

1. Introdução: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial

Em 1946, Ariano Suassuna, nascido na Paraíba em 1927, ingressou na Faculdade de Direito do Recife, e travou contato com um grupo de pessoas — entre os quais estavam o dramaturgo Hermilo Borba Filho e o compositor Capiba — interessadas em arte e literatura e, particularmente, na arte e na literatura “populares” do nordeste. Desse encontro foi fundado o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), com a intenção de pesquisar formas de criar uma dramaturgia e uma literatura baseadas nessa cultura “popular” local. Foi a partir destas experiências que Suassuna escreveu sua primeira peça e publicou seus primeiros poemas ligados ao Romanceiro popular, iniciando sua carreira literária e o que ele próprio define como sua "militância artística".

Depois de alguns anos de atuação, o TEP se dissolveu e, em 1959 foi criado o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que buscava, de certa maneira, dar continuidade às propostas do primeiro. Foi também durante década de 60 que Suassuna se tornou professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco e, em 1969, foi nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural daquela Universidade. Foi um momento-chave, pois a partir daí os trabalhos e pesquisas que já vinham sendo desenvolvidos — e que, agora sabemos, iriam culminar no Movimento Armorial — começaram a se intensificar. O DEC, de fato, teve importância estratégica, pois era, de certo modo, uma espécie de laboratório de experimentação nos variados campos artísticos com que estavam envolvidos aqueles artistas. Isso talvez tenha inclusive deixado uma marca importante no Movimento, visto ser uma característica forte do Armorial a relação forte entre as diversas manifestações e formas artísticas praticadas por seus artistas. Talvez tenha sido daí que esse imbricamento, essa relação quase de contaminação de uma manifestação artística com a outra — e mesmo do trabalho de um artista com o de outro — tenha surgido.

Assim, em 18 de outubro de 1970, o Movimento Armorial foi oficialmente lançado com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara e a abertura de uma exposição de artes plásticas. Esse primeiro momento do Movimento é, em geral, caracterizado pela literatura específica (Santos, 1999) e pelo próprio Ariano (Suassuna, 1974, p.61) como “fase experimental” e foi marcado pela fecundidade e por significativas realizações. Só no campo da música, por exemplo, foram criados a Orquestra Armorial de Câmara e o Quinteto Armorial, com a finalidade de criar e difundir uma música erudita brasileira, baseada no que Ariano chamava de “raízes populares de nossa cultura”. Nessa época também foram publicados, através da revista Estudos Universitários da UFPE, os primeiros poemas de alguns poetas ligados ao Movimento.

Na verdade, diversos autores que escreveram sobre o Movimento Armorial afirmam a existência de uma espécie de fase “embrionária”, ou de gestação, que seria anterior a essa fase “experimental” e que iria justamente da fundação do TEP até o lançamento oficial do Movimento (Santos, 1999). De fato, o próprio Suassuna escreveu que o Armorial resultava muito mais de uma convergência entre o fazer de diversos artistas do que do estabelecimento de diretrizes e propostas rígidas. Por isso, como afirmava, o Armorial buscou enfrentar o problema da criação de uma arte brasileira muito mais do lado da criação que da teoria. Tratava-se, dizia ele, de um grupo de artistas que, criando juntos ou isoladamente, descobriu depois “características comuns”; não possuindo uma “linha rígida de princípios” e sendo “um movimento aberto” (Suassuna, 1974, p.17).

Embora pareça uma questão menor, isto tem desdobramentos significativos a partir do momento em que se percebe que, de fato, ainda segundo escreveu Suassuna em 20 de outubro de 1970, “o movimento lançado agora, sob a denominação de armorial resultou de 25 anos de pesquisas”, o que implica o estreito vínculo entre criação e pesquisa que marca suas concepções. É justamente dessa relação próxima entre pesquisa, reflexão e criação artística que este trabalho parte para tentar pensar a proposta de criação da arte armorial. Trata-se de uma arte que se propõe ser brasileira e ao mesmo tempo erudita, ligada às tais raízes populares de nossa cultura e, ao mesmo tempo, universal. Como se verá adiante, longe de serem coisas diferentes e

concomitantes, essas características têm uma relação muito mais estreita na reflexão suassuniana.

