

**ARTISTAS-INTELECTUAIS:
CAETANO VELOSO E ARIANO SUASSUNA REPENSAM O BRASIL¹**

Marildo José Nercolini²
Amílcar Almeida Bezerra³

RESUMO: Pretendemos analisar nesse artigo um tipo específico de intelectual – o artista-intelectual – modelo que, em nossa visão, surge no Brasil em torno dos anos 60, fruto de uma dada estrutura de sentimento e de um contexto histórico em que o debate político e cultural girava em torno do projeto nacional-popular. Mais precisamente, pretendemos centrar nossa análise em duas figuras emblemáticas que, ao mesmo tempo em que incorporam esses pressupostos, em outros momentos o questionam: Ariano Suassuna e Caetano Veloso. Ambos, com projetos de nação em muitos aspectos antagônicos, utilizam-se, em sua atuação pública, de distintos aparatos midiáticos, criam e ocupam espaços que lhes são disponibilizados em jornais, na televisão e, mais recentemente, nas novas mídias.

PALAVRAS-CHAVE: Artista-Intelectual; Música Popular Brasileira; Movimento Armorial; Caetano Veloso; Ariano Suassuna.

ABSTRACT: In this paper, we analyze a specific category of intellectual – the artist-intellectual. This category emerges in Brazil in the 60's, as a result of a specific “structure of feeling” and of a historical context in which political and cultural debate thematized mainly a national-popular project. We focus our analysis on two emblematic personalities that represent, in different ways, this national-popular project: Ariano Suassuna and Caetano Veloso. These two antagonistic personalities make use of several media platforms, as newspapers, television and internet, to expose their ideas, and promote a public discussion about the concepts of national and popular culture in Brazil nowadays.

KEYWORDS: Artist-Intellectual; Brazilian Popular Music; Armorial Movement; Caetano Veloso; Ariano Suassuna.

A simples demarcação entre trabalho manual e intelectual não define os intelectuais, nem tampouco ser um especialista, exímio conhecedor de uma área específica do saber. O intelectual é um sujeito histórico, fruto de uma sociedade e de suas contradições, portador de um capital cultural, isto é, um saber prático específico, adquirido através de seus estudos, pesquisas e ação prática, que o tornam capaz de dar-se conta das contradições de seu tempo e de expressá-las em sua produção e ação.

A crítica mais comumente feita ao intelectual, que ele “mete-se onde não é chamado”,

¹ Uma versão anterior desse artigo foi apresentada no VII Encontro Nacional de História da Mídia, 19-21 agosto, Fortaleza, CE.

² Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ. mjnercolini@gmail.com

³ Professor Assistente do Núcleo de Design do Centro Acadêmico do Agreste (CAA) – UFPE - Doutorando do PPGCOM-UFF. amilcar.bezerra@gmail.com

corresponde a uma de suas principais características. Para além, ou mesmo, a partir de sua especialidade, o intelectual envolve-se em questões suscitadas por seu tempo e das relações que nele se apresentam. O intelectual é fruto de um contexto histórico, produto e produtor de sua sociedade e do tempo em que vive. Para Sartre “nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz” (SARTRE, 1994, p.31). Sua função primordial é a crítica, buscando questionar o que se apresenta como consolidado, desvelar a sociedade para ela mesma, desmascarando o uso particularista do conhecimento universal. Para Castoriadis (1992), cabe ao intelectual auxiliar uma sociedade a elucidar, na sua história e no seu cotidiano, na criação e na destruição o que pode ser benéfico ou monstruoso. Enfim, a prática intelectual é um tipo de prática significativa, como nos afirma Raymond Williams (1979) com características reflexivas, críticas e analíticas, relacionadas às suas condições sócio-históricas.

Dentro da tradição brasileira, Daniel Pécaut considera que o intelectual assumiu o papel de construtor da identidade nacional, produtor do discurso sobre o Brasil: quem somos, o que queremos. Manteve fortes ligações com o Estado, identificando-se com ele ou apresentando-se contra ele. A intelectualidade, muitas vezes, colocou-se como a detentora do saber sobre a realidade e as leis históricas que a regiam. Pécaut, falando sobre o intelectual ligado ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), afirma que ele, “intervindo em nome do poder ou do povo, manifestava o sentimento de onipotência de uma intelectualidade que sentia vocação para conduzir a transição para um Brasil senhor de seus destinos” (PÉCAUT, 1990, p.114). Mais do que conhecedor, buscou inserir-se na realidade histórica, não separando conhecimento da ação. O engajamento, palavra de ordem para a intelectualidade do pós-guerra, e que tem em Jean Paul Sartre a sua figura emblemática no século XX, fortaleceu-se no Brasil no final dos anos 50 e se intensificou na década seguinte, nos já mitificados anos 60.

