



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Luan Glauco Freire Costa

O CASO DA RABECA E DO VIOLINO:
A MÚSICA ARMORIAL

Recife, PE

2018

LUAN GLAUCO FREIRE COSTA

**O CASO DA RABECA E DO VIOLINO:
A MÚSICA ARMORIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Emanuela Sousa Ribeiro

Recife, PE

2018



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

O CASO DA RABECA E DO VIOLINO: A MÚSICA ARMORIAL

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

LUAN GLAUCO FREIRE COSTA

APROVADA EM 20/08/2018

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Emanuela Sousa Ribeiro
Orientadora – Programa de Pós-Graduação em História – UFRPE

Prof. Dr. Ricardo de Aguiar Pacheco
Examinador Interno – Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior
Examinador Externo – Programa de Pós-Graduação em Filosofia - Unifesp

RESUMO

O Armorial foi um movimento artístico fundado no Recife nos anos de 1970 e liderado pelo escritor e teatrólogo Ariano Suassuna. A pretensão dos artistas armoriais era a de criar uma arte erudita autenticamente nacional a partir da arte popular Nordestina, suas obras buscavam abordar vasto campo artístico: literatura, gravura, escultura e, dentre estas, a música. A música foi a arte de maior evolução e importância dentro do movimento armorial, tendo levado a criação de dois grupos distintos, a saber: A Orquestra e o Quinteto Armorial, nascido das discordâncias criativas entre Ariano Suassuna e o Maestro Cussy de Almeida. É justamente a discordância criativa entre essas duas figuras que dá fôlego ao presente trabalho: A partir do pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu, buscamos realizar a leitura do evento histórico cerceado pela constituição da música erudita armorial como um caso exemplar das lutas simbólicas que existem no âmago da constituição de toda a arte erudita. Além disso, serão analisadas as constituições estéticas do movimento, guiadas pelo pensamento Suassuniano anterior até mesmo ao lançamento oficial do movimento, as influências da história da música brasileira e seu nacionalismo e os ideais do regionalismo do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre.

ABSTRACT

The Armorial was an artistic movement founded in Recife in the years of 1970 and led by the writer and theatologist Ariano Suassuna. The pretension of the armorial artists was to create an authentically national erudite art from the popular Northeastern art, his works sought to approach vast artistic field: literature, engraving, sculpture and, among these, music. Music was the art of greatest evolution and importance within the armorial movement, having led to the creation of two distinct groups, namely: The Orchestra and the Armorial Quintet, born of the creative disagreements between Ariano Suassuna and Maestro Cussy de Almeida. It is precisely the creative disagreement between these two figures that gives breath to the present work: From the thought of the French sociologist Pierre Bourdieu, we seek to make the reading of the historical event constrained by the constitution of erudite armorial music as an exemplary case of the symbolic struggles that exist in the the core of the constitution of all erudite art. In addition, the aesthetic constitutions of the movement will be analyzed, guided by the previous Suassunian thought even to the official launch of the movement, the influences of the history of Brazilian music and its nationalism and the ideals of the regionalism of the sociologist from Pernambuco Gilberto Freyre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. AURORA ARMORIAL.....	13
1.1 HISTÓRIA: ENTRE A UNIVERSALIDADE E O PARTICULAR.....	22
1.1.1. HISTÓRIA CULTURAL: UMA ABORDAGEM.....	27
1.1.2. POR UMA TEORIA INTERPRETATIVA DA CULTURA NA HISTÓRIA.....	33
1.2. PIERRE BOURDIEU: PODER SIMBÓLICO E MERCADO CULTURAL.....	37
2. NAÇÃO E REGIÃO NA MÚSICA BRASILEIRA.....	45
2.1 O REGIONALISMO NORDESTINO.....	50
2.2. O SERTÃO MÁGICO: O REGIONALISMO DE ARIANO SUASSUNA.....	56
2.3 A MÚSICA ERUDITA NORDESTINA TOMA FORMA: A ORQUESTRA ARMORIA.....	75
3. ARMORIALIDADE.....	87
3.1 A ESTÉTICA DE SUASSUNA.....	92
3.2 A PELEJA ARMORIAL.....	106
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123

INTRODUÇÃO

Existem questões que não podem ser ignoradas. A dúvida que sustentou inicialmente toda a pesquisa aqui realizada era relativamente simples, mas demasiadamente complicada de se responder: Qual a diferença entre a música popular e a música erudita? Poderíamos responder em primeiro instante que a música erudita é mais rebuscada, mais racional, melhor trabalhada, enquanto a popular é mais instintiva e intuitiva, brinca mais com o ritmo do que com as armações melódicas e, respondendo assim, não estaríamos completamente equivocados. No entanto, em se tratando de Brasil, essa divisão não é tão clara. Como poderíamos, por exemplo, definir o chorinho, que tem em suas estruturas tanto a complexidade erudita quanto a rítmica popular? Em se tratando de Brasil, essa questão se torna mais delicada dado a mistura de ritmos e sons que fizeram surgir a nossa música.

E foi justamente deste desejo de olhar para a música brasileira, tão particular nela mesma, que a pesquisa que deveria, em primeiro momento, versar sobre a identidade filosófica dessas duas esferas foi se voltando aos poucos para a história da música brasileira. Quem cresce na realidade musical brasileira se vê envolto pelas mais diversas formas e manifestações musicais: podemos ouvir um bom samba, axé, baião, forró, brega, ciranda ao mesmo tempo em que se juntam a estas composições as obras eruditas de figuras como Villa-Lobos ou Guerra Peixe. Não há de se pensar que existam de um lado as cantigas populares e de outro, separados pelos imponentes teatros em que se apresentam, as composições eruditas isoladas em sua intelectualidade. Como veremos, na história da música brasileira houve o desejo de criar o erudito a partir do popular, como meio de cristalizar a identidade nacional, projeto que era, evidentemente, político e tinha uma função social a cumprir. Dentro dessas manifestações nacionalistas que buscavam recriar o popular em erudito encontramos o Movimento Armorial, tão próximo do local em que essa pesquisa nasceu e foi levada adiante. Desde já se deixa avisado o requisito necessário para melhor aproveitamento do trabalho: pede-se ao leitor que escute antes da leitura as obras deixadas pelos conjuntos armoriais.

O movimento Armorial foi lançado oficialmente em Recife no ano de 1970, liderado pelo escritor Ariano Suassuna, os artistas armoriais tinham como objetivo recriar a cultura popular em estruturas eruditas. As manifestações que foram abarcadas pelo movimento eram das mais diversas: literatura, pintura, teatro, dança e, entre elas, a expressão de maior desenvolvimento em todo o movimento: a música. É preciso que se diga, no entanto, que o Movimento já se desenvolvia desde o ano de 1959, ano em que se formou o primeiro grupo de

pesquisa e estudos do Armorial pois, enquanto movimento artístico e intelectual, o Armorial surge de amplos anos de pesquisa do material da cultura popular que desembocará, tempos depois, nos trabalhos realizados com grande efervescência entre os anos de 1970 e 1976. No presente trabalho, buscamos realizar uma reconstrução das ideias iniciais como modo de configurar a identidade armorial e construí-la não apenas a partir de seu lançamento, mas, principalmente, nas ideias que Ariano Suassuna arquitetou ao longo de seus anos iniciais.

No entanto era preciso que, antes de olhar para a história do Movimento Armorial, se entendesse primeiramente aquilo que a história é, ou melhor, era necessário delimitar o que aqui se entende pelo fazer da história. No primeiro capítulo, após uma breve apresentação do movimento ancorada no dia de seu lançamento, escolhemos inicialmente a exposição de Reinhard Koselleck (2013) acerca do conceito de história, ou melhor, da evolução histórica do conceito da história que, na tese do historiador, resultaria na história enquanto conceito mestre. No desenvolvimento da verdade na história a partir dos diferentes tempos e pensamentos, ainda segundo Koselleck, é apenas a partir do surgimento da Filosofia da História que as aporias derivadas da quebra do paradigma operado pela modernidade, que retira a verdade da história da mão divina, tal qual queriam os medievos, que o conceito da história voltará a lutar pela validade de sua verdade.

