

Capítulo 2

Os caminhos que se encontram em torno do armorial

Luís Adriano Mendes Costa

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

COSTA, LAM. *Antonio Carlos Nóbrega em acordos e textos armoriais* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. Os caminhos que se encontram em torno do armorial. pp. 65-104. 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 2

Os caminhos que se encontram em torno do armorial

Ariano Suassuna e o Movimento Armorial

Para uma melhor compreensão acerca do surgimento do Movimento Armorial, faz-se necessário uma volta ao ingresso do criador do Movimento no cenário cultural pernambucano, iniciado na Faculdade de Direito do Recife, em 1946. É lá que Suassuna encontra um campo propício para desenvolver seu potencial criador, passando a conviver mais diretamente com pessoas que estavam envolvidas com várias formas artísticas, como a pintura, a literatura e o teatro:

no meu tempo as opções eram três: Engenharia, Direito e Medicina. Quem sabia fazer uma conta de somar ia ser engenheiro – não é o meu caso; eu faço uma conta de somar seis vezes, encontro seis resultados diferentes, todos seis errados. Quem agüentava espiar para um defunto, de manhã, ia ser médico. E quem não dava para nada ia estudar Direito – era o meu caso. (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 37-38).

É assim que conhece Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba, José Guimarães Sobrinho, Maria Teresa Leal, Eptácio Gadelha, Ana Canen, Rachel Canen, Milton Persivo, José Lins, Alaíde Portugal, Clênio Wanderley, Dulce de Holanda, Sebastião Vasconcelos, Filadelfa Loureiro, Elaine Soares, Salustiano Gomes Lins, Fernando José da Rocha Cavalcanti, José de Moraes Pinho, Galba Marinho Pragana, Ivan Pedrosa, Joel Pontes, Gastão de Holanda, Genivaldo Wanderley, Aluísio Magalhães, Hermilo

Borba Filho e José Laurênio de Melo (esses dois últimos exerceram uma influência considerável na formação de Suassuna).

Sob a liderança de Hermilo Borba Filho, o grupo funda, em 1946, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)¹, que passa a servir, durante anos, de laboratório para várias experiências e descobertas artísticas. As atividades desenvolvidas pelo grupo seriam realizadas em três direções. Em primeiro lugar, levar o teatro ao povo, com espetáculos em praças públicas, teatros suburbanos, centros operários, pátios de igrejas, orfanatos e outras instituições. Outro objetivo do grupo era trazer aos componentes do TEP debates sobre a problemática teatral, através de estudos de importantes autores da dramaturgia universal, como Shakespeare, Ibsen, Tchecov, Sófocles, Ramon Sender e Garcia Lorca, além de observações e pesquisas de elementos das várias formas de espetáculos populares da região. Por último, o grupo previa o incentivo à criação de uma literatura dramática voltada para as raízes da realidade brasileira, particularmente, a nordestina.

O TEP estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo. Embora tendo o teatro como atividade básica, realizou, sem dinheiro nem apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase todas as artes, sendo escolas de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo; criou uma editora e lançou livros. (BORBA FILHO *apud* SANTOS, 2000, p. 102-103).

1 Daqui em diante, utilizaremos a sigla TEP para nos referir ao Teatro do Estudante de Pernambuco.

Hermilo Borba Filho, mais experiente que os outros participantes do grupo, foi de extrema importância para os jovens intelectuais que participavam do TEP. Tal liderança e importância podem ser comprovadas em um depoimento de Suassuna que atesta o trabalho de Borba Filho ao introduzir elementos que mais tarde seriam aprofundados e concretizados pelo Movimento Armorial.

No que se refere à nossa geração, não há ninguém que se possa comparar a Hermilo Borba Filho como abridor de veredas e apontador de caminhos. De fato, foi com sua lição mais do que com a de qualquer outro, que todos nós encontramos, quando, aí por 1946, procurávamos uma poesia, uma pintura, um romance, uma música e, sobretudo, um teatro, que, ligando-se à tradição do Romanceiro Popular Nordestino, não nos deixassem presos aos limites, para nós por demais estreitos do Regionalismo. Foi, assim, do movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco – que se identifica única e exclusivamente com Hermilo Borba Filho – que surgiu, entre outras coisas, a primeira Poesia brasileira ligada a nossos mitos, a nossos animais fabulosos, a nossos heróis, aos Cangaceiros. O que nós desejávamos e buscávamos, sob o ensinamento de Hermilo Borba Filho, era uma Poesia quente e viva que, ainda palpitando do sangue generoso e popular de onde saía, pulsasse dentro de nós, ao ritmo do nosso próprio sangue, ao galope de nossos cavalos magros, ágeis e ardentes como os árabes, ao riso dos nossos Circos, aos cantares épicos, trágicos ou sardônicos dos

nossos Cantadores, ao gume solene e cruel das nossas Cantadeiras de excelências – essas fúrias e harpias sertanejas, impassíveis como carpideiras e trágicas como as figuras dos coros gregos. (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 42).

Através do contato com Hermilo Borba Filho, Suassuna passou a tomar conhecimento do teatro e poesia de Garcia Lorca, que representou um marco na sua obra. Marco esse que se deu por conhecer, pela primeira vez, um grande nome erudito que se fundamentava na cultura popular. Nesse caso, a Espanha, mais precisamente a região da Andaluzia, onde se constata o mundo rural que Lorca representa. As descrições feitas pelo autor espanhol, com base em elementos de sua cultura popular (cavalos, ciganos, bois e, principalmente, o romancero popular ibérico), aproximam ainda mais Suassuna da sua realidade, o Sertão, onde já havia passado toda sua infância e, assim, já conhecia tão bem (NEWTON JÚNIOR, 1999, p.43).

De acordo com José Laurenio de Melo, outra influência bastante presente na formação de Suassuna se deu através do desenvolvimento obtido no TEP, quando o precursor do Movimento Armorial (nesse período, um mero estudante de Direito) trilhou os primeiros passos rumo ao sucesso como dramaturgo, exercitando e descobrindo suas potencialidades criadoras. O TEP teve vida de 1946 a 1952 (ano em que Hermilo Borba Filho se transfere para São Paulo), parando suas atividades, em razão das dificuldades financeiras. Diplomado no ano de 1950, Suassuna encontrou no TEP o embrião de todo seu trabalho posterior, alavancando o seu estudo em relação à poesia popular.

Com o fim do TEP, uma outra experiência, em 1959, leva Suassuna novamente a compor um grupo em prol da cultura popular, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Juntamente com Hermilo Borba Filho, esse grupo assume o papel de centro cultural já ocupado pelo grupo anterior.

Já em 1961, Suassuna e boa parte da intelectualidade de esquerda em Pernambuco, a exemplo do educador Paulo Freire, os pintores e escultores Francisco Brennand e Abelardo da Hora, Aloísio Falcão, Germano Coelho e novamente Hermilo Borba Filho fundam o Movimento de Cultura Popular (MCP), através do apoio do então prefeito de Recife, Miguel Arraes. Essa nova experiência ganhou âmbito nacional rapidamente e teve apoio de várias entidades de esquerda no país, como por exemplo, a União Nacional dos Estudantes (UNE). As atividades realizadas pelo MCP só foram extintas com o golpe de 1964, tendo muitos dos seus integrantes presos. Suassuna continuou, meses mais tarde, com as atividades no Teatro Popular do Nordeste, até que ele e Hermilo Borba Filho divergiram na forma de atuação do grupo.

Todas essas experiências vieram a servir de laboratório para o cargo de diretor que Suassuna viria a exercer no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, em 1969. No DEC², ele e outros pesquisadores sintetizaram os estudos, transformando aquele departamento num verdadeiro laboratório de pesquisa multidisciplinar sobre as raízes da cultura brasileira, o que serviria de base para o Movimento Armorial. Sobre as atividades realizadas no DEC, o violonista Jarbas Maciel declarou:

A volta às raízes populares nordestinas nos coloca em contato com a música renascentista e barroca, para não falar das constantes medievais, veiculadas pela música sacra que os missionários faziam misturar-se à música primitiva dos índios catequizados. Tudo isso está curiosamente preservado nos verdadeiros ‘fósseis musicais’ que estamos encontrando na música nordestina do Sertão, do Agreste e da Zona da Mata. (DIDIER, 2000, p. 37-38).