Longe de se identificar com as elites, postura predominante nos anos 30, o intelectual, a partir da segunda metade da década de 50, passou a crer-se intérprete dos anseios das massas populares, identificando-se com o povo, pois passou a acreditar que sua função era

(...) ir, por todos os meios, ao encontro do povo, ensiná-lo e deixar-se ensinar por ele, fundir-se com ele e, ao mesmo tempo, oferecer-lhe em espelho onde

pudesse descobrir a imagem do que era, apesar de ainda não o saber: a própria nação (PÉCAUT, 1990, p.104).

Dá-se, nesse contexto brasileiro, a construção da figura do intelectual fortemente ligado ao pensamento nacional-popular, com o objetivo de pensar a identidade brasileira, buscar suas especificidades e preservá-la da então chamada “influência nefasta” do “Imperialismo Ianque”.

A tradição nacional-popular tem origem, no Brasil, na segunda fase do movimento modernista - aquela que vai de 1930 a 1945. Buscando pensar não somente as relações político-econômicas, mas imbuído da “missão” de repensar a cultura e a nação brasileiras, esse tipo de intelectual dá especial atenção as artes, por verem nela um aspecto essencial na possibilidade desejada de transformação do imaginário, que poderia trazer mudanças ao país como um todo. Para seus seguidores, além de brasileira e moderna, a arte precisaria ser social, isto é, dirigir-se ao povo brasileiro e levar em conta seus problemas. Subjaz neles uma visão de arte enquanto reflexo da realidade e instrumento de conscientização política.

José Miguel Wisnik sintetiza muito bem a conjunção entre o nacional e o popular na arte, apontando que ela “visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade estética e pelo mercado cultural” (WISNIK, 2001, p.134) Em nome “da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação” (WISNIK, 2001, p.133) o discurso nacionalista do Modernismo renega a cultura popular emergente dos grandes centros urbanos, por temer que esta desorganizaria a “visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional”, pois, “rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito” (WISNIK, 2001, p. 132). O que se pretendia era uma elevação “estético-pedagógica do país”, incorporando e sublimando a rusticidade do folclore e, ao mesmo tempo, aplacando “através da difusão da cultura alta a agitação urbana (o povo *deseducado*) a que os meios de massa (...) davam trela” (WISNIK, 2001, p. 134).

Os anos 60, no Brasil, se, por um lado, são o apogeu desse pensamento, também vão ser marcados, ao seu final, pela sua contestação. O golpe militar de 64 e, sobretudo, o “golpe dentro do golpe” trazido pelo Ato Institucional n.5 podem ser considerados fatos históricos

marcantes e que possibilitaram esse questionamento. Nesse contexto, o artista, seja ele ligado à canção popular, ao cinema e ao teatro, passou a ocupar um lugar fundamental tanto na reflexão sobre o Brasil, como também tomando parte decisiva nas ações então consideradas adequadas para se reconstruir a nação, nos moldes dados pelo pensamento nacional-popular, naquele momento hegemônico; e no período pós-golpe militar, como ator fundamental na contestação do regime de força que se implantava.

Malgrado a instalação de um regime autoritário no Brasil, Roberto Schwarz (1978) chama a atenção para o fato da intelectualidade de esquerda ter sido poupada naquele momento. A preocupação imediata do governo seria desintegrar quaisquer vínculos estabelecidos entre ações esquerdistas e as classes populares, a exemplo do MCP. Houve entre os anos de 1964 e 1968 uma “hegemonia cultural de esquerda”, sustentada por um círculo relativamente restrito de artistas e intelectuais que fomentava uma produção simbólica para consumo de uma elite da qual eles mesmos faziam parte. O quadro se altera em 1968, quando o governo militar, preocupado com as contestações cada vez mais frequentes e com a radicalização de setores que começavam a articular uma luta armada contra o regime, baixa o Ato Institucional número 5 (AI-5), suprimindo as liberdades individuais em função de razões de estado, inaugurando uma era de censura, perseguições, prisões e torturas.