A partir da explanação do conceito de história enquanto uma narrativa que passeia entre o particular e o universal, seria possível responder de forma direta que a História cultural é uma forma desta narrativa que versa sobre a história. Tal afirmativa não estaria equivocada, embora não desvelasse nada realmente novo, seria um puro juízo analítico, ou seja, a definição é imanente ao conceito. A história cultural surge da ruptura apresentada através do período da modernidade. Desta ruptura, inúmeras abordagens históricas irão florescer, cada qual buscando sua validade. Com o advento da cultura no sentido moderno, foi possível pensar na narrativa histórica a partir do aspecto cultural nas práticas e representações construídas nas sociedades humanas. Escolhemos, por isso, essa vertente do fazer historiográfico que permite a leitura simbólica e semiótica das manifestações empíricas e das significações contidas no objeto de estudo. A história cultural nos permite conciliar as práticas e representações de modo que estas não estejam limitadas apenas à observação daquilo que foi, mas busca desvelar aquilo que não foi dito, que não é evidente. Mas, o que é cultura? A resposta a esta questão pode ser abordada a partir de dois vieses de exposição: A história do conceito de cultura, mais próximo da linha alemã, e o conceito de cultura tal qual entendido pela antropologia, disciplina que adota a cultura como importante ferramenta intelectual e que foi incorporada pela história cultural francesa. Seguindo a exposição estabelecida por Isaiah Berlin em “As Raízes do Romantismo”,

explanamos que o conceito de cultura surge como uma oposição à fria intelectualidade do iluminismo francês. Os alemães, se opondo a este modo frio e reflexivo, voltaram-se para a cultura dos povos buscando uma significância imanente ao modo de viver que não precisa daquela reflexão fria. Foi o romantismo alemão que permitiu a percepção de que os códigos humanos e as obras resultantes destes não são sempre produtos da razão, ou sequer passíveis de investigação reflexiva, mas por muitas vezes trazem consigo o aspecto da paixão pela realidade circundante de um povo. Talvez não seja por menos que logo a música, a mais pura de todas as artes, aquela que consegue alcançar o em-si irracional do mundo, como defendia Arthur Schopenhauer, filósofo pessimista intimamente ligado à segunda fase do romantismo alemão, tenha ilustrado a primeira obra de história cultural a “História Social do Jazz” publicada em 1959 por Hobsbawn.

O abalo causado pelo conceito de cultura nos meios intelectuais foi intenso. Em primeiro momento a cultura passou a se apresentar como conceito chave de leitura de qualquer realidade significativa do ser humano. É por isso que Clifford Geertz inicia a sua obra “A Interpretação das Culturas” não a partir de uma apologia ao conceito, mas com uma ressalva: é preciso aplicar o conceito de cultura onde ele for passível de interpretação, ou seja, onde é possível realizar a leitura interpretativa da cultura. Mesmo admitindo que definir cultura hoje é nadar em um pantanal conceitual de definições, Geertz defende que ainda é propício para a antropologia, e outras áreas do conhecimento humano, a aplicação do conceito. A cultura, para o antropólogo, é a conjunção de símbolos significantes que tem os seus valores acessíveis ao público porque a cultura é, ela mesma, pública.

Em outras palavras: aquilo que define a música armorial como erudita não é um objeto simples e fixado que pode ser facilmente acessado, é preciso ler os elementos fragmentados e construídos ao longo da história para entendermos por fim a conjunção desses símbolos e, portanto, o seu significado cultural. O resultado dessas pesquisas, como Geertz bem adverte, pode não possuir coerência alguma, dado que a cultura não necessita de coerência para aqueles que a estudam de fora.

Ajustadas as lentes que permitem a compreensão geral do que aqui se diz, ou ao menos do que se almeja dizer, seguimos com o principal autor do presente trabalho: Pierre Bourdieu. A partir de sua teoria sobre o Poder Simbólico, buscamos realizar a leitura da constituição da música armorial a partir da constituição de seu poder simbólico dentro da sociedade artística pernambucana do séc. XX. A constituição de um campo, e aqui trabalhado especificamente como campo artístico erudito, é dado a partir do poder simbólico daqueles que compõem o campo a que querem definir. Haverá todo um jogo social na comunicação da ideologia que

expõe a verdade proclamada pelo sujeito detentor do capital simbólico como força coercitiva normativa. Joga-se, então, em um mercado de bens e valores simbólicos onde os diferentes capitais acumulados pelos diferentes sujeitos resultará na realização ou não das obras e ideias pretendidas. A noção de nacionalismo e regionalismo também será lida a partir desta perspectiva simbólica sociológica dado que o próprio Pierre Bourdieu estendeu sua investigação para essa área, a qual define como constituída a partir de um discurso performativo.

O segundo capítulo volta-se a questão mais histórica do presente trabalho: Em primeiro momento contruímos uma visão geral do nacionalismo político presente não apenas na música, mas na arte brasileira do século XX como um todo. De Vargas ao modernismo, nos anos da ditadura militar, o objetivo do nacionalismo artístico era sempre o mesmo: criar uma identidade nacional, uma ideia de nação que permitisse uma união simbólica entre o povo brasileiro que é, por si mesmo, culturalmente tão diverso. Para que um regime político pudesse ter o domínio de território tão extenso, este território precisava se reconhecer como um e, assim, reconhecer também o governo que o rege. Esta mesma perspectiva identitária, intimamente relacionada com o poder político, apresenta-se também no regionalismo tradicionalista do sociólogo Gilberto Freyre, movimento de profunda influência tanto na perspectiva intelectual e criativa de Ariano Suassuna como no movimento armorial como um todo.

Abordamos a relação saudosista dos intelectuais regionalistas, auxiliados pela leitura do historiador Durval Muniz Albuquerque Jr., os ideais arquitetados pela primeira geração de regionalistas para o nordeste, a eficácia de seu discurso e o lugar ocupado por Gilberto Freyre na constituição da realidade da região, buscando criticar ferrenhamente a noção apolítica que os integrantes do movimento defendiam expondo o momento de declínio que se encontrava a saudosa *nobreza* pernambucana que buscava a ressurreição de seus antigos poderes e status.

Em seguida, faz-se uma pequena apresentação histórica acerca da figura de Ariano Suassuna, sua origem e seu nascimento, a morte do pai em 1930 que mudará os rumos da família e marcará o escritor por toda a vida. Mais importante que a vida do escritor, no entanto, são suas ideias. Expomos ao longo da fase inicial do Armorial (1946-1969) os pensamentos arquitetados pelo escritor acerca do regionalismo de posição, que se opõe à historicidade sociológica do regionalismo de Gilberto Freyre, a criação artística regional em oposição à pureza abstrata da academia. A parceria de longa data com Hermilo Borba Filho em volta da arte popular do teatro nordestino a partir da fundação do Teatro do Estudante. As relações estabelecidas com o Movimento Cultura Popular (MCP) de Paulo Freire. O desmantelo do MCP depois do Golpe de 64 e a fundação do Teatro Popular do Nordeste em conjunto com Hermilo

Borba Filho, que logo depois se afasta, acusando os Movimentos de Cultura Popular de apropriação elitista, tal qual ele mesmo realizava.

Como um último fôlego na figura de Suassuna, nos voltamos mais às suas ideias desenvolvidas em artigos lançados ao longo dos anos do que para a carreira e obras. Demonstrado a relação genealógica que o escritor passa a estabelecer entre a arte popular nordestina e o barroco ibérico, destrinchado depois entre barroco brasileiro, nordestino, do sertanejo e do litoral. A luta que Ariano Suassuna levantou, um ano antes do lançamento do Movimento, para defender o artista e as manifestações populares, ressaltando que é possível um *bom gosto* andar entre esses dois âmbitos da arte. Alegando sempre a discriminação que a academia nutria para com os artistas e a imagética popular e a necessidade de voltar à olhar para a arte brasileira. Não coincidentemente, todo esse esforço é realizado um ano antes do lançamento do movimento guiado por Suassuna que defenderia, justamente, a união entre as esferas populares e eruditas.

Segue-se, então, a análise da realização empírica inicial das obras armoriais. Em 1970 era fundada a Orquestra de Câmara Armorial, tardiamente conhecida simplesmente por Orquestra Armorial. O primeiro ano da Orquestra pode ser dividido em três momentos: o lançamento, quando Cussy de Almeida, figura que é aqui devidamente apresentada, estava em pleno domínio da Orquestra, foi também o momento em que a Orquestra teve alguma relevância no meio musical mas é apenas quando Ariano Suassuna toma a frente do movimento e vem anunciar o lançamento do Armorial, não apenas na música mas em todas as esferas da arte como um todo, que o Movimento, e a Orquestra, passa por uma grande exposição midiática, seja na anunciação ou posteriores relatos do evento. Já mais próximo ao final do ano, a Orquestra volta novamente a ocupar o lugar inicial.