2 Daqui em diante, faremos uso da sigla DEC para nos referir ao Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.

Contando com o trabalho de alguns talentos desconhecidos, como também de famosos como o maestro Guerra Peixe, o DEC, além das pesquisas orientadas aos estudos das raízes de nossa cultura, prestou assistência a artistas populares atuantes em outros setores artísticos, que não fosse a música. Dessa forma, artistas envolvidos com a literatura de cordel, a xilogravura e a escultura passaram a desenvolver suas atividades de forma mais tranquila, exercitando suas potencialidades.

Durante sua permanência na diretoria do DEC (que se estendeu de 1969 até setembro de 1974), além do apoio aos artistas populares, através de patrocínios e impressão de álbuns e “folhetos” de gravuras, Suassuna conseguiu concretizar o sonho da Arte Armorial: “pode-se dizer, porém, que ela só foi reunida de maneira deliberada e consciente depois que se tornou o principal elemento dinamizador dos trabalhos do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco” (NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 113). Com o término de suas atividades à frente do DEC, encerra-se também a fase dita experimental do Movimento, que será apresentada mais adiante, juntamente a outras duas fases históricas do Armorial.

Pode-se dizer que o nome Arte Armorial antecedeu o Movimento Armorial. Isso porque, muito antes do lançamento oficial do Movimento, vários artistas, nos diversos segmentos artísticos, já executavam seus trabalhos voltados para aquela ideia da busca de uma arte brasileira erudita, calcada nas raízes populares da nossa cultura.

O Movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um ‘material’ a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais. (SANTOS, 2000, p. 98).

Suassuna não fazia qualquer tipo de restrição à liberdade criadora de cada artista, pois, apesar de uma direção a ser seguida, vários são os caminhos, todos convergindo para um mesmo ponto. Coube ao criador do Armorial, então, a reunião desses vários artistas, ao identificar pontos em comum e tendências paralelas em torno de algo maior, o Movimento.

Armorial: o adjetivo que se transformou em substantivo

A escolha do nome armorial foi apresentada ao público pela primeira vez, no lançamento oficial do Movimento, em 18 de outubro de 1970 (um domingo), na igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, localizada no bairro de São José, em Recife, através do texto “Arte Armorial”.

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 sôbre 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 burguêsa. 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 Cavalhadas e as côres 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 *apud* NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 129-130).

Segundo Suassuna, a escolha deu-se por dois motivos. O primeiro, pela plasticidade do nome, ou seja, a beleza da própria palavra. O outro, porque na sua visão, a heráldica, no Brasil, representa uma arte eminentemente popular, existente desde os ferros de marcar boi do Sertão nordestino, até os estandartes, as agremiações carnavalescas, as bandeiras e escudos dos clubes de futebol. Em determinadas ocasiões, Suassuna acrescentava uma terceira justificativa que o teria influenciado na escolha do nome. Seria a curiosidade despertada nas pessoas devido ao desconhecimento do significado do termo, como no caso de uma entrevista concedida, em 1971, ao jornal gaúcho *Correio do Povo*. Questionado sobre o que motivou a escolha do nome armorial, ele respondeu: “Primeiro, porque é bonito. Segundo, porque sendo um nome estranho, o pessoal pergunta como você – ‘o que é?’ – e ouvida a explicação, não esquece mais. Terceiro, porque significa esta palavra a coleção de brasões, emblemas e bandeiras de um povo” (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 88).

“Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”. Com esse título, a Orquestra Armorial de Câmara, junto a uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas armorialistas, dava início, pelo menos oficialmente, ao Movimento Armorial. Durante a realização do concerto na igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, foram tocadas, como o próprio título sugere, peças do Barroco e peças Armoriais. Inicialmente, foram executadas obras dos compositores pernambucanos do século XVIII José de Lima e Luís Álvares Pinto, descobertas durante estudos das pesquisas armoriais e que foram transcritas, respectivamente, por Luis Soler e Benjamim Wolkoff. Na segunda parte do concerto, dedicada às composições armoriais, foram apresentadas obras de Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida, além de outras duas composições de dois compositores já famosos que engrandeceram muito o Movimento Armorial, “Galope”, de Guerra Peixe, e a suíte em três movimentos, “Sem Lei Nem Rei”, de Capiba.

A respeito do lançamento oficial do Movimento, a imprensa pernambucana limitou-se a publicar algum material apenas uma semana após o evento, através do Jornal do Commercio. Já o Diário de Pernambuco, apenas no dia 28, ou seja, dez dias depois, publicou um artigo de Flávio Guerra intitulado “Um Concerto da Orquestra Armorial de Câmara”. Assim, ele finalizava o artigo:

Valeu a pena ir assistir o concerto na Igreja de São Pedro dos Clérigos. Ficou até bem a apresentação ali da música armorial nordestina. Alguma coisa que se plantou mui significativamente nessa demonstração: a certeza de que Pernambuco está outra vez na liderança dos movimentos culturais de escola no Brasil. Um dia outras orquestras armoriais irão surgir, no milagre da conscientização artística de um povo dando vivescência ao modesto, extrapolando-o para os grandes salões, tirando-o da modesta indumentária do chapéu de couro, para as sedas e os trajes finos. Noite inesquecível mesmo aquela vivida na Igreja de São Pedro, neste Novo Recife. (NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 124).

Outra cobertura da imprensa local de forma mais significativa aconteceria em julho de 1971, com a repercussão no Sul e Sudeste da primeira excursão da Orquestra Armorial de Câmara. Apresentando-se no programa “Concertos para a Juventude”, realizado pelo MEC, em convênio com a Globo do Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meireles e, por último, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), a Orquestra Armorial (junto às explanações de Suassuna realizadas através de desenhos, pinturas, gravuras, livros e outras artes armoriais sobre o início e as primeiras realizações do Movimento) recebeu críticas positivas que atestavam o sucesso das apresentações.

Referindo-se especificamente à Arte Armorial, Eurico Nogueira França escreveu, 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 êsses 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 da sua fala, passou estão 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 JÚNIOR, 1990, p. 125-126).

Essa primeira excursão da Orquestra pode ser vista como o lançamento, em nível nacional, do Movimento Armorial, que passou a ser conhecido além das fronteiras nordestinas e teve, em seu idealizador, o referencial maior.

Experimental, Romançal e a atual fase do movimento armorial

Nos seus mais de quarenta anos de existência, o Movimento Armorial atravessou fases distintas e bastante definidas. A primeira delas, a fase experimental, deu-se entre os anos de 1970 a 1975, quando Suassuna, através do DEC da UFPE, conseguiu realizar as pesquisas do que viria a ser, posteriormente, a música armorial. Sobre esta primeira fase do Movimento, alguns críticos contestariam os trabalhos armoriais alegando que artistas estariam se aproveitando do respaldo do Movimento através do DEC para divulgar, ou até mesmo, no caso de poetas e escritores, publicarem os seus trabalhos. A esse respeito Suassuna esclarecia:

na primeira fase, eu tive que começar várias coisas de qualquer maneira, fechando deliberadamente os olhos para certos adesismos, improvisações, artificialismos e equívocos, algumas vezes graves. [...] Bastaria o aparecimento de Antônio José Madureira, do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal Brasileira para justificar todo o resto do trabalho. Não esquecer, por outro lado, que Gilvan Samico prestigiou o Movimento, que se engrandeceu com seu nome, respeitado por todo mundo. O tempo vai depurando tudo: uns deixam o Movimento porque, de fato, nunca se interessaram verdadeiramente pela Cultura brasileira; outros porque, mais sensíveis às modas e às críticas, resolveram tomar outros caminhos; outros porque têm o temperamento mais solitário; e assim por diante. (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 92).

