compreender o Jomard tropicalista em combate direto com as "referências" em cultura nacional, representado pelas figuras de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, era

---

[424] BRITTO, 1964, p. 34-35.

[425] Criado em 1961, os Movimentos de Educação de Base surgiram com o intuito de desenvolver um programa de educação de base por meio de escolas radiofônicas. O conceito de educação de base girava em torno da ideia de conscientizar as massas, para que houvesse uma valorização completa do homem, e, consequentemente, uma consciência crítica perante a realidade.

[426] BRITTO, Jomard Muniz de. **Do modernismo à bossa nova**. Civilização Brasileira, 1966.

necessário voltarmos um pouco no tempo, como fizemos acima, para entender como este via a cultura, a educação, o homem e, não menos importante, o Brasil.

> Não é de hoje que se tenta realizar o processo – análise e revisão – da cultura brasileira. Do surgimento do "Instituto Superior de Estudos Brasileiros" até o momento "pré-revolucionário" que vivemos, êste processo tem enfrentado vários níveis: do plano da consciência ideológica ao empenho em tarefas imediatas da "cultura popular"; da fase de autocrítica, ainda em dimensão puramente intelectual, aos instantes apropriadamente criadores e reformuladores de nossa situação no mundo e no tempo. [...] O processo da cultura brasileira começa apresentando os primeiros esforços de revisão: **apontados e denunciados os erros e cacoetes da maioria de nossos intelectuais, principalmente a *erudição como torpor*. Fazendo-se um relacionamento entre colonialismo econômico e cultural, alienação e inautenticidade, estava-se empregando um instrumento de análise marxista ao mesmo tempo que uma argumentação inspirada na filosofia da existência. O que interpretamos, agora, como aproximação positiva e legítima. De um lado, o combate ao eruditismo, à dependência, à imitação, ao distanciamento da maioria de nossos professores e intelectuais; por outra face, mas simultâneamente, se iniciava uma apropriação de conceitos fecundos da filosofia existencial: a condição humana de "ser no mundo e no tempo"; o problema dos valores, da liberdade, da transcendência e do mistério. Palavras que, na ocasião ainda eram simplesmente repetidas.** [427]

Apesar do trecho acima ser um pouco extenso, ele é muito importante para análise, principalmente, porque no momento da sua escrita os embates na cena cultural pernambucana ainda não tinha atingido seu ápice, - vindo ocorrer apenas alguns anos depois -, mas é possível perceber que em 1964, quando Jomard escreveu essa passagem, a ideia de um "enfrentamento" entre possíveis noções de demarcação para uma identidade cultural não estavam de todo descartadas. Jomard vai apontar que naquele dado momento histórico, no Brasil pós-golpe, já era possível perceber os primeiros passos dados para uma revisão sobre o conceito que englobava a ideia de cultura nacional. O primeiro desses passos seria denunciar os erros e os "cacoetes" da grande maioria dos intelectuais, principalmente a erudição como torpor, em outras palavras, se percebeu a necessidade apontada por Jomard de denunciar os intelectuais que se diziam eruditos, e usavam dessa dita erudição para se conclamarem donos da verdade, da única verdade sobre a cultura. Essa ideia é confirmada quando Jomard, em seguida, aponta a utilização por esses intelectuais de uma relação entre colonialismo econômico e cultural, alienação e inautenticidade, fincados em ideias marxistas.

O escritor complementa que a aproximação positiva e autêntica para a cultura, naquele momento, deveria se sustentar no combate a esse mencionado eruditismo intelectual,

[427] BRITTO, 1964, p. 100-101, grifo nosso.

afastando-se da dependência e da imitação dos "nossos professores", ou seja, aqui Jomard reafirma a necessidade de se afastar dos antigos professores, - se referindo claramente à figura de Ariano Suasuna, seu antigo professor de Estética -, bem como de intelectuais – se referindo possivelmente à Gilberto Freyre -. Realizado esse afastamento visto como negativo para a cultura, viriam agora às aproximações. Esta se daria através da apropriação de conceitos advindos da filosofia existencial, entendendo – a como condição humana de "ser no mundo e no tempo", assim como a inclusão de problemáticas que giravam em torno dos valores, da liberdade, da transparência e do mistério, palavras até então só repetidas.