No terceiro capítulo pretendíamos, inicialmente, seguir o fio da história: apresentar a movimentação da Orquestra no ano de 1971 e, em seguida, relatar o surgimento do Quinteto Armorial, a existência dos dois conjuntos que foi, por um tempo, pacífica e, por fim, trazer para o trabalho a briga que ocorreu entre Ariano Suassuna, defendendo a forma de trabalho do Quinteto, e Cussy de Almeida, que buscava validar as obras da Orquestra que se encontrava apagada pelo sucesso que o Quinteto tinha conseguido alcançar. A peleja entre o escritor e o músico continuou presente, pois é ela a responsável até mesmo pelo título do trabalho e é, também, o maior fenômeno na constituição conflituosa das identidades erudita e popular da identidade armorial. Vasculhando os arquivos da história descobrimos, como que por acaso, uma sugestão que foi lançada à Ariano Suassuna: Por que não definir o Armorial a partir da estética filosófica? Ora, eis aí uma ideia sedutora. O Armorial pode ser, e foi, definido pela sua

história e pelo conceito de cultura mas pode, também, ser definido a partir da estética filosófica pois era Ariano Suassuna professor de estética na Universidade Federal de Pernambuco e, convenientemente, lançou ainda em 1972 uma obra intitulada “Iniciação à estética” que tinha como objetivo conciliar todos os anos em que o escritor havia ocupado o cargo de professor.

Quem melhor então do que alguém que vem da Filosofia e olhava agora para a história para trabalhar entre estes dois campos? Mudando o rumo da pesquisa, buscamos não mais relatar apenas a história, e o fim desta mesma história, mas nos voltamos aquilo que definimos como “Armorialidade” ou seja, daquilo que é o Armorial. Como veremos armorial é tudo aquilo que Ariano Suassuna defina enquanto tal, logo, o pensamento estético de Suassuna é também uma vertente para definir aquilo que o escritor pensava além da arte em si mesma, mas também a partir do conhecimento reflexivo e filosófico que, para o teatrólogo, é uma forma de lançar uma luz no caos do mundo e torna-lo mais objetivo e realista. Além disso, Ariano Suassuna tinha um objetivo claro: fugir da relatividade do juízo, encontrar a partir de suas reflexões critérios que definam aquilo que é uma boa arte e o bom gosto. Em última instância o que é necessário compreender aqui é: o discurso enunciativo e Suassuna molda o armorial, se ele conseguiu ou não, a partir de suas reflexões na filosofia, definir um critério real para o bom gosto, não nos interessa, o que nos interessa é aquilo que Ariano Suassuna enunciou como adequado e que terminará por resultar aquilo que é adequado ao Armorial.

E é por isso que a peleja armorial nos é tão importante. Enquanto Suassuna enunciava e ditava aquilo que era adequado ao Armorial, sem ser confrontado por outra forma de se fazer a música erudita nordestina, ou melhor, por outra forma que buscasse anular ou superar aquela que ele levava a cabo a partir do Quinteto, ambos os conjuntos puderam sobreviver pacificamente, cada qual executando as obras de seu jeito: a Orquestra mais erudita e formal, o Quinteto mais rasgado e áspero. No entanto, a partir de uma matéria publicada em 1974 que questionava a sobrevivência da Orquestra e da qual, após ser respondida publicamente pelo maestro Cussy de Almeida, desencadeou-se uma discussão pública entre o maestro e o escritor acerca daquilo que era a música armorial. Terminando até mesmo por desembocar na anunciação, por parte de Suassuna, de que a Orquestra Armorial não era armorial pois apenas aquilo que deriva dos desejos e aprovação do escritor pode ser definida como tal. Entenda-se desde já: Armorial é tudo aquilo que Suassuna definia como tal.

As fontes utilizadas no presente trabalho foram, em sua maioria, os jornais da época que divulgavam com grande atenção os movimentos de Suassuna, utilizamos também a brochadura original intitulada “O Movimento Armorial” lançada em 1974, encontrada nos arquivos da

Universidade Católica de Pernambuco, e que foi usado na época por Suassuna como maneira de justificar a ausência de um manifesto teórico que fundamenta-se o movimento e definisse sua identidade. Além disso, foram resgatados inúmeros artigos de Suassuna que levaram ao desenvolvimento progressivo e histórico de seu pensamento artístico. Conseguimos, também, fazer uma boa reconstrução da figura do Maestro Cussy de Almeida, tão esquecido nos trabalhos que encontramos que versavam sobre o movimento, a partir da brochadura do Conservatório Pernambucano de Música em comemoração dos seus 85 anos. Esperamos contribuir de alguma forma para o avanço e aprofundamento dos estudos da música armorial e, principalmente, contribuir com uma nova forma de ler e entender o movimento a partir da estética filosófica defendida por Suassuna, coisa que, até onde nos foi possível encontrar, nunca havia sido feita.

1. AURORA ARMORIAL

Na noite de domingo do dia 18 de setembro de 1970, no centro da cidade do Recife, ecoavam na praça e ruas no entorno da Igreja de São Pedro dos Clérigos os sonoros acordes armoriais. A Orquestra de Câmara Armorial, regida pelo Maestro Cussy de Almeida, se encontrava encarregada da primeira exibição pública e oficial do movimento que se revelava naquela noite: o Movimento Armorial vinha à público proclamar o seu lançamento através dos dizeres do escritor Ariano Suassuna, idealizador e líder do movimento artístico que tinha como pretensão “realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura” (SUASSUNA, 1974, p.9).

Encontravam-se reunidos na Igreja grupos de artistas e intelectuais amigos de Suassuna e seguidores de seus ideais artísticos. O evento não foi de pouca monta, recebendo até mesmo o direito de ser amplamente anunciado nos jornais da capital. Com o título enunciativo “Novo movimento musical surgirá hoje no Recife” o Diário de Pernambuco convidava o público para apreciar a aurora armorial.

Três séculos de música Nordestina: Do Barroco ao Armorial”. É a denominação de um novo movimento artístico-musical que será lançado hoje, às 21 horas, em concerto, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, constando de duas partes: a primeira, oferecerá músicas nordestinas do séc. XVIII, com dois compositores: José Lima e Luíz Alvares Pinto; a segunda, compreenderá a apresentação de música nordestina do séc. XX, música erudita de Capiba, Guerra Peixe, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida (Diário de Pernambuco, Recife, 18 de set. de 1970).

O anúncio da chamada errava ao limitar o novo movimento à música. Os Armoriais expandiam suas expressões artísticas para além da arte dos sons. É impossível negar, no entanto, que a música sempre ocupou lugar central no movimento e foi a expressão de maior desenvoltura dentre todas as outras. (SANTOS, 1999, p.59). O concerto realizado naquela noite trazia em suas execuções o peso da história da música erudita nordestina, ou daquilo que as pesquisas do Movimento definiam como tal, delimitada aqui a partir da influência do barroco nas composições do passado, figuradas pelos compositores José Lima e Luíz Alvares Pinto¹, e das novas composições realizadas pelos músicos armoriais que sofriam direta influência daqueles que outrora moldaram e criaram a alegada música erudita nordestina. Compositores

¹ Compositores do Recife do século XVIII até então desconhecidos que foram descobertos a partir das pesquisas realizadas pelos armoriais que tinham como enfoque traçar uma relação entre a arte nordestina e o barroco

como Capiba² e Guerra Peixe³ sustentam até hoje a importância histórica e artística da criação de uma música erudita regional apoiada nas tradições populares. A música erudita nordestina do século XX, como foi enunciada na chamada, era essencialmente a música dos compositores armoriais.

O concerto inaugural já vinha sendo arquitetado meses antes do lançamento oficial do movimento. É possível ler em uma entrevista concedida por Ariano Suassuna ao jornalista Manuel Melo os ideais que já estavam sendo planejados e os trabalhos que já vinham sendo realizados no âmbito da música:

Temos promovidos concertos principalmente de música do século XVIII. Demos um em Garanhuns, outro em Caruaru, valendo-nos, para isso, de professores como Luis Soler e José Carrion. Promovemos, com o Madrigal da Escola de Artes, a primeira apresentação, com orquestra, do “Te Deum”, de Luis Alvares Pinto. Vamos promover outro, de música barroca, organizado em comemoração aos dez anos de fundação do curso de Música da Escola de Artes. Agora promovido diretamente pelo DEC [Departamento de Extensão Cultural], vamos dar um concerto intitulado “Três séculos de música Nordeste: Do Barroco ao Armorial”. Para a primeira parte do programa, pedimos e obtivemos a valiosa colaboração do Padre Jaime Dinis, que vai nos fornecer cópias de algumas peças encontradas por ele em seu admirável trabalho de pesquisador. Para a terceira parte – a da Música Armorial – estamos sendo ajudados por Capiba, Guerra Peixe, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, Henrique Annes, Generino Luna, Sebastião Vilanova e outros. Com eles, estamos procurando, e vamos mostrar, uma música erudita nordestina, baseada em raízes populares. Mas sobre isso, é melhor ouvir a palavras de Jarbas Maciel – (SUASSUNA, Diário de Pernambuco, Recife, 3 de maio de 1970).

