



**MOVIMENTO ARMORIAL:  
CONTRAPONTO E DESDOBRAMENTOS**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PÓS-GRADUAÇÃO – *LATO SENSU* EM ARTE: CRÍTICA E CURADORIA

PEDRO ARIEL SANTANA ALVES

MOVIMENTO ARMORIAL: CONTRAPONTO E DESDOBRAMENTOS

São Paulo  
2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PÓS-GRADUAÇÃO – *LATO SENSU* EM ARTE: CRÍTICA E CURADORIA

PEDRO ARIEL SANTANA ALVES

MOVIMENTO ARMORIAL: CONTRAPONTO E DESDOBRAMENTOS

Monografia apresentada à banca examinadora da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria

Orientador: Professor(a) Dr.(a) Cauê Alves

São Paulo  
2023

PEDRO ARIEL SANTANA ALVES

MOVIMENTO ARMORIAL: CONTRAPONTO E DESDOBRAMENTOS

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientador: Professor (a) Dr. (a) Cauê Alves

Aprovado em: São Paulo, \_\_\_\_\_/ março de 2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cauê Alves

---

Profa. Dra. Mirtes Marins de Oliveira

---

Profa. Dra. Priscila Almeida Cunha Arantes

Dedico este trabalho ao escritor paraibano Ariano Suassuna e à arquiteta pernambucana Janete Costa, que despertaram em mim o desejo de conhecer e me aprofundar na arte popular brasileira.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos professores do curso de Especialização em Crítica e Curadoria de Artes da PUC-SP, principalmente ao meu orientador, Cauê Alves, por propor mudanças fundamentais no rumo desta pesquisa. Agradeço também a meu companheiro, Breno Lago, que pacientemente participou deste trabalho ouvindo-me, opinando e me acompanhando às exposições de arte que fundamentaram esta monografia.

“O sertão é o mundo”

“O sertão é dentro da gente”

“O sertão é sem lugar”

**Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas***

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a importância para a cultura nacional do Movimento Armorial, surgido no Recife nos anos 1970, que abrange diversas linguagens artísticas – artes plásticas, literatura, música, dança e teatro. Para tanto, parte do estudo do pensamento original de seu idealizador, Ariano Suassuna, sobre a preservação da cultura popular proveniente de tradições ibéricas, que ganharam novos contornos no Nordeste brasileiro ao se misturar com elementos da cultura negra e da indígena. A pesquisa se detém na análise de artistas fundamentais do movimento, como Francisco Brennand e Gilvan Samico, e personalidades pernambucanas do universo das artes que, por trilharem outros caminhos, fazem o contraponto ao ideal armorial, caso de Chico Science e Paulo Bruscky. Por fim, busca apontar possíveis ecos do movimento na arte contemporânea brasileira, notadamente a nordestina.

Palavras-chave

Movimento Armorial; Ariano Suassuna; Nordeste brasileiro; cultura popular; arte popular

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze the importance for the Brazilian culture of the Armorial Movement, which emerged in Recife in the 1970s and encompasses several artistic languages - plastic arts, literature, music, dance and theater. To do so, it starts from the study of the original thought of its creator, Ariano Suassuna, on the preservation of popular culture from Iberian traditions, which gained new contours in the Brazilian Northeast by mixing with black and indigenous culture. The research focuses on the analysis of fundamental artists of the movement, such as Francisco Brennand and Gilvan Samico, and artistic personalities who, by treading other paths, make a counterpoint to the armorial ideal, as is the case of Chico Science and Paulo Bruscky. Finally, it seeks to point out possible echoes of the movement in Brazilian contemporary art, notably northeastern art.

Keywordss

Armorial Movement; Ariano Suassuna; Northeast Brazil; Popular culture; Folk art

## LISTA DE FIGURAS

pág.

Toda a lista contém links que levam à figura correspondente. Para voltar à lista, clique na figura.

<a href="#">Figura 01 - Tela a óleo pintada sobre madeira por Ariano Suassuna</a> .....	20
<a href="#">Figura 02 - Iluminogravura A Acauhan - A Malhada da Onça</a> .....	22
<a href="#">Figura 03 - <i>Eu Vi o Mundo... E Ele Começava no Recife</i>, mural de Cícero</a> .....	24
<a href="#">Figura 04 - Ilumiara Coroada, no Recife</a> .....	29
<a href="#">Figura 05 - Chicó e João Grilo em Auto da Compadecida</a> .....	35
<a href="#">Figura 06 - <i>A Árvore da Vida e o Infinito Azul</i> de Gilvan Samico</a> .....	36
<a href="#">Figura 07 - Figurino para a versão cinematográfica da peça <i>Auto da Compadecida</i></a> .....	42
<a href="#">Figura 08 - Figurino para a versão cinematográfica da peça <i>Auto da Compadecida</i></a> .....	42
<a href="#">Figura 09 - <i>A Batalha dos Guararapes</i>, detalhe do mural cerâmico</a> .....	43
<a href="#">Figura 10 - Oficina Brennand, no Recife</a> .....	45
<a href="#">Figura 11 - <i>A Luta dos Anjos</i>, gravura de Gilvan Samico</a> .....	49
<a href="#">Figura 12 - Xilogravura de Gilvan Samico</a> .....	50
<a href="#">Figura 13 - Pintura de Gilvan Samico</a> .....	50
<a href="#">Figura 14 - Iluminogravura <i>A Tigre Negra</i></a> .....	51
<a href="#">Figura 15 - Tela a óleo pintada sobre madeira por Ariano Suassuna</a> .....	52
<a href="#">Figura 16 - Tela a óleo pintada sobre madeira por Ariano Suassuna</a> .....	52
<a href="#">Figura 17 - Arte Correio Brasil de paulo Bruschy</a> .....	53
<a href="#">Figura 18 - Memorial Chico Science, no Recife</a> .....	59

<u>Figura 19 – Diva, “prospecção-buraco-escultura” de Juliana Notari.....</u>	61
<u>Figura 20 – Da Lama ao Caos, capa de disco de Chico Science &amp; Nação Zumbi.....</u>	62
<u>Figura 21 – Afrociberdelia, capa de disco de Chico Science &amp; Nação Zumbi.....</u>	62
<u>Figura 22 – As Várias Crucificações de Cristo, obra de Paulo Bruscky.....</u>	64
<u>Figura 23 – Hoje, a Arte É Este Comunicado, arte postal de Paulo Bruscky.....</u>	66
<u>Figura 24 – Arte Correio Silence, Homenagem a John Cage, arte postal de Paulo Bruscky.....</u>	66
<u>Figura 25 – dePUTAdo\$, poema-arte de Paulo Bruscky.....</u>	67
<u>Figura 26 – Alto Retrato de Paulo Bruscky, cartaz de exposição.....</u>	67
<u>Figura 27 – Cristo Morto, óleo sobre tela de Manuel Dantas Suassuna.....</u>	74
<u>Figura 28 – Klimtianas, série de Romero de Andrade Lima.....</u>	75
<u>Figura 29 – Alegorias do Carnaval de rua do Recife por Joana Lira.....</u>	76
<u>Figura 30 – Muro no Recife estampado por Derlon.....</u>	77
<u>Figura 31 – Histórias do Sertão, série de Juraci Dórea.....</u>	78
<u>Figura 32 – Estandartes de Jacuípe, obra de Juraci Dórea.....</u>	78
<u>Figura 33 – Banco Bode Veio, design de Rodrigo Ambrosio.....</u>	78
<u>Figura 34 – Luminária Carcará, design de Rodrigo Almeida.....</u>	78

<b>SUMÁRIO</b>	<b>pág.</b>
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 CAPÍTULO 1</b> .....	20
<b>2.1 O pensamento de Ariano Suassuna e as raízes do Movimento Armorial</b> .....	20
<i>2.1.1 Gilberto Freyre e a “invenção” do Nordeste</i> .....	24
<i>2.1.2 O sertanejo como protagonista e detentor de nossas tradições</i> .....	26
<b>3 CAPÍTULO 2</b> .....	36
<b>3.1 A fase experimental do movimento e as artes plásticas armoriais</b> .....	36
<i>3.1.1 Francisco Brennand e o flerte com o Movimento Armorial</i> .....	42
<i>3.1.2 Gilvan Samico e a arte da xilogravura</i> .....	46
<i>3.1.3 Outros artistas plásticos armoriais</i> .....	51
<b>4 CAPÍTULO 3</b> .....	53
<b>4.1 Críticas ao Movimento Armorial e contrapontos à arte regional de Ariano Suassuna</b> .....	53
<i>4.1.1 Movimento Mangue Beat: fusão de ritmos e influências</i> .....	58
<i>4.1.2 A arte combativa, irônica e internacional de Paulo Bruscky</i> .....	63
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	71
<b>5.1 Conclusão</b> .....	79
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	81
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....	84

# 1. INTRODUÇÃO

ARMORIAL... palavra sonora, que evoca brasões e emblemas, palavra um pouco misteriosa que provoca estranhamento e chama a atenção. Ariano Suassuna escolhe este nome para batizar um movimento cultural que nasce no Recife e lá se desenvolve, nos anos 1970, até tornar-se um dos polos de criação artística do Nordeste na época.

*Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*

Idelette Muzart Fonseca dos Santos, 2009

“Pode-se dizer que a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial, ao contrário daquilo que normalmente acontece nesses casos.” Já no primeiro parágrafo da Introdução do Manifesto Armorial, seu idealizador, Ariano Suassuna (1927-2014), alerta para o fato de que a criação do movimento, assim como seu propósito descrito no manifesto, de 1974, não trazia algo absolutamente novo, mas servia para formalizar ideias e aglutinar artistas que já tinham uma atuação nas artes visuais, no teatro, na literatura e na música, no circuito intelectual de Pernambuco. O que unia esses artistas e escritores era o desejo de fazer uma arte fincada nas raízes brasileiras, inspirados pelos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste, a chamada literatura de cordel.

Segundo consta no Manifesto Armorial, o Romanceiro Popular do Cordel reunia três caminhos que os armoriais pretendiam seguir. O primeiro viria da narrativa poética dos seus versos, que inspiravam a literatura, o teatro e o cinema. O segundo seria o caminho das artes

plásticas (gravura, pintura, escultura, cerâmica, tapeçaria), indicado pelas xilogravuras que ilustravam a capa dos folhetos. O terceiro caminho era apontado para a música (e posteriormente para a dança), através das “solfas” e “ponteados” que acompanham o canto de seus versos e estrofes.

Portanto, o Movimento Armorial, que nasceu nos corredores da antiga Universidade do Recife (hoje Universidade Federal de Pernambuco) e que foi inaugurado em 18 de outubro de 1970, com um concerto na Igreja São Pedro dos Clérigos, também na capital pernambucana, tinha como proposta criar uma arte erudita a partir da cultura popular brasileira e tornou-se um centro de criação artística do Nordeste dos anos 1970. Vale mencionar que, além da literatura de cordel, as festas populares, como o Maracatu, o Bumba Meu Boi e o Reisado, também eram objetos de estudo dos armoriais.

Pode-se dizer, então, que o Movimento Armorial foi uma iniciativa formal (com evento inaugural voltado para a elite intelectual e jornalistas pernambucanos) nascida na Universidade do Recife para valorizar, preservar e demarcar a cultura nordestina como detentora das raízes culturais da nação brasileira, avessa à cultura predominante do Sudeste do país, que sofrera influência dos imigrantes europeus (principalmente italianos e alemães) que ali se estabeleceram desde o fim do século 19, e avessa principalmente à cultura de massa americana, que os armoriais entendiam como sendo uma descaracterização e vulgarização da cultura brasileira.

Essa postura da elite intelectual pernambucana em defesa de uma cultura baseada em tradições e, portanto, voltada para o passado tem origem nos anos 1920 com o chamado Modernismo Regionalista, capitaneado por Gilberto Freyre (1900-1987), somado a obras de artistas como Cícero Dias (1907-2003) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), que faziam

contraponto aos modernistas paulistas da Semana de Arte Moderna de 1922, embora houvesse inúmeros pontos em comum entre os dois movimentos. Na primeira reportagem sobre o Movimento Armorial, publicada no dia do lançamento, o jornal *Diário de Pernambuco* destacou:

Entretanto, lembrou Ariano Suassuna que o movimento lançado agora, com a denominação armorial, resultou de vinte e cinco longos anos de pesquisas, destacando autores que, a partir da década de 20, procuraram valorizar os elementos populares da cultura nacional, a exemplo de Gilberto Freyre, no Recife, e Mário de Andrade, em São Paulo (NOVO..., 1970, p. 32).

Para muitos considerados ufanistas e xenófobos, tanto o Modernismo Pernambucano quanto o Movimento Armorial foram passíveis de críticas e provocaram reações por parte de intelectuais e artistas com ideias mais universalistas. Entretanto, não resta dúvida de que esses movimentos culturais foram de extrema importância para a construção de uma imagem mais plural do país.

A novidade trazida pelo Movimento Armorial foi transformar em protagonista o homem sertanejo, simples, pobre, temente a Deus e ao Padre Cícero, que vive cercado de lendas e mitos retratados na literatura de cordel. O sertão e o sentimento de exílio de todo sertanejo, obrigado a deixar sua terra para viver na cidade grande, também são panos de fundo para essa arte e poesia. De maneira geral os artistas armoriais, incluindo o próprio Ariano Suassuna, se mudaram para o Recife quando criança ou adolescente, onde concluíram seus estudos, iniciaram na vida artística e conseguiram resistir à atração das metrópoles do Sudeste, presos a uma relação de paixão e fidelidade por sua terra.

Cinquenta anos depois do período mais profícuo do movimento – vivendo numa era em que a chamada globalização já provou o rompimento da associação imediata entre lugar, identidade e cultura –, revisitar os ideais armoriais, suas raízes calcadas nas tradições ibéricas medievais, o pensamento de seu mentor, Ariano Suassuna, e a obra de artistas ícones do movimento, como Gilvan Samico (1928-2013) e Francisco Brennand (1927-2019), são as principais propostas deste trabalho. Outro objetivo é analisar o contraditório, apontando as críticas e reações às diretrizes do movimento, bem como analisar outros movimentos e artistas que, de alguma forma, se contrapuseram ao Armorial, tendo sempre a cidade do Recife como base e inspiração.

As pesquisas se concentraram em publicações (jornais, livros e revistas) cujo tema é o Movimento Armorial ou algum de seus artistas mais importantes: Ariano Suassuna, Francisco Brennand e Gilvan Samico. Um livro que vale mencionar por abordar em profundidade o tema desta monografia é o de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, publicado pela Editora Unicamp em 2009. A publicação é, na verdade, a tese de doutorado da autora, defendida no Departamento de Literatura Comparada da Universidade Sorbonne, em Paris. Outra fonte importante de pesquisa foram reportagens do *Diário de Pernambuco* nos anos de 1970 e 71, cujos acervos estão disponíveis na Hemeroteca Digital, site ligado à Biblioteca Nacional. Vale menção ainda à exposição *Movimento Armorial 50 Anos*, com curadoria de Denise Mattar, que percorreu várias capitais do país nas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil. A mostra materializou obras importantes do movimento que estavam esquecidas em salões da Universidade Federal de Pernambuco e foi fundamental para impulsionar o presente estudo.

O primeiro capítulo desta monografia aborda sobretudo as ideias e a trajetória do mentor do movimento, Ariano Suassuna; sua infância no sertão paraibano marcada pela tragédia, a juventude agitada na capital pernambucana, sua capacidade de liderança na vida acadêmica, que o levou naturalmente a se transformar em um grande influenciador da cultura brasileira e uma espécie de ídolo do Nordeste do país. Além de grande líder intelectual, Ariano foi também um dramaturgo de sucesso extraordinário, autor de um dos maiores clássicos do teatro brasileiro, *Auto da Compadecida*, e um artista plástico respeitado. Todavia foram as suas ideias, defendidas ao longo de mais de 50 anos com muito ardor e um tanto de humor, de valorização e proteção da cultura popular e tradicional nordestina que o imbuíram da aura de mestre.

