

Capítulo 1

Movimento armorial: do erudito ao popular

Luís Adriano Mendes Costa

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

COSTA, LAM. *Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. Movimento armorial: do erudito ao popular. pp. 31-64. ISBN 978-85-7879-186-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

Capítulo 1

Movimento Armorial: do erudito ao popular

Cultura e diversidade: Cultura erudita e Cultura popular

A oposição entre cultura popular e cultura erudita está presente durante os diversos estágios culturais. Assim, a história cultural sempre foi marcada por essa polarização, ou seja, o erudito considerado por muitos como a única forma de cultura, e o popular, classificado pela “classe aristocrática” como sendo a contramão, a não-cultura, ou ainda, a ausência completa de civilização (BIZZOCCHI, 1999, p. 74).

O próprio conceito de cultura nunca foi, nem será consenso entre os estudiosos. Na verdade, sua utilização excessiva acabou, de certa forma, trazendo uma simplicidade ao termo, o que não é tão simples quando se pretende definir limites mais definidos. Cada um à sua maneira, por uma perspectiva, traz uma conceituação diferente, desde a associação da palavra cultura ao cultivo do solo e plantas, originada no mundo latino, até quando se tornou de uso corrente na Europa, sendo aplicada às sociedades humanas, com a designação de práticas de descrição, comunicação e representação. Edward Said (1995, p. 13) aponta que, de forma quase imperceptível, “a cultura é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento. [...] A cultura, neste sentido, é uma fonte de identidade e, aliás, bastante combativa, como vemos em recentes ‘retornos’ à cultura e à tradição”. Neste sentido, a cultura está associada a diversas causas políticas e ideológicas.

No início do século, duas concepções básicas de cultura se estabeleceram entre os estudiosos: as humanistas, seletivas na sua essência, considerando alguns segmentos das atividades humanas culturais em detrimento de outros, não-culturais; e as antropológicas, não-seletivas, que apontam para a cultura como referente à trama total da vida humana numa determinada sociedade. No entanto, cabe à antropologia moderna a responsabilidade pela maioria das teorias sobre cultura.

Teóricos como Edward Burnett Tylor, Franz Boas, Lewis Henry Morgan e Emile Durkheim, que inicialmente desenvolveram teorias sobre a cultura humana, são alguns dos que traçaram o caminho da Antropologia no Século XX. Tylor, por exemplo, tratou da cultura com ênfase ao aspecto intelectual, sendo a cultura apreendida, com padrão de conhecimento partilhado. “Cultura ou civilização, tomadas no seu amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (SACKMANN *apud* MARCHIORI, 2006, p. 55).

Franz Boas, por sua vez, apontou na perspectiva de que cultura “deriva do entendimento de um processo histórico específico, demonstrando a existência de uma cultura única, que descreve sua forma, a reação dinâmica do indivíduo para com a cultura e vice-versa” (MARCHIORI, 2006, p. 55).

Uma abordagem mais contemporânea acerca da cultura que, inclusive, tem servido como referência para alguns antropólogos nos últimos anos, coube ao antropólogo americano Clifford Geertz (2001, p. 5), que definiu a cultura como sendo “um sistema de concepções expressas herdadas em formas simbólicas por meio das quais o homem comunica, perpetua e desenvolve seu conhecimento sobre atitudes para a vida”.

No seu livro *A Interpretação das Culturas*, Geertz defende um conceito de cultura essencialmente semiótico. Para ele, cultura não se trata de uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa, em busca do significado. Geertz não concebe cultura como sendo uma realidade “superorgânica”, com forças e propósitos em si mesma; nem como um padrão bruto de acontecimentos comportamentais de uma dada comunidade identificável. Na primeira, seria o caso de uma reificação; e na última, uma redução da cultura. Assim, ele afirma que, sendo como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 1978, p. 24).

O conceito de cultura pode, ainda, ser entendido como um processo de desenvolvimento intelectual de um indivíduo ou de um determinado grupo, no meio social de convívio. Nesse sentido, esse processo envolve uma série de entendimentos comuns, refletidos na representação de valores, símbolos e significados entre as pessoas que, de alguma forma, dividem ou mantêm algum tipo de convívio, possibilitando a transmissão desses elementos e assim a perpetuação às novas gerações. O certo é que são várias as abordagens em torno da cultura, com diferentes correntes de pensamento. As definições trazem ideias, ideologias, pensamentos, valores, costumes, crenças, entre vários outros conteúdos de significados variáveis, de acordo com o enfoque dado.

Da mesma forma, estabelecem-se as discussões em torno da cultura popular e da cultura erudita, com pontos divergentes entre pesquisadores e estudiosos. No caso específico da cultura erudita, trata-se da chamada cultura livresca, detentora do conhecimento, associada às elites, apresentando-se no interior

das universidades e, ignorando, portanto, as manifestações do povo. Como afirma Bosi (2001, p. 326), a cultura erudita é aquela que se desenvolve, principalmente, nas classes mais altas e em outros segmentos “mais protegidos da classe média: ela cresce com o sistema escolar”. Conforme Bizzocchi (1999), a cultura erudita, tradicionalmente, pode ser entendida como aquela consumida pela elite cultural e econômica, sendo claramente um sinal de status para essa parcela minoritária da sociedade. “Ela reforça o poder opressivo da classe dirigente, e sua fetichização enfraquece o poder e silencia a maioria” (KUPER, 2002, p. 291).

O termo cultura erudita está, então, associado às representações ideológicas e artísticas de uma parcela minoritária da sociedade de classes: as elites. E é essa parcela mínima da sociedade que estabelece e impõe as diversas regras do jogo. Utilizamos a palavra jogo para definir o conjunto de relações entre os grupos e os diferentes componentes da estrutura social.

A classe dirigente não é a consciência universal de uma sociedade, mas um grupo particular que possui interesses particulares, e que é definido pela dominação que impõe ao conjunto da sociedade. Enquanto classe dominante, a classe superior identifica a historicidade com os seus interesses, a reifica e, portanto, transforma a produção em herança, a ação inovadora em interesses adquiridos. (TOURAINÉ *apud* FUNARI, 1989, p. 14).