Seguindo a sugestão do escritor, a entrevista se volta para Jarbas Maciel, violonista que acompanhava os trabalhos armoriais desde a formação do primeiro grupo de pesquisa em 1959 (SANTOS, 1999, p.59). Questionado sobre sua opinião acerca da música nordestina com raízes populares o violonista respondeu:

Em primeiro lugar, viável – embora, sem exagero, sua consecução represente, tanto histórica, quanto tecnicamente, a solução do problema da música erudita autenticamente nacional. Isso sem desmerecer a obra, verdadeiramente genial, de Villa-Lobos, ou a tradição já sedimentada de um Camargo Guarnieri, um Guerra Peixe ou Mignone. Com apenas poucos meses de atividade o “Seminário de Criação e Interpretação Musical Nordeste”, do DEC⁴ já produziu nada menos que sete novas

² Lourenço da Fonseca Barbosa, Surubim/PE, 1904-1997, foi um músico e compositor brasileiro e nordestino, sendo hoje o maior compositor de frevos do Brasil. Foi aluno de composição de Guerra Peixe e grande amigo de Ariano Suassuna, compondo diversas peças para o Armorial

³ César Guerra Peixe, Petrópolis/RJ, 1914-1993, foi um compositor de música erudita brasileira que nutria particular interesse pelas expressões regionais. Ao mesmo tempo em que ensinou teoria musical à Capiba, aprendeu com este as rítmicas populares pelas quais tanto se interessava

⁴ É importante salientar que, desde então, as obras armoriais já contavam com auxílio do governo Federal. Esse fato se fará importante ao relacionarmos a música armorial com o projeto político nacionalista do séc. XX – além

composições, calcadas na mais pura tradição musical do Sertão, do Agreste e da Zona da Mata (MACIEL, Diário de Pernambuco, Recife, 3 de maio de 1970).

Ao ser questionado sobre o significado da denominação “Três séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial” o violonista ressaltou:

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. Por outro lado, aí já estão os achados do Padre Jaime Diniz, cujo talento de musicólogo nos leva diretamente à música que aqui se fazia no século XVIII – Luis Álvares Pinto. O “Seminário”, organizado por Suassuna, fará sair desse “caldo de cultura” autentico e original, um som diferente, uma Música erudita em que não há lugar para a pré-fabricação.⁵ A ideia foi de Suassuna e é bastante antiga. E o extraordinário impulso criador que nos está movendo a todos brota dele – de seu Teatro, da sua Poesia e seu Romance, síntese literária de toda essa experiência artística que estamos fazendo (MACIEL, Diário de Pernambuco, Recife, 3 de maio de 1970).

Ariano Suassuna era, sem dúvida, o líder criativo que impulsionava todo o movimento, mas o escritor tinha clara consciência de não possuir domínio sobre a música (SUASSUNA, 1974, p.53). A consciência de sua limitação tornou possível a oportunidade de passar a palavra ao violonista profissional permitindo assim o registro de uma delimitação ímpar do que era a música e composição dos Armoriais.

A experiência do “Seminário” é nova para mim, embora há anos venha pesquisando o que gosto de chamar algumas “constantes e tendências da Música brasileira”, principalmente elementos rítmicos negros (maracatu e xangô) e um contraponto⁶ e uma harmonia⁷ modais que, a meu ver, são tipicamente armoriais. Ultimamente fiz, até – graças a esta nossa experiência no DEC – uma descoberta técnica cuja importância não vai passar despercebida de pesquisadores e músicos sérios como Guerra Peixe – compositor brasileiro de nomeada internacional e, sem favor, o maior instrumentador e orquestrador do Brasil – Capiba – nome que dispensa apresentação – Clóvis Peréira – que também há anos pesquisa e procura o “santo graal” de nossa música nordestina autêntica – ou Cussy de Almeida – violonista de primeira água e compositor, que tomou a si a tarefa de interpretar, em alto nível de excelência instrumental, a alma e o som da música do Nordeste. A descoberta é a seguinte: o elemento primordial em composição armorial será, sempre, o contraponto modal, a

do mais, em 1970 estava em voga a Ditadura Militar de onde, é importante lembrar, advinha o incentivo financeiro do movimento.

⁵ A alusão à música pré-fabricada faz referência ao tradicionalismo, caráter fundamental da estética armorial, que seria no futuro motivo de discórdia entre os armoriais e os tropicalistas (MORAES, 2000).

⁶ “Conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música)” (MED, 1996, p.11).

⁷ “Conjunto de sons dispostos em ordem simultânea (concepção vertical da música)” enquanto a harmonia corresponde a concepção vertical, a melodia funciona como a disposição horizontal da música, ou seja, sons dispostos em ordem sucessiva. A junção da Harmonia e Melodia formam o contraponto (MED, 1996, p.11)

harmonia modal nordestina resultando sempre do entrelaçamento das vozes. O problema técnico é difícil, porque – à exceção de Schillinger – não parece existir um sistema modal de escrituração contrapontística suficientemente geral para a criação de um no “novo estilo” como o armorial-nordestino preconizado por Suassuna. Mas tem solução: basta aprendermos a cantar com os nossos cantadores e rabequistas (MACIEL, Diário de Pernambuco, Recife, 3 de maio de 1970).

A contribuição da entrevista de Jarbas Maciel para os registros históricos da identidade da música armorial é incomensurável. O violonista define a identidade necessária para a composição armorial, ou seja, o meio de alcançar a união do erudito com o popular nordestino. Deixando claro a problemática inicial de transpor as características da música popular do Nordeste para as anotações da música erudita e consegue uma solução simples: se a teoria não nos é favorável, basta aprender com aqueles que sabem mais que nós: os cantadores e rabequistas. Entretanto, é preciso salientar que, mesmo que inicialmente os músicos armoriais tenham ido em busca daquilo que denominavam “raízes da autêntica cultura nordestina”, os eruditos terminam por se apartar dos músicos populares, suas apresentações tornam-se, como veremos, restritas aos locais frequentados pela elite política, econômica e intelectual do Nordeste.

Mas não apenas de música era formado o Movimento e, se desejamos entender a música Armorial é necessário entender o que era o Movimento, quais artes ele abarcava, o que significava seu nome e quem eram aqueles que seguiam Suassuna em sua empreitada.

Paralelamente será instalada uma exposição de talhas, desenhos, gravuras e pinturas, de artistas como Brennand, Fernando Torres Barbosa, Fernando Lopes da Paz, Manuel Arruda e Gilvan Samico. Haverá, também, exposição de livros de poetas e escritores, como Maximiano Campos, Janice Japiassu, Ângelo Monteiro, Marcus Accioly, Deborah Brennand e Ariano Suassuna (Diário de Pernambuco, Recife, 18 de setembro de 1970).

Não eram de pouca importância os artistas que acompanhavam Suassuna em sua nova empreitada de realizar o sonho de criar uma arte erudita inspirada nas identidades populares. Todos já possuíam renome no meio artístico nordestino e podemos dizer que alguns deles eram também detentores de considerável poder aquisitivo. As artes plásticas eram bem representadas por artistas como Francisco Brennand e Gilvan Samico, a literatura, lar de domínio de Ariano Suassuna, era representada por nomes de peso como Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e pelo próprio Suassuna.

Caberá ao escritor Ariano Suassuna pronunciar, na oportunidade, uma palestra, com exibição de “slides” sobre a experiência que vem sendo feita no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, dentro do seminário permanente de Música e Arte Nordestina (Diário de Pernambuco, Recife, 18 de

setembro de 1970).

Se já em 1970 cabia ao escritor definir aquilo que sonhava, idealizava e realizava para o movimento que liderava, ninguém melhor que o mesmo para definir aqui o que entendia por Armorial:

Muitas tem sido as pessoas que, estranhando o nome da orquestra e esse qualitativo de “armorial” que estamos empregando para a nossa Música, me perguntam o que significa isso. Respondo: em nossa língua Portuguesa, “armorial” é apenas substantivo. Passei a emprega-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica⁸, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas (SUASSUNA, Diário de Pernambuco, Recife, 18 de setembro de 1970).

Como que “por brincadeira”, Ariano Suassuna transformou o substantivo em adjetivo⁹, atribuindo-lhe caráter qualitativo ao mesmo tempo em que apreciava a sonoridade da palavra. O uso do nome surge, segundo o escritor, sem grande pensamento sobre os efeitos de sua aplicação, aparecendo muito mais como resultado de uma conversa qualquer sobre arte com amigos acompanhada de uma xícara de café em um terraço qualquer. No entanto, tal despreensão pode esconder uma intenção apresentada de modo discreto na própria fala do teatrólogo: Armorial é tudo aquilo que Ariano Suassuna julgava adequado ao seu gosto artístico.