O segundo capítulo fica centrado no Manifesto Armorial, lançado tardiamente em 1974, após muitas cobranças por parte de amigos e críticos do movimento, suas contradições e, principalmente, seu capítulo dedicado às artes plásticas. Também investiga a vida, as ideias, as técnicas e a temática dos dois maiores artistas visuais ligados ao movimento: o pintor e escultor Francisco Brennand, amigo e influenciador de Ariano, mas que nunca quis ser enquadrado com a pecha armorial; e o pintor e gravurista Gilvan Samico, considerado expoente da xilogravura da arte brasileira – este, sim, seguiu à risca as regras e orientações estabelecidas por seu mentor, Ariano Suassuna, mas cuja vasta obra supera os ideais e as pretensões iniciais do movimento.

O terceiro e último capítulo investiga as críticas ao Movimento Armorial, principalmente no que diz respeito ao seu caráter nacionalista, conservador e muitas vezes ingênuo, numa tentativa de se blindar às influências de outras culturas. Em um segundo momento, faz o

contraponto com outro movimento, nascido nos anos 1990 na mesma cidade do Recife, o Manguê Beat. Liderado por Chico Science (1966-1997), artista pobre e preto da periferia, o movimento revolucionou a cena artística pernambucana ao buscar unir elementos da cultura tradicional com influências de culturas universais, como o hip-hop e o grafite, dissolvendo uma ideia hegemônica de Nordeste e reposicionando a região no cenário cultural dentro e fora do país.

Ainda nesse capítulo analisamos a obra do artista conceitual Paulo Bruscky, que iniciou sua trajetória artística praticamente na mesma época do Movimento Armorial, na mesma cidade, mas que enveredou por caminhos completamente diferentes, principalmente por estabelecer um diálogo consistente com outros artistas e movimentos de várias partes do mundo, produzindo uma arte universal e contemporânea, marcada pelo combate às instituições estabelecidas, sejam elas governamentais ou ligadas ao campo da arte.

Em suas Considerações Finais, o trabalho procura apontar possíveis ecos do movimento na atualidade, levantando pesquisas acadêmicas nesse campo e analisando a obra de três artistas contemporâneos nordestinos, Joana Lira, Derlon Almeida e Juraci Dórea, e de um coletivo de design, que, meio século depois, conscientemente ou não, sofrem influências das ideias plantadas por Ariano Suassuna e o grupo de artistas que defenderam com paixão a cultura popular do Nordeste.

### 2.1 O PENSAMENTO DE ARIANO SUASSUNA E AS RAÍZES DO MOVIMENTO ARMORIAL



Figura 01 - Detalhe de um óleo sobre madeira, de Ariano Suassuna. O Rei-cavaleiro é uma figura central no repertório de escritor e artista plástico. Faz alusão ao seu pai, João Suassuna, assassinado por motivos políticos, quando ele tinha apenas três anos.

Fonte: Instituto Ebrasil (2022)

Nascido em 16 de junho de 1927, no palácio presidencial da cidade de Parahyba do Norte, hoje João Pessoa, capital do estado do qual seu pai era governador, Ariano Vilar Suassuna mudou-se para o Cariri paraibano, com sua mãe e seus sete irmãos, após a morte do pai, João Suassuna, em 1930. Já nos primeiros anos de vida, Ariano viu sua família perseguida por questões políticas, o pai assassinado, o mundo de sua infância destruído e posteriormente reconstruído em torno da figura materna, primeiro na fazenda Acauhan, pertencente à sua família, e depois na pequena cidade de Taperoá. Essa sequência de acontecimentos e os anos vividos no sertão foram determinantes tanto para a sua produção literária quanto para toda a sua trajetória de artista plástico, pesquisador e agitador cultural. É na vila de Taperoá, por exemplo, que transcorrem as aventuras de João Grilo e Chicó, personagens centrais de sua peça mais celebrada, *Auto da Compadecida*, de 1955.

Seu pai foi transformado em um rei-herói em suas famosas iluminogravuras, álbuns produzidos nos anos 1980, que mesclam poesia (sonetos) e ilustrações para contar sagas sertanejas de ares medievais e traços autobiográficos. Esses álbuns – impressos através de uma matriz de texto utilizando nanquim, trabalhada de forma manual e pintada com tinta guache e/ou óleo – tiveram tiragem de apenas 50 exemplares. Hoje são considerados raridades, verdadeiras peças de colecionadores, e são um dos principais objetos de estudo da simbologia do imaginário sertanejo por parte da academia. Na iluminogravura *A Acauhan – A Malhada da Onça*, ele apresenta o seguinte soneto em homenagem ao pai:

Aqui morava um Rei quando eu menino:  
 vestia ouro e castanho no gibão  
 Pedra da sorte sobre o meu Destino,  
 pulsava junto ao meu, seu coração.

Para mim, seu Cantar era divino,  
 quando, ao som da viola e bordão,  
 cantava com voz rouca o Destino,  
 o sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,  
 eu me vi como um cego sem meu Guia,  
 que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efigie me queima. Eu sou a Presa.  
 Ele, a Brasa que impele no Fogo, acesa,  
 Espada de Ouro em Pasto ensanguentado.

Quando contava com 15 anos, a família Suassuna se instala no Recife, onde Ariano estuda no Colégio Americano-Batista e no qual conhece Francisco Brennand, que se tornaria seu amigo e parceiro das artes por toda a vida. Em 1946 entra na Faculdade de Direito do Recife e, um ano depois, com apenas 20 anos de idade, escreve sua primeira peça: *Uma*



Figura 02 – João Suassuna, pai de Ariano, é o personagem da iluminogravura *A Acauhan – A Malhada da Onça* (1982). Acauhan é o nome da fazenda da família Suassuna, no sertão paraibano, onde Ariano passou parte de sua infância. Fonte: Instituto Ebrasil (2022)

*mulher vestida de Sol*. Durante o período de estudante, Ariano tem uma ativa participação no teatro universitário, como autor, ator, cenógrafo e diretor.

Nos anos 1950, Ariano Suassuna abandona a advocacia para se tornar professor da disciplina de Estética na Universidade Federal de Pernambuco, função que exerce entre os anos de 1956 e 1973. A experiência na sala de aula e o desejo de expor ideias próprias sobre o tema renderam o livro *Iniciação à estética*. Na publicação, cujo primeiro volume data de 1975 (cinco anos depois da criação do Movimento Armorial e um ano depois da publicação do Manifesto), o professor Ariano não se limitou a sistematizar as reflexões de grandes filósofos, como Aristóteles, Platão, Kant e Hegel (segundo ele, os grandes pensadores da Estética), mas procurou também dar uma colaboração pessoal ao debate dos problemas estéticos. Segundo o professor, poeta e ensaísta Carlos Newton Júnior, no prefácio da 15ª edição de *Iniciação à estética* (2018), a contribuição de Ariano ao campo da estética se dá com ideias originais calcadas no estudo da cultura popular:

Sobretudo aquelas ideias que resultam numa concepção mais lúdica e democrática da beleza e, conseqüentemente, numa compreensão mais abrangente e generosa de manifestações artísticas ligadas às culturas tradicionalmente identificadas, no pensamento ocidental, como “exóticas” ou “primitivas” (SUASSUNA, 2018, p. 13).

### 2.1.1 Gilberto Freyre e a “invenção” do Nordeste

Desde a década de 1920 já se desenhava em Pernambuco uma espécie de Modernismo Regionalista, liderado por artistas como Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro (o único participante da Semana de Arte Moderna de 1922 fora do eixo São Paulo-Rio) e intelectuais como Gilberto Freyre, líder do movimento. O Modernismo Pernambucano se contrapunha, em certo sentido, aos modernistas da Semana de 1922 por acreditar que os intelectuais paulistas, capitaneados por Mário de Andrade, propunham uma europeização da cultura brasileira em nome de uma modernização “apressada e estabanada”. Por outro lado, os pernambucanos se colocavam como guardiões da cultura essencialmente brasileira.

No livro *Local/global: arte em trânsito* (2005), o crítico e curador de arte Moacir dos Anjos parte da análise dos valores estabelecidos pelo grupo modernista liderado por Freyre para pensar as raízes que alicerçaram as bases do Movimento Armorial.

Um momento exemplar desse processo de construção identitária é o *Livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre em 1925, no qual foram inventariados, numa abordagem multidisciplinar, os negócios, as artes plásticas, a arquitetura, a geografia, a música, o artesanato de rendas e vários outros aspectos da região. Seu objetivo declarado, contudo, não era apenas mapear e demarcar, em diversas áreas temáticas, o especificamente nordestino, era também o de fixar a região como berço da nacionalidade brasileira (ANJOS, 2005, p. 55).

Freyre e o grupo de artistas e intelectuais que lutavam para transformar a região



Figura 03 – Trecho do mural de Cícero Dias *Eu Vi o Mundo... E Ele Começava no Recife*. A obra de 15 metros, produzida com guache e técnica mista, entre 1926 e 1929, causou escândalo na época, pelo estilo considerado “confuso” do artista e, principalmente, por retratar mulheres nuas. Depois de muito tempo no ostracismo, o painel voltou a ser exposto em 1965, na 8ª Bienal de Artes de São Paulo. É considerada a obra mais importante do artista. Fonte: Blombô (2022)

Nordeste na guardiã das raízes culturais da nação tinham como base a cultura da elite açucareira da Zona da Mata, com formação basicamente francesa. Em um congresso que aconteceu em 1926, na capital pernambucana, Freyre lançou o Manifesto Regionalista, que buscava, de maneira ufanista, exaltar a grandeza cultural do Nordeste:

Não há região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tronaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores (ALBERTIM, 2022, p. 30).

Na época, a cidade do Recife exercia grande influência cultural e econômica sobre uma boa parte do país, atraindo para suas instituições de ensino superior jovens estudantes de outras províncias, numa abrangência geográfica que ia de Alagoas ao Maranhão. Entretanto, a ideia da região Nordeste, como a conhecemos hoje, ainda era pífia, segundo conta o antropólogo, escritor e jornalista Bruno Albertim, no livro *Pernambuco Modernista* (2022):

O Nordeste, afinal, não existia. Ainda. Não como nós o identificaríamos a partir dali. E Freyre se valeria de seus pares para liderar um modernismo em que as artes seriam diluídas com o óleo da tradição. Um passado seria eleito como conjunto idealizado de disposições condicionantes para a articulação de um futuro em agência num presente criativo. [...] O Nordeste ainda não existia. Não preenchido dos símbolos e narrativas usados a partir dali para demarcá-lo cultural e sociologicamente como uma região de historicidade e personalidade únicas no país (ALBERTIM, 2022, p. 31).

### 2.1.2 O sertanejo como protagonista e detentor de nossas tradições

Quase 50 anos depois da “invenção” do Nordeste pelos modernistas pernambucanos, a grande contribuição para a cultura nacional trazida por Ariano e toda a turma armorial foi introduzir o imaginário do homem sertanejo, retratado de forma poética e ingênua na literatura de cordel, para o campo erudito. Nesse aspecto, Moacir dos Anjos observa:

O Movimento Armorial é, talvez, a formulação mais sofisticada do papel da tradição cultural nordestina na invenção de uma ideia de Brasil. Associando essa tradição às expressões simbólicas populares – notadamente as de procedência sertaneja, como a xilogravura, a literatura de cordel e a música de viola, rabeca ou pífano –, o criador tomava estas, também, como as manifestações mais autênticas da fusão das culturas, indígenas, africanas e europeias, que teriam constituído a identidade do país (ANJOS, 2005, p. 58).

Ariano começou a colocar em prática suas ideias de difusão e pesquisa da cultura popular nordestina em 1969, quando assumiu a direção do Departamento de Extensão e Cultura (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco. Segundo a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, autora do livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2009), o dramaturgo transformou o departamento em um verdadeiro laboratório de pesquisa com várias disciplinas, no qual se encontravam escritores, artistas plásticos e músicos.

Até o ano de 1975, considerada a fase experimental do Movimento Armorial, as pesquisas avançaram primeiro no campo da música, com a criação da Orquestra Armorial

de Câmara e do Quinteto Armorial. No campo da literatura, a revista da universidade, *Estudos Universitários*, publicava os jovens poetas. No campo das artes plásticas surgiu uma série de artistas sob a influência de Francisco Brennand – que nunca fez parte oficialmente do movimento, mas o influenciou de maneira considerável – e Gilvan Samico, cuja obras figuraram em todas as exposições do grupo armorial e é considerado pelo próprio Ariano o artista-chave do movimento.

Em 1975, Ariano assumiu o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Município do Recife. Segundo Idelette Muzart (2009), esse foi um momento marcante para a consolidação do pensamento armorial e para rever os rumos do movimento.

Na Secretaria, Suassuna 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 (SANTOS, 2009, p. 29).)

Ainda de acordo com Idelette Muzart (2009), a ligação política e o apoio oficial geraram desconfiças por parte de alguns entusiastas do movimento, como o próprio Gilberto Freyre, todavia, nesses vários cargos, Ariano teve uma total liberdade de ação e não parece ter sofrido nenhum tipo de pressão visando orientar ou modificar seu programa em função de objetivos políticos.

Apesar das contradições vividas pelo artista, que se torna homem público e é obrigado a fazer escolhas políticas difíceis, Idelette Muzart (2009) vê de forma positiva

e até necessária a passagem do escritor pelos cargos da administração pública e destaca uma fala de Ariano, de 1975: “Tenho espírito público. Gostaria de fazer pela cultura brasileira ainda mais do que faço, porque, sem julgar que todo mundo deva ser como eu, acho que tenho obrigação de indicar caminhos brasileiros no maior número de campos artísticos e literários que me seja possível”.

A primeira incursão de Ariano Suassuna no mundo da política indica também uma nova fase do Movimento Armorial, batizada pelo próprio como fase Romançal, pois é quando a Orquestra Romançal Brasileira, que nasceu do Quinteto Armorial, foi apresentada pela primeira vez ao público no Teatro Santa Izabel. Ao longo de sua vida (morreu com 87 anos, no dia 23 de julho de 2014), Ariano sempre esteve ligado às artes, ao mundo acadêmico e – uma faceta sua menos conhecida – à política, chegando a exercer por duas vezes o cargo de Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco: em 1995, durante o governo de Miguel Arraes, e novamente em 2007, no governo de Eduardo Campos.

Na época em que comandou a Secretaria de Cultura do Estado pela primeira vez, Ariano criou as Ilumiaras, lugares que ele acreditava serem “imantados e encantados” de celebração da cultura brasileira, nos quais se identificavam gêneros artísticos diversos: pintura, escultura, arquitetura etc. Ao todo foram seis as Ilumiaras estabelecidas por ele. Três dessas Ilumiaras ficam no estado da Paraíba: a fazenda Acahuan, a Pedra do Ingá e a Jaúna – os dois últimos são sítios arqueológicos onde se encontram ricos desenhos rupestres escavados em rochas por nossos antepassados. Os outros três locais sagrados da cultura brasileira estão ligados à trajetória da família

Suassuna em Pernambuco: a Ilumiara Coroada, casa da família no bairro da Casa Forte, no Recife; a Ilumiara Pedra do Reino, no sertão; e a Ilumiara Zumbi, espaço onde se dança o Maracatu em Olinda.

Em 1993, por ocasião de uma exposição de Francisco Brennand em Berlim, na Alemanha, Ariano escreveu a apresentação para o catálogo, em que considerava o conjunto artístico criado pelo escultor dentro da antiga fábrica de cerâmica da família Brennand como sendo uma sétima Ilumiara. No texto ele define o termo:

Ilumiaras são anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, esculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no sertão do Nordeste brasileiro e que, como “A Pedra do Ingá”, na Paraíba, foram lugares de cultos. Por isso, normalmente têm como núcleo uma Itaquiara, isto é, um Monólito central, lavrado por baixos-relevos, ou decorado por pinturas rupestres (SANTOS, 2009, p. 286.)