Os anos que sucedem 1968 no Brasil são os mais duros do regime militar. Depois do AI-5, artistas ligados a movimentos políticos de oposição ou mesmo com posturas estéticas mais ousadas foram perseguidos pelo regime, expulsos do país ou relegados à marginalidade. Por outro lado, a política cultural oficial passa a dar maior atenção à cultura popular. Tais preocupações se inseriam no escopo de um projeto maior de integração do país, que incluía o estímulo ao desenvolvimento de um aparato de comunicação de massa, mas também a promoção de uma identidade nacional calcada no popular através da Política Nacional de Cultura (PNC), na época em gestação. Além disso, as culturas populares haviam sido, nos anos 1960, utilizadas por vários setores da esquerda que nela identificavam um potencial latente de insurreição política.

Caetano Veloso e a Tropicália

A Música Popular Brasileira, que então se consolidava, era vista como espaço privilegiado para a ação-reflexão no período em questão, pois, como afirmava o poeta Ferreira

Gullar, “das formas de arte brasileira é a música talvez a que esteja mais entranhada no meio do povo brasileiro; é a que tem mais força, mais capacidade de enfrentar a influência estrangeira” (VELOSO, GULLAR *et alii*, 1966, p. 378).

Nesse período, a censura, como vimos, tornava-se cada vez mais dura em relação àqueles que discordavam do *status quo*. A canção tornou-se uma das vias privilegiadas de manifestação crítica ao que estava acontecendo. Ela chegava à população, entre outros canais, pelos Festivais de Música Popular, que, dessa forma, passaram a ter uma importância não somente musical, mas política e social. Organizados pelas grandes redes de televisão da época - Excelsior e Record, por exemplo -, os festivais atraíam grande público, transformando-se em espaços de “aglutinação e manifestação coletiva”, pois

(...) a presença em massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação ao regime de 64, envolvia as apresentações num ‘ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política (HOLLANDA E GONÇALVES, 1984, p. 57).

A função crítica do músico popular brasileiro se fortalecia perante a ditadura militar. Diante desse fortalecimento, Nercolini afirma que o músico popular brasileiro passa a ocupar lugar importante como intelectual no período, pois

(...) diante de um aparato repressivo que cerceava a palavra do intelectual, ele revestiu essa palavra de linguagem poética, de sons e de imagens e passou a difundir-la através de sua criação musical, exercendo o papel de crítico do que estava estabelecido e assumindo uma postura de oposição ao regime militar (NERCOLINI, 1997, p. 77).

No final da década de 60, a Música Popular Brasileira já havia sido transformada numa sigla – MPB, que virou uma senha distintiva da cultura canção universitária então efervescente. Bastava referir-se à MPB que todos sabiam do que se tratava, mesmo que não conseguissem explicar totalmente. Inicialmente predominou nela uma proposta ligada ao ideal nacional-popular, marcadamente política, mais preocupada com o conteúdo do que com a forma da canção. Mas, aos poucos, outros caminhos foram construídos, entre os quais a Tropicália.

Antenados com as transformações que se vislumbravam em outras artes, especialmente o cinema (a proposta revolucionária de Glauber Rocha), o teatro (o Oficina com a sua forma quase anárquica de encenação e a redescoberta de Oswald de Andrade) e as artes plásticas (Hélio Oiticica e a obra interativa, Tropicália e parangolés), os tropicalistas

propunham rotas alternativas, bebendo em fontes renegadas – às vezes até demonizadas – por colegas músicos que estavam mais voltados à defesa de uma música popular pretensamente mais “pura” e ligada às “raízes” (TINHORÃO, 1998).

Caetano surgiu como expoente desse processo, muito em função de sua personalidade forte e arrojada, sem medo do confronto. O diálogo com os *Beatles*, o contato com a proposta roqueira dos *Mutantes*, o desejo de misturar o som mais primal nordestino com o pop internacional, o local e o internacional, a vontade de iniciar um movimento novo na MPB, se nasceram na cabeça iluminada de Gil, tiveram na voz, nos gestos e na ousadia de Caetano o caudal adequado para invadirem o cenário nacional e provocarem o escândalo que provocaram. Disposta a explodir as certezas impostas, a dialogar com as mais diversas tendências, a Tropicália foi construindo-se sob o signo do confronto e do diálogo.