Com isso, Suassuna esclarece e confirma a existência de equívocos de alguns artistas que não entendiam ou se aproveitavam da situação, como deixava claro também num artigo escrito para a Folha de São Paulo sobre a Orquestra Armorial de Câmara, criada por Cussy de Almeida. Intitulado “Cussy de Almeida e o Armorial”, o artigo dizia que Cussy “nunca entendeu – nem entende agora – a verdadeira importância e o verdadeiro significado da cultura popular brasileira” (NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 137).

Com a estreia da Orquestra Romançal Brasileira no dia 18 de dezembro de 1975, no Teatro Santa Isabel, iniciava-se a fase romançal que se tornaria uma das mais produtivas do Movimento. Sobre a adequação do termo romançal, Suassuna explicava a escolha do nome:

romance ou romance, era aquele amálgama de dialetos do latim ‘mal-falado’ e popular que deu origem às línguas românicas ou neo-latinas, inclusive o português, o provenha, o espanhol e o galego. Logo por economia, esses poemas, ao mesmo tempo líricos e épicos, escritos em romance passam a ser chamados somente de romances, e o nome se estende a toda a literatura narrativa em prosa ou em verso; são os romances de cavalaria, escritos em prosa, e as gestas, dos trovadores e troveiros, escritos em verso. (...) se a orquestra se chama Romançal, chama-se também Brasileira – e aí estão incluídos necessariamente o elemento mouro-africano e o indígena. Recorde-se ainda que na Península Ibérica, a língua dos Ciganos é o romani, e que foram os Ciganos – como tão bem Garcia Lorca soube entender – os principais

responsáveis pelo trabalho de revitalização e recriação do Romanceiro espanhol medieval, dando-lhe, neste século, uma nova interpretação. (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000, p. 129-130).

É durante essa fase que surgem, além do trabalho da Orquestra Romançal, o lançamento do Balé Armorial (origem do atual Balé Popular do Recife) e a estreia, como teatrólogo, de Antonio Carlos Nóbrega, com o espetáculo “Bandeira do Divino” (1976). Outros trabalhos, nesse período, atestaram que o Movimento Armorial não estava restrito às fronteiras da Região Nordeste, como diziam alguns críticos. Foi o caso do lançamento de *A Guerra do Reino Divino*, um trabalho em história em quadrinhos de Jô Oliveira, baseado no *Romance d’A Pedra do Reino*, que seguia de perto as propostas da gravura e da pintura armoriais. Outro trabalho, que seguia as orientações do Armorial e que também ultrapassava as fronteiras da região, diz respeito ao lançamento do elepê *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*, de autoria do mineiro Renato Andrade (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 93).

Após esse período, iniciou-se uma fase de absoluto silêncio por parte de Suassuna em relação aos trabalhos voltados à arte armorial. Alguns arriscaram que esse período, compreendido entre 1981 (data que o Diário de Pernambuco publicou o artigo “Despedida”) e 1987, representava o fim do Armorial. No entanto, esses pouco mais de seis anos, representavam um descontentamento por parte de Suassuna em relação às constantes críticas e incompreensões das várias partes, externas ou internas, do próprio Movimento, mas significava também um aprofundamento da estética armorial. Com isso, começava a se estruturar uma terceira geração de artistas, que se faziam presentes naquelas propostas iniciadas já nos primeiros passos de Suassuna no campo das artes, e que, até os dias de hoje, dão prosseguimento e mantêm acesa a chama do Movimento nas várias manifestações artísticas.

Faz-se importante ressaltar que ao longo da sua história, os momentos mais fecundos do Movimento Armorial coincidiram com a participação de Ariano Suassuna na esfera política. Foi assim em 1969, quando assumiu a direção do DEC, dando início ao que iria ser mais tarde o Movimento Armorial. Já entre os anos de 1975 e 1978, ao assumir o cargo de secretário de Educação e Cultura do Recife (na gestão do prefeito Antônio Farias), criou o Balé Armorial do Nordeste. Mais tarde, entre os anos de 1995 e 1998, foi nomeado secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, pelo então governador Miguel Arraes. Nomeado secretário do executivo de Cultura do Estado de Pernambuco pela segunda vez em 2007, o escritor deixou claro que iria adotar uma política voltada para os ideais armoriais. Basta lembrar que justamente nesse ano de 2007, o escritor escreveu mais um capítulo na música armorial, ao reativar a “Camerata Armorial”.

Nessa sua segunda participação a frente da pasta de Cultura de Pernambuco, Ariano Suassuna realizou um trabalho de interiorização no Estado, percorrendo um total de 25.409 Km com suas aulas-espetáculo, de Araripina e Petrolina à Região Metropolitana do Recife. Ao todo, 117 apresentações entre as aulas-espetáculo “Nau”, “A Cadência, o Castelo e a Cantoria” e “Chamada ao Piano”. Se no primeiro Suassuna tratava de questões que envolvem a construção da identidade brasileira a partir das manifestações culturais, em “A Cadência, o Castelo e a Cantoria” o escritor contemplava a poesia popular nas suas discussões, explorando vários gêneros da cantoria. Já “Chamada ao Piano” era uma celebração à produção em piano de compositores do Estado que registraram seus nomes no cenário cultural entre o fins do século 19 e início do século 20.

A síntese dessas aulas está representada na aula-espetáculo “Romançário”, realizada no dia 6 de dezembro de 2010, em celebração aos quatro anos de gestão. Com acesso gratuito,

a aula contou com a participação da pianista Elyanna Caldas e de 13 artistas, sendo cinco músicos, dois cantores, um cantador e cinco bailarinos. A escolha do Teatro Santa Isabel, em Recife, para o encerramento das suas atividades a frente da Secretaria Especial de Cultura do Governo do Estado não foi à toa. Afinal, foi nesse mesmo espaço, no ano de 1946, que Ariano Suassuna, então com 19 anos de idade, realizou sua primeira aula-espetáculo. Já em 2011, Ariano Suassuna dá continuidade ao seu trabalho em prol da cultura do Estado de Pernambuco ao integrar a equipe do Governo do Estado, assumindo o papel de secretário-chefe da Assessoria Especial do governador Eduardo Campos, mantendo, mais uma vez, uma relação estreita com a esfera política.

A Música Armorial

Sendo a música uma das atividades de maior repercussão nacional do Movimento Armorial, e em se tratando de um estudo da obra de Antonio Carlos Nóbrega (o que significa dizer que é na música que vai se encontrar a base maior do seu trabalho), faz-se necessário uma avaliação mais específica sobre como essa atividade evoluiu e fez crescer o Movimento.

Inicialmente, as atividades em torno da música armorial foram realizadas através de um Quinteto fundado por Suassuna em 1969. Com uma estrutura baseada no “terno” de Mestre Ovídio, composto por dois pífanos e duas rabecas, a primeira experiência armorial no campo da música contava com “duas flautas – por causa dos dois pífanos do ‘terno’ – um violino e uma viola-de-arco – por causa das duas rabecas – e percussão, por causa da ‘zabumba’” (SUASSUNA, 1974, p. 57).

Esse primeiro Quinteto, no entanto, não atendia aos anseios de Suassuna. Além da exclusão dos “instrumentos rústicos” por “instrumentos refinados”, ainda se fazia o uso da bateria em vez

da “zabumba”, para a percussão. Outro aspecto que não satisfazia Suassuna era a ausência da viola sertaneja, considerada por ele fundamental e que, vez por outra, era suprida quando, a convite de Jarbas Maciel e Cussy de Almeida, o violonista Henrique Annes procurava, com o violão, preencher a falta da viola dos cantadores.

Paralelamente às atividades do Quinteto, o violonista Cussy de Almeida fundou a Orquestra Armorial de Câmara, que inclusive, incorporou os membros do Quinteto e que, por sugestão do próprio Cussy a Suassuna, participou do lançamento oficial do Movimento ocorrido com a Orquestra e não com o Quinteto. As atividades, então, ficaram divididas. Enquanto a Orquestra encarregava-se da execução das músicas, com os membros do Quinteto integrados a ela, Suassuna continuava supervisionando o trabalho dos músicos e encomendando as partituras para a Orquestra.