Observamos, ao analisar essa passagem acima, que o incômodo de Muniz de Britto frente à cultura disseminada pelos intelectuais e antigos professores, pautadas em um tradicionalismo regional, já o habitava anos antes da eclosão do movimento tropicalista e dos manifestados nordestinos assinados por ele em 1967. Esse incômodo se tornará ainda mais embaraçoso, quando, após a deflagração do golpe militar em 1964, os intelectuais como Freyre e Suassuna, por exemplo, fortificariam suas ideais, tomando mais espaços de poder e adeptos, muito pode ser explicar pelo fato de que a ideia de cultura pautada em uma exaltação das características nacionais também era compactuada pelo governo, dessa forma, manifestações contrárias a essa ideia de cultura, não só teriam mais dificuldades de se estabelecer frente ao cenário nacional, como seriam constantemente negligenciadas e censuradas por uma cultura política governamental, em detrimento de movimentos e manifestações que usariam a "bandeira tradicional", estas, além de se consolidarem mais facilmente, passavam a figurar como as principais representantes de uma identidade brasileira, não somente em uma esfera regional, como também nacionalmente. O trecho abaixo descreve bem o sentimento vivenciado por Jomard frente àquela realidade.

> [...], o problema não era só as personalidades, mas a "egolombra"... de Ariano ou do Gilberto... O problema são das instituições. Pessoas que se transformam em instituições. No caso de Gilberto, ele tem uma obra imensa, grande obra ensaística dele, mas ele se transformou numa instituição... inicialmente a "Joaquim Nabuco", que agora tem a "Fundação Gilberto Freyre". E Ariano é uma instituição também... [428]

Em outros termos, a inquietação do pernambucano Jomard se ampara não no fato desses "mestres" possuírem um olhar divergente ao dele sobre a identidade nacional, mas sim

[428] OLIVEIRA, 2012, p. 06, apud LUZ, Iago Tallys Silva; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "'CASA-GRANDE DE DETENÇÃO DA CULTURA': Dissensões entre Jomard Muniz de Britto e Gilberto Freyre, no Recife de 1960-1970". **História e Cultura**, v.11, n.2, p.56-75, 2022, pp. 69.

de quererem, a todo custo, que a forma de cultura defendida por eles seja a única e legítima a se considerar, utilizando-se assim de órgãos de poder para consolidar e ampliar os limites de alcance de suas ideias, e automaticamente, invalidar outras manifestações que não se adequem ao seu modo de "fazer cultura".

No entanto, engana-se quem pensa que Jomard Muniz de Britto, enquanto sujeito que caminha por entre linhas de captura e de fuga[429], aceitaria a realidade descrita acima facilmente. A prova maior da "resposta" dele aos cânones da cultura brasileira, - além das inúmeras trocas de farpas já mencionadas aqui -, foi o lançamento, em 1976, do seu filme experimental *O palhaço degolado*, este produzido com a tecnologia das câmeras de super-8mm.

Como assinala o historiador Fábio Leonardo Brito[430], a construção da narrativa presente em *O palhaço degolado* buscava claramente atacar as figuras detentoras do ideal cristalizado de cultura brasileira. Jomard, utilizando o tom de deboche, fará um sem número de referências que giram em torno desses sujeitos, deixando claro para quem ele endereçava aquele filme e todas as críticas que continham nele.