Como afirma Paulo Henrique Britto, a atitude dos tropicalistas era distinta do “tom de indignação moral e certeza ideológica dos cancionistas engajados”, pois se atinha a “uma abordagem irônica e afetuosa” (BRITTO, 2003, p.193-194). O alvo de sua crítica não eram somente as estruturas do poder constituído, mas também o “conservadorismo como atitude comportamental”, a “carentice”. Também a noção de participação dos tropicalistas era distinta, pois operava uma intervenção na estrutura da canção e no gesto, na performance no palco e no espaço público. A crítica tropicalista passava pelas experimentações estéticas, musicais e comportamentais.

Essa revolução na MPB veio a público durante o Festival da Música Popular Brasileira de 1967, organizado pela rede Record.⁴ Outro momento paradigmático dessa ruptura com o pensamento nacional-popular acontece durante as eliminatórias do III Festival Internacional da Canção Popular, em setembro de 1968, no Teatro Tuca, em São Paulo. Caetano Veloso apresentou a composição “É Proibido proibir”.

Derrubar as convenções, as tradições, a mesmice! Caetano ataca o mundo intelectual, parte dele enclausurado em seus escritórios e bibliotecas a produzir livros e mais livros, dogmas e mais dogmas. Entre estantes. Como estátuas imóveis, inertes. Conclama a colocar por terra tudo isso: vidraças, louças, livros, prateleiras, estátuas, intelectuais. Nada é para sempre, tudo pode ser desfeito, quebrado, desmontado.

⁴Festival em que Caetano apresentou “Alegria, alegria” e Gilberto Gil, “Domingo no parque”, acompanhados, respectivamente dos *Beat Boys*, grupo de rock argentino, e dos *Mutantes*, então incipiente grupo de rock brasileiro.

Mais do que a música em si, mais do que a letra feita em cima dos acontecimentos do Maio Francês, a apresentação de “É proibido proibir” transformou-se num marco dentro da MPB e da cultura brasileira, pois Caetano trouxe ao espaço público, e aí seu papel intelectual, o questionamento tanto das patrulhas ideológicas de esquerda, com seus preceitos ligados ao nacional-popular, quanto da censura castradora da direita, levada a cabo pela ditadura militar que se implantara no país.

O público, predominantemente de estudantes de esquerda, vê diante de si um baiano, vestido com roupas de plástico coloridas, cabelos grandes e desalinhados, que não se apresenta de forma tradicional, mas movimentava os quadris, acompanhado de um conjunto de rock que seguia o mesmo ritmo de seu anfitrião, e, para completar o manifesto, um *hippie* norte-americano que invade o palco gesticulando e berrando palavras incompreensíveis. A letra da música e o som que misturava guitarra, baixo, bateria, vozes estridentes, completavam a performance. Vaias podiam vir, como vieram, e muitas, mas, ao invés de amordaçar e intimidar Caetano, serviram como estopim, combustível para o que ainda faltava: transformar aquelas imagens em palavras. E elas vieram. E elas jorraram:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder. Vocês têm coragem de aplaudir esse ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir o ano passado. São (sic) a mesma juventude que vão sempre, sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada, nada, nada. Absolutamente nada. (...) Quem teve esta coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém. Foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora. Vocês não vão vencer. Mas que juventude é essa? (...) Vocês são iguais sabe a quem? (...) Àqueles que foram no Roda-viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles. Vocês não diferem em nada. (...) O problema é o seguinte, vocês estão querendo policiar a música brasileira. (...) Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês... Se vocês forem em política como forem em estética, estamos feitos. (...) É proibido, proibir - fora de tom, sem melodia. Como é júri não acertaram qualificar a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, heim! É assim que eu quero ver. Chega!” (CAETANO, *apud* FONSECA, 1993, p. 91).

Manifesto contundente contra a repressão à liberdade de expressão seja de que lado viesse. *É proibido proibir*, é proibido censurar. Liberdade de criação, liberdade para vestir-se do que jeito que se quisesse, liberdade para viver. Dionísio a comandar o palco, a chamar à vida, a lutar contra as interdições do pensar, do sentir e do manifestar.

Quem eram os seus interlocutores? Aqueles estudantes que o vaiavam? Também eles,

mas não somente. Direccionava-se a uma intelectualidade de esquerda, fortemente marcada por padrões de comportamento rígidos, que estava querendo *policar* a produção cultural brasileira. Direccionava-se a um governo militar cerceador de liberdades, para quem *É proibido proibir* soava como insulto. Direccionava-se a seus companheiros, os cantores e compositores ligados à música popular brasileira, a fim de sacudi-los de suas posições conformistas, a repetir fórmulas consagradas e que agradavam ao público em festivais organizados para isso. Direccionava-se aos músicos de protesto que acreditavam que, ao fazerem suas composições dentro do catecismo ditado pela esquerda, já estariam fazendo a sua parte no processo de “salvação do país”.