Ora, nas minhas conversas com meus amigos, comecei a sentir falta de um qualitativo para determinadas formas de Arte nordestina e brasileira que procurávamos e procuramos. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou qual estandarte de Cavallhada ou Maracatu era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. De fato, a Heráldica é a arte dos selos, dos escudos e das bandeiras, das insígnias. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a usar o nome também para as esculturas que sonhava para o Nordeste. Descobri, ainda, que o nome “armorial” servia também para qualificar os cantares do Romanceiro, para os toques de rabeça e viola dos Cantadores – toques ásperos e arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola de arco de nossa Música barroca do século XVIII. E assim, aos poucos, terminei por estender o nome “armorial” ao Cinema, à Gravura, à Escultura, ao Teatro, ao Romance, à Pintura, à Poesia, enfim, a todas as manifestações de Arte com as quais eu sonhava para o Sertão, para a Zona da Mata, para o Nordeste, para o Brasil, para a América Latina (SUASSUNA, Diário de

⁸ A heráldica costumava a adornar a frente das casas da nobreza pernambucana. O nome Armorial já traz consigo a imanência dos ares da classe aristocrata do Nordeste dos anos 70, talvez por isso a maior parte de seus artistas fossem de mesma origem.

⁹ E cabia apenas a Ariano Suassuna definir aquilo que era adequado ao adjetivo, ou seja, aquilo que se adequava aos seus gostos. Tal questão gerará conflitos futuros dentro do movimento.

Pernambuco, Recife, 18 de setembro. 1970).

O nome que surgiu de conversas alegadamente sem muitas pretensões, se expandiu para as formas artísticas que Ariano Suassuna sonhava e aceitava abarcar nos seus ideais de realização da arte erudita nordestina, ou seja, aquilo que o escritor, de seu lugar de artista e intelectual líder do movimento, considerava adequado ao seu projeto de identidade nordestina. O Armorial passou então a abarcar não somente a música, literatura ou artes plásticas, mas agora se referia também ao cinema, gravura, escultura, teatro e afins. Trazia em si também aquilo que já era dado nas culturas populares do Nordeste: os cantares dos romanceiros, a aspereza das rabecas e as harmonias dos cantadores, nos quais o escritor passava a enxergar e defender a ligação entre o barroco e a arte nordestina (SUASSUNA, 1967, p.126)¹⁰, ainda se referia ao clavicórdio e a viola de arco do século XVIII.

Mas não era essa a primeira vez que o escritor fazia uso público do, agora adjetivo, armorial. No mesmo artigo sobre Guimarães Rosa, publicado em 1967, Ariano Suassuna já enfatizava o lugar que *Grande Sertão Veredas* ocupava no “Armorial de honra da nossa Literatura” (SUASSUNA, 2008, p.138). Um ano depois, em um artigo publicado no Diário de Pernambuco no qual o escritor tecia comentários sobre as obras de Gilvan Samico, Suassuna voltava a reutilizar a relação entre a honra e “armorialidade” ao afirmar que:

Sua gravura destaca-se de tal modo da morna paisagem das obras incolores e medíocres que, para mim¹¹, não há nenhuma dúvida de que ela vai ficar e crescer de importância à medida que o tempo passe, colocando-se ao lado de outras obras que (como a música de Villa-Lobos, a pintura de Francisco Brennand, a obra literária de Euclides da Cunha ou Guimarães Rosa) integram o “armorial de honra” da cultura brasileira (SUASSUNA, Diário de Pernambuco, Recife, 9 de outubro de 1968).

O Armorial nasceu dos sonhos artísticos de Suassuna, mas também dos desejos, gostos e maneiras que ele considerasse adequadas, não gostando muito de ser contrariado nessas questões. Seu projeto foi realizado pelos seguidores e amigos que compraram, defenderam e puseram as suas ideias em prática. A estes amigos e seguidores o escritor fazia questão de ressaltar:

¹⁰ Favorecendo a narrativa da cronologia histórica, preferimos manter a data original da publicação intitulada “Encantações de Guimarães Rosa”. O artigo pode ser encontrado no Almanaque Armorial (SUASSUNA, 2008)

¹¹ Sendo artista já renomado e consagrado nos meios brasileiro, ao se referir desta maneira, o escritor apadrinhava o escultor e garantia o selo de qualidade tal qual seu gosto diferente da “morna paisagem das obras incolores e medíocres” – Samico era, então, Armorial.

Agora, sempre lembrei a meus amigos que, em nosso País, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular, e não aristocrática.¹² A unidade nacional brasileira vem do Povo¹³, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar boi e os “Autos de Guerreiros” do Sertão, até as bandeiras de Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e caboclinhos do Recife, até as escolas de samba, as camisas e bandeiras dos clubes de Futebol¹⁴, daqui ou do Rio (SUASSUNA, Diário de Pernambuco, Recife, 18 de setembro de 1970).

Há de se questionar se a arte da Heráldica poderia de fato ser considerada essencialmente popular, ou até mesmo se é possível equiparar as pedras armoriais barrocas que enfeitavam os portões das casas com os ferros de marcar bois. Tal questão não passou despercebida aos críticos da época aos quais Ariano Suassuna teve de oferecer alguma resposta.

O movimento Armorial pretende realizar uma Arte Brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denomina-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias e brasões, estandartes e bandeiras do Povo, no Brasil a Heráldica é uma arte muito mais **popular** do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira (SUASSUNA, 1974, p.9).

Não é o objetivo do presente trabalho resolver a questão sobre a heráldica ser ou não uma arte essencialmente popular, para nós é suficiente entender, mas também questionar, a atribuição do significado que Ariano Suassuna designava à heráldica e o desenvolvimento deste significado na adoção do nome Armorial.

Pois bem, até aqui é possível entender ao que se propunham os Armoriais: criar uma arte erudita nordestina inspirada nas artes e culturas populares, resgatar a historicidade das manifestações tradicionais, “atribuindo-lhes a beleza límpida dos esmaltes da heráldica e das pedras armoriais” (SUASSUNA, 1974, p.9), postura que flertava com um certo quê da saudosa *nobreza* pernambucana da qual Suassuna fazia parte, recriando a cultura popular brasileira sem nunca esquecer a unidade nacional, projeto de claro interesse político nos anos de 1970 conforme será analisado no capítulo seguinte.

Os artistas armoriais, em si mesmos pertencentes aos âmbitos artísticos e intelectuais da elite que ao povo, não poderiam, segundo o desejo de Suassuna, excluir o popular e seus traços

¹² Parece haver uma preocupação por parte do escritor em justificar publicamente que o Armorial não é um movimento elitista. A ocasião de seu lançamento, as figuras presentes, a grande cobertura da imprensa durante dias e a repercussão na mídia pernambucana dias depois nos permite supor o contrário.

¹³ “A unidade nacional brasileira vem do povo” – Tal afirmativa casa perfeitamente com o nacionalismo artístico da política do séc. XX (NAPOLITANO, 2002), aqui mais precisamente com o nacionalismo da ditadura militar, conforme trataremos a seguir.

¹⁴ Esses, no entanto, não eram formados pelos puros esmaltes da heráldica aristocrata.

de suas obras. Mas como conseguir que artistas que vivenciavam a academia e os grupos fechados onde ocorriam a realização de seus trabalhos pudessem solver a arte popular? Tal questão se torna ainda mais urgente a partir da percepção de que todos os trabalhos exercidos pelos músicos com a pretensão de inspiração e resgate das tradições populares haviam sido realizados a partir da academia, local onde os populares dificilmente se fazem presentes, ainda mais em se tratando do Nordeste do séc. XX.

O concerto será levado a efeito pela Orquestra de Câmara Armorial de Pernambuco. As músicas do séc. XX foram compostas especialmente para o Departamento de Extensão Cultural da UFP, no decorrer dos estudos realizados pelo Seminário Permanente de Arte Nordestina, por um grupo de compositores conhecidos internacionalmente. (Diário de Pernambuco, Recife, 18 de setembro de 1970).