> Mestre Gilberto Freyre!
> Muito bem situado nos trópicos.
> Casa-Grande, alpendres, terraços,
> quarto e sala, senzala!
> Senzala?
> Mestre Gilberto Freyre! Senzala?
> Casa-Grande de detenção da cultura.
> Muito bem situada nos trópicos,
> Tristes trópicos.[431]

O primeiro dos "alvos" de Jomard Muniz, exposto já na primeira linha do roteiro, é o "Mestre Gilberto Freyre", Muniz de Britto inicia sua descrição já de forma irônica, ao utilizar o termo "mestre", que atribui ao sujeito um tom de superioridade e de sabedoria, esse termo se complementa quando Jomard confirma a imagem positiva de Freyre nos trópicos, ou seja, o quão ele está "bem situado" por cá. Como menciona Fábio Leonardo[432], em uma falsa celebração o palhaço do filme se transportará e se localizará no seu espaço, a partir do clássico *Casa Grande & Senzala.* Além disso, Jomard vai trazer no roteiro do filme também

[429] BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "Inventários de um feudalismo cultural brasileiro: Jomard Muniz de Britto e o desmonte discursivo da Ilha Brasil". **VII Simpósio Nacional de História Cultural: HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES.** São Paulo, p. 1-13, 2014, pp. 3.
[430] BRITO, 2014, p. 5.
[431] BRITTO, 2013, p.46, apud Brito, 2014, p.5.
[432] BRITO, 2014, p. 5.

a referência a Casa de Cultura do Recife, onde, com um tom e pretensão de obscurecer aquele local, o compara com a antiga Casa de Detenção que funcionou anteriormente naquele prédio, por isso a passagem "Casa-Grande de detenção da cultura". Vejamos outro trecho,

> Democracia racial, a seu modo
> Morenidade, brasileidade a seu modo
> Luso-tropicologia, a seu modo
> Regionalismo ao mesmo tempo modernista
> & tradicionalista, a seu modo.
> Relações entre política e tecnocracia, a seu modo
> Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais,
> pesquisas sociais a seu modo.
> Anarquismo construtivo, a seu modo
> não é, Glauber Rocha?
> Democracia relativíssima, a seu modo[433].

Nesse segundo fragmento do roteiro do *Palhaço Degolado*, Jomard em tom de ironia e deboche, induz a percepção de que dentro daquela estrutura local e regional, Gilberto Freyre era quem "ditava as regras", ou seja, tudo que girava em torno da construção de uma pretensa identidade para a cultura brasileira, deveria ser pensada ao modo freyreano de ver o mundo.

O palhaço, que se encontrava sentado à mesa, em uma das salas da "Casa-Grande de detenção da cultura", passa agora a caminhar por entre seus corredores, quando escuta uma sineta[434], representando a passagem de um ato para outro, com a mudança de cena, muda-se também o alvo dos provocações.

> "Como é dura a vida do colegial
> começar o ano com lápis de classe
> assinalando os brasões e suas
> brasas armoriais..."
> E TUDO, pelas forças dos brasões familiares
> e dos poderes oficias,
> TUDO pode transformar-se em armorial...
> Céus armoriais
> Astrologia armorial
> Literatura de cordel armorial
> Povo, povo, povo armorial
> Ioga armorial!
> Empreguismo armorial
> Sexologia armorial
> Subversões armoriais
> Sobrados & Mocambos, quem diria, armoriais.
> Megalomania armorial
> Piruetas armoriais

[433] BRITTO, 2013, p.47, apud Brito, 2014, p.6.
[434] BRITO, 2014, p. 6.

> Dança armorial.
> Como é mesmo profa. Flávia Barros,
> a reverência armorial?
> (Quem sabe é a Maria Paula?)
> Heráldica e Ministérios armoriais
> Onça armorial
> O Príncipe dos príncipes, Estética, Metafísica...
> Capibaribe armorial, Capibaribe armorial.
> Orquestra, não!
> Orquestra romançal! [435]