Uma das chaves para entender o diferencial representado por Caetano dentro da Música Popular Brasileira – MPB, e, mais especificamente, dentro do mundo intelectual brasileiro, está sintetizado nesse protesto. Imagem, corpo, roupa, sons, movimento e palavras conjugados para expressar ideias, exercer o papel de crítico do que estava estabelecido, contestar as “verdades” inquestionáveis.

Antes dos tropicalistas, a arte baseada nos pressupostos do nacional-popular se viu questionada nas artes plásticas pela antiarte de Oiticica e Vergara; no teatro, pela ousadia formal e inquietante de José Celso Martinez; no cinema, por Glauber Rocha e seus transe oníricos, questionando o papel dos intelectuais e mostrando uma visão de Brasil complexa.

Mas se esse tipo de crítica já existia no campo das artes e da cultura, ela passou a ter maior visibilidade quando trazida para o campo da música popular, cuja abrangência e penetração eram muito maiores. A Tropicália, além da inovação estético-musical, veio repensar a questão nacional, repensar o Brasil e sua identidade em outros parâmetros. Assumiu uma postura contra um nacionalismo fechado e ressentido, afirmando a necessidade do diálogo e da abertura para o mundo, para a “temida” cultura estrangeira, pois via nesse contato a possibilidade de crescermos e nos firmarmos como nação. Isso fica claro em muitas análises feitas por Caetano. Em entrevista concedida a Christopher Dunn afirmava que a Tropicália:

(...) foi uma crítica ao tipo de nacionalismo que nos parecia ingênuo e defensivo. Nós acreditávamos ambiciosamente que, pelo menos do ponto de vista da música popular, podíamos e devíamos ser agressivos, ter um nacionalismo agressivo (CAETANO *apud* DUNN, 1994, p. 101).

A Tropicália, no dizer de Caetano, propunha uma mente que não fosse “prisioneira das

consciências enlatadas”, criando “uma arte, um jeito de ser, um jeito de conviver que não [deixasse] o enlatado dominar”, mas não da forma defensiva e programática de um nacionalismo que levaria à provincialização, com uma cultura fechada que parecia “não ter força própria” e preferia “viver da força negativa, que é uma reação à força do outro” (Ibid., p.105). A Tropicália queria afirmar o próprio, mas não se fechando para o outro/estrangeiro, e sim o devorando e transformando-o com crivos locais, reafirmando assim a identidade brasileira como diferenciada.

Do cenário local, os tropicalistas se apropriaram de um tipo de música considerada brega e desqualificada (Vicente Celestino, Carmem Miranda, as irmãs Batista, Isaurinha Garcia...) e a deslocaram ironicamente, colocando-a em um “ambiente de repertório elevado”, como afirma Caetano, acatando-a como produtos de uma cultura nacional que também compunha nossa brasilidade. Enfim, propunham “uma postura de *estar-no-mundo* (...), não como um país de Terceiro Mundo que fica ao reboque do que acontece nos países mais desenvolvidos”, mas sim de “eu vivo no mundo hoje e faço com os elementos de que disponho esta arte, este gesto” (Ibid., p. 100). Uma brasilidade não baseada no consenso, na metáfora do “todos como um”, mas no dissenso de uma nação que são muitas, de um Brasil formado por culturas diversas, não mais querendo forçar uma igualdade utópica construída a partir de padrões que estabeleciam o “bem” a ser seguido e valorizado, demonizando o restante como cópia, lixo cultural, o não-Brasil. Uma brasilidade aberta e construída no diálogo e no embate, não fixa e imutável.

Ariano Suassuna e o Movimento Armorial

Ariano Suassuna é um teatrólogo, escritor e poeta, nascido em 1927, na Paraíba, e radicado no Recife (PE) desde a década de 1940. De 1946 a 1952, toma parte no Teatro Popular do Estudante (TPE), grupo de universitários destinado a encenar clássicos do teatro e ao mesmo tempo discutir a formação de um teatro popular brasileiro, sob a liderança de Hermilo Borba Filho. Os objetivos do grupo iam, desde levar o teatro ao povo, até valorizar as representações populares nordestinas e as singularidades culturais da região para produzir expressões artísticas tidas como originais e próprias. Essa perspectiva influencia toda a obra teatral de Suassuna.