Alguém poderia argumentar que as artes populares não são aprendidas nas universidades, afinal, não é nas universidades que se encontram as artes populares. Se algum violonista desejasse aprender os pontos da viola nordestina levada pelos cantadores, talvez seria muito mais proveitoso acompanhar os cantadores que até hoje tocam no Alto da Sé em Olinda e aprender com eles do que se dirigir à universidade em busca dos professores eruditos. Mas era “O professor Ariano Suassuna, [o] coordenador desses trabalhos” (Diário de Pernambuco, 18 de setembro de 1970) e o professor já havia deixado claro desde então que não seria permitido aos Armoriais ignorarem os artistas e as artes populares em sua estética de recriação. Deste modo, mesmo que parte dos estudos dos músicos armoriais tenham sido realizados meses antes do concerto de inauguração no Seminário Permanente de Arte Nordestina, dirigidos pelo Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, era o mestre Ariano Suassuna quem dirigia os estudos, pois o escritor era o diretor do Departamento de Extensão Cultural (SANTOS, 1999, p.21). Consequentemente, nenhum estudo realizado no Departamento podia fugir à prerrogativa daquilo que o escritor definia ser o popular.

As viola-de-arco é a origem das rabecas tão típicas da Música nordestina. Quando Suassuna trouxe ao Recife os rabequistas do Agreste e da Zona da Mata, notamos na “Chamada do Mateus”, do Bumba-meu-Boi, que uma das rabecas tinha a sonoridade característica da viola-de-arco – um registro mais grave do que a do violino e um som acentuadamente “nasal” – além de que executava suas variações de “pinicados” sempre à maneira de uma “resposta” em dueto com a outra rabeca que possuía – esta sim! – as características do violino. Este fato tem para nós, do “Seminário”, enorme significação e nos abriu amplas perspectivas. A sonoridade “nasal” e “triste” da viola-de-arco, além disso, parece casar bem com a maneira “fanhosa” de cantar dos nossos Cantadores, nos desafios, e dos Vaqueiros, nos seios aboios. (MACIEL, Diário de Pernambuco, Recife, 3 de maio de 1970).

Os estudos Armoriais, e conseqüentemente a formulação de suas obras e ideias, remontam a tempos anteriores ao seu lançamento e aos estudos realizados pelo Seminário em 1970. A escolha pela iniciação da narrativa a partir de seu lançamento se deu pela facilidade na delimitação do objeto de estudo que era apresentado naquela noite de domingo e, melhor ainda, através das palavras que o próprio Ariano Suassuna escolheu para tornarem-se públicas, ou ao menos aquilo que foi registrado nos jornais. O presente trabalho tem seu enfoque dirigido à Música Armorial, à recriação artística da sonoridade popular em estruturas eruditas, aos conflitos internos das formas adequadas a esta recriação e aos problemas sociais que a separação entre a elite artística e o popular traz em si a partir dos projetos nacionalistas e regionalistas da música e arte brasileira. Mas não seria possível falar da música armorial sem abordar o movimento que a engloba e empresta suas diretrizes. No entanto, é preciso que essa delimitação fique clara para que não se cobre e nem se extrapole aquilo que o trabalho não se propõe a realizar.

Como já mencionado, é possível seguir o início dos trabalhos de pesquisas e estudos dos músicos armoriais até o ano de 1959, durante a fase definida como preparatória (SANTOS, 1999, p.26), sendo que 11 anos antes do lançamento oficial do Movimento talvez não fosse possível nem defini-los ainda como compositores e músicos armoriais. O fato é que em 1959 formou-se o primeiro grupo de trabalho e pesquisa formado pelos músicos Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, Guerra Peixe e Capiba, sempre orientados pelas sugestões de Ariano Suassuna. Deste período surgiram as primeiras composições armoriais: Guerra Peixe compôs o seu *Galope*, Capiba criou peças para violino e viola como também as obras *Sem lei nem Rei* divididas em três partes e Jarbas Maciel compôs o seu *Cavalo Marinho* (SANTOS, 1999, p.59).

Todas essas obras estão presentes no LP gravado pela Orquestra de Câmara Armorial que só viria a ser lançado em 1975. Foram necessários dez anos para passar dos estudos de composição para a formação do primeiro Quinteto, criado apenas em 1969 com base no conjunto popular de Terno¹⁵, e que posteriormente se uniria à Orquestra de Cordas do Conservatório Pernambucano de Música, dirigida pelo Maestro Cussy de Almeida, para constituir em 1970 a Orquestra de Câmara Armorial (SANTOS, 1999, p.60).

Tem-se até aqui uma breve história do lançamento do Movimento Armorial, a sua aurora, e o início do desenvolvimento dos trabalhos realizados no seu âmbito musical. No entanto, antes de seguirmos com a trajetória da música e dos músicos armoriais, é preciso definir como se construirá a narrativa histórica que se seguirá daqui em diante.

¹⁵ Conjunto popular constituído por dois pifanos e duas rabecas (SANTOS, 1999, p.59)

1.1 História: Entre a universalidade e o particular

Nas paisagens do interior ainda é comum encontrar as velhas conversas na frente das casas onde as histórias e causos são contados e recontados. Nas memórias da infância mantêm-se as lembranças das avós que, com toda a paciência do mundo, recontavam as histórias de outrora para os seus netos. O gosto por contar e ouvir histórias parece ser uma disposição natural da sociabilidade do ser humano, sendo também um processo de aprendizado e diversão: “A história é, antes de tudo, um relato e o que se denomina explicação não é mais que uma maneira de a narração se organizar em uma trama compreensível” (WHITEHEAD, apud, CHARTIER, 2009).

Ao constituir um trabalho acadêmico de história, no entanto, não se pode limitar ao simples prazer de contar aquilo que aconteceu, é preciso definir qual história se conta e como ela será contada. No presente trabalho, optamos pela abordagem da história cultural.

Se os conceitos ainda podem nos dizer algo sobre alguma coisa, a narrativa da história cultural nos diz algo sobre História e sobre Cultura e, na conjunção dos termos, a narrativa da cultura na história. No entanto é preciso entender primeiramente suas significâncias individuais para que assim a compreensão do conjunto não seja apreendida em si mesma, mas também em suas partes. É necessário que entendamos o desenvolvimento da história enquanto narrativa de um objeto conhecido até a culminância do efeito de cultura no relato da história. Quando Heródoto defendeu que o objeto da pesquisa histórica seria limitado ao alcance das duas ou três últimas gerações posteriores ao ocorrido (KOSELLECK, 2013, p.42) não imaginava que milhares de anos depois seria sua figura mesma ainda estudada. Heródoto também teve a sensibilidade de entender a constituição fundamental de uma história contada, isto é, o logos, verbo, palavra ou o simples ato de contar. (KOSELLECK, 2013, p.43). A história passou a ser realizada como uma certa forma de relato dos eventos e, na antiguidade, essa narrativa deveria estar necessariamente entrelaçada aos grandes acontecimentos: a história era essencialmente militar e objetiva. A ação era o cerne da narrativa grega da história e situava-se naquilo que era relativo aos eventos (KOSELLECK, 2013, p.44). Foi apenas com Aristóteles, em sua poética, que a história se voltou não ao evento em si mesmo, mas ao modo como esse evento se encontrava sobreposto no tempo. O objetivo da história seria o transcrever os acontecimentos políticos e militares no tempo (KOSELLECK, 2013, p.45). Tal necessidade em direcionar a história não à ação, mas ao tempo se dava pela percepção de que uma ação nunca seria uma,

mas, pelo contrário, sempre abarcaria contingências que não poderiam ser contempladas em sua totalidade pela narrativa.

Se construída em torno de um indivíduo, uma narrativa (roteiro) não é una, como alguns o creem. Durante uma existência muitos eventos são produzidos numa quantidade inumerável, e nem todos constituem uma unidade; do mesmo modo, um indivíduo executa muitas ações que não resultam numa ação unitária. Assim, incorrem claramente em erro todos aqueles poetas que compuseram uma *Heracleida*, uma *Teseida* e poemas semelhantes (ARISTÓTELES, 2014, p.53).

Embora a poética e a história sejam narrativas, elas não são narrativas de mesmo teor, assim como o historiador e o poeta não exercem o mesmo ofício ao constituir suas narrativas. O filósofo de Estagira tinha clara consciência disso ao separar a função do relato poético do relato histórico.

Do que foi dito, também fica evidente que não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da possibilidade ou necessidade. O historiador e o poeta não se diferenciam pelo fato de um usar prosa e o outro, versos. A obra de Heródoto poderia ser versificada, com o que não seria menos obra de história, estando a métrica presente ou não. A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido (ARISTÓTELES, 2014, p. 54).