Atravessado por um teor irônico do início ao fim, essa nova passagem, como fica perceptível ao citar o termo "armorial" diversas vezes, volta-se para a figura percursora desse movimento, Ariano Suassuna. Jomard inicia o roteiro dessa segunda parte do filme, ironizando "a dura vida" de quem escreve brasões e brasas armoriais com um lápis de classe, à custa de brasões familiares e poderes oficiais, possivelmente, Muniz de Britto quis fazer uma crítica em referência à facilidade do estabelecimento de uma arte armorial no cenário nacional, quando se vem de uma família rica da aristocracia rural, e quando também conta com os poderes oficiais para sua validação, ambos, de uma forma ou de outra, detentores de poder. Sendo assim, tudo pode se transformar em armorial, o céu, a astrologia, as piruetas, a dança, os lugares de memória, como o rio Capibaribe, exatamente tudo pode se tornar arte armorial, Jomard, trazendo essa questão, reafirma mais uma vez o poder de Suassuna, principalmente na cidade de Recife, quando até seus lugares de memória carregam a insígnia armorial.

Sobre *o Palhaço Degolado*, o historiador Fábio Leonardo assinala:

> No filme experimental, o palhaço degolado significaria a própria desordem no ideal de cultura brasileira apregoado nas armas e brasões respaldados no Recife. De forma arquetípica, lança olhares provocativos sobre as configurações estéticas e históricas da heráldica pernambucana: sua onça, seu reino, sua casa-grande, sua senzala, sua tradição nordestinizada atravessada por profunda saudade. Ao final, como normalmente acontece aos que costumam desafinar da linha de desejo padrão, o palhaço é capturado e preso, **como forma de ter sua incômoda voz calada**. [436]

A incômoda voz do palhaço se calou, mas a de Jomard Muniz não. Outros filmes de natureza experimental, trazendo a mesma estrutura crítica e irônica acerca dos detentores do poder cultural, ainda seriam produzidos e disseminados no contexto desses embates.

---

[435] BRITTO, 2013, p. 48-49, apud Brito, 2014, p. 6-7.
[436] BRITO, 2014, p. 8, grifo nosso.

À vista disso, não se pode negar a importância do papel desempenhado por Jomard Muniz de Britto em oposição a um particularismo que buscava trazer à cultura uma visão una, concreta, não fluída. Possivelmente, Jomard Muniz em particular, e o Movimento Tropicália como um todo, não tenham conseguido "derrubar" do altar os mestres da cultura nacional, mas conseguiram certamente, desestrutura-los, caso não tivessem conseguido, Ariano Suassuna não teria "enviado" através de Celso Marconi aquele soco para Jomard Muniz de Britto, em 1968, ou conformado um movimento, dois anos depois, intitulado de Movimento Armorial, buscando reafirmar suas ideias e solidifica-la frente a um cenário que passava por constantes transformações, ou por último, não teria "sumido" da cena contemporânea por quase dez anos no início da década de oitenta, para "...tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade". [437] Enfim, são perspectivas a se considerar.

Em suma, buscamos, ao longo desse breve tópico, discutir sobre a importância da figura de Jomard Muniz de Britto, tanto no que diz respeito ao Movimento Tropicália, quanto como formador de opiniões, a partir dos inúmeros debates e conflitos entre ele e alguns outros personagens que circulavam pela cena pernambucana naquele dado momento histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao desfecho final da nossa narrativa...

Nosso intuito principal ao iniciarmos essa pesquisa era entender, a partir de um movimento em específico, este denominado de Movimento Armorial, como se construiu a história da cultura brasileira na década de 1970 no Brasil. Um passo ousado, digamos.

Para conseguirmos esse intento, em um primeiro momento, deveríamos "regressar" no tempo, para entender até que ponto os movimentos da década em que estávamos estudando – 1970 -, tinha em seu bojo, heranças de diferentes manifestações artísticas passadas. E assim o fizemos.