Figura 04 – Residência da família Suassuna, a Ilumiara Coroada, na Zona Norte do Recife, reúne esculturas e pinturas dos principais artistas armoriais, como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Zélia de Andrade Lima e o próprio Ariano. Fonte: autoria própria (2022)

A partir de 1981, período de recolhimento social de Ariano e da produção das iluminogravuras, o Movimento Armorial começou a perder espaço na mídia e o entusiasmo de seus participantes arrefeceu. Segundo Carlos Newton Jr. (2018), “alguns arriscaram o ano de 1981 como uma provável data para o fim do Armorial”. Isso porque no dia 9 de agosto daquele ano, o *Diário de Pernambuco* publicou um curto artigo assinado por Ariano no qual comunicava sua retirada da vida pública e da literatura. Idelette Muzart (2009) analisa assim esse momento de introspecção que durou quase dez anos: “O aparente, e tão apressadamente comentado, fracasso de seu engajamento cultural juntou-se às dúvidas

e questionamentos de um escritor e de um homem que se declarou sempre ‘perturbado por sonhos, quimeras e visões até utópicas da vida e do real’”.

Entretanto o Movimento Armorial sobreviveu, apesar dos sobressaltos, ganhou uma terceira fase e o que foi plantado nos anos 1970, na capital pernambucana, repercute até hoje, a exemplo do Balé Armorial, atualmente conhecido como Balé Popular do Recife. Segundo consta na monografia de Larissa Fernanda de Barros Mota e Mário de Faria Carvalho (2018), defendida na Universidade La Salle, RS, com o título *Iluminogravuras: análise do Movimento Armorial a partir da abordagem sensível da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand*, os anos 1980 não foram de todo perdidos para o movimento.

Esse período, que compreende do ano 1981 a 1987, foi de silêncio referente ao movimento e, principalmente, a Ariano Suassuna, mas que representa um aprimoramento na estética do movimento. Época que podemos ressaltar as obras de artistas plásticos como Romero de Andrade Lima e Dantas Suassuna (MOTA, 2018, p. 207).

A volta à vida pública de Ariano se deu de forma ruidosa em 1989, com uma entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto, no *Diário de Pernambuco*, com o título “O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Suassuna”. Nela, o escritor reflete sobre um novo momento de seu pensamento filosófico e político, agora menos ingênuo, mais maduro, mais cético e pessimista. Ariano retoma a história da Revolta de Canudos, que aconteceu no interior da Bahia no fim do século 19, para uma reflexão sobre o que chamou de “Brasil real” (o arraial de Canudos) e do “Brasil oficial” – as forças que

massacraram a rebelião comandada por Antônio Conselheiro (1830-1897). O tema Canudos passou, então, a ser o preferido nesse novo momento, como mostra o texto que proferiu numa aula magna na Universidade Federal da Paraíba, em 1992, e que consta no livro de Idellete Muzart Fonseca dos Santos.

Em Canudos, a bandeira usada pelos seguidores de Antônio Conselheiro era a do Divino Espírito Santo – a bandeira do nosso povo, pobre, negro, índio e mestiço. Povo que o Brasil oficial dos brancos e poderosos, mais uma vez (e como já sucedera em Palmares e no Contestado), iria esmagar e sufocar, confrontando-se ali, no caso, duas visões opostas de justiça. Como era de esperar, a “justiça” dos poderosos também ali cortou a cabeça do Brasil real. E os acontecimentos de Canudos continuam a se repetir a cada instante. Em todos os lugares. Em todos os campos de atividade. Diariamente, incessantemente. Quando, no interior do país uma milícia de poderosos, governamental ou não, assassina um pobre posseiro e sua família, é o Brasil dos que incendiaram e arrasaram Canudos que está atirando no Brasil real e matando seu povo. Quando numa grande cidade a polícia invade uma favela ou destrói uma “invasão” são outros tantos dos nossos inumeráveis “arraiais de Canudo” pertencentes ao Brasil real que estão sendo destruídos e assassinados pelo país oficial, que, para isso, consegue recrutar, a seu serviço, outros pobres integrantes do Brasil real (SANTOS, 2009, p. 285).

Não é de estranhar, portanto, que a terceira fase do Movimento Armorial, nascida em 1995, quando Ariano assume a Secretaria de Cultura do Estado, tenha sido batizada de Arraial, numa homenagem explícita ao arraial de Canudos, cuja destruição, em 1897, se aproximava de completar 100 anos – efeméride significativa para Ariano. Esse novo momento

foi marcado pela apresentação do Grupo de Teatro Arraial, em um espaço que existe até hoje na rua da Aurora, centro do Recife, com o nome Teatro Arraial Ariano Suassuna. Sobre essa nova fase, Idelette Muzart (2009) faz uma análise, retomando algumas falas de Ariano na entrevista concedida a Geneton Moraes Neto:

Reafirmando o papel dos poetas na construção da sociedade – “é a força do Povo, anunciada e revelada pelo sonho e pela voz dos Poetas, que molda o País e preludia o futuro. Cervantes era o porta-voz de seu povo – e por isso eu pude dizer, já, uma vez, que a Espanha não seria o que é hoje se aquele Poeta não tivesse sonhado e forjado o Dom Quixote” – e confirmando seu pensamento “terceiro-mundista”, Ariano Suassuna explica sua ida e seu apoio ao Movimento Negro como a única maneira possível para “um escritor nascido no patriarcado rural e muito marcado pelas deformações que resultam disso” se colocar ao lado de um dos setores mais oprimidos e injustiçados da sociedade (SANTOS, 2009, p. 283).

Tanto no ambiente acadêmico como fora dele, Ariano Suassuna lutou de forma apaixonada na defesa de suas ideias. Como figura proeminente no meio intelectual de Pernambuco e do Brasil, ele usou espaços na imprensa para difundir e debater a cultura popular e, mais tarde, seu pensamento filosófico e político. Ao longo de mais de 60 anos de produção, escreveu dezenas de ensaios que foram publicados em periódicos como o *Jornal do Comércio* e o *Diário de Pernambuco*, ambos da capital pernambucana, e em jornais do sul do país, como a *Folha de S.Paulo*. Uma coletânea desses ensaios foi selecionada por Carlos Newton Jr. no livro *Almanaque Armorial* (2008). Segundo seu organizador, trata-se de uma

seleção de textos “de enorme importância não só para o conhecimento das opções estéticas que balizaram seu trabalho de escritor e das influências recebidas na construção do seu universo ficcional, como de resto, para o entendimento de sua visão pessoal sobre a cultura brasileira”. Num dos textos, intitulado “A arte popular no Brasil”, Ariano escreve:

Nos meios acadêmicos e oficiais – digamos assim – cria-se uma espécie de suspeita toda vez que nós falamos em Cultura Brasileira, em Arte popular brasileira, em Literatura popular brasileira. Julgam que estamos fazendo uma discriminação, mais ou menos semelhante às de Mao Tsé-tung, e criam, como defesa, uma discriminação contra a Cultura popular brasileira e mesmo contra a Arte e a Literatura brasileiras, eruditas, mas ligadas às raízes populares. No entanto, essa Arte popular existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a literatura popular também existe, bastando o fato de possuímos nos folhetos o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar essa minha afirmação (NEWTON JR., 2008, p. 151).

Orador brilhante, Ariano proferiu inúmeras conferências e aulas magnas em universidades e instituições públicas do país, como o Senado da República, sempre provocando reações entusiasmadas por parte do público, em sua grande maioria estudantes. Em uma dessas “aulas-espetáculos”, como passaram a ser chamadas suas palestras, Ariano comparou sua atuação intelectual com o trabalho do cineasta japonês Akira Kurosawa (1910-1998). Segundo ele, os temas, a cenografia, o figurino e até o tipo de encenação dos atores em filmes como *Os Sete Samurais* (1954) e *Dersu Uzala* (1975) buscam manter

viva a tradição dos teatros Nô e Kabuki japoneses, arte que remonta ao século 14. Já o Maracatu, o Bumba Meu Boi e a literatura de cordel seriam os nossos teatros populares, que preservam a mistura das tradições ibérica, negra e indígena. Da aula-palestra denominada “*Arte no Brasil, uma história de cinco séculos?*” (NEWTON JR., 2008), destaca-se a seguinte fala: “Claro que eu não queria que nós imitássemos Kurosawa. Eu queria que nós fizéssemos em relação ao Brasil o que ele fez em relação à cultura japonesa. Então eu achava que, o que para ele é o Nô e o Kabuki, para a gente é o Maracatu e o Bumba Meu Boi”.

Não faltaram críticos ao pensamento de Ariano Suassuna e ao Movimento Armorial, que muitas vezes se confundem e parecem uma coisa só. Segundo o pesquisador Carlos Newton Jr., a maioria de seus detratores se contrapunha principalmente à sua ideologia, considerada extremamente nacionalista, para muitos deles ufanista e até xenófoba. Poucos se arriscaram a combater a sua arte ou a dos artistas por ele apadrinhados. Considerada a mais temida crítica de teatro do Brasil, A carioca Barbara Heliodora (1923-2015) muitas vezes despontou como antagonista da dramaturgia de Ariano Suassuna – segundo ela, este pagou o preço de ter todas as peças que escreveu comparadas a *Auto da Compadecida*: “Um dos raríssimos clássicos da dramaturgia brasileira, tão extraordinário que sacrificou, com a possível exceção de *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*, todo o resto de suas companheiras”. No dia 23 de julho de 2014, Barbara escreveu um artigo veiculado no site do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, por ocasião da morte do escritor, com o título “*Auto da Compadecida, um clássico*”. Nele, ela reconhece a genialidade de Ariano, bem como de sua peça mais famosa.

Ariano Suassuna é a prova de que uma cultura vasta e o conhecimento das grandes tradições da arte ocidental parecem ser a melhor base para a criação de uma obra essencialmente brasileira; nascido e criado no Nordeste, sua obra dramática foi desde o início influenciada tanto pelo teatro de mamulengos e pela literatura de cordel quanto por tudo que ele conhecia do teatro universal; e com o tempo Suassuna se dedicou fundamentalmente àquelas expressões de suas origens, integrando-as com as formas eruditas que lhe pareciam ser o melhor caminho para se conseguir estabelecer uma comunicação plena entre a riqueza regional e o total do Brasil contemporâneo. [...] Não sei quantas montagens de *Auto da Compadecida* já assisti, mas de uma coisa estou certa: nunca vi uma sequer que não fosse pelo menos satisfatória, e creio que a razão é o fato de não haver ninguém, por estes Brasis, que não reconheça e identifique sua brasilidade, que não se solidarize com as agruras de Chicó e João Grilo. E é preciso parar e pensar para que possamos nos dar conta da justeza, da economia, do cuidado e do requinte que puderam produzir esse texto que parece tão espontâneo, tão simples, tão ingênuo (HELIODORA, 2014, não paginado).



Figura 05 – A peça *Auto da Compadecida*, de 1955, foi escrita por Ariano Suassuna como uma pantomima, teatro de rua, inspirado por alguns folhetos da literatura de cordel. Em 2000, ganhou uma versão para o cinema e a TV, dirigida por Guel Arraes. A comédia conta as desventuras de dois malandros que vivem aplicando golpes para sobreviver no sertão. Chicó (à esquerda) foi interpretado por Selton Melo e João Grilo, por Matheus Nachtergaele.  
Fonte: Belo Horizonte MG (2022)

### 3.1 A FASE EXPERIMENTAL DO MOVIMENTO E AS ARTES PLÁSTICAS ARMORIAIS



Fig. 06 – Detalhe da obra A Árvore da Vida e o Infinito Azul, de 2006, de Gilvan Samico. O artista se utilizou de temáticas comuns à literatura de cordel para compor sua obra, marcada pelo preciosismo no entalhe da madeira, base da xilografia. Fonte: Weydson B, Leal (2022)

Domingo, 18 de outubro de 1970, 21 horas. A igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, localizada no Pátio de São Pedro, praça icônica no centro do Recife, foi palco da primeira apresentação da Orquestra Armorial de Câmara e de uma exposição de arte com gravuras, pinturas e esculturas que refletiam a proposta do curador, Ariano Suassuna. Estava lançado oficialmente o Movimento Armorial. Com a igreja abarrotada de convidados, que ocupavam também parte da praça, foi apresentado o concerto *Três Séculos de Música Nordestina: Do Barroco ao Armorial*, com peças barrocas de compositores pernambucanos do século 18 e peças armoriais de compositores mais populares, como o fluminense César Guerra-Peixe (1914-1993) e o pernambucano Capiba (1904-1997). Naquele momento foi apresentado ao público o significado da palavra que batizava o movimento. Ariano Suassuna assim explicou a escolha do nome, texto que depois foi incorporado ao Manifesto Armorial, de 1974.

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. [...] Em nosso país, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular e não burguesa. A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar bois e os autos de Guerreiros, do Sertão, até as bandeiras das Cavalladas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou do Rio (SUASSUNA, 1974, p. 40).

Segundo relata a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, no livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2009), jornalistas e intelectuais convidados para o evento estranharam – apesar das explicações de Suassuna – a escolha de um nome que representa a coletânea de brasões de uma nação e que remete imediatamente à Idade Média e a determinada classe social, a nobreza. A antipatia inicial da crítica era justamente porque o significado parecia totalmente contrário aos ideais do movimento, que tinha na cultura do povo sua base. Outro questionamento por parte dos jornalistas foi a ausência de um manifesto. De acordo com Luís Adriano M. Costa, autor do livro *Antonio Nóbrega em paisagens (pós) armoriais: semeando, fertilizando e florescendo* (2019): “Tal aspecto foi rejeitado por Ariano Suassuna inicialmente, contrário a toda e qualquer imposição de limites ou codificação criadora dos artistas”.

No ano de 1972, em entrevista ao professor de literatura César Leal, para o jornal *Diário de Pernambuco*, o mentor armorial foi questionado sobre a ausência de um manifesto, já que nunca houve um movimento artístico sem uma fundamentação teórica. Em resposta ao crítico, Ariano respondeu: “O Movimento Armorial será o primeiro”. Apesar da ausência de um manifesto formal, a fundamentação armorial foi exposta de maneira fragmentada pelos veículos de comunicação, principalmente nas crônicas que Suassuna assinava no *Jornal da Semana*, com o título “Almanaque Armorial do Nordeste”. Em 1974, o Manifesto Armorial, assinado por seu idealizador, Ariano Suassuna, foi finalmente publicado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), incorporando vários textos já publicados em suas crônicas. Em 1977, a *Revista Pernambucana de Desenvolvimento* publicou uma segunda edição do texto, que, um ano depois, foi traduzido para o francês por Célia di

Piero e publicado também na revista *Les Imaginaires – Cause Commune*.

Em julho de 1971, a Orquestra Armorial de Câmara excursionou pelo Sudeste e pelo Sul do país, se apresentando primeiro no Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meireles, e posteriormente em Porto Alegre, no auditório da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As apresentações eram acompanhadas de uma fala de Ariano Suassuna explicando os propósitos armoriais. Essa primeira excursão foi encarada como o lançamento em nível nacional do Movimento Armorial, que passou, então, a ser conhecido para além das fronteiras nordestinas. O pesquisador Carlos Newton Jr. (1990) ressalta que o movimento foi muito bem recebido pela imprensa das regiões e destaca a crítica assinada por Eurico Nogueira França, publicada no jornal *Correio da Manhã*.

Referindo-se especificamente à Arte Armorial, Eurico Nogueira França escrevia, no *Correio da Manhã*: “O forte caráter das composições apresentadas vem mais uma vez descerrar-nos os filões de brasilidade criadora... – como os há, também, por exemplo, na dramaturgia do próprio Suassuna, que fez comentários tão interessantes, com slides, sobre aspectos musicais e não musicais do programa. É mais do que nunca oportuno ressaltar esses veios preciosos, porque a nossa música de concerto, nas suas expressões de vanguarda, tende para manifestações abstratas e não nacionais, sob o pretexto principal de que o nacionalismo está superado nos centros musicais do exterior. A essa altura, um banho de sentimento brasileiro é altamente salutar. Ariano Suassuna, com a naturalidade saborosa e picaresca de sua fala, passou então a ser o animador da noite, explicando as raízes do movimento armorial e comentando cada uma de suas peças. Estas foram devidamente valorizadas pela orquestra, cujos arcos são de primeira ordem, e trouxe-nos exteriorização sugestivamente impecável

de todo o programa, sob a regência do maestro Clóvis Pereira. Audição de perfeita originalidade, teve rumoroso e merecido sucesso” (NEWTON JR., 1990, p. 125).