Ao contrário da cultura erudita, a cultura popular é vinculada ao conhecimento obtido e praticado no seio das comunidades, ou seja, junto à parcela majoritária da população, com suas práticas formadas sem um saber científico, surgidas das atividades vivenciadas pela própria população. Gabriel Garcia Márquez (*apud* FUNARI, 1989, p. 15) ressalta a cultura popular

como aquela constituída “das imortais tradições da humorística do povo, hostil a todos os cânones e normas, oposta a todas as noções definitivas e petrificadas sobre o mundo: o que um homem não pode fazer, as comunidades o fazem”.

Utilizando um pensamento de Canclini (1997, p. 205), o popular estaria descrito então como os incapacitados de produzir um produto digno de reconhecimento, não chegando, portanto, ao patamar de ‘artista’, nem a participar do mercado de bens simbólicos legitimizados, sendo assim, o popular, um mero espectador, ausente da universidade e dos museus. Quanto ao consumo, o popular estaria na última fila, no final do processo, fadado a reproduzir a ideologia dos dominadores.

Nessa perspectiva, Bizzocchi (1999) aponta a arte popular como aquela consumida pelas classes mais baixas. Ponto de vista compartilhado por Bosi, ao classificar o popular como pertencente aos “estratos mais pobres” e, em certo ponto, Canclini, ao afirmar que o “popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado”. Assim, “o popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário” (CANCLINI, 1997, p. 205); e quanto à cultura erudita, essa “quer sentir um arrepio diante do selvagem” (BOSI, 2001, p. 330).

Sobre a elaboração da cultura popular, Ayala e Ayala, em *Cultura Popular no Brasil* (2003), afirmam que:

A cultura popular não constitui um sistema, no mesmo sentido em que se pode falar de sua existência na cultura erudita – um conjunto de produções artísticas, filosóficas científicas etc., elaboradas em diferentes momentos históricos e que têm como referência o que foi realizado anteriormente, pelo menos desde os gregos, naquele campo determinado e nos demais. [...] Assim,

comparadas com a cultura erudita, as manifestações culturais populares são, de certa forma, dispersas, elaboradas com um maior desconhecimento de sua própria produção anterior e de outras manifestações, produzidas por integrantes dos mesmos grupos subalternos, às vezes em locais bastante próximos e com características estéticas e ideológicas semelhantes. (AYALA; AYALA, 2003, p. 66-67).

Xidieh (1976, p.3) define a cultura popular como sendo aquela “(...) criada pelo povo e apoiada numa concepção de mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura ‘erudita’, porém mantendo sua identidade”.

No caso específico da cultura do Brasil, os estudos antropológicos já faziam a distinção clara, a partir de um critério racial, entre as culturas indígena, negra, branca e mestiça. Ao longo dos anos da história brasileira, a cultura branca, proveniente dos europeus, foi associada à erudição, uma cultura letrada, estabelecendo uma diferença para com as culturas populares, elaboradas sem a necessidade de um conhecimento prévio, sendo assim, o popular associado a algo grosseiro e representaria um elemento simbólico, permitindo aos intelectuais, como afirma Ortiz (1994, p. 161), “tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país em que se encontram”.

Um outro ponto de vista sobre os elementos da cultura popular pode ser empregado a partir de uma outra visão, que não seja a mesma aplicada na maioria dos estudos sobre a cultura popular e seus respectivos contextos sociais, como apontam os estudos de Roger Bastide e seus alunos da Universidade de São Paulo (AYALA, 2003, p. 32). Bastide sugere que a cultura popular deve ser vista como parte de um contexto cultural e social mais amplo, sendo necessário que seja entendida em termos atuais e

não apenas como elemento de sobrevivência mantido ao longo dos anos por registros, muitas vezes, localizados e isolados, sem nenhum tipo de contextualização social e histórica. Para utilizar o pensamento de Arantes, pensar a cultura popular como sinônimo de tradição é reafirmar ou sugerir

que a sua Idade de Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas, senão como deturpadoras ou empobrecedoras. Aquilo que se considera como tendo tido vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade. [...] essas maneiras de pensar a cultura pressupõem ou que ela seja passível de cristalização, permanecendo imutável no tempo a despeito das mudanças que ocorrem na sociedade, ou, quando muito, que ela esteja em eterno ‘desaparecimento’. (ARANTES, 1990, p.17-21).

A cultura popular, nessa perspectiva, não deveria ser vista apenas como a responsável pela manutenção das tradições, desatualizada do contexto atual e sempre remetendo a um tempo que passou. É o que diz Bastide (*apud* AYALA, 2003), ao tratar a cultura pela perspectiva de “produção” ou, ainda, de “re-produção”.

As práticas culturais só se mantêm, desaparecem ou se modificam à medida que os homens, vivendo sob certas condições econômicas e sociais, realizam ou deixam de realizar aquelas práticas. Aparecem, nos estudos de Roger Bastide, as condições de vida, os interesses, os conflitos entre os diferentes grupos sociais (durante a

escravidão, por exemplo, os senhores de escravos, a Igreja, os homens livres brancos e negros, os escravos), relacionados com as pressões a favor ou contra a existência de certas manifestações e sua modificação. (AYALA, 2003, p. 33).

As condições econômicas e sociais, com os diferentes interesses e conflitos apontados, no estudo de Roger Bastide, são fundamentais, quando se trata da caracterização das práticas culturais, que se mantêm, desintegram ou se refazem, na medida em que são utilizadas ou deixadas de lado dentro de um contexto social.

Dessa forma, Ayala e Ayala (2003, p. 62) consideram que esse tipo de abordagem, localizando a cultura popular numa origem rural, na tradição, no passado, na “preservação pela imitação”, além de impor uma visão do popular como algo anacrônico, coloca a cultura popular como produto ou “bens culturais”, não levando em consideração que, assim como toda cultura, a popular só se mantém a partir da sua reelaboração permanente.

Para Suassuna, conforme diz Carlos Newton Júnior (1999), a questão da arte popular e da arte erudita é típica de culturas constituídas por povos que dominam outros. Ao longo da sua história, a arte popular, no Brasil, sobrevive pelas mãos de poucos, que insistem em resistir às influências do colonialismo cultural. E, dessa forma, ela é preservada até hoje, pela tradição de artistas populares, contra os quais se voltam “todas as imposições e os modelos uniformizantes que procuram solapar os resquícios ainda não submetidos da nossa cultura - da massificação cultural à confusão proposital que tentam fazer entre cultura popular e cultura de massa” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 102). Sobre essas imposições mercadológicas, diz Sérgio Paulo Rouanet (1987, p. 20): “é o modo mais competente de liquidar a cultura popular”.