Para compreender o Movimento Armorial, tivemos que retornar a correntes literárias como o Romantismo, movimento que surgiu pós- processo de Independência do Brasil, tivemos que regressar algumas décadas até chegarmos à Semana de Arte Moderna, em 1922, "voltamos no tempo" para entender o que foi o Regionalismo Freyreano, e até que ponto ele influenciou na conformação das bases do Movimento Armorial. Estudamos órgãos federais,

[437] NOGUEIRA, 2002, p. 220.

tais como o Conselho Federal de Cultura, e suas muitas vertentes, fomos transportados para as bases do Movimento Armorial, entre o popular e o erudito, compreendemos também suas principais estratégias frente aos órgãos públicos de poder, tais como o Conselho Federal de Cultura e as várias Secretarias que Ariano atuou, colaborando para a confirmação de suas idealizações, e por último, e não menos importante, nos deparamos também com suas inúmeras críticas e contradições.

Assim foi também com a Tropicália, o "outro" do Movimento Armorial, ou vice-versa. Para a entendermos enquanto manifestação artístico-cultural de vanguarda, tivemos que regressar a Semana de Arte Moderna de 1922, quando Oswald de Andrade apresentaria o seu Manifesto Antropofágico, uma das bases geradoras das ideias tropicalistas, e revimos também, algumas décadas depois, os preceitos gestados pela arte popular revolucionária do Centro Popular de Cultura. Analisamos as rupturas entre mestres e discípulos, professor e alunos. Percebemos um Movimento se consolidando, definindo o que caberia ou não nos seus preceitos. Observamos, a partir dos seus protagonistas, os diversos embates fora das fronteiras tropicalistas.

Além de tudo, recuamos à década de 1960, com o intuito de compreender como o cenário nacional vivenciou um período marcado por intensas transformações em todos os seus âmbitos, sejam eles políticos, sociais e culturais. E ainda nessa década, analisamos os primeiros passos dados por movimentos culturais na busca de criar os preceitos que os formariam, anos depois.

Ao analisar esses múltiplos discursos, é inevitável que múltiplos questionamentos também surjam. Utilizando o nosso trabalho como exemplo do uso de diferentes discursos, indagamos. Existe um lado certo nessas diversas declarações? Armoriais ou Tropicalistas? Oswald de Andrade ou Gilberto Freyre? Ariano Suassuna ou Jomard Muniz de Britto? Professor ou alunos? Nordeste brasileiro ou Estados Unidos da América? Bumba-meu-boi, Literatura de Cordel, Xilogravuras ou Guitarras Elétricas, milk-shakes e gin-tônicas?

Todas essas questões atravessam o nosso trabalho, algumas escancaradamente, outras encobertas, mas atravessam. Apresentamos novamente esse questionamento, existe um lado certo, e inevitavelmente, outro errado? Se sim, qual?

Ao concluir nossa pesquisa, percebemos que não existe um lado certo ou errôneo nessas questões que acima elucidamos. Essas problemáticas serão sempre comuns quando estudarmos diferentes discursos. Dessa forma, pensando nas diferentes manifestações que aqui debatemos, é inviável enquadra-las enquanto discursos com um lado correto e outro errado, um lado bom e um lado ruim, um lado positivo e outro negativo.

Reconhecemos que ambas as manifestações foram fundamentais para se entender as bases da cultura brasileira em fins da década de 1960, e ao longo da década de 1970 no país, essa era nossa intenção ao realizar a pesquisa.

Entendemos a importância do Movimento Armorial, e de como esse foi fundamental na construção de uma cultura que valorizasse a regionalidade de um espaço geográfico, seu povo, seus costumes e crenças.

Constatamos também a importância e as inovações trazidas pelo Movimento Tropicália, a partir de sua estética vanguardista.

Diante disso, encerramos essa pesquisa reafirmando a importância desses discursos para a construção e o entendimento da cultura brasileira. As influências, de ambas as manifestações, podem ser vistas através das permanências, ainda presentes nos nossos dias atuais, seja através das músicas, das artes plásticas, dos filmes, peças teatrais, manifestos, e etc., confirmando que, acima de qualquer discurso que visava demarcar poder, essas narrativas também eram carregadas de um sentimento de identificação e pertencimento.