Ainda no ano de 1971, mais precisamente no dia 26 de novembro, teve início a *Segunda Exposição de Arte Armorial*, realizada na igreja do Rosário dos Pretos, no Recife, a poucos metros do local onde aconteceu o lançamento do movimento. Ampliada com relação à primeira exposição, a nova mostra trouxe nomes importantes das artes plásticas, como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Aluísio Braga, Fernando Lopes da Paz, Lourdes Magalhães e Miguel dos Santos. Essa segunda exposição gerou ainda mais críticas e reclamações, dessa vez por parte da cena artística pernambucana, que continuava sem entender os critérios para definir o que era e o que não era uma obra armorial. Em sua defesa, Ariano escreveu em 11 de dezembro de 1973 um texto que posteriormente também entrou no corpo do Manifesto Armorial.

Diferentemente 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, profundidade 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 (SUASSUNA, 1974, p. 43).

Segundo Idelette Muzart (2009), a incompreensão e até certa hostilidade em torno da arte armorial não cessavam e, ocasionalmente, Suassuna se sentia obrigado a se posicionar, insistindo em defender a originalidade do movimento. A pesquisadora destaca uma fala de Ariano acerca de um dos debates mais frequentes – arte abstrata x arte figurativa: “Sem discutir a legitimidade ou não-legitimidade da Pintura abstrata, dizíamos primeiro que, no Brasil, não havia lugar para ela, e depois que a Pintura abstrata era mais ou menos inútil porque a Pintura figurativa tinha tudo o que a abstrata possuía e mais alguma coisa”.

Não foram poucas as oportunidades em que Ariano se manifestou com relação ao tema do abstracionismo, o que era uma discussão bastante comum desde os anos 1950 entre os apreciadores e conhecedores das artes plásticas. No prefácio do livro *Samico* (2011), de Weydson Barros Leal, ele retoma o assunto ao abordar o figurativismo característico do amigo xilogravurista:

Na eterna discussão entre artistas figurativistas e abstracionistas, sempre me inclinei mais pelos primeiros, por achar que a arte deveria manter uma comunicação profunda com o real – uma comunicação visceral e originária, mas sempre, claro, de natureza corretiva e criadora. A atividade artística seria, assim, uma transfiguração, um depoimento do mundo, a tentativa do artista de atingir, através de um arrebatamento, as verdades mais nobres e altas da realidade. Meu medo, no caso – o mesmo que já confessava, nos anos 1950, a meu querido amigo Aloisio Magalhães –, era que a independência em face do real levasse a um certo formalismo, a uma certa esterilidade, transformando-se o exercício da pintura num jogo agradável, mas um pouco sem sentido (LEAL, 2011, p. 10).

### 3.1.1 Francisco Brennand e o flerte com o Movimento Armorial

Amigo de Suassuna desde os tempos do colégio, Francisco Brennand foi uma figura emblemática para o Movimento Armorial, embora nunca tenha pertencido oficialmente a ele. O que hoje os estudiosos chamam de “fase preparatória” do movimento, que aconteceu nos anos 1950 e 60, é simbolizado pela amizade entre os dois jovens aprendizes, de escritor e de pintor. “Nessa época eles assumiram posturas e atitudes semelhantes sobre as questões artísticas em geral e à concepção de sua obra em particular”, assinala Idelette Muzart (2009). A parceria no campo artístico entre eles foi constante desde então. Foi Brennand, por exemplo, quem desenhou o figurino da primeira versão para o cinema da peça *Auto da Compadecida*, de 1969, dirigida por George Jonas (1935-2016). A arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) assina a cenografia do filme.

No manifesto de 1974, no terceiro capítulo, que trata especificamente da Pintura Armorial, Suassuna referencia o estilo do amigo como parâmetro para a arte armorial.

Nos quadros do grande Francisco Brennand, certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se 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 (SUASSUNA, 1974, p. 41).

Entretanto, se Francisco Brennand foi tão fundamental para a arte armorial e a concepção estética de Ariano Suassuna, por que ele nunca fez parte do movimento? No capítulo que



Figuras 07 e 08 – Figurinos desenhados por Francisco Brennand para a versão cinematográfica da peça *Auto da Compadecida*, de 1969. O filme ganhou o título de *A Compadecida* e teve direção de George Jonas, com Regina Duarte, Armando Bógus e Antonio Fagundes no elenco.  
Fonte: autoria própria (2022)

aborda a pintura armorial, no livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Idelette (2009) faz uma análise da questão:



Figura 09 – Detalhe do mural cerâmico *A Batalha dos Guararapes*, assinado por Francisco Brennand, 1961 e 1962, instalado na fachada de um banco no Recife. O tema, caro ao povo pernambucano, foi retratado por vários artistas da região e conta a batalha que expulsou os holandeses do Nordeste. No início da década de 1960, época de grande instabilidade política no Brasil, o painel de Brennand se tornou um dos elementos fundamentais na formação da nação brasileira por exaltar a união das três raças e o berço do Exército brasileiro – segundo consta na dissertação de mestrado de Amanda Marques de Carvalho Gondim, de 2011, defendida na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com o título *A pátria nasceu aqui: o discurso das Batalhas dos Guararapes e a educação nas décadas de 1960 e 1970*.  
Fonte: Ensinar História (2022)

Francisco Brennand constitui um caso particular entre os pintores brasileiros que receberam uma formação europeia aprofundada. Sua volta ao Brasil representa uma autêntica volta às origens e à terra. Considerado por alguns críticos como um pintor primitivo e naïf, tropicalista, pop ou neobarroco para outros, Brennand escapa às etiquetas e cria, em 30 anos, uma obra sólida e absolutamente singular de pintor, ceramista e escultor. [...] Essa posição singular vanguardista de Brennand – no sentido inovador e criador mais amplo – impede sua integração ao Movimento Armorial, como alguns acreditaram, mas Suassuna identifica, na obra de Brennand, os pontos fundamentais da arte armorial, com a importante cerâmica mural “A Batalha dos Guararapes”, de 1961, seus cajus e suas flores emblemáticas etc. Por esse motivo, obras de Brennand figuram nas duas primeiras exposições de arte armorial (SANTOS, 2009, p. 52).

Nascido em uma família rica, erudita e ligada ao mundo das artes – seu pai era colecionador de arte e pianista –, Francisco de Paula de Almeida Brennand conta sua própria trajetória artística no *Diário de Francisco Brennand*, editado em 2016 pela Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), três anos antes de sua morte. Os escritos e memórias do artista comportam quatro enormes volumes, divididos por períodos, e abarcam os anos de 1949 a 1999. Têm início quando ele, com apenas 21 anos e já casado com sua namorada da adolescência, Deborah, parte em um navio para os estudos de arte na Escola de Paris. Na capital francesa, Brennand vasculha museus e galerias para se aprofundar na obra de seus

artistas preferidos, principalmente o pós-impressionista francês Paul Gauguin (1848-1903) e o também francês, de origem polonesa, Balthus (1908-2001), que procurou não se enquadrar em nenhum movimento artístico. Em comum, esses dois artistas exploram em suas telas a sensualidade de figuras femininas, fato que influencia para sempre a pintura de Brennand. Na Paris dos anos 1950, Brennand ocupou o antigo ateliê do pintor e poeta Francis Picabia (1879-1953), logo após o falecimento deste, e teve aulas com artistas importantes, como o pintor Fernand Léger (1881-1955) e o escultor André Lhote (1885-1962). Seu anfitrião na cidade francesa foi o amigo e artista modernista pernambucano Cícero Dias, que havia muito residia na Europa, primeiro em Lisboa e posteriormente em Paris.

Figura fundamental como exemplo da pintura armorial, Francisco Brennand se destacou mais tarde, e, com ainda mais força, como escultor e ceramista – em seu diário, Brennand conta que descobriu todas as possibilidades da cerâmica artística ainda em Paris, ao conhecer o trabalho de Picasso com o material. Na verdade, suas primeiras experiências na arte da argila aconteceram antes da temporada parisiense, sob a orientação de Abelardo da Hora (1924-2014), figura central do Modernismo Pernambucano, nas oficinas da Cerâmica São João, indústria de fabricação de tijolos e telhas que pertencia a sua família. A velha fábrica, na periferia do Recife, foi abandonada nos anos 1950, período em que ele vivia na Europa, quando as atividades foram transferidas para instalações mais modernas, e 20 anos depois foi transformada na imensa Oficina Brennand. Hoje os antigos galpões abrigam boa parte das esculturas do artista e estão abertos à visita pública, sob a administração do Instituto Brennand.

Consta no posfácio de seu diário, escrito pela atual presidente da Fundação Brennand,

Mariana Brennand Fortes, que no dia 11 de dezembro de 1971, Francisco Brennand descreveu assim a ocupação da velha fábrica:

Aguardo ao pé da antiga estrada de ferro o caminhão carregando os meus destroços, que começo a transportar para a Cerâmica São João. Entrarei hoje nesta velha fábrica, ainda com o sentimento de perda; contudo não faz mal, melhor que seja assim. Sinto no ar, na sombria atmosfera destes enormes galpões semidestruídos, que algo está acontecendo ou na iminência de acontecer. Na penumbra dos corredores, fecho os olhos e aguardo o sonho... (BRENNAND, 2016, vol. 1, p. 480).

Brennand possui cerca de 200 obras, entre murais, painéis e esculturas, exibidas em prédios públicos, hotéis e edifícios particulares espalhados na cidade do Recife, e em outras cidades do Brasil e do mundo. Como exemplos, destacam-se o mural no Aeroporto dos Guararapes Gilberto Freyre, no Recife, o painel cerâmico da sede da Bacardi, em Miami, e o mural da fachada posterior do Hotel Renaissance, em São Paulo. Na capital pernambucana, a obra mais icônica de Brennand é o Parque das Esculturas, construído no ano 2000, sobre um arrecife natural localizado em frente ao Marco Zero, em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Ali, o público chega de barquinhos administrados pela prefeitura para visitar uma alameda com 90 esculturas. A principal obra do parque é a *Torre de Cristal*, de 32 metros de altura, confeccionada com argila e bronze, que pode ser vista de várias partes da cidade. Com obras espalhadas por vários bairros, o Recife está para Francisco Brennand assim como Barcelona está para o arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926), cuja arquitetura orgânica e artística o impactou fortemente após a visita à Catalunha em 1951.



Figura 10 – Localizada no bairro da Várzea, periferia do Recife, a Oficina Brennand foi instalada na antiga fábrica de tijolos e telhas pertencente à família de Francisco Brennand. Nos anos 1990, Ariano Suassuna identificou o local como sendo a sétima “Ilumiará”, ou seja, um lugar sagrado das artes.  
Fonte: autoria própria (2019)

### 3.1.2 Gilvan Samico e a arte da xilogravura

Se Francisco Brennand foi a primeira referência para as artes plásticas do Movimento Armorial, principalmente no que se refere à pintura, Gilvan Samico é considerado o artista símbolo do movimento, graças a seu precioso trabalho de xilogravura e ao fato de ter-se mantido fiel aos ideais do movimento por mais de 50 anos. Deve-se sempre ter em mente que, no Manifesto Armorial, Ariano Suassuna sintetiza que o Romanceiro Popular do Cordel contém os caminhos que os armoriais devem seguir. No caso das artes plásticas, as xilogravuras simples da capa dos folhetos apontavam esse caminho, e Samico soube trilhá-lo como ninguém.

A relação entre Suassuna e Samico, entretanto, nasceu cerca de dez anos antes do início do movimento, quando, no começo dos anos 1960, o jovem artista procurou o professor de estética da UFPE buscando uma orientação para seu trabalho no campo da pintura, do desenho e, sobretudo, da xilogravura. Ouvia do mestre um conselho que foi fundamental para sua trajetória: mergulhar no Romanceiro Popular Nordestino, universo que lhe daria um rol inesgotável de temas para trabalhar em sua obra, na época já caracterizadamente figurativa. No ensaio denominado “Gilvan Samico”, contido no livro *Almanaque Armorial* (2008), de Carlos Newton Jr., Suassuna realça seu apreço pela antiga arte de gravação a partir de uma matriz de madeira entalhada.

Eu olhava as reproduções de gravuras medievais que me caíam nas mãos; ou as da pintura catalã espanhola dos retábulos românticos em madeira; ou as dos apocalípticos ilustradores de textos

proféticos; olhava-as e sentia em todas elas uma pureza, uma força, uma limpeza que faltavam à gravura da Renascença, à pós-renascentista e à moderna, apesar de serem estas muito mais “elaboradas”. [...] Para meu gosto, talvez por demais pessoal e arbitrário, eram sem dúvida uma decadência. Para mim, porém, o mais importante de tudo era que a xilogravura popular nordestina me encantava tanto quanto aquelas artes românicas e pré-renascentistas a que me referi. Tanto ou ainda mais. Entenda-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira: é apenas por reconhecer e reencontrar tais elementos e semelhanças na cultura brasileira do povo (NEWTON JR., 2008, p. 214).

Ariano soube valorizar a pesquisa de Samico, a técnica apurada no entalhe da madeira e as características formais do seu trabalho, principalmente o achatamento dos traços, a figuração estática, a utilização de cores puras e, evidentemente, a temática extraída do Romanceiro Popular carregada de figuras míticas e seres estranhos – diabos chifrudos, dragões, cobras gigantes, onças aladas, pavões misteriosos, touros, cavalos etc. – que nasciam da imaginação ao mesmo tempo divertida e mística do povo nordestino e que são personagens recorrentes da literatura de cordel. A respeito do trabalho do artista, Ariano se manifestou sempre que teve oportunidade. Abaixo selecionamos um texto extraído do livro de Idelette Muzart (2009), que o dramaturgo escreveu em 1974:

Seu segredo consistiu apenas em o gravador voltar a certos processos que os novidadeiros julgavam esgotados; em voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da Gravura – a madeira; em regressar a suas raízes, recriando, com grande liberdade e imaginação, o espírito e as formas da

Xilogravura do seu Povo; em contornar as figuras de um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por entre massas negras e tramas delicadamente interpostas, e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo, que a Gravura popular não usa mas que ele faz muito bem em introduzir para recriá-la. À primeira vista, parece fácil, mas quem fizesse essa apreciação superficial demonstraria apenas que é incapaz de invenção, que nunca experimentou, por dentro, o que é a áspera e complexa escalada em direção à beleza (SANTOS, 2009, p. 54).

Antes mesmo do primeiro contato com o mentor do grupo armorial, Gilvan Samico participou do Atelier Coletivo, nos anos 1950, comandado por Abelardo da Hora – artista e agitador cultural que antecedeu Suassuna e foi o fundador da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), em 1948. O grupo sofreu forte influência de Diego Rivera (1886-1957) e dos muralistas mexicanos, tanto na forma quanto nos temas: figuras do povo, trabalhadores, camponeses, vaqueiros etc. Foi no Atelier Coletivo que Gilvan Samico teve seu primeiro contato com a xilogravura. Depois disso, passou uma temporada no Rio de Janeiro, em 1957, onde teve aulas de gravura na Escola Nacional de Belas Artes com o maior gravurista brasileiro da época, Oswaldo Goeldi (1895-1961). Com Goeldi, Samico aprendeu a particularizar suas gravuras colorindo com vermelho, azul, verde ou amarelo os bichos, plantas e signos que queria destacar em suas obras. Em seguida à curta temporada carioca, pouco mais de um mês, seguiu para São Paulo, onde estudou com Lívio Abramo (1903-1992) no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com quem mais tarde passou a trabalhar em seu ateliê.