No caso do Brasil, a arte popular identifica-se com aqueles elementos do povo “mantidos, de qualquer forma, desde o século XVI, à margem da cultura oficial. São os descendentes mais escuros de ibéricos pobres, negros e índios” (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 102). Conforme avalia Newton Júnior, em seguida, a arte erudita é realizada por uma outra parcela do povo, constituída pelos ibéricos portadores da então cultura oficial.

Quando Suassuna classificou o fazer artístico como sendo uma atividade elitista, não se referia ao sentido econômico do termo, mas sim à existência de uma elite popular e uma erudita. Isso porque o sistema econômico ao qual o país está submetido impossibilita o direito de muitos que poderiam vir a desenvolver seu potencial artístico: “sem dúvida qualquer contacto aturado com a arte é susceptível de acordar ou favorecer ignoradas ou latentes tendências artísticas” (COCHOFEL *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 103). Aliás, conforme esclarece o próprio Newton Júnior (1999, p. 103), a arte popular “não é inferior ou superior à erudita; são categorias *diferentes*, cada uma com seu valor próprio”.

A criação do Movimento Armorial, junto ao trabalho de artistas populares, além de defender essas características “autenticamente” brasileiras, pretende desmistificar o conceito de que a arte erudita seja de melhor qualidade, ou ainda, superior à arte popular. O que existe é uma visão equivocada acerca de elementos totalmente diferentes. Não seria a arte erudita a “arte superior” e, nem tampouco, a arte popular a “arte inferior”. O fazer artístico seria uma atividade para elites, sejam elas, popular ou erudita, uma vez que a arte não é algo democrático, com oportunidades iguais para todos. Para Suassuna, existiria uma elite popular, formada por artistas populares, a exemplo de J. Borges, na xilogravura; Leandro Gomes de Barros,

no cordel; e uma elite erudita, formada por outra parcela de artistas, preocupados com a verdadeira essência da cultura brasileira, a exemplo dos armorialistas.

Seguindo esse pensamento, não se trata aqui de querer ser popular ou erudito. Assim como diz Newton Júnior (1999, p. 103-104), “um determinado artista que tenha formação erudita não poderá, mesmo que queira, fazer arte popular. O que ele pode fazer é ligar-se de alguma maneira ao popular, realizando uma arte erudita brasileira, calcada nas raízes populares da nossa cultura”. Referindo-se a essas características inerentes ao artista popular, Ariano Suassuna (*apud* DIDIER, 2000, p. 71) comenta que “a despreocupação com a técnica e o desrespeito pela questão formal tornam mais livre esse artista. E o aproveitamento pelo erudito das formas populares é a única maneira de se formar uma arte nacional, por causa de sua pureza”. Para ele, “a grande força da arte popular é que ela expressa aquilo que o povo vê e o que o povo sente [...] o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar” (LINS; VICTOR, 2007, p. 82-83). Sobre essa questão, Hermilo Borba Filho (*apud* DIDIER, 2000, p. 68) avalia que a cultura popular pode ser relacionada com a espontaneidade ingênua e tem como maior diferença com o erudito, a “inigualável” capacidade de improvisação e interação com o público. A autenticidade é, assim, associada à espontaneidade do povo, formalizando uma diferença entre as características próprias da cultura popular e reflexivas da cultura erudita.

Nesse caso, Suassuna defendia a essência poética do romancieiro através dos “folhetos” como uma expressão fundamental da cultura brasileira, podendo servir de bandeira à estética armorial. Dessa forma, “a poesia pode dar origem à literatura e ao teatro, a gravura pode dar origem à talha e à escultura e, por último, os folhetos são comumente cantados ao som de violas e rabecas” (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000, p. 42).

Além de se apresentar como uma marca expressiva da cultura popular brasileira, os “folhetos” subsistiram à margem das influências do colonialismo cultural, sendo o cerne para os postulados básicos do Movimento Armorial.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca 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).

Sendo ponto fundamental na criação do movimento, o cordel passou a ser uma das fontes para o trabalho do escritor, envolvendo a literatura, através das histórias contadas em versos; a música, pelo viés das toadas; e as artes plásticas, através das xilogravuras, presentes nas capas dos folhetos. O criador do Movimento Armorial elege o cordel como sendo a forma verdadeira e original de expressão do povo brasileiro, como podemos ver nessa entrevista de Suassuna concedida ao professor Ronaldo Salgado (1995) e alguns estudantes de jornalismo da Universidade Federal do Ceará:

A grande importância do folheto, no meu entender, é que o folheto é o único espaço em que o povo brasileiro se expressou sem influências e sem deformações que lhe viessem de cima, de fora. Aqui ele não imitou a França, não imitou a Inglaterra nem os Estados Unidos. O povo brasileiro aqui se expressou como ele é. Então essa é a grande lição do folheto em feira. (SALGADO, 1995).

A busca por essas “formas autênticas” da cultura brasileira idealizadas por Suassuna seria determinante no que se pretendia em relação à definição do caráter nacional, diante do processo de descaracterização e alienação por que passava não apenas a cultura brasileira, como, também, a de outros países da América Latina, cada vez mais submetidos às influências externas.

“Pinte bem a sua aldeia que você será universal”

Ao citar a frase do escritor russo Tolstói, Suassuna demonstrava seu posicionamento em relação às influências estrangeiras. Para o idealizador do Movimento Armorial, seria no passado, na volta às suas origens, que a cultura brasileira estaria identificada. O pensamento armorial estabelece as expressões populares do Nordeste como as bases originárias da cultura nacional.

Nesse sentido, era na tradição, ou seja, na cultura popular que poderia se originar a identidade cultural da nação. “Primordialmente vinculada ao passado, à ‘pureza’ e à identidade nacional, a cultura popular, nessa concepção, é possuidora de essência e linearidade” (DIDIER, 2000, p. 35). Era assim que essa identidade estaria mais preservada e, conseqüentemente, menos exposta às imposições externas.

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais

recorrentes. [...] A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa. (GIDDENS, 1991, p. 44).