Em 1960, durante a gestão de Miguel Arraes como prefeito do Recife, foi criado o

MCP (Movimento de Cultura Popular), grupo influenciado por ideias francesas originárias do movimento *Peuple et culture* e que, reunindo intelectuais e artistas com o apoio da prefeitura, implementaria ações culturais amplas, incluindo a alfabetização de adultos através do método Paulo Freire. O momento era propício para o surgimento de iniciativas afins em todo o Brasil. Artistas e intelectuais se engajavam politicamente no sentido de produzir uma arte capaz de conscientizar o povo de sua situação oprimida, fazendo uso instrumental daquilo que eles julgavam ser a própria linguagem do povo.

Suassuna, que havia sido membro fundador do MCP, desligou-se do grupo por acreditar que nele as preocupações políticas sufocavam a discussão estética. “Segundo Suassuna, a arte, preocupada em elucidar as condições políticas e sociais da realidade, perderia o poder encantatório, perderia a beleza, necessária e fundamental para o escritor” (DIDIÉ, 2000, p. 96). Tal postura era um dos motivos para a divergência entre o MCP, apoiado pela prefeitura de Arraes, e o TPN (Teatro Popular do Nordeste) apoiado pelo governo estadual, na época conduzido por Cid Sampaio, do PSD. O TPN, grupo fundado em 1958 por Suassuna e Borba Filho, herdava os princípios do extinto TPE, enquanto o MCP sofria uma maior influência do pensamento engajado da esquerda.

Antagonismo análogo houve também entre os dois políticos, que naquele mesmo ano, romperam por ocasião das eleições presidenciais: Arraes apoiou o General comunista Lott, enquanto Sampaio apoiou a candidatura então vitoriosa de Jânio Quadros. As facções mais à esquerda do espectro político se aglutinavam cada vez mais em torno de Miguel Arraes, que dali a dois anos ganharia a eleição para o governo de Pernambuco. O quadro de radicalização política e instabilidade, que se agravaria com a renúncia precoce do presidente Jânio Quadros em 1961, culminaria com o golpe civil-militar de 1964. Em Pernambuco, o governador Miguel Arraes foi deposto, e as pioneiras iniciativas de seu governo na área de cultura e educação são desarticuladas pelo novo regime.

Nomeado em 1969 como diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Ariano Suassuna empreendeu inúmeras pesquisas sobre as formas da arte popular. Tais experiências se estenderiam a diversos gêneros artísticos como música, dança, teatro e artes plásticas.⁵

Em 1970, no Recife, Suassuna cria o Movimento Armorial, reunindo artistas em torno

⁵ Suassuna permanece como diretor do DEC até o final de 1974.

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

Embora sem a mesma conotação política engajada dos movimentos culturais de esquerda ligados ao popular dos anos 1960, as ideias armoriais seduziram e influenciaram toda uma geração de artistas e intelectuais pernambucanos a partir daquela época. A conjuntura política estabelecida tornava o movimento uma das únicas alternativas viáveis para aqueles interessados em trabalhar com a arte popular.

Assim, a obsessão ancestral da intelectualidade nativa pelas formas de expressão popular, transforma o Movimento Armorial no novo aglutinador e reproduzidor de ideias a respeito de como deveria ser tratada a arte do povo. Tal projeto ganha força quando Ariano Suassuna assume, entre 1975 e 1977, o cargo de secretário municipal da cultura no Recife, a convite do então prefeito Antonio Farias.

O plano de política cultural adotado na época, intitulado “Projeto Pernambuco-Brasil”, tem fortes afinidades com os princípios armoriais. Um dos principais pontos comuns é a preocupação em construir uma identidade nacional calcada nos elementos das culturas populares do nordeste.

A valorização de uma pureza associada a costumes e signos pretensamente intocados pelo turbilhão da modernidade está presente em toda a obra literária de Suassuna e serve de fundamento para a elaboração da estética armorial. No entanto, a transformação desta opção estética em política cultural acaba por institucionalizar a fetichização de aspectos da cultura tradicional colocando-os fora do alcance de qualquer julgamento ou reflexão.

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

Desde a década de 1970 os pressupostos da discussão política e cultural no Brasil sofreram profundas modificações. A redemocratização, a abertura da economia, o desenvolvimento da indústria cultural e das novas tecnologias da comunicação impõem novos

parâmetros de interpretação para a questão da identidade nacional em todo o mundo e em particular na América Latina.