Mesmo sendo a pesquisa das tradições populares a base para as experimentações da música armorial, a Orquestra Armorial não incorporava instrumentos de cunho popular. A esse respeito declarou Cussy de Almeida:

a idéia inicial minha, do Suassuna, do Clóvis Pereira, do Guerra Peixe era a utilização de certos instrumentos mais característicos da cultura popular, como a rabeca, através de instrumentos clássicos da cultura européia. Até hoje, nenhum luthier conseguiu explicar por que duas rabecas populares, feitas da mesma madeira, nunca têm o mesmo som e a mesma tonalidade, ainda que afinadas exatamente iguais. Isso nos levou a utilizar o violino e a viola para representar essas duas rabecas. (DIDIER, 2000, p. 111).

Enquanto Cussy de Almeida preocupava-se mais com a unidade do som da Orquestra, Suassuna, a exemplo da experiência anterior com o Quinteto, acreditava que os instrumentos populares deveriam estar presentes na música armorial, dando-lhe uma característica mais próxima da realidade nordestina. Esse ponto de vista de Suassuna resultaria em discordâncias dentro do próprio Movimento. As divergências entre Suassuna e Cussy de Almeida, além de provocarem uma série de polêmicas em torno do Movimento Armorial, concretizaria a formação de um segundo quinteto, o Quinteto Armorial. Fundado por Suassuna, essa nova experiência da música armorial visava contemplar os anseios do criador do Movimento, aproximando à cultura nacional, uma “originalidade” da tradição musical brasileira. No início, o Quinteto Armorial contava com Antônio José Madureira que, além de coordenador do grupo, tocava viola-sertaneja³; Edilson Eulálio, no violão; Antonio Carlos Nóbrega, na rabeça e no violino; Egildo Vieira, na flauta e pífano; e Fernando Torres Barbosa tocava berimbau⁴.

A apresentação de estreia do novo Quinteto aconteceu na Igreja Rosário dos Pretos, em Recife, no dia 26 de novembro de 1971. Além do Quinteto Armorial, houve também uma exposição de artes plásticas com esculturas em madeira, cerâmica, desenho e tapeçaria. O programa de apresentação foi dividido em três partes. A primeira destinada à música barroca europeia, que foi apresentada com uma sonata de Scarlatti,

3 Para o bom desempenho de Antônio José Madureira com a viola-sertaneja, já que seu instrumento por formação é o violão, foram trazidos do interior dois Cantadores. Em pouco tempo, Zoca, como é mais conhecido Antônio José Madureira, obteve um ótimo desempenho tocando a viola-sertaneja e se mostrava entusiasmado com o instrumento.

4 Conhecido também como “berimbau de lata”, o marimbau, bastante utilizado por músicos de feira, era constituído por um arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem de caixa de ressonância, de forma que se toca transversalmente.

uma contradança do compositor espanhol do século XVIII, Fernando Ferandieri, um andante de Vivaldi e um allegro de Haendell. A segunda parte trabalhava a música barroca brasileira, sendo executadas uma peça de Luís Alvares Pinto e outra de José de Lima. Na terceira e última parte da apresentação, destinada à música armorial, foram executadas músicas de autoria de Antônio José Madureira como, “Improviso”, “Repente Armorial”, “Chamada”; e outras duas peças armoriais de José Generino Luna.

Segundo Suassuna (1974, p. 59), a utilização de elementos considerados arcaicos do povo tinha um caráter “didático” inicial. “Era um modo de, digamos assim, “reeducar” nossos músicos, encaminhando-os a um despojamento, a uma pureza e a uma estrutura musical brasileira que os afastassem dos padrões convencionais europeus”. Outra observação de Suassuna esclarece a proposta do repertório de apresentação do Quinteto. De acordo com ele, a importância da arte barroca, principalmente o barroco ibérico, para a arte armorial dava-se através do espírito medieval e pré-renascentista, com seus “cantares”, que aqui estavam presentes nos séculos XVI, XVII e XVIII (DIDIER, 2000, p. 113).

De acordo com o pesquisador e crítico de música José Ramos Tinhorão (*apud* DIDIER, 2000, p. 44), o Movimento Armorial, através do Quinteto Armorial, conseguiu realizar a integração e a singularidade sugeridas por Suassuna, ao fundir o universal e o regional, o popular e o erudito:

se a descoberta de novos lençóis de petróleo anuncia a perspectiva de um desenvolvimento independente da ajuda das multinacionais, a revelação musical do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional. (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000)

Outra experiência da música armorial se daria em 1975, quando Suassuna é empossado secretário de Educação e Cultura de Recife e estabelece como uma de suas metas a criação da Orquestra Armorial Brasileira que, mais tarde, se tornaria Orquestra Romançal Brasileira, para distinguir da Orquestra Armorial de Câmara. Sob a regência de Antônio José Madureira, a Orquestra teve sua estreia no dia 18 de dezembro de 1975, no Teatro Santa Isabel, em Recife, marcando a chamada fase Romançal do Movimento.

No seu repertório, a Orquestra Romançal Brasileira apresentou quatro composições de Antônio José Madureira e outras três músicas de origem ibérica, de compositores anônimos do século XVI. Essa outra atividade da música armorial estava intimamente ligada às propostas do Quinteto Armorial, só que dessa vez, com a constituição de uma orquestra nacional ligada às tradições populares, o que representava de perto o objetivo maior do Movimento: uma cultura nacional, a partir das nossas raízes populares.

Procuravam-se, no passado e na tradição medieval, as raízes populares. Da viola sertaneja, o grupo descobriu uma ligação com o cravo, instrumento da música barroca, realizando algumas experiências com composições. A pesquisa também contemplou os trovadores da Idade Média e, com a participação de alguns poetas, criou uma 'emalada', mistura de embolada e balada, como os 'desafios' que existem no Nordeste. Recitavam o texto com ilustração musical, utilizando contrabaixo e percussão. (DIDIER, 2000, p. 111).

A partir das várias experiências em torno da música armorial, o Quinteto realizava estudos sistemáticos dos sons dos instrumentos populares, fazendo associações a instrumentos eruditos.

Já no ano de 1996, surge a Camerata Armorial, numa parceria entre Suassuna e o maestro Rafael Garcia. O grupo surgiu durante a administração de Suassuna como secretário de Cultura do Estado de Pernambuco e só agora no ano de 2007, depois do escritor ter sido reconduzido ao cargo, é que retomou suas atividades. Na sua reestrela, a Camerata Armorial executou peças clássicas dos primeiros anos do Movimento, assinadas por Capiba, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira, a exemplo da música *Mourão*, de autoria de Guerra Peixe.

Antonio Carlos Nóbrega e o Movimento Armorial

Ao contrário de outros movimentos, que se caracterizavam pela primazia do intelecto, desvencilhando-se da presença mítica, como foi o caso de alguns movimentos literários de meados do século, o teatro do absurdo e, até certo ponto, o teatro de Brecht, o Armorial pretende recolocar o mito na vivência da arte. Isso se evidencia no princípio Armorial de trabalhar com a integração das artes, afastando-se “deliberadamente de uma arte de tendência racional para abraçar o orgânico, o multiforme, e o contraditório, o espírito luxuriante de festa e cor bastante presente em nossas manifestações populares: do bumba-meu-boi às cavalhadas, do mamulengo aos circos mamembes” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 109).

Esse estreitamento das artes, sobretudo nos espetáculos populares, faz com que os armorialistas tenham uma linguagem privilegiada, fazendo do espetáculo popular um espetáculo total, uma festa que magnetiza o público, através de uma projeção da realidade onde ele se encontra e se identifica. Nessa perspectiva é que surge Antonio Carlos Nóbrega, como desdobramento da experiência armorial, reunindo música, poesia, dramatização, dança e cenografia, através de uma vasta carreira

teatral (BITTER, 2000, p. 23), além de seus espetáculos recitais, que identificam as diversas faces de um artista de mais de 30 anos de carreira dedicada aos ideais do Movimento Armorial.

Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deviam ser meros 'dizedores' de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, ainda em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha. (SUASSUNA, 2002, p. 20).

Filho de classe média, Antonio Carlos Nóbrega, nascido em Recife, no ano de 1952, teve sua infância em várias cidades do interior pernambucano, mas, curiosamente, só veio ter contato com o imaginário que seu trabalho expressa aos 12 anos de idade, quando numa viagem com o seu pai à cidade de Patos, no Sertão paraibano, teve a oportunidade de escutar pela primeira vez um cantador. Naquele período, Nóbrega já começava a demonstrar sua vocação para a música. Logo, ele e suas três irmãs foram colocados para estudar música e, paralelamente aos rígidos estudos exigidos pela música acadêmica, mantinham um conjunto musical que tinha como repertório músicas da Jovem Guarda, Beatles, Roberto Carlos e, até mesmo, um pouco da Tropicália.

Foi na Escola de Belas-Artes, em Recife, com o professor catalão Luis Soler, que Nóbrega teve sua formação de violonista solidificada. Já no final dos anos 60, participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. Seu ingresso no mundo armorialista deu-se, em 1972, quando,

tocando um concerto de violino de Bach, com a orquestra sinfônica, conheceu Suassuna. Convidado pelo precursor do Movimento Armorial a integrar o Quinteto por ele criado, o jovem de 18 anos, que já tinha uma formação musical cristalizada (SUASSUNA, 2002, p. 20), passou do violino para a rabeça e mergulhou no rico universo da cultura popular, que nem lhe havia sido ensinado nas escolas de música nem muito menos apresentado através do rádio, como afirma ele próprio numa entrevista coletiva concedida à imprensa paraibana, no dia 21 de agosto de 2003, quando em Campina Grande se apresentou com a aula-espetáculo *Sol a Pino*.⁵

A partir daí comecei a conhecer a música do povo brasileiro e para tocar rabeça no grupo, tive que conhecer o rabequeiro, que até então não conhecia. Não só conheci o rabequeiro, como conheci o brincante-popular, o brincante do cavalo-marinho, o tocador de alfaia, o cantador. Enfim, toda essa exuberância de músicos, brincantes, dançarinos que povoam as praças e ruas

5 Forma de apresentação encontrada por Nóbrega, na qual não se necessita de uma grande estrutura para a exibição do espetáculo. Ao longo da aula-espetáculo, o artista, através de cantigas, romances, martelos, cocos, acompanhando-se da rabeça, viola de cantoria, bandola, violão (tradicional ou tenor) e pandeiro, incursiona pelo universo das danças populares, apresentando singularidades de uma linguagem corporal brasileira, através da capoeira, do frevo, do maracatu, de caboclinhos, do coco, entre outras. É também uma conversa bastante próxima ao público, na qual Nóbrega vai relatando e comentando temas como arte universal, arte regional, diferentes linguagens de dança e cultura popular. Esse estreitamento de espaço entre a platéia e o artista é ponto de partida para o título do espetáculo: “Sol a Pino”, já que como o próprio nome diz: quando o sol está a pino, está tudo às claras, uma metáfora que evoca o espírito solar e confraternizador presente na alma coletiva.

do nosso país que tanto me seduziu e continua a seduzir. Representou a base maior de tudo àquilo que eu vinha fazendo. (informação verbal)⁶. (SUASSUNA, 2002, p. 20).

Seu primeiro contato com a rabeça foi com um tocador do Ceará, chamado Cego Oliveira. Com essa aproximação, passou a frequentar grupos de artistas que estavam mais próximos de Recife e foi aí que conheceu, por exemplo, o Boi Misterioso de Afogados, do Capitão Antônio Pereira, figura já estudada por vários pesquisadores brasileiros, como Ariano Suassuna, Ascenso Ferreira e Hermilo Borba Filho.

Aos poucos, Nóbrega ia tomando conhecimento do rico universo da cultura popular. Foi assim que teve contato com o grande passista de frevo, Nascimento do Passo, passando a acompanhar suas aulas de dança. Conheceu também os Caboclinhos, que são grupos de espetáculos populares de reminiscências indígenas; fez amizade com os mestres e brincantes, aprendendo suas danças e seus toques; entre outras várias manifestações que passaram a enriquecer o trabalho do artista.

Projetos e os princípios armoriais

A partir de sua entrada para o Quinteto Armorial, Nóbrega passou a desenvolver seus próprios projetos, fundando inicialmente o *Boi Castanho Reino do Meio-Dia*. Foi precisamente em 1976, que ele começou a desenvolver um estilo próprio de concepção em artes cênicas, dança e música. Junto à Orquestra Romançal encenou dois espetáculos: *Bandeira do Divino* (marco da sua estreia como teatrólogo) e *Mateus rabequeiro mágico e professor* (1976). Ambos os espetáculos traziam toda a bagagem

⁶ Entrevista coletiva concedida por Antonio Carlos Nóbrega no dia 21/08/2003, em Campina Grande, no Teatro Municipal Severino Cabral. Na ocasião, o artista apresentava o espetáculo *Sol a Pino*.

proposta pelo Movimento Armorial, introduzindo elementos do nosso espetáculo popular. Nesse sentido, a boneca Minervina se funde, ao mesmo tempo, com o espírito de figuras de bumba-meu-boi como a Caterine, com mamulengos nordestinos, que aí já tem uma relação com os bonecos ventríloquos populares, como é o caso do Benedito, bastante conhecido nas feiras e pátios de mercados do Nordeste. Ou seja, elementos pertencentes ao popular que dialogam com elementos eruditos, a exemplo do mamulengo, que remonta a um tempo imemorável e consta em quase todos os países civilizados, com sua temática e sua representação vinda dos Autos Medievais. O mamulengo chegou ao Brasil via Portugal, no tempo do vice-reinado (séc. XVIII). É assim também com o bumba-meu-boi, que é uma lembrança das Tourinhas portuguesas, brincadas com bois simulados, sem dança e sem música. No caso da Minervina, trata-se de um romance de origem ibérica, que chegou ao Brasil no século XVII e, ainda hoje, é encontrado na região nordestina.

Depois, veio a criação de *A arte da cantoria* (1981), espetáculo que atendia as pretensões de Suassuna em relação ao processo de encenação e interpretação brasileiras, baseadas na literatura de cordel e nos espetáculos populares (CADENGUE, 1999, p. 50). A partir de então, seguia-se uma série de espetáculos que confirmavam toda estética armorial: *O Maracatu misterioso* (1982), *Mateus Presepeiro* (1985), *O Reino do Meio-Dia - A dança das onças* (1989), *Figural* (1990), *Brincante* (1992) e *Segundas Histórias* (1994); além de seus espetáculos recitais: *Na pancada do ganzá* (1995), *Madeira que cupim não rói* (1997), *Pernambuco falando para o mundo* (1998), *O Marco do Meio-Dia* (2000), *Lunário Perpétuo* (2002) e, mais recentemente, dois trabalhos em homenagem ao centenário do frevo, os dois volumes do *Nove de Freveiro* (2006). Nesse período, o artista ainda apresentou outros dois trabalhos: em 1998, a aula espetáculo *Sol a Pino* e, no ano de 1999, o espetáculo *Pernambouc*, exibido no Festival D'Avignon, na França, especialmente para o público francês. Entre os anos de 2008 e 2010, o artista criou os

espetáculos *Passo e Naturalmente – Teoria e jogo de uma dança brasileira*. Por esse último, recebeu o prêmio de melhor de 2009 na área de Dança – categoria Pesquisa, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Também em 2010, Nóbrega estreou o espetáculo *Minha Festa*, oportunidade em que voltou a trabalhar na união da música, canto e dança.