Mas continuando com essa quase cronologia em prosa do Movimento, cuidando para não me alongar demais, em 1971, Suassuna publicou o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Este livro, que já na folha de rosto trazia a inscrição “romance armorial-popular brasileiro”, marcou uma nova fase em sua produção, mais diretamente ligada ao Romanceiro popular. Quatro anos depois, em 75, Ariano foi nomeado Secretário de Educação e Cultura do Recife e, a partir dessa época, o Movimento como um todo entrou em uma nova fase, denominada Romançal, nome que faz referência a diversas idéias e noções importantes para o desenvolvimento que estavam sendo dadas à proposta inicial.

“romance” designa, em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românicas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas “em romance”, em oposição à cultura letrada, escrita em latim... O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo “novela”. Enfim, “romance” remete para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas... Mas o feixe de acepções seria incompleto e demasiadamente europeu para ser brasileiro, se não se acrescentasse uma reminiscência do termo *romani*, designando a língua falada pelos ciganos da Europa Ocidental, que conserva, sob aspectos diversos, um fundo oriundo da Índia. Os ciganos foram, de fato, para Suassuna como para Garcia Lorca, os principais responsáveis pela recriação e renovação do romanceiro medieval, que souberam reinterperatar no século XX, reintroduzindo nele o elemento popular apagado pelo tempo se não totalmente desaparecido (Santos, 1999, p.31).

Como se pode ver, Romançal designa, mais que uma fase do Movimento, uma melhor definição, uma maior precisão e rigor quanto ao campo de atuação, foco e referências. A idéia é que o termo Romançal eliminaria as controvérsias e confusões surgidas por causa da palavra Armorial. Além disso, a ligação com a cultura popular é enfatizada. De fato, nessa segunda fase a referência ibérica, tão forte na primeira fase, se deixa diluir consideravelmente pelos elementos mais caracteristicamente populares (Santos, 1999, p.32).

Nesse momento foram então lançados a Orquestra Romançal Brasileira e o Balé Armorial. Além disso, Antônio Nóbrega — então integrante do Quinteto

Armorial — estreou no teatro com o espetáculo *A Bandeira do Divino*. Essa segunda fase como um todo é marcada pelo aprofundamento das pesquisas e a busca de maior atividade em outras áreas do fazer artístico, bem como uma atitude mais rigorosa em relação ao material produzido. Foi também nesse período, mais precisamente em 1974, que Suassuna publicou um livreto intitulado *O Movimento Armorial*, uma espécie de manifesto que tentava expor as concepções, as origens e as propostas do Movimento. No livreto, Suassuna tentava esclarecer suas idéias acerca da criação de uma arte que pudesse ser denominada “erudita” mas que fosse ao mesmo tempo baseada no que entendia por “raízes populares da cultura brasileira”. Essas “raízes” deveriam servir de base para a criação dessa nova arte, e seriam encontradas a partir da pesquisa junto às manifestações populares dos habitantes do sertão nordestino, que seria um local privilegiado para esta busca porque, afirmava Ariano, ali “a tradição é mais severamente preservada”. Em suas palavras:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Suassuna, 1974, p.7).

Como ele próprio afirma, Suassuna assumiu desde o início o papel de supervisor, escolhendo o que considerava à altura da arte armorial e apontando o que deveria ser deixado de fora “por não corresponder à Arte que sonhava há tanto tempo para o Brasil” (Suassuna, 1974, p.58). Em 1978, Ariano deixou a Secretaria de Cultura e em seguida o Movimento foi perdendo força até que, em 1981, o Quinteto Armorial se dissolveu e também Ariano Suassuna decidiu se retirar da vida pública, num silêncio que durou quatro anos.

Em 1990, Ariano foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras e, em 1994, atendendo a um convite do então governador Miguel Arraes, assumiu a Secretaria Estadual de Cultura. Nesse momento, então, houve uma espécie de retomada das propostas armoriais com o lançamento do Projeto Pernambuco-Brasil e a criação do Grupo Grial de Dança, da Trupe Romançal de Teatro e do Quarteto Romançal de Câmara.