Suassuna ganha projeção nacional a partir de 1990 com uma sucessão de adaptações televisivas de sua obra teatral e literária, também ocupando espaço em jornais, revistas e programas de televisão em rede nacional. As adaptações, todas produzidas pela Rede Globo de televisão são, em ordem cronológica: “Uma mulher vestida de sol” (Luiz Fernando Carvalho, 1994), “A farsa da boa preguiça” (Luiz Fernando Carvalho, 1995), “O auto da compadecida” (Guel Arraes, 1999), “O Santo e a porca” (Maurício Farias, 2000) e “A pedra do reino” (Luiz Fernando Carvalho, 2007). Além disso, o autor é convidado a escrever colunas semanais de opinião na *Folha de São Paulo* entre 02 de fevereiro de 1999 e 26 de março de 2001. Antes de 1994, apenas uma de suas obras, o “Auto da Compadecida”, havia tido duas adaptações para o cinema, uma em 1969 e outra em 1987. Esta última, protagonizada pelo conhecido grupo de comediantes “Os Trapalhões”, alcançou relativo sucesso de bilheteria.

O fato é que, se até meados dos anos 1990, Ariano Suassuna era pouco conhecido fora dos círculos literários especializados e tinha uma projeção relativamente pequena na mídia nacional, a partir daquelas adaptações ele passa a ser presença constante em grandes publicações e ocupa com cada vez mais frequência espaço na programação televisiva não só da Rede Globo, mas também da TV Cultura, e de canais fechados como o Multishow, o GNT e o Canal Brasil.

Os formatos vão desde as suas tradicionais aulas-espetáculo - bem-humoradas conferências em que conta causos, apresenta artistas, e fundamenta suas ideias a respeito da cultura brasileira – passando por entrevistas e comentários televisivos semanais veiculados na Rede Globo e em canais da Globosat.

Além de autor consagrado pela crítica literária erudita e traduzido para sete idiomas, Suassuna demonstra na mídia ser um personagem capaz de cativar os mais diversos públicos em suas “aulas-espetáculo”. Suas aparições televisivas, seja no “Canto do Ariano”⁶, seja em entrevistas ou no registro audiovisual de algumas de suas palestras, são sempre momentos onde o autor destila bom humor e seduz os telespectadores com seu modo pitoresco de contar

⁶ Coluna televisiva semanal, apresentada às sextas-feiras, no programa NE-TV, da Rede Globo de Televisão entre 1999 e 2000 e exibida pelos canais de TV paga Multishow e Canal Brasil.

histórias.

Se por um lado, Suassuna é o artista capaz de construir o erudito a partir do popular, por outro lado ele demonstra uma capacidade hoje, cada vez mais rara entre os eruditos, de se comunicar com eficácia também no registro popular. Suas elaborações sobre arte e cultura brasileira são proferidas de forma simples, mas convicta, e o humor é utilizado como uma ferramenta para ridicularizar a cultura de massa e o cosmopolitismo. “Ariano possui uma personalidade atraente e carismática, sempre disposto a uma piada, uma anedota ou uma resposta percutante a uma crítica anterior, o que regozija e dá matéria aos jornalistas” (SANTOS, 2006, p. 199).

Além de defender um ideal de arte erudita baseado numa estilização das culturas populares tradicionais, em muitas ocasiões Suassuna deixa clara sua aversão à cultura de massa norte-americana, ao criticar laconicamente estrelas como Elvis Presley, Madonna e Michael Jackson. Sua recusa ao prêmio Sharp de Teatro e suas opiniões negativas sobre o rock, e mais especificamente sobre festivais como o Rock in Rio, fazem com que ele seja por vezes acusado de xenofobia.

Suas críticas à cultura de massa, no entanto, não se resumem a manifestações de procedência estrangeira. Sua cruzada se dirige contra os valores estéticos estereotipados que predominam nos meios de comunicação. Assim, torna-se pivô de polêmicas que repercutem na própria mídia, a exemplo da celeuma em que se envolveu com a banda Calypso em 2007, ao criticar uma das canções do grupo, atribuindo sua autoria a um “idiota e imbecil”. A opinião causou rebuliço na imprensa, pois na época Suassuna já desempenhava a função de Secretário Especial da Cultura, e sua declaração foi julgada inadequada para alguém que exercia tal cargo.

Caetano Veloso, em entrevista à *Revista Época*, numa alusão indireta ao então ministro da Cultura Gilberto Gil, criticou esse tipo de postura radical:

Hoje esse tipo de ideia 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 (VELOSO, 2006).