Por fim, buscamos ao longo desse trabalho conhecer a história da cultura brasileira tomando como ponto de partida o Movimento Armorial, em diálogo com outros movimentos que figuravam em fins da década de 1960 e ao longo da década de 1970 no Brasil, tais como o Tropicalismo. Esperamos ter conseguido atingir nossa pretensão, e torcemos para que esse trabalho, ao seu modo, possa colaborar positivamente para a historiografia local, regional e nacional.

REFERÊNCIAS

Artigos, bibliografias, teses e dissertações

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 2ed. Recife: FJN, Ed. Massangana, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A dimensão retórica da historiografia. In: **PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.) O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto**, p. 223-249, 2009.

AMARAL, Aracy. "O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20". In: **REVISTA USP**. São Paulo, n. 94, p. 9-18, JUNHO/JULHO/AGOSTO 2012. (Dossiê Semana de Arte Moderna).

BERLINCK, Manoel Tosta. **O centro popular de cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.) **Para uma história cultural.** Lisboa: Editorial Estampa, p.349-363, 1998.

BEZERRA, Almicar Almeida. "Movimento Armorial X Tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea". **ENECULT: Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura V.** Salvador, p.1-13, 2009.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Visionários de um Brasil profundo:** invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "PERNAMBUCANIDADE, NORDESTINIDADE, BRASILIDADE: POLÍTICAS CULTURAIS E CANONIZAÇÕES ACADÊMICAS DA CULTURA BRASILEIRA". **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, v. 1, n. 28, p. 73-115, 2023.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do "movimento tropicalista" em Pernambuco". **História** (São Paulo) v.37, p. 1-20, 2018.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "Inventários de um feudalismo cultural brasileiro: Jomard Muniz de Britto e o desmonte discursivo da Ilha Brasil". **VII Simpósio Nacional de História Cultural: HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES.** São Paulo, p. 1-13, 2014.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Terceira aquarela do Brasil:** textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. 1.ed. Recife: Ed. do Autor, 1982.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Contradições do homem brasileiro**. Tempo Brasileiro, 1964.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do modernismo à bossa nova**. Civilização Brasileira, 1966.

BUGELLI, Alexandre Hamilton. **A crise econômica brasileira dos anos 1960:** uma reconstrução do debate. PUC-SP, 2008.

CALABRE, Lia. "Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas." **III ENECULT**, Salvador, p.1-18, 2007.

CALABRE, Lia. "INTELECTUAIS E POLÍTICA CULTURAL: o Conselho Federal de Cultural". **Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano,** p. 1-11, 2006.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os Dias de Paupéria:** Torquato Neto e uma *contra-história* da Tropicália. Tese (Doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2004.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. "Pernambucália: outras verdades tropicais". **Revista Eletrônica da Anphlac**. n.6, p. 68-88, 2007.

CHARTIER, Roger. "O mundo como representação". **Estudos avançados.** v.5, n.11. p. 173-191. 1991.

COIMBRA, Ana Luisa de Castro; ALMEIDA, Leonardo Assunção Bião; ALVES, Mirela Souto; ALVES, Poliana Ribeiro. "O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular". **IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste**. Salvador, s.d., p. 1-14.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, 1970-76. Editora Universitária - UFPE, 2000.

DOS SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. Brasiliense, 2017.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. "A política cultural à época da ditadura militar". **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar.** São Carlos, v.3, n.1, p. 173-192, jan-jun 2013.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

GARCIA, Miliandre. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)." **Revista Brasileira de História,** v.24, p. 127-162, 2004.

GONZÁLEZ, Rodrigo Stumpf. "Cultura Política e democracia no Brasil dos anos 60." **Campos neutrais: revista latino-americana de relações internacionais.** Santa Vitória do Palmar, RS. Vol. 1, n.1 (jan./abr. 2019), p.29-45, 2019.