A partir de passos, posturas, coreografias e acrobacias aprendidas em seus anos de convívio com artistas populares brasileiros, Nóbrega foi criando uma extensa linguagem gestual e corporal brasileira. Todo esse trabalho ganhou forma em “Figural”, uma coletânea de arquétipos, na qual ele constrói uma dramaturgia e uma coreografia essencialmente nacional, ao colocar no palco nove personagens sem relação entre eles, mas que remetem a uma mitologia própria. Entre eles, o cançonetista, o multinstrumentista, o dançarino, o poeta e o prestidigitador. O espetáculo é, sobretudo, um meio de Nóbrega expor suas habilidades exímias de cantor, ator, dançarino, mímico (pantomima), instrumentista, bonequeiro e malabarista. Dessa forma, Nóbrega reflete a busca de estabelecer um elo entre a arte popular e a erudita, entre o desordenado e o disciplinado, o sutil e o espalhafatoso. As figuras que ele expõe, apresentadas como “pequenas iluminuras do baú da nossa memória coletiva”, simbolizam a reunião de aspectos distintos que, pela arte, propagam-se sobre a realidade brasileira.

É aí, também, que surge Tonheta, personagem criado por Nóbrega a partir do velho “Faceta”, palhaço animador do pastoril profano, presente nos espetáculos populares do Nordeste e figura trabalhada por Nóbrega, durante um longo período, nos seus vários espetáculos, sendo seu personagem brincante fixo. Tonheta pode ser visto como um misto de pícaro, bufão, palhaço, arlequim, vagabundo, entre outras coisas. “É uma espécie de colcha de retalhos desses tipos populares que povoam as ruas e praças do meu país, que me tocam profundamente deixando-me num estado de desordem interior cujos contrários dor e alegria se confraternizam misteriosamente” (NÓBREGA, 2004, s/p).

O espetáculo *Brincante* representa o que seria a primeira parte da narrativa dos feitos e peripécias do personagem Tonheta. Para narrar as aventuras desse personagem andante, que percorre as estradas do mundo conduzindo uma velha carroça, Nóbrega criou uma dupla de atores ambulantes, João Sidurino (vulgo Mestre Siduca) e Rosalina de Jesus. A esses dois personagens coube narrar as proezas de Tonheta através da dança, teatro, música, mímica, circo e ventriloquismo. A saga “bufônica epopéia” de Tonheta teve sequência em *Segundas Histórias*.

O personagem Tonheta, num dos quadros de Figural, toca um complexo aglomerado de instrumentos de percussão, acionados através de pedais, que possibilitam ao ator ter as mãos e a boca livres para executar outros instrumentos, simultaneamente. Nóbrega-Tonheta faz tudo isso com um sorriso de quem brinca, fazendo da representação uma celebração da vida. O complexo e original instrumento tem um nome engraçadíssimo: ‘Hipermultipolisintetizador DX 14 Ypisilone’. Nóbrega toca e improvisa, faz jogo com a plateia, que se delicia. (GEORGE MOURA *apud* CADENGUE, 1999, p. 53).

Tonheta continua presente, de alguma maneira, nos trabalhos recitais de Nóbrega. Quando não citado diretamente na letra da música, seu espírito zombeteiro se propaga junto às melodias e some ao confundir-se com instrumentos, num misto de gritos, zumbidos e vozes peculiares ao personagem.

Nóbrega e seus trabalhos recitais

Após o desenvolvimento de todas essas atividades, Antonio Carlos Nóbrega voltou a trabalhar com a música mais intimamente, criando espetáculos que procuravam refletir e traduzir as singularidades da cultura nacional. Seguiu-se uma sequência de trabalhos recitais: *Na Pancada do Ganzá, Madeira que cupim não rói (Na Pancada do Ganzá II), Pernambuco Falando Para o Mundo, O Marco do Meio-Dia, Lunário Perpétuo* e, mais recentemente, *Nove de Frevereiro*.

O disco *Na Pancada do Ganzá*⁷ foi um grande sucesso em todo Brasil e exterior, recebendo os prêmios “Shell”, “APCA” e “Mambembe”. O trabalho que representava uma reunião de cantos tradicionais do povo brasileiro foi dedicado à memória de Mário de Andrade e Chico Antonio.

Nome de uma consagrada marcha-de-bloco, do compositor pernambucano, Capiba, *Madeira que cupim não rói* apresenta uma segunda coletânea de frevos, cocos, maracatus e outras peças musicais. Com o espetáculo, Nóbrega realizou viagens pelas principais capitais brasileiras e procurava fortalecer a herança musical ibero-mediterrânea e afro-indígena, presente em todo o Brasil, principalmente, na região Nordeste, através das loas, toadas e cantigas tiradas pelos cantadores e brincantes dos espetáculos populares.

O título do espetáculo *Pernambuco falando para o mundo* faz referência ao slogan da Rádio Jornal do Commercio, que após sua inauguração, no ano de 1948, foi por muitos anos, a emissora brasileira de radiodifusão de maior alcance, com modernos transmissores que chegavam à grande parte da América do Sul, na América do Norte e na Europa. Daí o termo que dá nome a esse terceiro trabalho recital de Antonio Nóbrega, que congrega nesta produção uma enorme variedade de ritmos e manifestações culturais pernambucanas.

O disco seguinte, *O Marco do Meio Dia*, estreia em Lisboa, no ano de 2000, com a colaboração da primeira Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil. O espetáculo também se apresentou em Paris e Hannover, até chegar a várias cidades brasileiras. Foram

7 Na Pancada do Ganzá foi o nome dado por Mário de Andrade ao conjunto dos registros musicais que fizera durante suas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, nos anos de 1927 e 1928.

utilizadas, nesse trabalho, histórias cantadas, com variadas formas poéticas e gêneros musicais que, ao longo dos tempos, foram aqui se tradicionalizando. Os arranjos e instrumentos utilizados na composição das músicas desse disco também se alicerçaram na diversidade musical brasileira, com conjunto de choro, orquestra de frevo e grupo de tambores. Como é de costume nas apresentações de Nóbrega, além da música cantada e instrumental, a dança e o teatro, principalmente, de máscaras e gestos, fazem-se presentes, demonstrando a diversidade cultural brasileira.

A estreia do espetáculo *Lunário Perpétuo* marcou os trinta anos do convívio de Nóbrega com a cultura popular. Nesse trabalho, os temas cancionero, romanceiro tradicional e a música para rabeça e violino são aprofundados e dividem espaço com os frevos e com as figuras incorporadas por Nóbrega, como é de costume. O título do disco e de uma de suas canções é versão abreviada do livro que circulou no Nordeste brasileiro até meados do século passado: *Lunário e Prognóstico Perpétuo para Todos os Reinos e Províncias*, de autoria do valenciano Jerônimo Cortez, cuja primeira edição remonta aos anos 1750.

Lunário Perpétuo, assim como os outros trabalhos, procura criar um constante diálogo entre dois universos distintos, que marcam a trajetória artística de Nóbrega, seja nos espetáculos musicais ou teatrais. Os constantes diálogos entre o festivo e o rígido, o dramático e o lírico, o sóbrio e o disparate, o espalhafatoso e o sagrado se caracterizam num processo de comunicação constante entre personagens de temperamentos opostos.

Os dois volumes do trabalho *Nove de Frevereiro*, lançados no final de 2006, representam uma “missão” estabelecida pelo próprio Nóbrega de resgate e registro de clássicos do ritmo pernambucano, com inúmeros frevos de bloco, canção, e de rua,

com a participação de parceiros antigos, a exemplo de Bráulio Tavares e Wilson Freire. O trabalho apresenta um material significativo a respeito do frevo, com destaque para os registros fotográficos, informações e classificações de inúmeros passos do ritmo, além de histórias sobre a evolução do frevo no cenário artístico de Pernambuco.