De volta a Pernambuco, em 1965, Samico se instalou em um casarão de três

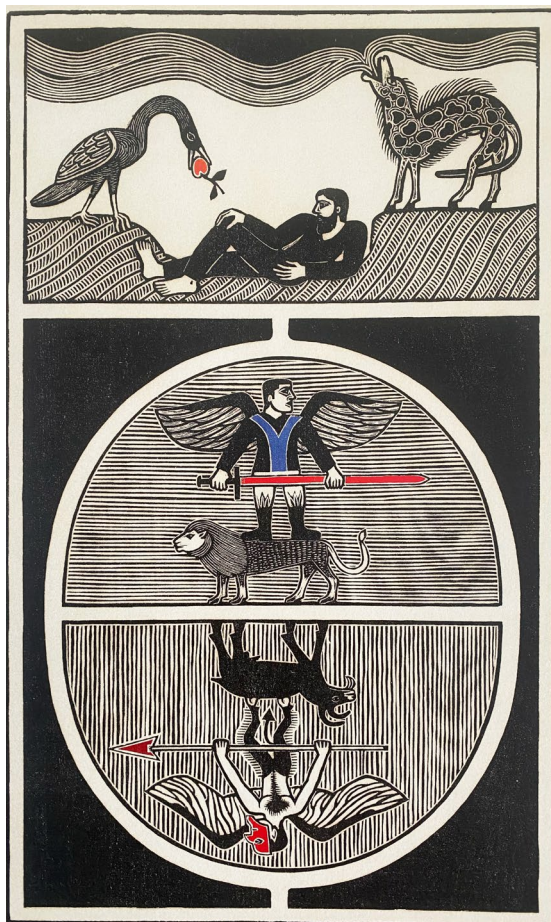


Figura 11 – A gravura *A Luta dos Anjos*, de 1969, marca uma nova fase de Gilvan Samico, em que o artista usa eixos horizontais e/ou verticais para criar desenhos rebatidos. Na parte superior, um pássaro oferece ao homem um fruto proibido. A partir dessa tentação cedida, o homem viveria o eterno dilema entre o bem e o mal – tema comumente presente na literatura de cordel, assim como na obra do artista pernambucano. Fonte: Weydson B, Leal (2022)

pavimentos na rua de São Bento, 55, em Olinda, no qual passou a morar e onde montou uma oficina de gravação no terceiro andar. Durante os anos de 1967 e 68, deu aula de gravura na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa. Até sua morte, em 2013, viveu cercado de goivas, buris, tinas, papéis, esquadros, réguas e compassos.

Autor do livro denominado *Samico* (2011), o poeta e escritor pernambucano Weydson Barros Leal traça um painel da vida e da obra daquele que a crítica especializada passou a chamar de maior expoente da xilogravura do Brasil, superior até mesmo aos seus mestres Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. Para o autor, um dos segredos do trabalho do artista é o conhecimento profundo das várias espécies de madeira propícia à gravação e o domínio apurado da técnica do entalhe, lembrando ao leitor que boa parte dos artistas faz apenas o desenho e depois manda alguém gravar.

O processo de criação de Samico é meticuloso e demorado. Antes do desenho definitivo para uma gravura, são feitos inúmeros estudos preparatórios, variações de detalhes, experimentações em diversos tamanhos, inversões, supressões, tudo geralmente começando em pequenos papéis até chegar à obra que será impressa. Esse trabalho leva meses. Em cada versão há mudanças às vezes radicais, sempre buscando um equilíbrio obsessivo. [...] O apuro e a delicadeza de seu traço também se devem à qualidade das ferramentas inventadas por ele, e assim, a elaboração de seu universo místico, fruto de uma antropofagia artística que processa lendas, história e mitologias, é sustentada por uma técnica ímpar (LEAL, 2011, p. 29).

Sobre o preciosismo que torna sua obra realmente única, com traços paralelos perfeitos

e muito próximos, difíceis de encontrar numa xilogravura, o próprio Samico atribui ao cuidado para desenvolver suas próprias ferramentas, como goivas superfinas que não se encontram no mercado. No livro de Weydson Barros Leal (2011), o próprio artista explica:

Eu sei que perco um tempo enorme nesse processo de desenvolvimento de ferramentas, mas tenho minhas compensações. Há quem não dê importância a isso, mas é uma questão pessoal, eu preciso encontrar essas soluções. Já houve quem viesse aqui e copiasse minhas ferramentas para depois tentar vender por aí (LEAL, 2011, p. 30).

Menos conhecida e profícua é a faceta pintor de Gilvan Samico. Para grande parte da crítica, seu trabalho com tintas, telas e pincéis é bastante inferior ao de gravador. Sobre isso, Ariano Suassuna fez questão de registrar sua opinião no ensaio que batizou com o nome do artista e que consta no livro *Almanaque Armorial*:

Note-se bem que fiz questão de me referir tanto à sua gravura como à pintura. É porque não posso absolutamente concordar com as opiniões segundo as quais a pintura de Samico seria inferior à sua gravura. As duas são de tal modo uma coisa só, são de tal maneira expressão de um mesmo universo ao mesmo tempo tumultuoso e domado pela limpeza da forma, que valorizar a segunda em detrimento da primeira seria, a meu ver, uma contradição irreduzível. Acho que seria até um defeito de Samico – e um grave sintoma de falsidade em seu universo – se sua pintura negasse a gravura. Nem concordo também com aqueles que afirmam ser um defeito de Samico o fato de “a gente poder notar que seus quadros são feitos por um gravador” (NEWTON JR., 2008, p. 217).



Figuras 12 e 13 – Na exposição *Movimento Armorial 50 Anos*, com curadoria de Denise Mattar, que percorreu diversas capitais brasileiras durante o ano de 2022, o público pôde comparar a xilogravura e a pintura de Gilvan Samico com o mesmo tema, como nas obras *Rumores de Guerra em Tempos de Paz*. A xilogravura data de 2001 e o óleo sobre tela não tem data registrada. Fonte: Weydson B. Leal (2022)

### 3.1.3 Outros artistas plásticos armoriais

O próprio mentor do movimento, apesar de ser mais versado nos romances e nas peças de teatro, também viveu seu momento artista plástico, principalmente a partir dos anos 1980, período em que se recolheu da vida pública e manteve apenas sua atividade docente na UFPE. Em 1980, ele concluiu as iluminogravuras do álbum *Dez Sonetos com Mote Alheio*, da qual faz parte a obra *A Acauhan – A Malhada da Onça*, já discutida no Capítulo 1. Segundo explica Denise Mattar no catálogo da exposição *Movimento Armorial 50 Anos*, “iluminogravura” é um neologismo criado por Suassuna a partir da fusão das palavras iluminura e gravura. O termo serve para designar um objeto artístico ao mesmo tempo remoto e atual, que alia as técnicas da iluminura medieval aos modernos processos da gravação em papel. Sobre esse tema, a curadora Denise Mattar escreveu:

A iluminogravura é uma escrita emblemática, o lugar onde o Ariano escritor conseguiu interagir mais profundamente com o Ariano artista plástico, sempre mantendo os princípios da pintura e gravura armoriais e sua herança da xilogravura popular nordestina: a ausência de perspectiva e de profundidade, desenho tosco e forte, uso de cores puras, e também a semelhança com os brasões, as bandeiras e os estandartes dos nossos espetáculos populares (MATTAR, 2022, p. 75).

O segundo álbum de iluminogravuras data de 1985 e foi batizado de *Sonetos de Albano Cervonegro*. Assim como o primeiro, também se trata de um livro semiartesanal, com folhas soltas, e tiragem em torno de 50 exemplares. Após o lançamento dos álbuns,

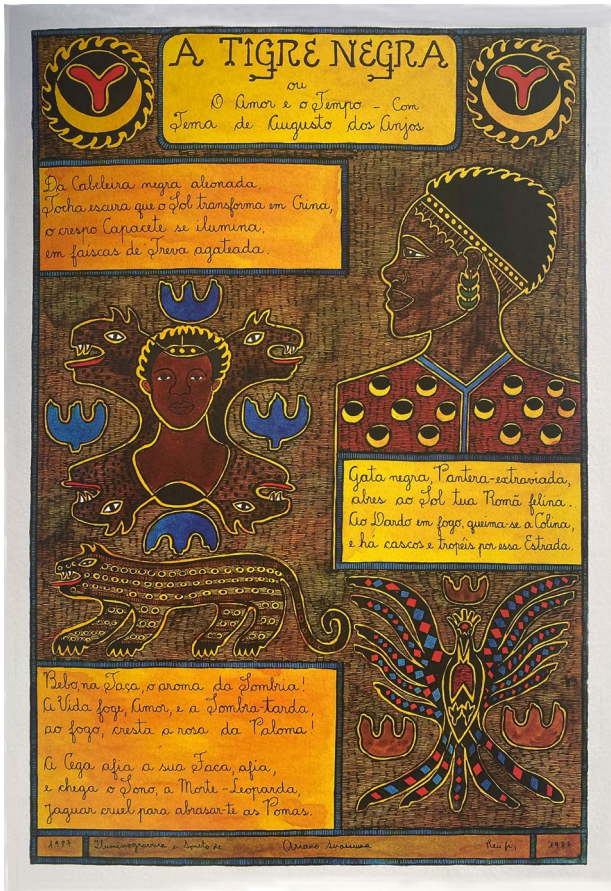


Figura 14 – Iluminogravura *A Tigre Negra*, ou *o Amor e o Tempo*, de 1987, de papel-cartão – mede 61 x 42 cm. O soneto de Ariano, com tema inspirado na obra do poeta paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914), exalta a força e a beleza da mulher negra. Fonte: Instituto Ebrasil (2022)



Figuras 15 e 16 – As telas a óleo, pintadas sobre madeira por Ariano Suassuna, produzidas para o Internacional Palace Hotel, no Recife, nos anos 1980, retratam os principais símbolos armoriais: cavaleiros, brasões, insígnias, onças aladas, cabras e pássaros. Fonte: Instituto Ebrasil (2022)

as iluminogravuras foram comercializadas separadamente. Como explica Denise Mattar no catálogo da exposição, Albano Cervonegro é pseudônimo de Ariano. “‘Albano’ é uma variante de ‘albino’, do latim *albus* (branco, alvo), e ‘Cervonegro’ é a tradução da palavra tupi Suassuna.” A curadora chama a atenção também para o fato de Ariano, antecipando em algumas décadas uma questão atual da sociedade, defender o empoderamento e a beleza da mulher negra na iluminogravura *A Tigre Negra*.

Ainda nos anos 1980, a arquiteta pernambucana Janete Costa, também designer e curadora, convidou Ariano a participar de um projeto que reunia artistas diversos, entre eles o paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx (1909-1994) e o escultor Bruno Giorgi (1905-1993), numa exposição permanente no Internacional Palace Hotel, o primeiro cinco estrelas da cidade do Recife. Ariano realizou então três grandes pinturas para o projeto (medindo cerca 180 x 120 cm cada uma), mesclando elementos e símbolos de três iluminogravuras da série *Dez Sonetos com Mote Alheio: A Acauhan, a Infância e a Viagem*, das quais ele destaca figuras como o Rei-Cavaleiro (seu pai), a Onça Caetana (alegoria da morte para o povo nordestino) e a Cabra (signo de resistência do sertanejo). Ariano ainda reproduziu esses mesmos símbolos e desenhos em tapeçarias produzidas pela oficina Casa Caiada, do Recife.

Outros artistas plásticos armoriais dignos de nota e que fizeram parte do movimento desde o início: Zélia de Andrade Lima, esposa de Ariano, que produziu esculturas cerâmicas, tapeçarias e xilogravuras; Miguel dos Santos, escultor, ceramista e pintor pernambucano que reside em João Pessoa; Aluísio Braga, pintor que esteve presente nas duas primeiras exposições armoriais; e Fernando Lopes da Paz, pintor e um dos poucos escultores armoriais que trabalham com a madeira.

## 4.1 CRÍTICAS AO MOVIMENTO ARMORIAL E CONTRAPONTOS À ARTE REGIONAL DE ARIANO SUASSUNA



Fig. 17 – Arte Correio Brasil, de 1978, de Paulo Bruscky. O artista pernambucano é um dos maiores nomes da Arte Postal, movimento artístico que buscava a interconexão entre realidades e culturas de diferentes países dos cinco continentes. Fonte: Felipe Chaimovich (2014)

No dia 18 de outubro de 1970, data de lançamento do Movimento Armorial na igreja de São Pedro dos Clérigos, o jornal *Diário de Pernambuco* publicou a notícia com a seguinte manchete: “Novo movimento musical surgirá hoje no Recife”. A reportagem, como evidencia o título, ficou centrada no concerto da Orquestra Armorial de Câmera, na programação musical, na trajetória do maestro Cussy de Almeida e até no trabalho dos músicos. Com menor ênfase, falava também da exposição de arte e de literatura que acompanhava o evento principal. No corpo da matéria, grande destaque para a fala de Ariano Suassuna, na qual ele explicava o movimento artístico que surgia no horizonte. No final de sua extensa explicação, na qual esclarecia cada segmento da arte armorial (música, teatro, artes plásticas etc.), Ariano lança o desafio: “Pronto: estava feito e está explicado. A Arte Armorial Popular Brasileira está na rua, à disposição dos amigos para os elogios e dos inimigos para os ataques”.

Dez dias após o lançamento do movimento, no dia 28 de outubro, um dos primeiros textos elogiosos leva a assinatura do jornalista Flavio Guerra, que escreveu suas impressões sobre a famosa noite em forma de crônica, publicada no *Diário de Pernambuco*, jornal que, a partir de então, passou a divulgar todos os eventos ligados ao movimento. No entanto, Guerra mostrou certo incômodo com a complexidade da filosofia do movimento nas explicações de Suassuna.

Não entendi muito bem a explicação do professor e querido amigo, mas que ela foi bonita e ofereceu alguma razão artística, lá isso ofereceu... 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 interiorana. [...] Valeu a pena ir assistir o concerto na Igreja de São Pedro dos

Clérigos. Ficou bem a apresentação ali da música armorial nordestina. Alguma coisa que se plantou muito significativamente nessa demonstração: a certeza de que Pernambuco está outra vez na liderança dos movimentos culturais de escola do Brasil (GUERRA, 1970, p. 14).

Figura polêmica e muito amada pela intelectualidade pernambucana, Suassuna sabia que as questões de cunho ideológico que embasavam o Movimento Armorial causariam dúvidas, debates e críticas. Os jornais, entretanto, inicialmente, foram só elogios ao que seria um novo movimento artístico capaz de trazer Pernambuco novamente para o centro das atenções da cultura brasileira. A partir daquele primeiro concerto, a Orquestra Armorial de Câmara passou a se apresentar com regularidade na igreja de São Pedro dos Clérigos, com regência de Camargo Guarnieri ou de Cussy de Almeida, e em qualquer evento cultural e cívico da cidade, como na aula inaugural na Universidade Federal de Pernambuco, na Semana de Cultura do Recife, no Dia do Soldado ou até no lançamento de um livro sobre a temática armorial. A música armorial se tornou então a imagem da cultura erudita da cidade, com apresentações pomposas também no interior do estado e recepcionando autoridades na capital, como aconteceu na visita do presidente da República Emílio Garrastazu Médici, em abril de 1971. No dia 27 de junho do mesmo ano, o crítico Umberto Ponzzo escreveu no *Diário de Pernambuco*: “Se armorial implica conceito de qualidade do que é puro, festivo, nítido, limpo como os esmaltes da heráldica, a Orquestra Armorial de Pernambuco faz plena justiça ao seu nome”.

Ainda no ano de 1971, no dia 11 de julho, Gilberto Freyre, o veterano mentor do Movimento Modernista Pernambucano dos anos 1920, então com 71 anos de idade, concedeu

uma entrevista ao mesmo jornal, na qual manifestou sua opinião sobre o movimento criado um ano antes, respondendo a uma pergunta direta do jornalista Gladstone Vieira Belo, que o entrevistava. “O que o sr. pensa do Movimento Armorial?”

Muito interessante. Merece o auxílio que está recebendo do Governo do Estado. Precisa, entretanto, de evitar oficializar-se. Precisa arriscar-se a ser um tanto quixotesco, como foi o Movimento Regionalista, Tradicionalista, e a seu modo, Modernista, com o qual são evidentes as suas afinidades. O que não o diminui. [...] Num ponto é o Armorial inovador na região: na ênfase que dá a estilizações de música popular regional e atualizações da música tradicional (FREIRE, 1971, p. 22).