Assim, mesmo ao modificar o escopo da história da ação para o tempo, em Aristóteles, a narrativa da história permanece objetiva. Era necessária à narrativa da história que ela se contivesse naquilo que de fato realmente ocorreu, diferente da poesia, que poderia abordar as possibilidades do ocorrido. Por isso o filósofo afirma que “Consequentemente, a poesia é mais filosófica e mais séria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular” (ARISTÓTELES, 2014, p.55). Por narrativas referentes ao universal ou particular o estagirita entendia que:

O universal é o que cabe a um certo tipo de pessoa dizer ou fazer em determinadas circunstâncias segundo o que é provável ou necessário; esse é o objetivo da poesia, ainda que atribuindo nomes aos indivíduos. O particular, o que fez Alcibíades ou o que experimentou (ARISTÓTELES, 2014, p.55).

Assim, ao atribuir a narrativa histórica ao particular, Aristóteles fixava de vez a construção da história nas ações singulares do tempo, ou seja, enquanto a Filosofia deveria voltar-se às coisas universais, que não estão submetidas as contingências do tempo, a História deveria tomar como objeto justamente estas coisas mesmas, os eventos que estavam sempre submetidos à temporalidade e, por isso, não se repetiriam, eram casos únicos.

A história seguiu sua atribuição valorativa a partir daquilo que tinha importância para

pensar e aprender em relação aos eventos do passado. Tal conhecimento advindo dos estudos dos eventos únicos submetidos ao tempo era passível de expansão em relação aos percursos mais longos da narrativa, isto é, que o conhecimento da história não se limitasse apenas em narrar os eventos, mas também em encaixá-los no aprendizado do futuro. Buscando unificar os eventos singulares em um conhecer que iria necessariamente além dos fatos mesmos, tornando os acontecimentos históricos critérios objetivos em uma narrativa não limitada aos casos particulares, mas que se relacionasse à uma totalidade que lhes dessem significados a partir do conjunto dos acontecimentos do tempo histórico (KOSELLECK, 2013, p.50). Ou em outras palavras “O discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro, mas sob a forma de uma narração” (CERTEAU, *apud* CHARTIER, 2009). Exemplificando com o objeto central do presente trabalho: estudar a história da música armorial permite entender não apenas o acontecimento estudado, isto é, a música armorial, mas também o contexto geral da história da música brasileira que se faz presente nas influências do caso particular definido no objeto de estudo.

Os ensinamentos gregos sobre a história e sua narrativa se estenderam à Roma, onde a história surgiu em um aspecto mais unitário que buscava ressaltar os elementos do governo romano a partir da justificação de suas ações, onde os acontecimentos se encontravam no centro da história. Foi apenas com o advento do cristianismo que a centralidade romana começa a ser superada a partir da união da narrativa bíblica em conjunto com a mudança da percepção temporal. A finitude do tempo, e conseqüentemente da história, alteram as dinâmicas da interação narrativa que perduravam da Grécia à Roma (KOSELLECK, 2013, p. 61).

Ao logo da idade média, a história tomou seu lugar ao lado da retórica: enquanto a gramática ensinava a ler e falar corretamente, a história era um instrumento que servia para comentar corretamente sobre o objeto de estudo (KOSELLECK, 2013, p.80). E já no desenvolvimento das formas de fazer história a idade média nos relegou as grandes divisões de seus tratados, a saber: a crônica restringia-se à autoria de um indivíduo e voltava-se à um público amplo a partir de uma história abrangente guiada por uma ideia mestra, os modos da crônica enquanto narrativa eram divididos em *Series Temporum*, que centrava sua narrativa no todo da relação temporal, *Mare Historicum*, onde se buscava o maior volume de dados possíveis e o *Imago Mundi*, limitando-se “apenas” a uma parte da realidade (KOSELLECK, 2013, p.66). Haviam também as formas narrativas da *Annalistica*, onde vários autores desconhecidos, sem retornar às origens dos fatos, amontoavam notícias de cunho mais próximos à contemporaneidade, e os registros bibliográficos que, embora em menor quantidade, existiam e cumpriam função semelhante dos tempos atuais (KOSELLECK, 2013, P.68). Foi apenas com

Agostinho de Hipona (354 – 430) que a história foi separada entre os acontecimentos de ordem humana (dispensáveis) mas que ocorriam necessariamente em relação à ordem divina (indispensável).

Agostinho distingue duas *institutiones*: as que decorrem da prática humana, e que, por isso, são dispensáveis ainda que úteis; e aquelas que o Criador instituiu a favor do homem, e que, por consequência, não são cambiáveis. Nesse contexto, é verdade que os acontecimentos históricos se devem a ações humanas, mas se concretizam dentro de uma dada “(*ordo*) *temporum...*, *quorum est conditor et administrator Deus*”. A história, portanto, pertence aos dois âmbitos, e isso lhe garante uma importância dupla na expansão do conhecimento humano em direção à verdade eterna (KOSELLECK, 2013, p.81).

Se retornarmos ao pensamento de Aristóteles, relacionando-o ao desenvolvimento agostiniano da teoria da história, perceberemos que o jogo entre aquilo que é o particular da narrativa e o que é o universal é substituído pela união de ambos: a história, pertencendo a ordem eterna e às contingências humanas, passa a englobar em sua narrativa aquilo que é universal e aquilo que é particular. A união exercida por Agostinho foi o primeiro passo para a fundamentação ontológica da história que se pretendia universal, pois “dentro dessa perspectiva de conhecimento, todo acontecimento terreno poderia convergir para uma unidade” (KOSELLECK, 2013, p.83).

No advento da modernidade o historicismo surge como uma resposta à universalidade pretendida pela teoria da história da idade média. Entendendo o paradigma que se instaurou na modernidade, a suposição de uma ordem eterna, imutável e divina não poderia ser concatenado com a busca da razão enquanto parâmetro da verdade em oposição à autoridade que, naquele contexto, provinha de Deus. No entanto, o historicismo pecava ao renegar o valor significativo do passado tornando-o demasiadamente presente.

O pensamento histórico do início da Idade Moderna não pode ser adequadamente entendido enquanto permanecer submetido ao veredito do Historicismo, para o qual teria representado uma visão provisória e insuficiente ou até falsa do mundo histórico. Constitui reflexo de um momento de sua própria crise o fato de que o Historicismo foi incapaz de reconhecer a rica consciência Histórica de um outro período, manifestada em controvérsias amplamente documentadas e apaixonadas, travadas com as forças motoras da época, e traduzi-la para o seu próprio tempo, a fim de utilizá-la como instrumento da própria História (KOSELLECK, 2013, p.85).

O novo paradigma carregava consigo problemáticas geradas pela ruptura com o passado, pois o próprio projeto da modernidade, que adota o nome de Iluminismo, é se opor à “Idade das Trevas” do período medieval e, portanto, romper com a tradição. Se em Agostinho era possível entender, mesmo em relação à ordem divina que trazia consigo a necessidade da

universalidade, a possibilidade de uma história da contingência, dos fatos únicos, e do universal, ou daquilo que é necessário a partir de Deus, como se poderia unificar a narrativa da história moderna se a universalidade era posta em negativa por sua premissa já que os modernos não podiam mais submeter a ordem dos acontecimentos do mundo ao divino? A possibilidade da verdade na história se encontrava ameaçada pelas novas linhas de pensamentos sendo ferrenhamente questionada.

A partir da pergunta sobre o que seria História: “*che cosa, o quale sai l’historia*”. Os tratados tinham identificado – e continuavam a fazê-lo – História com escrita da História, em vez de fazer interpretações conceituais, haviam recorrido às ciências auxiliares, como cronologia, geografia e genealogia (KOSELLECK, 2013, p.99).

E assim “os critérios de verdade foram discutidos no sentido do pirronismo, que estava surgindo (...) num ceticismo radical” (KOSELLECK, 2013, p.100). A crise da história era regida pelos novos modos de conceber tempo, espaço e matéria pelos pensadores modernos. As soluções buscadas para restituir a veracidade da história foram diversas: alguns tentaram fundamentar uma nova ciência aos moldes cartesianos, outros tentaram quantificar o tempo tentando reduzir a história a partir de um cientificismo, excluindo as contingências particulares da narrativa histórica; os empiristas céticos, como David Hume, buscaram defender uma noção natural da história onde apenas a partir dela a verdade poderia ser resgatada. Fato é que a história se encontrava em uma situação delicada, com problemas que não podiam ser respondidos a partir de si mesma, mas necessitava de auxílio a partir de uma irmã que lhe seguia desde o início: a resolução da problemática histórica se deu na transformação da história em conceito, um conceito em-si mesmo alheio aos particulares, isto é, uma Filosofia da História.