Conclusão

A produção de uma obra artística na qual estão inseridas problemáticas relativas a um projeto de identidade nacional; a reflexão sistemática sobre os pressupostos de sua própria obra, bem como a sua atuação política no campo da cultura (no caso de Suassuna) e a inserção nos debates sobre os rumos das artes e da cultura no Brasil (no caso de Caetano) nos permitem classificar Ariano Suassuna e Caetano Veloso como artistas-intelectuais oriundos das mesmas condições históricas – ou para especificar melhor, da mesma estrutura de sentimento - que na década de 1960 gerou o Teatro de Arena, o CPC da UNE, o movimento Armorial e a Tropicália. Lembrando que, para Raymond Williams (1979), uma mesma estrutura de sentimento pode gerar posicionamentos politicamente antagônicos, já que a relação entre os grupos e indivíduos que se desenvolve sob esta sensibilidade comum é influenciada por inúmeros outros vetores presentes na dinâmica social.

Constatamos a partir daí que, mergulhados numa mesma estrutura de sentimento na qual a questão da identidade nacional é vista como pressuposto central para se situar diante do mundo, Caetano Veloso e Ariano Suassuna ocupam posições antagônicas neste espectro. Ambos, no entanto, divergem de uma poderosa vertente político-cultural influenciada pelo PCB nos anos 1960, que submetia a arte a imperativos estritamente políticos, hoje bastante enfraquecida.

Como já frisamos anteriormente, uma das principais características do intelectual é meter-se onde não é chamado, exercendo seu juízo crítico quando julga necessário. Apesar de possuírem mais divergências do que concordâncias entre si artistas como Veloso e Suassuna têm em comum o fato de continuarem a se posicionar diante do que acontece no mundo e a propor sentidos novos, conservadores ou transgressores, para o que se entende por estado-nação. A presença constante desses dois personagens na mídia, ainda hoje, pode ser um indício de que - apesar de muitos autores preconizarem a desintegração das fronteiras nacionais - a perspectiva de crescimento econômico e afirmação política do Brasil no plano internacional cria condições para que a discussão sobre a cultura nacional adquira vulto nesse novo contexto, evidentemente que dentro de outras perspectivas que não aquelas dos anos 60, pois os tempos são outros. No mais, quer se concorde com eles quer não, são dos poucos que, na mídia, não se furtam a emitir opinião sobre o que quer que seja, produzindo reflexões

coerentes com a visão de mundo explicitada em suas respectivas obras artísticas. Percebem que, ocupando espaços na mídia, podem fazer alguma diferença alterando estruturas de sentimento e influenciando percepções. Por outro lado, a mídia busca neles depoimentos que situem o espectador no mundo, mitigando as angústias decorrentes de uma sociedade na qual identidades culturais, sobretudo as nacionais, se vêem em crise, perdendo seus limites precisos e se reconfigurando na relação entre o local e o global, marca de um tempo em que os contatos entre as culturas se intensificam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DIDIER, Maria Theresa. *Emblemas da Sagração Armorial*. Recife: UFPE, 2000.

DUNN, Christopher. Caetano Veloso: Tropicalismo revisitado. *Revista de literatura Brasileira- Journal of Brazilian Literature*, n.11, ano 7, 1994, Porto Alegre. p.99-110.

FONSECA, Heber. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HOLLANDA, H.B., GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NERCOLINI, Marildo J. *Artista-intelectual: a voz possível em uma sociedade que foi calada*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997. (Programa de Pós-Graduação em Sociologia).

NERCOLINI, Marildo J. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2005. (Tese defendida no Programa de Ciência da Literatura.)

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

SANTOS, Idelette M.F. *Ariano Suassuna: um intelectual a serviço da cultura brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, C.; GULLAR, F. *et al.* Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, n.7, ano I, mai. 1966. p.375-385.

VELOSO, Caetano. Um Mico Planetário. *Revista Época*, ed.419, 29 mai. 2006. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT731654-1666-1,00.html>. Acessada em 05 out. 2012.

WISNIK, José Miguel. Rótulo não serve para classificação musical. *Folha de São Paulo*, 8 jan.1996, Caderno Ilustrada p.1.

SQUEFF, E.; WISNIK, M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZÍLIO, C., LAFETÁ, J., CHIAPPINI, L.M. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Artigo recebido em setembro de 2012.
Artigo aceito em outubro de 2012.