Para se chegar a esse ponto de caracterização de palco, o seu aprendizado se desenvolveu desde os estudos de obras de escritores que registraram e interpretaram a cultura popular, como é o caso de Silvio Romero, Câmara Cascudo e Pereira da Costa, entre outros, até as cantigas, danças e versos de artistas populares, conhecidas por Nóbrega através de inúmeros encontros e viagens por diversas regiões brasileiras. Foi assim que ele passou a ter contato com Mestre Olímpio Boneca, do Crato; Mestre Kenura, de São Paulo; Capitão Pereira e Mateus Guariba, de Recife; para citar apenas alguns.

Críticas ao Movimento Armorial

Apesar de todo o reconhecimento e sucesso obtido pelo Movimento Armorial, críticas levantadas revelariam ângulos distintos a serem discutidos. Um desses questionamentos diz respeito à postura do Movimento. O não à vulgarização e ao processo de descaracterização se, por um lado preserva, por outro, torna a arte armorial desconhecida do grande público, tornando-se uma arte fundamentalmente elitista. A esse respeito, Suassuna (*apud* DIDIER, 2000, p. 46) deixava claro o sentido de sua obra: “Eu não escrevo para o consumo de classe nenhuma. Parto de formas de arte e literatura populares do Nordeste, porque gosto delas e porque, assim, expresso meu universo ficcional”.

De acordo com Nóbrega, o que acontece é que, muitas vezes, o Movimento Armorial era mal compreendido por acharem que seus seguidores se contrapunham aos meios de divulgação e tecnologia de divulgação. Na verdade, isso nunca foi dito, como afirma ele próprio:

Ninguém propõe um enclausuramento da divulgação da nossa cultura popular ou coisa semelhante; os meios de divulgação é que não se interessam muito [...] a tecnologia colocada a serviço da arte é uma maravilha. Quando a tecnologia se coloca a nosso favor, ela então engrandece, amplifica em poder da arte. Mas as vezes tem o poder de aca-chapar e fingir criação, artificializando-a e assim, em muitos casos, prestando um mal serviço. (informação verbal)⁸.

Ora, o Movimento Armorial não propunha um “não” à divulgação, nem tampouco um enclausuramento de um trabalho pouco divulgado. A não preocupação com as “paradas de sucesso” foi uma postura adotada diante de uma indústria que não possibilita a diversidade. Não é preciso voltar aos tempos áureos do Movimento para verificar esse processo. Basta olhar para os artistas que se “espremem” para conseguir um espaço no estreito funil da divulgação.

Em entrevista à revista Caros Amigos (2003, p. 38), quando questionado se hoje Nóbrega não pode ser entendido como uma cultura de massa elevada, Ariano Suassuna afirma:

Olhe, eu não tenho nada contra isso, não. Eu tenho contra é a concessão, está entendendo? Divulgação é ótimo. Eu não já deixei? Se quiserem contar um livro meu,

8 Entrevista com o músico Antonio Carlos Nóbrega, cf. nota 6.

sem fazer concessões, na televisão, eu deixo. Não só deixo como quero. Agora, fazer concessão, para deturpar... A primeira vez que fui procurado por uma pessoa de televisão, eu digo: ‘Olhe, do jeito que a televisão anda aí, um dos dois vai ter que mudar o passo, e eu quero logo avisar que não sou eu’. E ele: ‘Diga uma coisa que você não gosta’. ‘Eu não vou admitir, por exemplo, que vocês façam com meus personagens a falsificação do sotaque nordestino como vocês fazem’.
(CAROS AMIGOS, 2003, p. 23)

As divergências evidenciam uma outra visão daqueles que criticavam as ideias armoriais, uma visão mais “moderna” na qual o “pop” seria a maior demonstração de uma cultura popular, no sentido da divulgação e da popularização da cultura. Nesse aspecto, o escritor pernambucano Jomard Muniz de Britto, contrapondo-se à visão armorial, considera a valorização desses elementos “ultrapassados” como empobrecedores do entendimento da cultura brasileira.

Com uma formação voltada para outros movimentos, como o Cinema Novo, Bossa Nova e Semana de Arte Moderna de 1922, Muniz de Britto deixa transparecer a realização da sociedade industrial como algo positivo e inevitável, chegando a propor “supermercados de Arte; oportunidade de consumo para o grande público, laboratório vivo de criação artística” (BRITTO *apud* DIDIER, 2000, p. 48). Para ele, o processo de industrialização representaria um avanço. O conceito de cultura de massa, em sua opinião, além de democratizar o acesso, deixaria o caminho aberto para a integração da cultura.

A preservação da identidade cultural do país. Assim se faz a crítica armorial à sociedade industrial e à arte industrializada,

como avalia Marco Aurélio Barbosa, em um artigo publicado no *Jornal Opinião*, de 26 de dezembro de 1976:

entre cantigas de aboio (semelhantes aos cantochões gregorianos introduzidos na Península Ibérica) e criação e adaptação de instrumentos capazes de reproduzir a temática regional e seus sons característicos, o Nordeste viu crescer a mais direta e simples forma de comunicação já desenvolvida nessas terras, e que hoje se vê ameaçada pela intensificação de uma outra cultura, levada pela TV. (BARBOSA *apud* DIDIER, 2000, p. 61).

Paralelamente a essas questões, em críticas às considerações da arte “pop” como a “verdadeira” arte popular, Antônio Nóbrega exemplifica o que ele caracteriza como um “mau serviço” ao processo de criação.

Aquela batida que a bateria faz nos computadores teve um papel de homogeneizar a música mundial. Esse tal de ‘world music’ não é mais do que a colocação dessa batida em todos os segmentos da música no mundo com esse nome de ‘pop’. Um exemplo disso é a música africana. Mas bem entendido, a música realmente do povo da África, quando eles tocam naqueles instrumentos bem simples, quando fazem certas configurações de timbres, de rítmica... aquilo é que é música de vanguarda. De repente é desfigurado, porque chega lá a música americana, que chega em todo lugar, e diz que tem que se colocar esse ritmo porque isso é que dá dinheiro, isso é que dá notoriedade e as pessoas com menos consciência aceitam. (informação verbal)⁹.

9 Entrevista com o músico Antonio Carlos Nóbrega, cf. nota 6.

A questão apresentada por Nóbrega remete a uma outra análise: o povo, enquanto destituído de consciência para discernir o conteúdo que lhe é apresentado, é vinculado à ingenuidade e incapacidade de optar por aquilo que lhe é imposto. Isso, é claro, tendo como pano de fundo todo um sentido econômico por trás dessa falta de resistência para com as imposições do mercado.

O personagem Tonheta de Antonio Carlos Nóbrega também foi alvo de duras críticas por parte do sociólogo pernambucano Sebastião Vila Nova, que avalia Tonheta como representante de uma “estética imoral”, por fazer do povo necessitado do Nordeste objeto de riso. A avaliação de Vila Nova não diz respeito tão-somente ao personagem Tonheta, mas também “à *visão senhorial de mundo que Ariano Suassuna impõe à cultura e à sociedade brasileira através de seu Movimento Armorial que reverbera na criação de Antônio Carlos Nóbrega*” (CADENGUE, 1999, p. 55).

Como foi visto no primeiro capítulo, o personagem Tonheta segue, na música e no teatro, o perfil característico dos personagens pícaros, próprios do gênero picaresco do romance. Tonheta, João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Quengo, Benedito, Mateus e Bastião, para citar apenas alguns, representam uma estética que reflete um gênero literário e trazem na composição do personagem características próprias, como, por exemplo, a crítica a um determinado sistema social, cumprindo assim com uma das características mais marcantes dos pícaros, ou seja, as dificuldades e problemas são justificativas para suas atitudes de esperteza como forma de alcançar melhores posições na sociedade, mas não deixam de ser uma crítica ao sistema social vigente de uma sociedade que, até certo ponto, alija o direito de muitos terem acesso aos mesmos bens e possibilidades igualitárias de vida. Nesse sentido, Vila Nova deixa de levar em consideração a proposta de um tipo de narrativa que tem características próprias e fala de uma “estética imoral”, mostrando desconhecimento quanto à estética desse gênero literário.