É nesse contexto que Ariano Suassuna aponta para a cultura popular como possuidora da expressão mais autêntica da cultura brasileira e coloca a Região Nordeste como espaço que manteve, ao longo dos tempos, características singulares, definidoras da cultura brasileira. Autores como Celso de Magalhães, José de Alencar e Sílvio Romero concordam com esse ponto de vista e associam essa questão “à noção de que a cultura popular é rude, rústica, ingênua, enfim, algo que se opõe àquilo que está relacionado com o progresso: a ‘civilização’” (AYALA, 2003, p. 14).

Assim, é nos tocadores de rabeça e violeiros, cantadores, cordelistas, que a cultura popular é considerada detentora da permanência dessas representações culturais, sendo possuidora de uma essência enraizada nas origens, definidora do caráter nacional. É no passado que o armorial define os traços dessa identidade cultural. E seria nessa volta ao passado, que o Nordeste, mais especificamente, o Sertão, estaria identificado como uma região rica, ampla e original, seja na preservação de costumes e traços antigos de um povo, ou ainda, na representação simbólica de resistência.

Referindo-se à música sertaneja, Suassuna diria que vinculava ‘à música indígena (meio asiática), à música ibero-árabe (ou ibero-mourisca) e à gregoriana, tudo contribuindo para ligar a música sertaneja ao espírito primitivo e classicizante, pré-clássico, digamos assim, dos motetos medievais ou da música renascentista menos cortesã’.

A concepção de fusão das etnias culturais (negro, índio, europeu), expressando as tradições genuínas, pode ser considerada como o lastro das recriações armoriais. (DIDIER, 2000, p. 56-57).

Esse pensamento é compartilhado pelo escritor Antônio Callado e o diretor de teatro Luís Mendonça. O primeiro, ao se referir à obra *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, considerava que a peça envolvia o telespectador “num ambiente autêntico de infância, a infância talvez do próprio País, que é muito nordestino em sua essência” (CALLADO *apud* DIDIER, 2000, p. 72-73). Ou seja, o Nordeste acaba prevalecendo em relação às demais, estabelecendo-se um vínculo entre a região, a cultura popular e um passado que abriga a identidade nacional do país. Já o diretor de teatro Luís Mendonça (*apud* DIDIER, 2000, p. 73), nos anos 70, considerou que “se quisermos fazer um teatro realmente nacional, não podemos deixar de nos voltar para o bumba-meu-boi, as incelenças, o pastoril, o demônio, o cordel. Aliás, está mais do que na hora de se buscar a origem de nossa arte cênica e esta origem (...) está cada vez mais, apenas no Nordeste”.

Para Hall (2005, p. 59), uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de união entre os diferentes membros, seja em termos de classe, gênero ou raça. Ele considera a cultura nacional uma estrutura de poder cultural. Esse ponto de vista é compartilhado por Ortiz (1994, p. 8) que, em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, utiliza a expressão “relações de poder” para representar a estrutura da cultura brasileira. Ponto de vista compartilhado por Ayala e Ayala (2003):

A diferença de posições dos diferentes grupos sociais na estrutura de classes implica a existência de concepções de mundo que se contrapõem. A cultura popular tanto veicula os pontos de vista e interesses das

classes subalternas, numa perspectiva de crítica à dominação, mais ou menos consciente, quanto internaliza os pontos de vista e interesses das classes dominantes, legitimando a desigualdade existente. [...] Tendo sempre presente que a cultura popular e os que a produzem não estão isolados dos demais segmentos da sociedade, a atenção volta-se para a vinculação das questões acima mencionadas com a estrutura de classes, a cultura e a ideologia dominantes. [...] Hoje, a contextualização implica situar a cultura popular enquanto processo dinâmico e atual no interior de uma sociedade dividida em classes com interesses antagônicos. (AYALA; AYALA, 2003, p. 51-52).

Essas “relações de poder”, conforme argumentam Antonio Gramsci e Raymond Williams (*apud* WALTER, 2005, p. 5), podem ser entendidas como um processo dinâmico de entendimentos entre grupos e discursos distintos, tornando esse processo como uma “negociação entre discursos oficiais e dissidentes”. Walter (2005) conclui que ir de encontro a essa “agitação cultural”, considerando a existência de uma espécie de homogeneidade total da cultura, identidade, território e idioma, reflete o desconhecimento de elementos vitais que os constituem, desfaz e refaz numa contínua apropriação e reapropriação.

Na verdade, por trás de toda essa questão, está um processo conhecido como “globalização”, que se refere “àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (McGREW *apud* HALL, 2005, p. 67).

Walter (2005, p. 3) vai mais além, ao lembrar o pensamento de Arjun Appadurai, no sentido de que os crescentes fluxos presentes nessa rede global de relações “minam noções fixas de nação e do sujeito autossuficiente”, sendo necessária uma maior reflexão sobre essas formas de relacionamento cultural e identitário. E acrescenta:

A globalização e mundialização tardias são caracterizadas por relações conjuntivas e disjuntivas entre os vários fluxos globais e as formas e práticas globais mais estáveis criando uma encruzilhada onde os elementos culturais se entrelaçam, se chocam, se sobrepõem, se apropriam mutuamente dentro de uma estrutura hierárquica e de um processo de dominação e subordinação e desta forma aceleram vários tipos de problemas e fricções: subsistência, justiça, governo, episteme e identidade, entre outros. (WALTER, 2005, p. 3).

Em toda sociedade, esse processo se faz presente e atua numa relação entre maior/menor, de dominação/resistência. Nessa nova ordem global, os “periféricos” se ressentem de um controle maior de suas próprias necessidades, que vão se dissolvendo frente às influências externas. É o que diz Moacir dos Anjos, no seu livro *Local/global: arte em trânsito*, ao afirmar:

Esse receio da ‘McDonaldização’ do mundo não considera, contudo, a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não-hegemônicas ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao local e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo global de informações. (ANJOS, 2005, p. 11).

São muitos os teóricos que argumentam que as identidades culturais estão sendo fragmentadas devido a esses processos em escalas globais. Como afirma Hall, essas identificações globais podem deslocar e, até mesmo, apagar as identidades nacionais. “À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2005, p. 74).

Dessa forma, é importante destacar o pensamento de Walter (1999, p. 77), ao discutir a mudança no conceito de cultura, passando de determinadas comunidades nacional-cultural com significados partilhados de um lugar fechado em relação a outras, para uma crescente hibridação cultural. “É uma maneira de pensar a cultura não como entidade fechada e determinada por um etos e uma cosmovisão tradicionalmente estáticos, mas como espaço transcultural de influências mútuas entre diversas culturas”.