LIMA, Claudilaine; GUEDES, Sandra. "O reino mágico da xilo(gravura)". **Campinas: Unicamp,** p. 1-10, 2005.

LUZ, Iago Tallys Silva; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. "'CASA-GRANDE DE DETENÇÃO DA CULTURA': Dissensões entre Jomard Muniz de Britto e Gilberto Freyre, no Recife de 1960-1970". **História e Cultura**, v.11, n.2, p.56-75, 2022.

MAIA, Tatyana de Amaral. "As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974)". **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH – Associação Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.

MATHIAS, Pérola Virgínia de Clemente. "A influência do movimento tropicalista no seio da cultura brasileira atual". **Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia.** Natal, p. 1-14, 2014.

MARTIS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular.** Ed. Tempo Brasileiro, 1963.

NETO, Torquato. Arte e Cultura Popular. In: MENDES, George; CAMPELO, Viriato; CUNHA, Paulo José (Orgs). **Torquato Neto: arte inacabada**. Teresina: EDUFPI, 2002.

NOGUEIRA, Ana Paula; BARROS, Patrícia Marcondes de. "'Geleia geral brasileira': a formulação da ideia de identidade nacional através do Movimento Tropicalista". **Revista Dito Efeito.** Curitiba, v.9, n.14, p.76-86, 2018.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna, o cabreiro tresmalhado**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

OLIVEIRA, Aristides; BEZERRA, Almicar. "Nos trópicos de *Pernambucâncer*: confrontos intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em Recife". **Revista dEsEnrEdoS**. Teresina, ano IV, n.15, p. 1-16, 2012.

PAZ, Vanessa Carneiro da. **Encontros em defesa da cultura nacional:** o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976). Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense. 2011.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. "A Cristalização do imaginário medieval na literatura de cordel". **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas.** vol. 10 N.02, p. 188-207, jul/dez 2014.

RESENDE, André Lara. Década de 1960. In: RESENDE, André L; NETO, Arminio F; BACHA, Edmar; GOLDFAJN, Ilan; LISBOA, Marcos; MESQUITA, Mario; MALAN, Pedro S. **ECONOMIA BRASILEIRA: NOTAS BREVES SOBRE AS DÉCADAS DE 1960 A 2020. Instituto Millenium**, p. 1-18, 2018.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. "Política Cultural no Brasil: Histórico de Retrocessos e Avanços Institucionais." **EnANPAD**, São Paulo, p. 1 – 16, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2 ed. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2009.

SPINK, Mary Jane Paris. O discurso como produção de sentido. In: **Nascimento-Schulze CM, organizador. Novas contribuições para a teorização e pesquisa em representação social. Coletâneas da ANPEPP**, v. 1, n. 10, p. 37-46, 1996.

TEIXEIRA, Jonatan Nunes; DE OLIVEIRA, Paulo Custódio. "Movimento Armorial: a dualidade entre o erudito e o popular." **Revista de Literatura, História e Memória,** v.13, n.22, p. 163-174, 2017.

VIEGAS, Ana Carolina Silva; GUERRA, Vivian Queiroz. "Particularismo ou Universalismo? Do Romantismo ao Modernismo: a identidade nacional brasileira". **Ao pé da letra**, v.22.2, p.1-13.

WAINBERG, Jacques A. "A revolução, a luta, a resistência e o povo: os marcadores retóricos dos anos 60." **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação,** v. 35, p.205-231, 2012.

Textos de Ariano Suassuna

SUASSUNA, Ariano. **A Onça Castanha e a Ilha Brasil:** uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira**.** Recife: UFPE, 1976.

SUASSUNA, Ariano Vilar; JÚNIOR, Carlos Newton. **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 18ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Agir Ed., 1982.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

SUASSUNA, Ariano. "O Movimento Armorial". **Recife: CONDEPE, 1977. Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento.** Recife.4 (1): 39-64, jan./jun. de 1977.