Nessa mesma perspectiva, o jornalista recifense e crítico de cinema, Celso Marconi, teceu algumas críticas a Suassuna pelo fato deste ter cedido a peça “O Auto da Compadecida” a uma adaptação ao cinema pelas mãos do diretor húngaro George Jonas, depois de impedir, no ano de 1972, que o grupo de teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP) continuasse se apresentando com a peça *Torturas de Um Coração*¹⁰ por ter dado uma roupagem “tropicalista” (TELES, 2000, p. 129). A esse respeito, a montagem do TUCAP foi apresentada no IV Festival Nacional de Teatro Amador, em São José do Rio Preto, São Paulo. O autor, a pedido dos diretores do grupo da Universidade, atendeu a dispensa do pagamento dos direitos autorais, mas não foi informado que linha o grupo pretendia dar ao espetáculo. Recebendo um tratamento que discordava do universo suassuniano, a montagem foi proibida de ser apresentada e teve grande repercussão nos jornais da época, como por exemplo, o Jornal do Brasil (2 de agosto de 1972) e O Globo (13 de agosto de 1972).

Para Marconi, “dentro do seu cristianismo sertanejo”, Suassuna não pretende se aprofundar na realidade do povo nordestino, interessando-se tão-somente pela associação do sertanejo à piada, esquecendo-se, assim, da profundidade crítica que circunda a realidade nordestina.

Em resposta às críticas de Celso Marconi, num artigo que circulou no Diário de Pernambuco no dia 15 de junho de 1968, Suassuna comentou que o povo não aceitava as abordagens frias, vazias e artificiais realizadas pelos adeptos do Cinema

10 Primeira peça cômica para mamulengo escrita por Suassuna em 1951 que, segundo ele, representa a guinada da sua carreira, já que ela teria aberto o caminho para o Auto da Compadecida, pois até então ele só tinha escrito tragédia.

Novo, no que diz respeito ao Sertão nordestino. Assim, Suassuna se mostra contra esse tipo de abordagem e questiona Marconi, respondendo às suas críticas:

segundo ele, nós nos recusamos a mostrar a realidade nordestina. Eu gostaria muito de saber qual é essa realidade nordestina que Celso Marconi pretende conhecer. Para ficar num caso que me toca mais de perto, uma coisa eu garanto: o único Sertão que Celso Marconi conhece é o que ele viu no cinema Art-Palácio, devidamente enlatado, desvirilizado e falsificado pelos cineastas de sua preferência. (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000, p. 59).

Em outro artigo do Diário de Pernambuco que circulou dois meses antes, no dia 14 de abril de 1968, Suassuna, de forma bastante irônica, questiona a capacidade intelectual do ex-aluno¹¹. Com o título de “Resposta a Celso Marconi”, Suassuna abria seu artigo da seguinte forma:

Celso Marconi foi meu aluno de estética na Faculdade de Filosofia, escola onde revelou a dose de inteligência exatamente necessária para ser aprovado por um professor conhecido entre os alunos por sua excessiva benevolência. Assim não foi por desprezo a ele que não respondi até agora a seus sucessivos ataques ao filme *A Compadecida*: foi, primeiro, por não ter entendido como é que um crítico já pode

11 Assim como Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi cursou a cadeira de Estética na Faculdade de Filosofia, tendo Ariano Suassuna como professor.

considerar ruim um filme que ainda não foi feito. O segundo motivo é que se é muito fácil revidar qualquer adversário que tem muitas idéias, é muito difícil objetar qualquer coisa a quem não tem nenhuma. (SUASSUNA *apud* TELES, 2000, p. 129).

As discussões se estenderam com Marconi chegando a escrever um outro artigo em resposta a Suassuna no *Jornal do Commercio*, em 29 de maio de 1968, chamado *Respostas a um Professor de Bestética*. No artigo, o adepto do Cinema Novo rebatia parágrafo a parágrafo declarações de Suassuna, inclusive na sua explicação sobre a adaptação d'A Compadecida pelo diretor húngaro, que já teria sido oferecida à direção de Joaquim Pedro de Andrade, que não aceitou a proposta, por falta de condições. A esse respeito, Marconi afirma ter sido cortesia do autor, já que, para ele, nenhum autor, participante do Cinema Novo, filmaria o *Auto da Compadecida* (TELES, 2000, p. 130).

Suassuna evitaria responder às críticas, preferindo, segundo entrevista de Muniz de Britto ao *Jornal da Cidade*, em 1981, outro tipo de prática: “Celso estava com livros e discos sentado no TPN quando sai o Ariano e dá dois murros nele e diz: ‘Esse é pra você e esse outro é pra Jomard’” (BRITTO *apud* TELES, 2000, p. 130).

Através dessas discussões, Suassuna deixa claro sua discordância face às abordagens feitas pelos adeptos do “novo” e do tratamento dado por eles ao Sertão nordestino, “região imune às influências externas e rica em costumes antigos decantados, representativo de caráter nacional” (DIDIER, 2000, p. 61). Essas abordagens “frias”, que fogem à realidade da região e dos seus elementos são exemplificadas por Suassuna em suas palestras e discursos, como na entrevista à *Revista Caros Amigos* (2003, p. 38-39), quando, falando sobre o tratamento dado aos

personagens nordestinos pela televisão, mais especificamente a um filme de Lampião e Maria Bonita, ele comenta:

Rapaz, aquilo é um desastre! Disseram: ‘Ariano, corra que vai passar um seriado de Lampião’. Quando vem o primeiro diálogo, eu digo: ‘Fecha isso, desliga!’ Chegava um gringo – porque, depois que Vargas Llosa botou um gringo no sertão, ficou moda, não é? Aí chegava um gringo no carro, Lampião mandava o carro parar e dizia: ‘Se você não fizer o que eu tô mandando... (imita o sotaque), taco-lhe uma braçada de facheiro e toco fogo nesse tumóvel!’ Tumóvel! Repare, eu nunca vi isso na minha vida, alguém chamar automóvel de tumóvel! Rapaz, e o clichê, além do mais errado, porque Lampião dizer que ia pegar uma braçada de facheiro... se você pegar uma braçada assim, até na sua alma fica! Você tem que tirar da alma com pinça, sabe? São uns falsificadores. Quer dizer, é contra isso que me bato. [...] Contra o pastiche, a falsificação, o grotesco, a caricatura baseada no pitoresco. Quando Luís Fernando de Carvalho foi fazer *A Mulher Vestida de Sol*, ele disse: ‘Ariano, e a fala?’ Eu disse: ‘Olhe, você diga aos atores que façam a fala normal deles, o que eu não quero é miado nem chiado, faça uma fala normal’. E o resultado deu certo demais. Tinha uma atriz gaúcha, tinha atores de São Paulo, do Rio, de Minas, e ninguém nem notou, está certo? Revista Caros Amigos (2003, p. 38-39)

Uma outra discussão seria levantada por Mário Vargas Llosa a respeito da identidade cultural proposta pelo Movimento Armorial que, para ele, seria “na melhor das hipóteses, uma ficção. E, na pior, uma prisão da qual convém escapar o quanto antes se se quer um homem livre e contemporâneo” (Vargas Llosa *apud* Cadengue, 1999, p. 57). A indagação levantada refere-se, também, a Nóbrega como possível refém de sua máscara (nesse caso Tonheta). Máscara essa que, segundo ele, uma vez colocada à face, refletirá apenas o vazio de si mesma.

Um homem “livre” e “contemporâneo”, imerso e disperso nas tendências mercadológicas passageiras para melhor expressar o pensamento de Vargas Llosa. Ser esse homem, na maioria das vezes, significaria abrir mão da valorização de elementos próprios de uma cultura, frente ao processo de descaracterização próprio do consumismo global, que produz e reproduz “identidades partilhadas” (Hall, 2005, p. 74), através de produtos, bens, serviços, imagens e, sobretudo, mensagens.