Quanto a suas concepções, o Movimento Armorial pode ser situado, de certo modo, na linhagem dos diversos artistas e intelectuais que, desde o século XIX, vêm buscando respostas para as questões relativas ao problema da identidade e da cultura brasileiras.

Na Zona da Mata pernambucana desenvolveu-se a lavoura da cana de açúcar cultivada em engenhos. Tal organização figurava no quadro mais amplo de uma sociedade agrária baseada no trabalho escravo e tendo uma oligarquia latifundiária no topo da pirâmide social. Tratava-se de uma sociedade baseada grandemente na família patriarcal e na economia monocultora, na qual uma série de tradições e uma elite intelectual foram se estabelecendo até que, já nos anos 20 do século passado, um embate entre os ideais das oligarquias e outros grupos emergentes criaria um choque entre idéias tradicionalistas e idéias modernistas que caracterizariam o ambiente intelectual do Recife no século XX.

No Romantismo do século XIX foi quando se delineou primeiro a idéia de uma cultura brasileira. Mais que um movimento estético, era marcado por preocupações de certo modo políticas, já colocando questões que mais tarde iriam ser importantes para o Armorial. Formava-se algo como um pensamento organizado, marcado pela idéia de emancipação cultural quase como um desdobramento da independência política talvez. Em geral, todo um corpo de reflexões sobre o país, sobre nacionalidade e cultura foi ganhando feições próprias e buscando se adaptar aos quadros políticos, econômicos e sociais vigentes.

Em fins daquele século, um grupo de intelectuais se uniu em oposição justamente a esse Romantismo, tendo como foco a crítica literária em favor do chamado Naturalismo. A *Escola do Recife*, ideologicamente, herdaria, entretanto, a preocupação com a identidade cultural dos românticos, porém buscando soluções para problemas específicos de sua época. Tais seriam, entre outros, os impasses criados pelas teorias raciológicas européias — que previam um futuro inglório para o Brasil — ou o problema da afirmação da arte e da literatura brasileiras em relação à “alta cultura” européia. Assim, foram estes homens os responsáveis pela introdução do naturalismo, do cientificismo e do evolucionismo em nossos meios intelectuais.

Partindo dos conceitos de “raça” e “natureza” e trabalhando com a valorização do meio ou da mistura étnica para pensar “nossa cultura”, foi a partir de reflexões iniciadas nesse momento que, como foi dito e como se poderá ver adiante, foram estabelecidas determinadas categorias fundamentais para o projeto Armorial e sua relação com a cultura popular no Brasil.

Mas é preciso evitar que a discussão a ser realizada no corpo do trabalho seja adiantada. Por ora talvez baste mencionar a ligação entre a reflexão suassuniana e o trabalho de Gilberto Freyre, cuja concepção de raça e interesse por cultura popular certamente deixaram uma marca importante no Movimento Armorial. O próprio Ariano Suassuna reconhece a proximidade que existe entre o Armorial e o que ele chama de A Grande Escola Nordestina, que vem desde o “período barroco (século XVI, XVII, XVIII), a Escola do Recife, as obras de Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos e o Movimento Regionalista”. Entretanto, também assinala, em mais de um trecho, a importância das idéias de Mário de Andrade: de fato, há uma forte ligação com os ideais Modernistas, sobre o que Mário será o principal interlocutor ao longo deste trabalho.

Inegavelmente chama atenção a convergência entre as propostas de Mário de Andrade para uma arte brasileira — em especial a música — e o que Suassuna propõe com o Movimento Armorial. Compositores como Heitor Villa-Lobos e César Guerra-Peixe — este tendo participado do grupo de pesquisas sobre cultura popular do DEC da UFPE quando Suassuna era seu diretor — foram buscar na “cultura popular” de nosso país o que entendiam por “raízes brasileiras”. E é justamente assim que se inicia o trabalho de pesquisa do Armorial: pesquisando no interior, onde os costumes parecem ter sido mais preservados e a mudança parece acontecer mais lentamente.