Essa relação entre diferentes culturas nunca se dá de uma maneira igual. Na verdade, assim como diz Walter, ao apontar uma das possibilidades do processo de globalização:

[...] ‘o movimento precursor de uma transformação de estruturas sociais e culturais’ no sentido de nos conscientizar do fato de que a chamada ‘aldeia global’ sem fronteiras e limites é simplesmente a mais recente fachada (ideológica) para distorcer/velar a existência real das fronteiras e dos limites internos e externos que continuam a dividir o mundo em oprimidos e opressores, margens e centros. (WALTER, 1999, p. 99-100).

No entanto, alguns autores nordestinos apontam que é na cultura popular que vai se encontrar uma representação simbólica de resistência, de originalidade e uma identidade cultural. Tal aspecto está presente no pensamento armorial, como resistência a esse processo de achatamento das culturas locais por fatores externos, como alertava Suassuna, ao afirmar:

Não sei se o pessoal do Sul já se apercebeu suficientemente da importância, para o Brasil, do movimento artístico que está se realizando atualmente no Nordeste. Os escritores e artistas nordestinos não se preocupam com a ‘crise’ que, segundo os alarmistas, vai exterminando a cultura brasileira. E, enquanto os do Sul, parece que apavorados por essa notícia criada artificialmente, vão entrando pelos becos-sem-saída do desespero, do vanguardismo, do som universal, da arte cosmopolita, os nordestinos vão levando adiante seu trabalho criador de modo cada vez mais atuante, mais profundo, mais ligado às raízes da cultura brasileira. (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000, p. 51-52).

A “crise” exterminadora da cultura brasileira a que Suassuna se referia dizia respeito justamente ao processo de vulgarização e descaracterização da cultura nacional, o que não era algo recente. Já nos anos 40, a imagem brasileira evidenciada pela mídia era a de um Brasil, ou melhor, um Brazyl, sintetizado na imagem de Carmem Miranda, na verdade, um produto a ser vendido junto ao público norte-americano. Produto esse que atendia as seguintes características,

conforme um manual lançado por uma agência de publicidade dos Estados Unidos, durante a permanência da atriz brasileira em Hollywood:

Exótica-estimulante. Vem aí uma bomba de calor. Carmem Miranda: pimenta e tempero. Bombardeio favorito da América. O tempero da vida, a irresistível estrela tórrida. Ou ainda: A técnica de Carmem Miranda para vender uma canção é tão modulada que faz a pele arrepiar pela excitação gerada pela sua presença, o brilho de seus olhos e a sinuosa qualidade que ela injeta na sua dança casual. (ORTIZ, 1994, p. 204).

Faz-se necessário verificar, ainda, um outro aspecto dentro desse processo de integração dos países, costumes e culturas em escala mundial vistos anteriormente. Se esse processo de homogeneização cultural pode acarretar a perda dessas identidades locais e nacionais, tradicionais, com o surgimento de novas identidades, “híbridas”, por assim dizer, por outro lado, pode levá-las a esse trabalho de resistência, de reforço dessas culturas frente aos modelos uniformizantes.

Arte e Oralidade

Relações, como, hegemônico/subalterno, culto/popular se acentuam ainda mais quando se trata de outro aspecto, o moderno/tradicional, com o moderno vislumbrando novos horizontes, avanços das mais diferentes naturezas e o tradicional vinculado ao atraso das classes populares, à condição de subalterno, cristalizado e pronto para ser revisitado na condição de vitrine tradicional, uma vitrine sem novidades, que não

produz nada de novo durante o passar dos anos, mas que pode ser revisitada a todo o momento, muito mais para lamento do tempo passado do que para apontar novas perspectivas, servindo como ponto de sustentação para os ‘hegemônicos’. “Se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares, torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos” (CANCLINI, 1997, p. 206).

Nesse ponto, Canclini (1997, p. 277) adota um posicionamento bastante razoável, considerando que esse conflito entre tradição e modernidade não implica num

[...] sufocamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como a resistência direta e constante de setores populares empenhados em fazer valer suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil: os movimentos populares também estão interessados em modernizar-se e os setores hegemônicos em manter o tradicional, ou parte dele, como referente histórico e recurso simbólico contemporâneo. (CANCLINI, 1997, p. 277)

A estética moderna intensifica essas diferenças. Um exemplo disso é a oposição entre arte e arte popular, com a arte vinculada ao “movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens ‘espirituais’ nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil” (CANCLINI, 1997, p. 242), sendo a arte popular uma forma de produção utilitária, com seus objetos indissociados dos seus sentidos práticos.

O que dizer, então, de uma matéria veiculada no Jornal da Paraíba, no dia 6 de outubro de 2006, sobre a obra “Guaraná Power”³, enquanto uma atividade artística, durante realização da 27ª Bienal de São Paulo? A obra, do grupo dinamarquês Superflex, fazia referências críticas à indústria de refrigerantes. Na oportunidade, o trabalho, que havia sido selecionado para a mostra brasileira pelo grupo de curadores, acabou não sendo aceito para ser exposto no evento, fato que rendeu duras críticas ao presidente da Bienal, Manuel Francisco Pires da Costa, pelo grupo Superflex que, em documento distribuído à imprensa, fazia a acusação de censura por parte do presidente, por não considerar a obra uma “atividade artística”. Esse, por sua vez, defendia-se da acusação, afirmando que a intervenção da obra selecionada teria sido por parte do departamento jurídico da Bienal, informando que a obra não estava de acordo com as regras da legislação brasileira.

O documento escrito pelo grupo dinamarquês Superflex afirmava que a obra teria o reconhecimento internacional e que já havia sido apresentada em outros eventos daquela natureza, a exemplo da Bienal de Veneza, no ano de 2003, além de ter sido, o grupo Superflex, elogiado pelo Ministro da Cultura Gilberto Gil. Polêmicas à parte, seria essa uma atividade artística, digna de um reconhecimento dos órgãos internacionais, ligados ao fazer artístico?