Numa pesquisa aos jornais da época, ficam evidentes os aspectos positivos com que o movimento foi recebido inicialmente pela imprensa. No entanto, no decorrer dos anos, surgem as críticas de bastidores na cena artística pernambucana, principalmente no que se refere ao aspecto nacionalista e regionalista que pautavam as escolhas de Ariano Suassuna. Isso fica claro mais tarde, a partir das defesas entusiasmadas do escritor, principalmente em suas aulas-espetáculos. Em muitas delas ele menciona o fato de seus detratores o taxarem de ufanista, chauvinista e xenófobo, conquanto ele acreditasse estar fortalecendo a cultura regional para que ela não se deixasse engolir pela cultura de massa americana, ou mesmo a do sul do país.

No livro *Local/global: arte em trânsito* (2005), o crítico e curador pernambucano Moacir dos Anjos enfatiza que manifestações de cultura regionalistas como o Movimento Armorial são uma tentativa natural de autopreservação, nada mais do que uma reação em face à

crescente expansão do fenômeno de trocas comerciais e culturais entre os povos que passamos a chamar globalização. Em um trecho do livro, ele afirma: “A autoafirmação de culturas locais frente ao processo de globalização tem gerado o reconhecimento alargado de uma produção simbólica antes escassamente difundida nos centros hegemônicos de legitimação artística e de valoração patrimonial”.

No capítulo denominado *Ideias de Nordeste e de Brasil*, Moacir dos Anjos (2005) cita o Movimento Armorial como exemplo de reação regional diante do processo inevitável e inexorável da globalização.

Havia, ademais, na proposta do Movimento Armorial (a qual abarcava artes visuais, dança, música, teatro, cinema, literatura), uma declarada associação entre a produção simbólica de extrato popular e uma representação “positiva” da cultura do país, rechaçando qualquer articulação com a cultura de massas como uma “descaracterização” do que seria próprio do Brasil. Ocupados em anotar e preservar a suposta essência do caráter nacional encontrável em criações populares, era, sobretudo, com a atenção voltada para o passado que os integrantes do movimento buscavam delinear a identidade cultural do país (ANJOS, 2005, p. 58).

No entanto, ele chama a atenção para possíveis exageros que reações de movimentos como o Armorial possam ter cometido – exageros esses que, a seu ver, também foram característicos do Movimento Modernista Pernambucano, de Gilberto Freyre, nos anos 1920.

Não causa estranheza, portanto, que o processo de globalização tenha despertado, no Nordeste do Brasil – como em tantas outras regiões ciosas do caráter original e íntegro de sua tradição cultural –, reações conservadoras e protecionistas, temerosas de que o grande influxo de bens culturais minasse a ideia, largamente partilhada pelos nordestinos, de pertencimento a uma comunidade. Implícita nesse receio está a identificação desse processo com a homogeneização de culturas locais sob o manto unificador de um outro padrão cultural, supostamente dominante e internacionalizado; em termos específicos, há a associação daquele processo à gradual substituição de valores centrais da identidade nordestina por outros próprios a uma formação cultural considerada estranha às raízes da região. Ao evocar os mesmos fantasmas “modernistas” combatidos no passado essa interpretação termina, contudo, por escorar-se em uma concepção simplista “universalizante” do processo de globalização, obscurecendo seu caráter crítico (ANJOS, 2005, p. 59).

#### **4.1.1 Movimento Manguê Beat: fusão de ritmos e influências**

Somente nos anos 1990, depois de o mundo das artes vivenciar intensamente a problemática da cultura local *versus* a cultura global, duas décadas após o Brasil experimentar a mistura pop internacional proposta pelo movimento Tropicalista, e pouco tempo depois que a icônica exposição *Magiciens de la Terre* (1989), organizada pelo curador francês Jean-Hubert Martin para o Centre Georges Pompidou, expor de forma magistral a discussão do centro *versus* periferia no campo das artes visuais, surgiu no mesmo Recife dos armoriais um movimento artístico que atualizou a questão da identidade cultural nordestina: o movimento Manguê Beat, liderado pelo músico Chico Science.



Figura 18 – Sala principal do Memorial Chico Science, com a imagem do músico. Coincidentemente (ou não) o museu interativo, que conta a história do movimento Mangue Beat, fica no Pátio de São Pedro, ao lado da igreja São Pedro dos Clérigos, local onde nasceu o Movimento Armorial. Fonte: autoria própria (2022)

Nascido em 13 de março de 1966, no bairro de Rio Doce, na periferia de Olinda, Região Metropolitana do Recife, Francisco de Assis França, conhecido como Chico Science, teve uma trajetória bem diferente de intelectuais criadores de movimentos artísticos pernambucanos, como Gilberto Freyre ou Ariano Suassuna, ambos filhos da elite e com sólidas formações culturais. Nos anos 1980, Science e outros artistas periféricos, em sua maioria pobres e pretos, criaram um coletivo de arte, batizado de Legião Hip Hop, dedicado ao exercício das artes do grafite, do break e do rap. Estava lançada a semente do movimento Mangue Beat. No início dos anos 1990, as festas promovidas pelo grupo de Rio Doce chamaram a atenção de jornalistas, músicos e produtores musicais da cidade, que perceberam algo novo surgindo no cenário da música a partir da zona periférica, às margens dos manguezais. O termo Mangue Beat apareceu pela primeira vez na mídia numa matéria do *Jornal do Comércio*, graças à festa Black House, em que grupos musicais da periferia se uniram a DJs conhecidos.

Em 1992, o músico Fred Zero Quatro redigiu o manifesto do movimento Mangue Beat, batizado de Caranguejos com Cérebro, no qual dizia a que vinham bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, entre outras, e explicava a origem e o nome do movimento, denunciando as desigualdades e a pobreza de Pernambuco, ao mesmo tempo em que promovia uma renovação cultural e artística do estado. No texto do manifesto, o autor explica que a cidade do Recife ocupa uma planície em que cinco rios desembocam no mar. Uma região, portanto, com muitos mangues, muitos deles em estado avançado de destruição e ocupados pelas populações marginalizadas da metrópole. Abaixo, um trecho do manifesto:

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo. [...] Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidades e riqueza (QUATRO, 1992, p. 1).

Em outro trecho, o manifesto também descreve a cena cultural dos primeiros anos do movimento na Região Metropolitana do Recife:

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama (QUATRO, 1992, p. 1).

Segundo seus idealizadores, a música manguebeat mistura tradições regionais, como o maracatu, o forró e o coco, com influências nacionais e internacionais, como o samba, o hip-hop, o rock e o punk rock. Nas palavras de Chico Science, “os caranguejos antenados tinham ouvidos abertos para todos os sons do mundo”. Pouco tempo depois, já havia na Região Metropolitana do Recife mais de 100 bandas seguindo os preceitos do movimento, com a mistura característica de ritmos, marcadas pelo batuque dos tambores e letras que



Figura 19 – Segundo sua criadora, Juliana Notari, *Diva* é uma “prospecção-buraco-escultura” em formato de vulva que denuncia a violência histórica contra a mulher. Feita de concreto sobre a terra escavada e pintada de vermelho, a obra faz parte do acervo da Usina de Arte, um museu de arte contemporânea a céu aberto em Água Preta, interior de Pernambuco, inaugurado em 2020, durante a pandemia de covid-19..

Fonte: Usina da Arte (2020)

denunciavam o abandono social e a violência cotidiana das regiões periféricas. Assim como o Movimento Armorial, o Mangue Beat teve um início vibrante e arrebatador centrado na música, partindo depois para outras áreas da cultura: artes plásticas, cinema, teatro, moda e literatura, catalisando expressões artísticas em todos os campos.

Em março de 2022, a exposição *Mangue 30* aconteceu no Museu Cais do Sertão, no centro do Recife, para comemorar os 30 anos do movimento Mangue Beat. Com curadoria de Paulo André Moraes Pires, a mostra trouxe uma ala dedicada a artistas visuais que tiveram clara influência do movimento, com nomes como Juliana Notari, Enilton dos Devotos e Jacaré. Artista e ativista do feminismo, recentemente Juliana Notari provocou polêmica nas redes sociais com a escultura *Diva*, que na verdade é uma enorme fenda pintada de vermelho encravada em um morro, com formato de um órgão genital feminino.

Chico Science morreu prematuramente em 1997, em um acidente de automóvel na rodovia que liga o Recife a Olinda. O movimento Mangue Beat seguiu forte ainda por alguns anos, principalmente com bandas como Nação Zumbi e outros grupos musicais. Em seu pouco tempo de vida, no entanto, Science deixou dois discos que hoje são considerados verdadeiros clássicos da música popular brasileira, além de ícones do movimento Mangue Beat: *Da Lama ao Caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996).

No livro *Local/global: arte em trânsito* (2005), Moacir dos Anjos defende que a estratégia do Mangue Beat não era destinada somente à renovação da música ou da cultura pernambucanas de uma maneira geral. Para ele, a postura mais importante do movimento é a de promover articulações com outras culturas para uma inserção global da produção artística feita com base nos contrastes e contradições da cidade do Recife.

Abaixo um trecho da análise do crítico e curador sobre o Manguê Beat:



Figuras 20 e 21 – Capa dos discos de Chico Science & Nação Zumbi, símbolos máximos do movimento Manguê Beat, que revolucionou a cena cultural de Pernambuco nos anos 1990. O caranguejo (na capa do primeiro disco) é o ícone do movimento, assim como o caju é o símbolo escolhido por Ariano Suassuna para o Armorial. Fonte: Wikipedia (2023)

Com a imagem de “uma antena parabólica enfiada na lama”, Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A. e vários outros grupos ofereceram sua articulada resposta àqueles que não viam alternativas entre a consagração histórica e folclorizada dos ritmos nordestinos nos modos em que foram originalmente formulados e popularizados – modos que embutiram, mas recalçaram, por muito tempo, a hibridação de fontes musicais diversas – e a adoção acrítica de ritmos e formas musicais criados em outros lugares. Através da injeção de “um pouco de energia na lama”, mostraram ser possível conectar o espaço fértil dos manguezais à rede mundial de circulação de informações e tornaram visível a diversidade cultural da cidade. Em vez de causar a morte de tradições musicais, o movimento Manguê tornou-as contemporâneas dos que se ocupam da criação artística local (ANJOS, 2005, p. 61).

De acordo com Marília Santos, em sua dissertação de mestrado *Ecos armoriais: influências e repercussões da música armorial em Pernambuco* (2017), Chico Science se dizia um armorial, apesar de divergir em alguns pontos da base estética e dos fundamentos do movimento. Em entrevista concedida à autora, em 1999, Ariano Suassuna se dizia simpático ao movimento Manguê Beat, apesar das misturas de influências, mas implicava com o nome artístico de seu mentor. Adiante, uma fala do criador do Movimento Armorial sobre o fundador do Manguê Beat, após o falecimento deste: “Quando Chico (Science) dizia ‘eu sou armorial’, eu respondia: ‘então mude de nome’. [...] Eu era amigo de Chico (Science), discordava de algumas coisas, não é? Mas éramos amigos, ele gostava de mim e eu gostava dele”.

#### 4.1.2 A arte combativa, irônica e internacional de Paulo Bruscky

Outra relação importante para entender os méritos e as limitações do Movimento Armorial é traçar um paralelo com o que acontecia no universo da arte contemporânea no país – em particular, em Pernambuco –, nos anos 1970 e 80, época marcada por um governo militar conservador, repressor e violento, fato que, por si só, suscitou o surgimento de uma arte reativa, combativa e muitas vezes “guerrilheira”, como foram os casos das performances *Trouxas Ensanguentadas*, do luso-brasileiro Artur Barrio, e da icônica exposição *Do Corpo à Terra* (1970), no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, eventos que denunciavam as atrocidades do regime. Na cidade do Recife, ao mesmo tempo em que o Movimento Armorial ganhava destaque nos jornais, a simpatia da intelectualidade e o apoio dos governantes, um funcionário público iniciava uma trajetória marginal e ruidosa, que somente mais tarde ganhou o entendimento e o reconhecimento merecido no campo da arte: trata-se do jornalista, poeta e artista multimídia Paulo Bruscky.

Nascido no Recife, em 21 de março de 1949, Paulo Roberto Barbosa Bruscky é filho do fotógrafo russo Eufemius Bruscy e de Graziela Barbosa, primeira mulher eleita suplente de vereador na sociedade patriarcal pernambucana nos anos 1960. Fez carreira no funcionalismo público (o que possibilitou ter independência financeira e liberdade dentro do circuito artístico), ao mesmo tempo em que usava sua arte irônica e nunca sutil para questionar tanto governantes e políticos como as próprias instituições das artes (galerias, marchands, museus, curadores, colecionadores etc.). Para isso, lançou mão de diversos meios, suportes e técnicas em trabalhos que apresentam uma poética conceitual e sempre conectada com

o cotidiano e com a realidade política do país. No início de sua carreira, Bruscky teve várias inspirações e referências, como a vanguarda russa do início do século 20; o movimento Fluxus, pioneiro na arte performática nos anos 1960; o inventor dos *ready made*, o francês Marcel Duchamp; e o artista multimídia pernambucano Vicente do Rego Monteiro. No livro *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia* (2007), da crítica de arte e curadora Cristina Freire, a autora faz a seguinte análise da trajetória de Bruscky:

A realidade vivida pauta a poética de Paulo Bruscky e fornece os parâmetros sensíveis para toda sua experiência no mundo que não separa, por exemplo, a busca da ampliação da sensibilidade da rotina de trabalho como funcionário público. Ao deslocar arte e vida para o eixo das experiências cotidianas, desabitua os sentidos da cegueira do hábito (FREIRE, 2007, p. 27).

Em 1969, aos 20 anos de idade, no período embrionário do Movimento Armorial, Paulo Bruscky ganhou o primeiro prêmio do XXVIII Salão de Artes do Museu do Estado de Pernambuco com o desenho *Guerrilheiro I*, obra que foi imediatamente censurada pelo governo militar, que obrigou os organizadores a substituir a obra por outra também de Bruscky, porém com temática mais amena. Nos anos 1970, iniciou uma parceria profícua e duradoura com o artista Daniel Santiago, com quem organizou, entre outras exposições vanguardistas, *Exponáutica* e *Expogente*, mostra conceitual de objetos e pessoas na areia, no mar e nos arrecifes da praia de Boa Viagem, no Recife.



Figura 22 – A obra *As Várias Crucificações de Cristo*, do final dos anos 1960, mostra a temática iconoclasta e o talento de Paulo Bruscky para o desenho feito com nanquim, no início de sua carreira. O desenho é da mesma fase de *Guerrilheiro I*, obra vencedora e censurada no XXVIII Salão de Artes do Museu do Estado de Pernambuco. Fonte: autoria própria (2022)

No ano de 1975, Bruscky demonstrou definitivamente estar aberto e interessado em estabelecer uma rede de comunicação com artistas de diversas partes do mundo – postura completamente contrária ao ideal Armorial, baseado na autopreservação – ao organizar num hospital do Recife, em parceria com Ypiranga Filho, a *I Exposição Internacional de Arte Postal*. Bruscky, aliás, é pioneiro e considerado um dos maiores expoentes da Arte Postal, movimento internacional que ele prefere chamar de Arte Correio. No ano seguinte, organizou a *II Exposição Internacional de Arte Postal*, agora em parceria com Daniel Santiago e instalada no prédio dos Correios do Recife. Essa segunda mostra foi fechada pela polícia no dia da abertura, quando todo o material artístico foi confiscado e os artistas presos acusados de fazerem parte de uma rede comunista internacional. Na ocasião, Paulo Bruscky escreveu um manifesto no qual explicava e defendia a Arte Postal.

A Arte Correio surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável. [...] Esta arte encurtou distâncias entre povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia (BRUSCKY, 1975, p. 1).

No livro de Cristina Freire (2007), uma fala de Paulo Bruscky revela regras tácitas que fundamentaram a troca de correspondências entre artistas que, na maioria das vezes, nunca se encontraram pessoalmente, mas que mantiveram laços estreitos entre si:



Existe uma ética dos artistas na arte-correio – se você recebeu um trabalho, você manda outro seu para aquele artista. É uma corrente internacional. De repente, todos os artistas que trabalhavam em determinada linha deram-se as mãos. E ninguém quebra essa corrente (FREIRE, 2007, p. 138).