É exatamente a idéia de que no interior ainda se pode encontrar a cultura popular em estado mais puro, mas que esta se está perdendo aos poucos, que parece basear a concepção armorial de que se deve lutar contra uma suposta descaracterização que a cultura brasileira vem sofrendo. Em *O Movimento Armorial* (1974), Suassuna escrevia que nos centros mais populosos do litoral era difícil observar os resquícios da música primitiva, mas que, por outro lado, no Sertão era fácil, pois ali a tradição teria sido de alguma maneira conservada. A Música sertaneja

se desenvolveria, afirma ele, em torno dos ritmos que a tradição guardou, não sendo penetrada por “influências externas posteriores ao período do pastoreio” e continuando “como uma sobrevivência arcaica coletiva que o Povo mantém heroicamente” (Suassuna, 1974, p.59).

O tema, como foi dito, insere-se no âmbito da discussão mais ampla a respeito da identidade e da cultura brasileiras, problema já clássico em nosso pensamento social e que foi abordado pelos mais variados intelectuais na tentativa de analisá-lo ou propor-lhe solução. O interesse do Movimento Armorial reside, assim, tanto na sua contribuição artística quanto, digamos, “ideológica”, tendo influenciado diversos artistas — principalmente no Nordeste mas não só lá — não só no que se refere à música como também em relação à literatura e às artes em geral.

Antes de começar de fato, é necessário que seja dita ainda uma palavra sobre o uso da expressão *música de concerto*. Como se verá ao longo do trabalho, há toda uma série de categorias problemáticas que são, entretanto, correntes não só no discurso armorial como na sociedade em geral. Expressões como “povo”, “cultura popular”, “genuinamente brasileiro”, “alta cultura” etc. são todas consideravelmente problemáticas para que possam ser usadas à vontade em um trabalho cuja reflexão pressupõe justamente a sua desconstrução até certo ponto. Sobre a maioria delas, ao longo do texto seus problemas serão colocados e, na medida do possível, tratados. Entretanto, a questão sobre a música “erudita”, ou “clássica” por diversas razões acabou sendo mais complicada de tratar ao longo do texto. Acabei optando pela expressão “música de concerto”. Penso que é única expressão que consegue ao menos alguma isenção de juízos de valor e que, além disso, designa satisfatoriamente aquilo que se está tentando nomear. Enquanto “música clássica”, além de parecer uma expressão vazia de significado, causa também aquela velha confusão de parecer por vezes remeter à música do classicismo, de Mozart e Haydn, a expressão “música erudita” soa no mínimo imprecisa e, em geral, pedante. Assim, pensando no objeto que desejava designar, a expressão “música de concerto” me pareceu mais adequadamente abarcar as diversas formas, procedimentos, técnicas e propostas que podem servir em sua elaboração. De fato, algo que há em comum entre a música criada por Palestrina, Telemann, Mozart, Schumann, Sibelius, Ravel, Copland,

Shostakovich, Stravinsky, Webern, Boulez, Reich, Cage, Ligety, Penderecki, Parmegiani etc. é que grande parte dela, se não foi diretamente pensada para a sala de concerto, ao menos integra o repertório apresentado nestas salas desde ao menos o século XVIII. O fato é que, socialmente, esta é música considerada “séria”, “artística” — mais dois dos antipáticos rótulos que se pode ver por aí — e em torno de sua execução existe toda uma espécie de etiqueta que rege, sem dúvida com especificidades temporais e regionais, desde a maneira como os músicos e o público devem se comportar até o valor das obras e daqueles que estão envolvidos com a sua realização.

Trata-se de música pensada em geral por um só homem, com diversos de seus parâmetros — por mais ampla que seja a reflexão sobre o fazer artístico — em certo sentido “controlados”, mesmo quando carrega a indeterminação como bandeira, e que é destinada às variadas formas que assumiu a sala de concerto desde o seu surgimento no ocidente.

Assim, preferi usar a expressão música de concerto visto que, embora os artistas armoriais usem a designação “erudita”, fica a questão — que atravessa todo esse trabalho — do que faz dessa arte “erudita” já que os métodos e o material musical manipulado ou se originam ou tentam ser similares ao da música do povo. Como se verá, a questão para os armorialistas está em que se trata de arte com preocupações estéticas, o que traz imediatamente à mente a pergunta sobre se o artista popular também não tem preocupações dessa ordem. Bem, mas já é hora de ir direto à discussão.