No seu livro *O que é arte* Jorge Coli (1984) relata a iniciativa de Marcel Duchamp ao inserir um mictório numa exposição artística, no sentido de provocar uma discussão em relação à

3 O projeto Guaraná Power foi iniciado, no ano de 2003, pelos integrantes Bjornstjerne Christiansen, Jakob Fenger e Rasmus Nielsen, em parceria com fazendeiros da cidade de Manaus, no Amazonas. A proposta surgiu a partir de um estudo econômico realizado na comunidade, afetada pela redução dos preços das sementes de guaraná devido ao controle pelas indústrias de refrigerantes.

utilização de objetos fabricados em série, porém, desviados de suas funções pelas suas instalações em museus, galerias, centros artísticos, ao que Duchamp classificava como *ready-made*. Dessa forma, ele apontava para a necessidade de reconhecimento por parte do público culto que para se tornar artístico, o objeto deve ser aceito pelas diversas “competências”, sejam elas os críticos, museus, historiadores, entre outras.

Compreendemos então o interesse da atitude de Duchamp dentro do domínio da arte: crítica à atitude solenemente ‘cultura’ que nossa civilização confere ao contacto com o objeto artístico; denúncia do aspecto convencional da atribuição do estatuto de arte pelos instrumentos da cultura; criação de uma antiarte. Mas, supremo poder desses instrumentos culturais, os objetivos de Duchamp, que deveriam ser apenas testemunhos de um gesto de questionamento, conservados em museu adquirem efetivamente o estatuto de arte. O mictório que, pela sua função receptora de excremento, evoca o lado animal, orgânico e, portanto, menos ‘nobre’ do homem, está nos antípodas da concepção de arte como instrumento de elevação do espírito: é antiarte por excelência. Convertido em peça de museu, assume o papel de objeto de contemplação, passa a provocar ‘sentimentos’ no espectador. Aliás, esta função ‘artística’ da antiarte não escapa ao pensamento de Duchamp – ele próprio dizia: ‘são os olhadores que fazem um quadro’. Qualquer objeto aceito como arte, torna-se artístico. (COLI, 1984, p. 68).

Uma outra forma de separação seria a de que os produtores da ‘verdadeira’ arte produzem isoladamente, enquanto os populares seriam produtores coletivos e anônimos; e, enquanto a arte produz obras inéditas, únicas, a arte popular seria elaborada em série, assim como a “música popular reitera estruturas idênticas em suas canções, como se lhes faltasse ‘um projeto’ e se limitassem ‘a consumir um protótipo até o cansaço, sem nunca chegar a discuti-lo como cosmovisão e, em consequência, a defendê-lo esteticamente mediante todas as suas variáveis” (CANCLINI, 1997, p. 243).

Dentro desse processo, deve-se atentar para um aspecto importante da narrativa, elemento bastante presente na elaboração das artes populares, que diz respeito à questão da memória. Tal aspecto se estabelece numa relação até certo ponto “ingênua” entre narrador e ouvinte, como afirma Walter Benjamin.

Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. (BENJAMIN, 1985, p. 210).

Trata-se de um elemento constitutivo da identidade social, que tem influência direta nas interpretações, atitudes, gestos e pensamentos apresentados a partir dos grupos e doutrinas a eles pertencentes, nos quais, os indivíduos estão inseridos. Coube à memória, portanto, a preservação dessas características que se mantêm por muito tempo vivas, muitas vezes, porém, no anonimato. Vejamos o que dizem os versos do poeta Manoel Florentino Duarte, no seu cordel *É um pouco de tudo da Puizia*

Matuta (apud FUNARI, 1989, p. 15): “O cofre da minha memória / é grande subterrâneo / não há quem calcule os versos / que se acumulam no meu crânio / é mais do que o volume / da água do Mediterrâneo. //”

Vejamos o que diz sobre essas questões o escritor e poeta Bráulio Tavares, no seu livro *Contando história em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*:

No mundo da literatura oral, não existe ‘a’ versão oficial. Não existe original: tudo é cópia. Como tudo é feito na base da memória, cada versão é diferente da anterior. É raro que se encontrem duas versões exatamente iguais; mas não importa. Cada uma é tão legítima quanto as outras. Quando alguém conta uma história extraordinária numa sala de visitas, ou uma história de fadas junto à cama de uma criança, ou uma lenda folclórica diante de um auditório cheio de alunos, não está preocupado em saber se essa história está sendo contada ‘exatamente como é’. Ela é aquilo que está sendo naquele momento. Sua forma é a que aquele narrador lhe dá naquele instante; ela existe apenas para as pessoas que estavam ali, naquele momento. (TAVARES, 2005, p. 106).

É o que afirma certamente Alfredo Bosi (2001, p.35), ao dizer que “a memória extrai de uma história espiritual mais ou menos remota um sem-número de motivos e imagens, mas, ao fazê-lo, são os seus conflitos do aqui-e-agora que a levam a dar uma boa forma ao legado aberto e polivalente do culto e da cultura”.

O *Auto da Compadecida*, marco na história do teatro brasileiro, de Ariano Suassuna, é um exemplo dos mais conhecidos. A peça se caracteriza como uma obra popular e tem nos seus personagens uma mitologia própria, baseada em leituras de possíveis arquétipos brasileiros. É o caso do padeiro e da sua mulher, do bispo, do padre, do major Antônio Moraes, do cangaço, da Nossa Senhora, do Chicó e do João Grilo.

Na peça, as hilariantes situações são temas multisseculares fornecidos ao autor pelos folhetos. O primeiro ato se baseia em *O enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, que conta o episódio do cachorro morto, cujo dono destina uma quantia em dinheiro para que o enterro do animal seja feito em latim, o que dá origem a uma série de trapalhadas na classe clerical. Essa história do testamento do cachorro se baseia num conto popular de origem moura que, segundo o próprio Suassuna, teria chegado pela Península Ibérica por intermédio dos árabes do norte da África. O segundo ato é inspirado na *História do cavalo que defecava dinheiro*, que mostra o episódio do gato que “descome” moedas e o da falsa ressurreição dos personagens ao som do instrumento mágico, depois da chegada do cangaço, tendo à frente Severino de Aracaju, chefe do bando. E o terceiro e último ato, que narra o julgamento dos personagens no Céu e a intercessão piedosa de Nossa Senhora, a “Compadecida”, correspondem ao folheto *O castigo da soberba*. Os textos são anônimos, presentes na tradição popular nordestina, e procuram recuperar e reproduzir elementos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa. Dessa forma, a história do *Gato que descome dinheiro*, origina-se no *Cavalo que defeca dinheiro*, que, por sua vez, já seria originado em clássicos da literatura universal, como *A Galinha dos Ovos de Ouro* ou *João e o Pé-de-Feijão*.