Para artistas combativos como Paulo Bruscky e que viveram sob regimes autoritários, a Arte Postal foi de fundamental importância pela sua capacidade inerente de furar bloqueios. Não é à toa que o movimento ganhou adeptos de peso nos países com ditaduras de direita da América Latina (Brasil, Argentina, Uruguai e Chile) e também em regimes socialistas fechados, como a Alemanha Oriental. Em nosso país, o alicerce do movimento foi o Museu de Arte Contemporânea da USP, que funcionou como um polo de recepção, distribuição e, principalmente, exposição desses trabalhos. Sob a orientação do diretor do museu, Walter Zanini, vários artistas brasileiros da Arte Postal conseguiram expor seus trabalhos também fora do país, entre eles, Julio Plaza, Regina Silveira, Anna Bella Geiger e o próprio Paulo Bruscky. Em seu livro (2007), Cristina Freire assinala o desinteresse dos grandes agentes da arte sobre o movimento, pelo seu caráter marginal, avesso às instituições: “Nessa rede, não se cumpria a hegemonia de centros irradiadores. Não por acaso, a história da arte hegemônica desconsiderou esse tipo de manifestação processual e coletiva, e as instituições trataram de olvidar os esforços vanguardistas de alguns visionários”.



Figuras 23 e 24. Exemplos de Arte Postal de Paulo Bruscky. A de cima, de 1993, foi batizada de *Arte Correio Silence, Homenagem a John Cage*, na qual o artista agracia o músico americano que inovou ao transformar o som e os ruídos do cotidiano em arte contemporânea. A de baixo, de 1985, com o carimbo *Hoje, a Arte É Este Comunicado*.  
Fonte: Cristina Freire (2007)



Figuras 25 e 26 – A obra *dePUTADO\$,* de 1997, é exemplo de poema-arte de Paulo Bruscky. Cartaz de sua última exposição, *Alto Retrato de Paulo Bruscky* (2022), na fachada da Galeria Marco Zero, no Recife, com curadoria de Moacir dos Anjos. Fonte: autoria própria (2022)

Ao longo de sua carreira, que tem início no final dos anos 1960, Paulo Bruscky experimentou diversos meios de comunicação para produzir sua arte e mandar seus recados irônicos ao governo e ao sistema capitalista. No início, flertou com a poesia visual (ou o poema-arte) dos concretistas, enveredou pelo mundo das performances, expôs a arte feita por meio do fac-símile, e até criou uma exposição com obras de arte feitas com base na xerox colorida. Também produziu trabalhos em videoarte, audioarte e outros feitos com carimbos. É importante mencionar que Bruscky tem uma contribuição importante como curador e organizador de exposições de vanguarda. Em 1981, ainda em parceria com Daniel Santiago, convidou 286 artistas de 25 países para exibir suas obras em outdoors espalhados pela cidade do Recife na *Exposição Internacional de Arte em Outdoor ART-DOOR*. Essa mostra, considerada antológica na história da arte no Brasil, aconteceu dois anos antes de outra semelhante organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, na cidade de São Paulo. Cristina Freire (2007) analisa assim a importância de Paulo Bruscky no contexto da arte contemporânea brasileira:

Paulo Bruscky é um artista conceitual. No entanto, há de se fazer ressalvas ao usar essa categoria que tem lastro na história da arte recente. Ao contrário de pretender adequar uma obra tão vasta e multifacetada a uma categoria estanque, trata-se, sobretudo, de acentuar como os complexos explicativos são limitados e insuficientes. Mais ainda, trata-se de refletir como se dá a aplicação de certos termos não-autóctones às poéticas locais, sem perder uma plataforma comum de comunicação dentro da história da arte contemporânea que se narra em nível internacional (FREIRE, 2007, p. 29).

Em sua dissertação de mestrado, defendida em 2017 na Universidade Federal de Curitiba, com o título *Confirmado: é arte – Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970*, Deise Beatriz Barcik ressalta o uso da ironia como tática no trabalho original do artista:

Ácida, mas muitas vezes com ares de brincadeira, promovendo o estranhamento e a imaginação, a ironia de Bruscky, apesar de nem sempre ter passado despercebida, tentava driblar as censuras – fossem elas morais ou políticas, e provocar ruídos no sistema artístico e no cotidiano da cidade, ruídos ocasionados por proposições artísticas. [...] Suas propostas são abordadas como formas críticas e subversivas de uma produção conceitual em que a ironia se configurou como um elemento apropriado para que o artista pudesse produzir com liberdade e, diversas vezes, desacatar e desautorizar autoridades do campo da arte, a sociedade e a política do governo militar (BARCIK, 2017, p. 9).

Em depoimento a Deise Beatriz Barcik, parte integrante de sua dissertação (2017), Paulo Bruscky relata um sentimento de incompreensão de sua arte durante a década de 1970 e a relação difícil que mantinha com seus colegas artistas de Pernambuco:

Tenho várias matérias de jornais que me chamam de louco, me entregando ao Exército na época da ditadura. Sempre fui muito criticado, até pelos meus próprios colegas. Sempre tive mais amigos músicos e escritores do que artistas, porque eu não tinha diálogo com meus pares, a não ser com o Daniel Santiago, porque fizemos trabalhos em conjunto, e com algum pessoal da música e da literatura. Sempre fui colocado à margem e nunca tive preocupação com isso, porque sabia que eles não sabiam, não entendiam o que eu fazia (BARCIK, 2017, p. 14).

Em entrevista à repórter Marion Strecker, para a revista *Select*, em dezembro de 2017, Paulo Bruscky, em tom de desabafo, resume assim a sua trajetória:

Sempre fui um funcionário público. Não faço obra por encomenda. Aliás, vendi minha primeira obra recentemente. Faço o que me dá na telha. Já fui preso três vezes. Sou o artista mais recusado do Brasil. [...] Sempre fiz o que quis, como quis, onde quis, quando quis. Arte não foi feita para pedir permissão a nada (BRUSCKY), 2017, p. 43).

Em setembro de 2014, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organizou uma grande exposição que tentou abarcar todas as possibilidades artísticas de Paulo Bruscky. A seleção de obras expostas reuniu uma grande quantidade de cadernos de anotações que traziam as ideias mirabolantes dos projetos do artista, além de três performances, alguns vídeos, fotografias, experiências sonoras e obras de arte postal. No catálogo da mostra, batizada apenas de *Paulo Bruscky*, o curador Felipe Chaimovich revela a dificuldade de reunir numa mostra a arte plural do artista.

Paulo Bruscky é um artista da ideia. Ele pensa continuamente em obras possíveis, registrando os pensamentos de diversos modos: eletroencefalogramas, escritos, desenhos. Por vezes suas ideias são expressas instantaneamente, como nos gráficos de exames captados por eletrodos, mas noutros se exprimem como projetos. Tais projetos são estágios intermediários entre a concepção e a manifestação da ideia; para registrá-los, o artista usa cadernos de anotação. [...] Cada mostra de Paulo Bruscky será sempre uma manifestação transitória de obras virtuais. Os projetos do artista

resistem a qualquer tentativa de aprisionamento pois fluem como o tempo, e a cada vez ele os pode realizar de forma diferente, pois ocorrerão em circunstâncias novas. Paulo Bruscky trabalha enfrentando o desafio do tempo: entre passado, presente e futuro, só a ideia resiste à impermanência das coisas (CHAIMOVICH, 2014, p. 5).

Os exemplos e contrapontos escolhidos para este trabalho mostram que Paulo Bruscky e Chico Science são artistas pernambucanos que buscaram caminhos completamente diferentes dos armoriais, principalmente por afrouxar as amarras do passado e promover articulações e trocas com outras culturas de sua época – décadas de 1970 e 80 para Bruscky e 1990 para Science. Por também estarem estabelecidos no Recife, metrópole que cultiva tradições e contrastes, suscitaram (e continuam suscitando) debates acerca de um novo entendimento de Nordeste e da força de sua cultura raiz, carregada de mitos e símbolos, heranças, ainda que impuras, de povos e culturas múltiplas, que passam por países da Europa e da África. São trabalhos que, ao rever crenças e reinventar formas de expressão artística, provam que não existe uma só ideia de Nordeste.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Ao longo de pouco mais de 50 anos, questões como ser ou não um artista armorial, pertencer ou não ao movimento, ter sofrido ou não influência das ideias de Ariano Suassuna vão e voltam gerando discussões acaloradas. O primeiro debate surge logo no início dos anos 1970 com a não adesão de Francisco Brennand ao movimento que ele próprio, de certa forma, ajudou a criar e a consolidar. É bastante comum a crença no mundo das artes de que se um artista se associar a um movimento implica o risco de sofrer com rótulos ou estigmas que venham a diminuir sua força e singularidade, sendo sempre passível de comparação com outros artistas de mesmo estilo ou que seguem preceitos semelhantes. Sobre essa questão, Ariano Suassuna se pronunciou no prefácio do livro *Samico* (2000), de Weydson Barros Leal, a propósito de analisar a obra do amigo gravurista.

Um grande artista, como Samico, jamais se preocupará com “rótulos” que venham a ser lançados, a qualquer tempo, sobre a sua obra, na vã tentativa de reduzir a sua originalidade ou a sua grandeza, equiparando-a a outras do mesmo “estilo”, da mesma “escola” ou de um mesmo “movimento”. Em arte, aliás, creio mesmo que as terminologias sempre foram usadas de acordo com a conveniência de cada um. A vinculação a um “somente prejudicará uma obra se ela não possui força suficiente para não responder por si mesma” (LEAL, 2000, p. 11).

À parte dessa polêmica, muitos pesquisadores, como Luís Adriano M. Costa, da Universidade Estadual da Paraíba, defendem a tese de que o ideal armorial continua vivo em muitos artistas nordestinos – mesmo que alguns não admitam ou nem se deem conta disso –, notadamente no campo da música e da dança. Luís Adriano é autor do livro *Antonio Nóbrega em paisagens (pós) armoriais: semeando, fertilizando e florescendo* (2019), no qual analisa o trabalho do músico e dançarino recifense que começou aos 18 anos tocando rabeca no Quinteto Armorial e hoje mantém acesa a chama do movimento no seu Teatro Brincante, aberto na capital paulista em 1992, em parceria com sua esposa, Rosana Almeida, e que funciona até os dias atuais. Nas considerações finais do livro, publicação que teve origem em sua dissertação de mestrado, ele pondera:

[...] gerações de artistas foram se formalizando em torno da realização da arte armorial, que passou por fases distintas, bem demarcadas até certo ponto, sob as nomenclaturas “preparatória”, “experimental”, “romançal” e, mais recentemente, para alguns, o que seria a fase “arraial”. Em comum a todos esses momentos, a referência à obra popular nordestina como base necessária para as elaborações armorialistas. É nesse contexto, também em comum aos estudiosos e perante a crítica, que surge o nome de Antonio Carlos Nóbrega como rebento do armorial, fruto do Quinteto Armorial criado por Ariano Suassuna (COSTA, 2019, p. 220).

Luís Adriano M. Costa (2019) elenca em sua pesquisa exemplos formados até mesmo fora da região Nordeste, como no caso do grupo musical paranaense Rosa Armorial, que parte de um trabalho de pesquisa em torno do Movimento Armorial para dar ênfase ao

processo de recriação de músicas do folclore do Paraná e de alguns compositores tradicionais do Sul do país. Sobre o trabalho do grupo, ele escreveu:

Apesar de os armorialistas considerarem a possibilidade de uso de uma linguagem própria, criativa por parte dos artistas, o que pode ser verificado no trabalho do grupo paranaense, um elo pode ser circunscrito entre eles: o uso de elementos da tradição nordestina. No caso do Rosa Armorial, tal aspecto se faz presente através da inclusão, no seu repertório, de artistas conhecidos do movimento, como os já citados Antônio Madureira, Guerra Peixe, Egildo Vieira e Lourival Oliveira, o que não se verifica, porém, na maior parte das suas elaborações, até pelo fato, claro, da proposta do grupo ser por trabalhar o armorial a partir de elementos do folclore paranaense (COSTA, 2019, p. 221).

Outra pesquisadora, desta vez exclusiva do campo da música, Marília Paula dos Santos, da Universidade Federal de Pernambuco, ressalta a criativa produção da terceira fase do Movimento Armorial, conhecida como fase Arraial, que tem início a partir de 1995, na qual se destacam grupos de dança, como o Balé do Grupo Grial, fundado pelo próprio Ariano em parceria com a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, e grupos de música com inspiração na cultura popular, entre eles Quinteto Violado, Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Chão de Chinelo, Comadre Florzinha e Cordel do Fogo Encantado. Em entrevista concedida a Marília, que consta em sua dissertação de mestrado com o título *Ecossistemas armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017), o líder do antigo Quinteto Armorial e do atual Quarteto Romançal, Antônio Madureira, faz a seguinte declaração:

Tem gente que é influenciado e nem aceita. São influenciados, fazem um trabalho que surgiu a partir de um trabalho anterior. Geralmente eu digo que a melhor resposta para isso é fazer uma análise da discografia brasileira antes e depois do Quinteto Armorial. Fica muito claro o que era a música popular brasileira mesmo de raízes nordestinas (SANTOS, 2017, p. 5).

Se no campo da música e do teatro é possível encontrar estudos e registros de atores, diretores, cantores e compositores da atualidade com evidente influência armorial, como demonstram as pesquisas de Marília Paula dos Santos e Luís Adriano M. Costa, o mesmo não se pode dizer do campo das artes visuais. Poucos se arriscam a associar esse ou aquele artista contemporâneo ao movimento criado por Ariano Suassuna, com seus preceitos e regras, mesmo que deslocados no tempo. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, autora da pesquisa mais completa sobre o tema armorial, restringe-se a apontar dois pintores da atualidade com viés armorial, ambos ligados a Ariano por laços de parentesco: Manuel Dantas Vilar Suassuna, seu filho, e Romero de Andrade Lima, sobrinho de sua esposa, Zélia de Andrade Lima, portanto primos com idades próximas. Sobre o trabalho dos dois, ela escreve no último capítulo de seu livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2009):

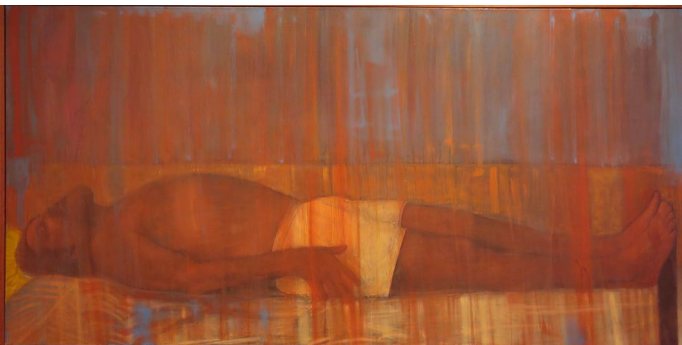


Figura 27 – O óleo sobre tela *Cristo Morto*, de Manuel Dantas Suassuna, traz influência armorial no uso das cores e na temática, mas também faz referência à famosa tela homônima do pintor renascentista alemão Hans Holbein, pintada em 1521.  
Fonte: Dantas Suassuna (2022)

Suas obras inscrevem-se na dimensão emblemática da arte armorial, afirmando um parentesco com a pintura rupestre do Nordeste: predominam os tons ocre, marrons, vermelhos, isto é, a cor da terra e das pedras, e o branco, cores que lembram a tradição da pintura cerâmica marajó (SANTOS, 2009, p. 281).



Figura 28 – Em 2007, Romero de Andrade Lima pintou uma série de 24 quadros batizada de *Klimtianas*, que homenageia o pintor Gustav Klimt (1862-1918). Apesar da reverência ao mestre simbolista austríaco, as características da pintura armorial estão presentes, como a ausência de perspectiva e o desenho simples inspirado na xilogravura do cordel.