SUASSUNA, Ariano. "O Movimento Armorial". Ilustrações. Recife: Universitária/UFPE; 2 edição revista e ampliada, sem ilustrações, separata da **Revista pernambucana de desenvolvimento**, 4 (1): Recife: CONDEPE, janeiro/junho, pp. 39-64, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca e O casamento suspeitoso.** 6ª edição. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1984.

SUASSUNA. Ariano Vilar. **Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta.** Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olympio, 1971

SUASSUNA. Ariano Vilar. **Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta.** 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Sites

CAETANO, Érica. Bumba meu boi. **Mundo da Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/folclore/bumba-meu-boi.htm >. Acesso em: jun. 2023.

CALICCHIO, Vera. Centro Popular de Cultura (CPC). **FGV CPDOC**. Disponível em: https://www18.fgv.br//cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc Acesso: dez. 2022.

CARVALHO, Macus Renato de. Reisado: uma tradição de alegria e confraternização. **Aleitamento,** 6 jan. 2023. Disponível em: < https://aleitamento.com.br/noticias/desejos/reisado-uma-tradicao-de-alegria-e-confraternizacao/15303/ >. Acesso em: jun. 2023.

CONHEÇA UM POUCO MAIS SOBRE JANICE JAPIASSU, **Circuito da Poesia do Recife.** Disponível em: <https://circuitodapoesia.recife.pe.gov.br/janice-japiassu/ >. Acesso em: jun. 2023.

Doutrina Truman. **Sua Pesquisa.com**. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/resumos/doutrina_truman.htm . Acesso: nov. 2022.

HIGA, Carlos César. Doutrina Monroe. **História do Mundo**. Disponível em: https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/a-doutrina-monroe.htm . Acesso: nov. 2022.

MURICY, Toninho. Vídeo Mostra Armorial 40 anos**. Youtube**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dz2DZ5Lwn3Q. Acesso em: out. 2022.

PERNAMUCO – Cavalo Marinho. **ipatrimônio.** Disponível em: < https://www.ipatrimonio.org/pernambuco-cavalo-marinho/#!/map=38329&loc=-7.589195999999988,-35.098031000000006,17 >. Acesso em: jun. 2023.

RIBEIRO, Sandra. Armorialma. **Youtube**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX_k0yU. Acesso em: jun. 2023.

Canções

MIGUEL GUSTAVO. *Pra frente, Brasil.* 2m33s.

Jornais / Revistas

Biblioteca Nacional / Hemeroteca Digital Brasileira. *Boletim do Conselho Federal de Cultura (RJ).* ed. 00033. 1970. p.62. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=233501&Pesq=CFC&pagfis=62 Acesso: Acesso: 01 dezembro de 2022.

BN/HDB. *Boletim do Conselho Federal de Cultura (RJ).* ed. 00003. 1971. p.98-99. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=233501&Pesq=%22Movimento%20Armorial%22&pagfis=787 Acesso: 01 dezembro de 2022.

BN/HDB. *Boletim do Conselho Federal de Cultura (RJ).* ed. 00003. 1971. p. 96-97. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=233501&Pesq=%22Movimento%20Armorial%22&pagfis=786 . Acesso: 01 dezembro de 2022.

GUERRA, Flávio. Um Côncerto da Orquestra Armorial de Câmara (x*). Diario de Pernambuco (PE***)**, ano 1970, 28 out. 1970, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&Pesq=%22Ariano%20Suassuna%22&pagfis=9065 Acesso: 10 jun. de 2023.

JÚNIOR, Manuel Diégues. Os estudos antropológicos no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, Ano I, n.1, jul./set. 1969, pp. 105-123, p. 113. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=140074&pagfis=124 Acesso: 03 dezembro de 2022.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. Aspirações brasileiras. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, ano V, n.19, jan./mar. 1974, pp. 83-88, p. 84. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=140074&pagfis=2749 Acesso: 10 de dezembro de 2022.