O mesmo processo de apropriação e renovação acontece com o personagem João Grilo. Ele é claramente uma espécie de encarnação do personagem Pedro Malazarte, talvez entendido

como o herói espertalhão mais conhecido e que, na Península Ibérica, tinha o nome de Pedro Urdemalas. Assim como esses, o Lazarillo de Tormes, famoso por guiar cegos, sobrevivendo a duras custas em meio à miséria e violência; o Cancão de Fogo, dos folhetos de Leandro Gomes de Barros; o “Sabido Sem Estudo”, de Manoel Camilo dos Santos; voltando a personagens da Commedia dell’Arte européia, como o Arlequim; chegando até o personagem Tonheta de Antonio Carlos Nóbrega, e o Trupizupe, o Raio da Silibrina, de Bráulio Tavares; que trazem consigo características semelhantes.

O Pedro Quengo e o João Grilo do Romanceiro, o Benedito e Negro Preguiçoso do Mamulengo, o Mateus e o Bastião do Bumba-meu-boi são todos variantes do mesmo pícaro que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os graciosos do Teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega. (SUASSUNA *apud* BITTER, 2000, p. 21).

Ou seja, um processo de apropriação que atravessou o Atlântico e que, como o próprio Suassuna afirma no que se refere à escolha do nome, estaria fazendo uma ponte entre o seu teatro e o cordel nordestino, cujo personagem já existiria no trabalho de João Martins de Athayde, intitulado *Proezas de João Grilo*⁴. Todos eles, típicos heróis, conhecidos como picarescos que aprontam peças e se utilizam da sua esperteza tanto para com os ladrões e bandidos, como para as classes mais abastardas e as maiores autoridades.

4 Pesquisadores atribuem ao pernambucano João Ferreira de Lima esse cordel, surgido inicialmente em forma de folheto de oito páginas sob o título “As Palhaçadas de João Grilo”, sendo ampliado, posteriormente, por João Martins de Athayde, para 32 páginas, atual forma como é apresentado.

No seu ensaio *Dialética da Malandragem*, Antonio Candido (1993, p. 22) elenca algumas características dos personagens pícaros: “[...] o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’. Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que, aos poucos, o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa [...] atributo adquirido por força das circunstâncias”. Essas características ficam evidentes durante toda a obra *Auto da Compadecida*. As expressões “necessidade”, “defesa”, “me virar” e “abandono” são utilizadas, com frequência, quando o assunto é João Grilo. É o que acontece no terceiro ato da peça, no episódio do julgamento, quando ele, João Grilo, vai fazer sua defesa para não ir para o inferno. Ele diz: “[...] Se tivessem tido que agüentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem.” (Suassuna, 2005, p. 142). A sua destreza é tanta que, além de obter a graça de voltar a Terra para uma segunda oportunidade, ele consegue impedir a ida de outros cinco pecadores em julgamento para o inferno, arrumando cinco vagas no purgatório.

Malazarte, Canção de Fogo, João Grilo, todos herdeiros do mesmo molde, têm ancestrais conhecidos: o Bertoldo bolonhês de Giulio Cesare Croce (século XV). Como arquétipo longínquo situa-se o Marcolfo do anônimo *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, texto latino do século XII, em que o *turpissimus rusticus* sempre leva a melhor, armado da autoridade de seus provérbios. É interessante notar que o uso dessas fórmulas fixas da expressão traduz o mesmo estado de espírito e visão de mundo que propiciam o emprego da repetição e o caráter de memorização encontrados na literatura oral. (VASSALO, 2000, p.179).

Foi dessa maneira que tais personagens resistiram e resistem ao passar dos anos. Assim como o cordel e o Romanceiro Ibérico, as características picarescas desses personagens foram ficando, principalmente, na região Nordeste “graças a essa cultura subterrânea que nada anota e nada esquece. Pessoas que sabiam histórias e passavam-nas adiante; pessoas que sabiam ler, pegavam versões escritas dessas histórias orais e passavam-nas adiante” (Tavares, 2005, p. 107).

Da mesma forma, *A história de amor de Fernando e Isaura*, primeira ficção em prosa de Ariano Suassuna, foi uma regionalização de um dos grandes mitos do amor no Ocidente, a lenda de *Tristão e Isolda*, de Bérroul, que seria fonte, inclusive, direta ou indiretamente, do clássico *Romeu e Julieta*. É o que diz Wilson Martins (2000, p. 111), ao afirmar que a lenda difundiu-se, na Europa, a partir de 1130, através de numerosas compilações. Em 1900, Joseph Bédier já teria feito uma adaptação moderna da mesma obra. Mais uma vez verifica-se o processo de recriação. Na lenda original, o rei Marco encarrega o sobrinho, Tristão, de procurar uma princesa para que ele se case. Portando um líquido mágico destinado a despertar o amor entre os futuros esposos, Tristão se descuida e deixa que Isolda, figura de beleza deslumbrante, beba por engano o filtro mágico. O resultado é o surgimento de uma paixão irresistível e proibida entre os dois personagens. Na versão de Ariano Suassuna, os personagens Fernando e Isaura também vivem um amor intenso e verdadeiro, que por não poder ser vivido em sua plenitude, caminha para um desfecho trágico. A recriação da história é verificada mais uma vez no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de autoria de Ariano Suassuna, quando dois personagens se apaixonam pelo resto de suas vidas depois de beberem de um vinho, sem saber que a bebida exerceria um papel de cupido entre eles.

Está presente de forma bastante evidente o princípio armorial de criação a partir de obras anteriores, seja aprofundando, reafirmando ou enriquecendo. O *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, com sua releitura das inspirações e tradições ibéricas, como o *Romance da Nau Catarineta*, a *História de Carlos Magno*, a *História de Roberto do Diabo*; misturada com a *comedia dell'arte* e o circo de beira de estrada, para citar alguns poucos elementos presentes na vasta obra, é um exemplo desse trabalho de reinterpretação e elaboração dos trabalhos armoriais. A obra apresenta grandes discussões estéticas entre os personagens Quaderna, Clemente e Samuel, além de extrair histórias dos gêneros de poesia do romanceiro popular nordestino.