Fonte: Romero de Andrade Lima (2022)

Na exposição *Movimento Armorial 50 Anos*, a curadora Denise Mattar contou com a consultoria de dois dos maiores conhecedores do movimento, o artista Manuel Dantas Suassuna, filho de Ariano e que desde criança acompanhou os ensaios do Quinteto Armorial na sala de sua casa no bairro de Casa Forte, e do pesquisador Carlos Newton Jr., que foi escolhido pelo próprio mentor armorial como o responsável pela preservação da história do movimento. Para a mostra que percorreu o Brasil em 2022, eles seguiram os passos de Idelette dos Santos e selecionaram apenas obras dos mesmos artistas, Romero de Andrade Lima e Manuel Dantas Suassuna, como representantes atuais do Movimento Armorial. Denise justificou a ausência de outros artistas contemporâneos pelo fato de a exposição ter um caráter didático, já que o público brasileiro desconhecia totalmente a existência do movimento, e, portanto, deveria evitar polêmicas.

A meu ver, faltaram a esses pesquisadores e curadores interesse, disponibilidade ou ousadia para ir além e estabelecer conexões entre o cenário do Movimento Armorial dos anos 1970 e 80 com a cena artística contemporânea, buscando apontar artistas e trabalhos que trazem traços da filosofia e da estética defendidas por Ariano Suassuna, baseadas na força e expressividade das xilogravuras que ilustram a literatura de cordel, que, por sua vez, tem origem no teatro e na literatura medieval da Europa Ocidental. Dentre os artistas pernambucanos que admitem alguma influência armorial, destacam-se dois jovens do Recife, dos anos 1970 e 80, período de consolidação do movimento: Joana Lira, nascida em 1976, e Derlon Almeida, em 1985.

Filha de um arquiteto e de uma artista plástica, Joana Lira convive desde cedo com arte popular – seu pai, Carlos Augusto Lira, é um dos maiores colecionadores do Brasil – e com

os desenhos e símbolos de inspiração regional criados por sua mãe, Bete Paes. Joana seguiu os passos da família e estudou design gráfico, tornando-se ilustradora, artista plástica e cenógrafa do Carnaval de rua do Recife Antigo. Com seu desenho de traço preto bem demarcado e preenchido com cores fortes, Joana recria em sua arte personagens do Carnaval e figuras emblemáticas dos festejos populares, como o Maracatu e o Bumba Meu Boi. Em 2008, a exposição *Outros Carnavais*, no Instituto Tomie Ohtake, apresentou ao público paulistano o trabalho de Joana no Carnaval do Recife, com curadoria de Maria Amélia Shimabukuro. Na ocasião foi lançado o livro com o mesmo título da mostra, no qual Joana fala de suas influências:

Os interesses artísticos desses meus três pilares (o pai, a mãe e o artista Petrônio Cunha) mais a minha graduação como designer me aproximaram do que viriam a ser as minhas maiores influências: a xilogravura; a arte popular, indígena e africana; o Movimento Armorial; e artistas como Picasso, Matisse, Hunderwasser, Keith Hering e Niki de Saint Phalle. Dessa miscelânea nasceu minha linguagem gráfica, com traços simplificados, marcados por cores contrastantes, fortes, chapadas, bem delimitadas pela linha preta. Foi esse o estilo que veio marcar profundamente a cenografia da festa de rua por mim mais adorada – o carnaval (LIRA, 2008, p. 41).

Já Derlon Almeida, ou simplesmente Derlon, como ele prefere ser reconhecido, começou desenhando nos muros da capital pernambucana, nos quais imprime figuras de gente e animais inspirados na estética da xilogravura popular. Com traços simples e reduzidos ao máximo, sua obra migrou dos muros para suportes variados, como telas, tecidos e objetos cerâmicos. Diferentemente de Joana Lira, adepta das cores vibrantes, Derlon prefere o



Figura 29 – A estética armorial estampou as alegorias do Carnaval de rua do Recife entre os anos de 2001 e 2008. Joana Lira recriou as figuras típicas da folia com traços negros bem demarcados, estampas variadas nas roupas dos foliões e cores vibrantes, como vermelho, laranja, rosa, amarelo e azul.

Fonte: Revista Sim (2022)



Figura 30 – Com estética e filosofia que transitam entre o Movimento Armorial e o movimento Mangue Beat, Derlon estampou os muros do Recife com seu traço forte e simples, retratando a gente e os bichos da região. Democrática, sua arte está presente tanto em restaurantes de luxo de São Paulo, como o Dalva e Dito, como nas favelas espalhadas pelo Brasil.  
Fonte: Dasartes (2022)

trabalho monocromático, em sua maioria preto e branco. Em comum, os dois artistas trazem a herança armorial e a paixão por sua terra, o Recife, apesar de ambos viverem e trabalharem atualmente em São Paulo.

Outro trabalho que merece atenção pela pesquisa aprofundada do povo sertanejo, embora não se conheça uma menção da influência armorial, é o do consagrado artista baiano Juraci Dórea. Nascido em 1944, em Feira de Santana, cidade conhecida como Princesinha do Sertão, Dórea estudou arquitetura e começou sua carreira de artista plástico também nos anos 1970. Ganhou repercussão nacional e internacional (participou da Bienal de Veneza de 1988) com pinturas e esculturas que representam o povo e a simbologia do sertão, com personagens fundamentados na fé católica e na adoração aos santos e procissões religiosas. Em suas telas, como nas da série *Histórias do Sertão*, ele retrata esse universo com traços fortes que remetem à xilogravura popular, sempre com figuras humanas em primeiro plano e pequenos desenhos ao fundo que contam a história dos personagens. O artista também criou uma série de estandartes e esculturas em que o couro, matéria-prima fundamental do vaqueiro, aparece como suporte principal.

Nos anos 1980, Dórea fez uma série de exposições em cidades do interior da Bahia (Feria de Santana, Monte Santo, Canudos e Raso da Catarina) que são, em verdade, sua fonte de inspiração. O objetivo dessa empreitada era produzir uma arte sem referências urbanas e exibi-la no ambiente onde nasceu, o sertão. Em artigo publicado na *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, da Universidade Estadual do Paraná, com o título “Juraci Dórea, um olhar sobre a terra” (2017), a professora Marialda da Fonsêca Pinho analisou o impacto desse projeto, batizado de Projeto Terra:



Figuras 31 e 32 – O povo sertanejo, suas crenças e seus costumes são tema do trabalho de Juraci Dórea nas telas da série *Histórias do Sertão*. Ao lado, um dos *Estandartes de Jacuípe*, feitos de couro com os arabescos de origem ibérica presentes na indumentária do vaqueiro. O trabalho foi exposto na 34ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2021. Fonte: autoria própria (2021)



Figuras 33 e 34 – Da expedição pela região do Cariri, nasceram produtos feitos com matéria-prima e símbolos do sertanejo. O trabalho com o couro está na base do banco *Bode Veio*, de Rodrigo Ambrosio, e da luminária *Carcará*, de Rodrigo Almeida. Fonte: Sergio Matos (2022)

Com essa prática, podemos afirmar categoricamente o conceito regionalista desse artista que se desvincula dos padrões da arte contemporânea até então, não associada a museus e galerias, mas se encontrando com o povo. O Projeto chamou a atenção dos críticos, justamente por mudar o circuito tradicional da obra de arte, tirava-a dos locais previstos e previsíveis. Criava uma inter-relação entre o povo colocando-os frente a frente com a sua própria cultura (PINHO, 2017, p. 98).

No campo do design de produto, vale mencionar a iniciativa de quatro designers oriundos de várias partes do país que se uniram em 2014 para formar o Grupo de Design Armorial. O único nordestino da turma é o alagoano Rodrigo Ambrosio. Os demais designers nasceram em estados do Sudeste e do Centro-Oeste, mas, de alguma forma, mantêm relação com o Nordeste: o carioca Zanini de Zanine, filho do designer baiano Zanine Caldas, o paulista Rodrigo Almeida, também filho de baianos, e o sul-mato-grossense Sérgio Matos, que há duas décadas escolheu viver em Campina Grande, na Paraíba. O objetivo do grupo era criar uma coleção de móveis e objetos inspirados no universo mágico dos autos de Ariano Suassuna. Para tanto, eles percorreram cidades da região do Cariri no Ceará, na Paraíba e em Pernambuco em busca, principalmente, dos artesãos que trabalham com o couro, como o cearense Espedito Seleiro e o paraibano Biagio Grisi. Em seu site na internet, Sérgio Matos explica o propósito do grupo. “Nosso objetivo era experimentarmos o design a partir de referências do artesanato regional entranhado de signos e símbolos da vida pública e privada”. O Grupo de Design Armorial apresentou os produtos surgidos a partir da jornada pelo sertão em duas edições da feira paulistana MADE (Mercado de Arte e Design), em 2014 e 2015, e expôs na galeria Legado Arte, em São Paulo, durante a Semana de Design de São Paulo, em 2015 e 2016.

## 5.1 Conclusão

Entre o popular e o erudito, entre oral e o escrito, o Movimento Armorial desempenhou, e continua a desempenhar, um papel único e fundamental na cultura brasileira. Ao reunir poetas e escritores, pintores e gravadores, atores e cantores, músicos e dançarinos todos sob uma mesma estética e uma mesma ideologia, ele consolidou de forma definitiva a imagem que hoje o brasileiro tem do povo nordestino e sua rica cultura. Mas não somente isso: influenciou (e continua influenciando) uma série de artistas na região. Esse imaginário ganhou muita popularidade com as telenovelas e minisséries da TV Globo, sob a direção de cineastas como Guel Arraes e Luiz Fernando Carvalho, que adaptaram com sucesso textos como *Auto da Compadecida* ou *A Pedra do Reino*, ambos de Ariano Suassuna, buscando se cercar da arte, da cenografia, da música e até da forma de representar desenvolvida pela turma de criativos que iniciaram suas pesquisas no comecinho dos anos 1970, nos corredores da Universidade Federal de Pernambuco. Dessa forma, ironicamente o Movimento Armorial se aproxima daquilo que tanto seu mentor buscou combater: a cultura de massa.

Ao final da aula-espetáculo “Arte no Brasil, uma história de cinco séculos?”, disponível no YouTube, Ariano se dirige à plateia e clama a ajuda dos jovens para aquilo que desde sempre o moveu: a defesa intransigente da cultura popular nordestina.

Vocês que são jovens [...] o importante são vocês! Não me deixem cair a chama da cultura brasileira. Isso não significa nem ufanismo, nem exclusivismo, nem chauvinismo de minha parte. Eu não tenho por nenhuma cultura nenhuma hostilidade. O que eu quero é fortalecer a nossa cultura. Porque, então,

qualquer coisa que venha de fora em vez de ser uma influência que nos descaracteriza, que nos esmaga e que nos corrompe passa a ser uma incorporação que nos enriquece (SUASSUNA, 1997, online).

Cinquenta anos depois do início do Movimento Armorial, é possível afirmar que Ariano Suassuna obteve algum êxito em sua cruzada “quixotesca” contra a Indústria Cultural, uma vez que fortaleceu o orgulho do povo nordestino pela sua arte raiz, tornando-a forte e popular até os dias atuais. O criador da dupla João Grilo e Chicó era, não por coincidência, fã do “Cavaleiro da Triste Figura”, outra denominação de Dom Quixote, assim como da literatura de seu autor, o espanhol Miguel de Cervantes. Na entrevista a Geneton Moraes Neto, que marcou seu retorno à vida pública, em 1989, o escritor afirmou que “a Espanha não seria o que é hoje se aquele Poeta [Cervantes] não tivesse sonhado e forjado o Dom Quixote”. Seria então possível fazer um paralelo e afirmar que o Nordeste não seria o que é hoje se Ariano não tivesse sonhado e forjado o Movimento Armorial?

## REFERÊNCIAS

**ALBERTIM, Bruno.** *Pernambuco modernista*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2022.

**ANJOS, Moacir dos.** *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

**BARCIK, Deise Beatriz.** *Confirmado: é arte – Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970*. 2017. Dissertação de Mestrado (História) – Universidade Federal do Paraná, Setor Ciências Humanas, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/49332>. Acesso em: 03 nov. 2022.

**BRENNAND, Francisco.** *Diário de Francisco Brennand*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, vol. 1, 2016.

**BRUSCKY, Paulo.** *Manifesto Arte Correio*. Recife, 1975. Disponível em: . Acesso em: 10 fev. 2023. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/49332>. Acesso em: 03 nov. 2022.

**CHAIMOVICH, Felipe.** Catálogo da exposição *Paulo Bruscky*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

**COSTA, Luís Adriano M.** *Antonio Nóbrega em paisagens (pós) armoriais: semeando, fertilizando e florescendo*. Florianópolis: Editora Insular, 2019.

**FREIRE, Cristina.** *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007.

**FREYRE, Gilberto.** Gilberto Freyre e o Prêmio Nobel. Entrevista cedida a Gladstone Vieira Belo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 jul. 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 06 out. 2022.

**GONDIM, Amanda Marques de Carvalho.** *A pátria nasceu aqui: o discurso das Batalhas dos Guararapes e a educação nas décadas de 1960 e 1970*. 2011. Dissertação de Mestrado (Educação)

– Universidade Federal de Pernambuco, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/4858>. Acesso em: 05 jan. 2023.

**GUERRA, Flávio.** *Um concerto da Orquestra Armorial de Câmara. Diário de Pernambuco*, Recife, 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 07 out. 2023.

**HELIODORA, Bárbara.** *Auto da Compadecida*, um clássico. Rio de Janeiro: *O Globo*, versão online. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/artigo-auto-da-compadecida-um-classico-13355300>. Acesso em: 02 set. 2022.

**LEAL, Weydson Barros.** *Samico*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2000.

**LIRA, Joana.** *Outros Carnavais*. São Paulo: DBA, 2009.

**MATTAR, Denise.** Catálogo da exposição *Movimento Armorial 50 Anos*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2022.

**MOTA, Larissa Fernanda de Barros; CARVALHO, Mário de Faria.** Iluminogravuras: análise do Movimento Armorial a partir da abordagem sensível da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. *Revista de Educação, Ciência e Cultura da Universidade La Salle*, Canoas, v. 23, n. 2, 2018. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Educacao/article/view/4308/0>. Acesso em: 23 nov. 2022.

**NEWTON JR., Carlos (org.).** *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.

**NEWTON JR., Carlos.** Os Quixotes do Brasil: O Real e o Sonho do Movimento Armorial. Recife: *Ensaio* (Pós-graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, 1990.

**NOVO** movimento surgirá hoje no Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 out. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 out. 2022

**PINHO, Marialda da Fonsêca.** Juraci Dórea, um olhar sobre a terra. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, Curitiba, v. 4, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1231/1058>. Acesso em: 11 jan. 2023.

**QUATRO, Fred Zero.** *Manifesto Manguê Beat: caranguejos com cérebro.* Recife, 1992. Disponível em: [http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos\\_manifesto1.html](http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html). Acesso em: 13 jan. 2023.

**SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos.** *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.* Campinas: Editora Unicamp, 2009.

**SANTOS, Marília Paula dos.** *Ecos armoriais: influências e repercussões da música armorial em Pernambuco.* 2017. Dissertação de Mestrado (Música) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação, Turismo e Arte, 2017. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12809?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12809?locale=pt_BR). Acesso em: 18 dez. 2022.

**BRUSCKY, Paulo.** O artista que escreve. Entrevista cedida a Marion Strecker. *Select*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

**SUASSUNA, Ariano.** *Introdução à estética.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.

**SUASSUNA, Ariano.** *Arte no Brasil, uma história de cinco séculos?* 1997. Youtube: canal Território Conhecimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ew5XpfZMwnQ>. Acesso em: 17 set. 2022.

**SUASSUNA, Ariano.** O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Suassuna. Entrevista cedida a Geneton Moraes Neto. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 abr. 1989. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18 dez. 2022.

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

**SUASSUNA, Ariano.** Monarquia é um sonho que Ariano quer ver realidade. Entrevista cedida a César Leal. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 out. 1972. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 12 out. 2022.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

**MATOS, Matilde.** *50 anos de arte na Bahia*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2010.

**MONTEIRO, Fernando.** *Brennand*. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1985.