O próprio trabalho poético de Ariano Suassuna, iniciado com a publicação do poema *Noturno*, no *Jornal do Commercio*, no dia 7 de outubro de 1945, é fonte essencial na compreensão da estética preconizada pelo criador do Movimento Armorial. Como mostra o escritor Carlos Newton Júnior, no seu livro *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*, a temática reino é bastante presente na obra do escritor, que recria seu passado e procura reconstruir um mundo perdido através da literatura, nesse caso, um reino construído no imaginário do autor, o reino encantado de sua infância. O reino primordial, desaparecido no mundo real, mas que sobrevive na sua memória, é a fazenda Acauhan-Malhada da Onça, nome de um soneto presente no seu primeiro álbum de iluminogravuras, *Sonetos com Mote Alheio*, lançado em 1980. Suassuna promove uma fusão dos nomes das duas fazendas que pertenceram ao seu pai e recria seu reino como se fosse um lugar único. Nesse sentido, a concepção de reino em Suassuna passa pela necessidade vital do autor em habitar um reino, que vai acompanhá-lo para toda a vida.

Como mostra Newton Júnior, fica claro que o projeto de reino em Suassuna vai se propagando não somente na sua obra, mas também, na sua vida e atuação enquanto produtor cultural. Do reino da fazenda para Taperoá, passando pelo Sertão parai-bano, para todo o Sertão nordestino, chegando até o Nordeste e, enfim, à Ilha Brasil⁵. Assim como nessas outras manifestações artísticas, sua poesia aponta para a tônica principal da sua produção, ao fazer uso das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, aliado à recriação erudita de temáticas extraídas de assuntos originados daquele rico universo.

Essas obsevações chamam atenção para uma outra característica dos trabalhos armoriais que diz respeito à integração das artes, ou seja, os diversos gêneros artísticos e as obras devem estar em harmonia, complementando-se mutuamente. São diversos os casos dentro da estética armorial. O *Romance d'A Pedra do Reino* é um caso significativo e pode ser considerado emblemático nesse sentido, ao ser modelo de inspiração para outros artistas, a exemplo do trabalho desenvolvido pelo pintor Aluízio Braga, tendo por base *A Pedra do Reino*, quando ele produziu uma série de quadros; e Jarbas Maciel, ao compor uma música com mesmo título da obra maior de Suassuna, que foi gravada pela Orquestra Armorial. Um outro caso bastante evidente são os dois álbuns de iluminogravuras⁶ confeccionados

5 Esse foi o tema da tese de Mestrado em História que Ariano Suassuna apresentou no dia 30 de dezembro de 1976. Intitulado “A Onça Castanha e a Ilha Brasil – Uma reflexão sobre a Cultura Brasileira”, o estudo apresenta importantes reflexões sobre a nossa formação cultural, servindo de fundamentação teórica para o Movimento Armorial.

6 Trabalho criado por Ariano Suassuna, que resulta da fusão da iluminura medieval com os processos modernos de gravação em papel. As iluminogravuras eram produzidas por Suassuna através de uma matriz da ilustração e do texto em manuscrito, com nanquim preto sobre papel branco. Em seguida, eram feitas cópias da matriz em uma gráfica, no

por Ariano Suassuna na década oitenta, que também podem ser citados como exemplos dessa integração preconizada pelos trabalhos armorialistas.

Esse processo de recriação está bem evidente na música armorial, que teria seu trabalho caracterizado “pela investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romancieiro popular, dos sons de viola, dos aboios e das rabecas dos cantadores. [...] Procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira” (DIDIER, 2000, p. 103). Ou seja, assim como as demais atividades artísticas elaboradas dentro da perspectiva do Movimento, a música seguia à risca a estética armorial, buscando refletir esse trabalho de recriação da autêntica cultura nordestina, formada na base popular da cultura, sem nenhuma influência exterior⁷. Assim, aliado à recriação erudita originada naquele rico universo, fazia-se uso de ritmos relacionados ao estilo de música nordestina, como, por exemplo, a embolada e o martelo.

processo de off-set. Cada exemplar era trabalhado manualmente, colorido a pincel com tinta guache e/ou óleo, numa prancha de papel cartão, com as dimensões 44 cm x 66 cm, contendo um soneto e as respectivas ilustrações. O primeiro álbum, intitulado *Sonetos com Monte Alheio*, foi lançado em 1980. A segunda coletânea de iluminogravuras foi lançada cinco anos depois e chamava-se *Sonetos de Albano Cervonegro*.

7 No que se refere à influência exterior, é preciso observar que para os armorialistas nem todo estrangeirismo era considerado “estranho”. As influências ibéricas do passado, por exemplo, representam uma das raças formadoras da cultura brasileira, ou seja, a influência ibérica para os armoriais era, portanto, a participação moura/árabe na definição do caráter nacional, juntando-se aos negros, brancos e índios formando o ser Castanho na “Ilha Brasil”. Essa concepção de fusão das raças formadoras da nossa cultura (negro, índio, branco) para formação do ser Castanho, expressando a pureza das tradições, pode ser considerada como a base das recriações armoriais.

É nessa perspectiva que se desenvolvem os trabalhos em torno do armorial, que ao serem elaborados, reelaborados e reescritos, parecem inacabados, possibilitando outras abordagens provisórias e momentâneas, uma espécie de prática instrumental. A obra armorial constitui-se, assim, numa espécie de grande mural, com fragmentos literários, visuais, e musicalidade presentes em todos os elementos. O grande arcabouço da obra armorial seria como a gola colorida de terbrim ou veludo que faz parte da indumentária dos caboclos de lança ou lanceiros do Maracatu, com as diversas atividades artísticas representadas pelas miçangas, vidrilhos e lantejoulas, todas bordadas e constituindo parte importante na peça como um todo. O processo de recriação das artes armoriais passa essa ideia de circularidade, com múltiplas direções e aponta a região Nordeste como portadora das bases necessárias, a partir da preservação e utilização de elementos dessa tradição. Seja na música, literatura, teatro, artes plásticas, tapeçaria, pintura, escultura, esse é o grande ganho da Arte Armorial, que ao longo de suas fases conseguiu reunir artistas de campos diferentes com um mesmo propósito.