Não é o objetivo do presente trabalho versar sobre as transformações modernas do conceito filosófico da história. Embora tal exercício tenha permeado a presente narrativa, o objetivo até aqui foi demonstrar um breve, embora denso, desenvolvimento do conceito, das concepções, do registro e do fazer histórico ao longo do tempo até a crise da sua possibilidade em atingir a verdade que culminou na modernidade. Para nós, é suficiente a conclusão de que a História foi superada enquanto simples narrativa podendo ser entendida em três vertentes distintas:

Em 1775 Adelung, finalmente, registrou a vitória da “História”. A expressão possuiria três significados equivalentes, que não se perderam, desde então: “1. Aquilo que aconteceu, uma coisa acontecida... 2. A narrativa de tal História ou de episódio acontecidos, a *Historie*... 3. O conhecimento de episódios acontecidos, o estudo da História [*Geschichtskunde*], sem plural. (KOSELLECK, 2013, p. 133).

É a partir da superação operacional da crise conceitual da história que novas formas narrativas começaram a surgir ao fim da modernidade. Uma dessas novas formas é justamente a escolhida para guiar a narrativa do presente trabalho: a história cultural surge como uma nova forma narrativa na tentativa de unificar o universal e o particular da história que se conta sem recorrer à autoridade divina de outrora, podendo englobar não apenas as contingências delimitadas pela razão, mas também superar a exclusão racional pelas significâncias, por vezes contraditórias, da cultura. Nas palavras da resolução sugerida por Koselleck ao problema dos universais na narrativa histórica: “É o coletivo singular que designa a soma das histórias individuais como essência de tudo aquilo que aconteceu no mundo” (KOSELLECK, 2013, p.120).

Com a crise da modernidade, que tira da narrativa histórica a possibilidade da verdade unívoca que ela trouxe consigo ao longo de sua trajetória, novas formas de pensar o fazer histórico surgem.¹⁶ A epistemologia histórica segue por vertentes diversas, cada qual defendia uma nova forma de restituir à disciplina o domínio do conhecimento que ela gozava outrora. Como nos diz De Certeau (2011) agora a história se encontra entre a produção e o logro de um relato dissimulado dividida entre os textos sérios e a fantasia. Uma dessas novas abordagens surgidas por volta do séc. XVIII é a história cultural, intimamente ligada com o advento da cultura a partir do romantismo alemão. É essa junção entre cultura e história que abordaremos a seguir, antes, porém, é preciso deixar claro, como nos adverte Chartier (2009): cada corrente da história cultural se adequa a diferentes objetos e métodos e que concatená-las faz-se impossível.

1.1.1 História Cultural: Uma Abordagem

Se pudéssemos fazer uso de uma resposta simples não seguida por qualquer problemática, a presente sessão não teria maior extensão do que um parágrafo. A pergunta “O que é História Cultural?” poderia ser respondida de forma simplória: é uma História que versa sobre a Cultura. No entanto: “A pergunta foi feita publicamente há mais de um século, em 1897, por um historiador alemão pioneiro e de certo modo também um dissidente, Karl Lamprecht. Para o bem ou para o mal, a questão ainda espera uma resposta definitiva” (BURKE, 2008, p.9). Se não há uma resposta definitiva para o que seja a abordagem da História Cultural, agrava-se a problemática quando em nosso tempo a antiga história cultural foi substituída pela

¹⁶ Já para o historiador Roger Chartier, a crise da verdade na história não foi solucionada pelas novas formas, mas pela segurança do método. Para o historiador, o fazer histórico deve ser assegurar epistemologicamente a partir da prova documental, da construção da explicação e colocação dos dados em forma literária, além disso é preciso também assegurar o testemunho da memória como prova da existência do passado (CHARTIER, 2009).

denominada Nova História Cultural. É preciso, no entanto, entender o passado para compreender o novo.

Segundo Peter Burke, o fazer da história cultural pode ser lido a partir de duas formas distintas e ao mesmo tempo complementares, a saber, a abordagem interna e a abordagem externa.

A abordagem interna trata da presente renovação da história cultural como uma reação às tentativas anteriores de estudar o passado que deixavam de fora algo ao mesmo tempo difícil e importante de se compreender. De acordo com esse ponto de vista, o historiador cultural abarca artes do passado que outros historiadores não conseguem alcançar. A ênfase em “culturas” inteiras oferece uma saída para a atual fragmentação da disciplina em especialistas de história da população, diplomacia, mulheres, ideias, negócios, guerra e assim por diante (BURKE, 2008, p. 8).

Como já foi abordado anteriormente, a problemática moderna entre a universalidade e o particular terminou por gerar uma crise no conceito da história. Essa crise resultou na fragmentação nuclear das formas de fazer história. A História Cultural surge internamente, isto é, no exercício do fazer historiográfico e nas teorias dos historiadores, como uma solução a tal fragmentação. A adoção da cultura como meio a solucionar tais problemas não é exclusiva da história e é por isso que:

A abordagem externa, ou visão de fora, também tem algo a oferecer. Em primeiro lugar, vincula a ascensão da história cultural a uma “virada cultural” mais ampla em termos de ciência política, geografia, economia, psicologia, antropologia, arqueologia e “estudos culturais” [...] Houve um deslocamento nessas disciplinas, pelo menos entre uma minoria de acadêmicos, que passaram da suposição de uma racionalidade imutável (a teoria da escolha racional em eleições ou em atos de consumo, por exemplo) para um interesse crescente nos valores defendidos por grupos particulares em locais e períodos específicos (BURKE, 2008, p. 8).

Alguém poderia questionar, corretamente, que essa ideia de superação da razão é uma falácia, afinal, todo estudo parte necessariamente do uso e exercício da racionalidade. A questão aqui não é abdicar do uso da razão recaindo em um irracionalismo onde tudo e qualquer expressão que seja englobado pelo conceito de cultura seja aceitável, e, afinal, o que hoje não pode ser pensado enquanto cultura? A resposta a tal objeção consiste na percepção de que o exercício de se debruçar sobre a cultura não resulta na exclusão do uso da razão mas, pelo contrário, adequa o uso da racionalidade à interpretação dos simbolismos específicos de cada grupo a partir de um objeto de estudo. Porque:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento

dos discursos proferidos com a posição de quem utiliza (CHARTIER, 1990, p.17).

A história cultural é sempre história cultural de algo ou alguém. Aqui, por exemplo, exercemos o foco investigativo na História Cultural da Música.

O terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana, mas a abordagem do passado em termos de simbolismo é apenas uma entre outras. Uma história cultural das calças, por exemplo, é diferente de uma história econômica sobre o mesmo tema, assim como uma história cultural do Parlamento seria diversa de uma história política da mesma instituição (BURKE, 2008, p. 10).

Ora, se o entendimento do conceito de história e a ruptura que culmina nas novas abordagens foi proveitosamente perpassado pela historicidade do conceito, também será proveitoso que o entendimento daquilo que é a História Cultural abarque a formação histórica desta abordagem. Conforme explica Chartier:

As características próprias da história cultural, assim definida, que concilia novos domínios de investigação com fidelidade aos postulados da história real, eram como que a tradução da estratégia da própria disciplina, que visava a apropriação de uma nova legitimidade científica, apoiada em aquisições intelectuais que tinham fortalecido o seu domínio institucional (CHARTIER, 1990, p.15).

Assim, embora tenha sido “redescoberta” no ano de 1970, e redescobrir aqui toma o valor de ter sido revalorizada, a história cultural:

Não é uma descoberta ou invenção nova. Já era praticada na Alemanha com esse nome (*Kulturgeschichte*) há mais de 200 anos. Antes disso havia histórias separadas da filosofia, pintura, literatura, química, linguagem e assim por diante. A partir de 1780, encontramos histórias da cultura humana ou determinadas regiões ou nações (BURKE, 2008, p.15).

O início da ascensão da importância da cultura, iniciada na Alemanha, está intimamente relacionada ao início do romantismo alemão que, em sua história, surge como uma oposição ao excessivo racionalismo do iluminismo francês.

Os alemães tendiam a supor que na França ninguém tinha consciência, ninguém sequer começava a ter consciência do que eram esses problemas mais profundos; que todos os franceses eram macacos dissecados, sem nenhuma concepção do que move o ser humano, ou pelo menos o ser humano dotado de uma alma, de necessidades espirituais (BERLIN, 2015, p.87).

Esse ataque ao racionalismo “seco” apregoado pelos franceses, essa doutrina da razão iluminista que gozava de grande prestígio no séc. XVIII, perpassava necessariamente pela

estética e pela arte alemã. A redescoberta da instância inconsciente do humano foi fundada a partir do insurgente nacionalismo alemão que se baseava em sua arte e seu folclore.

Se uma canção folclórica diz algo a você, assim pensavam eles, é porque os que fizeram essa canção eram alemães como você mesmo, e eles falavam com você, que pertence à mesma sociedade que eles; e, por serem alemães, usavam certos nuances, usavam certas sucessões de sons, usavam certas palavras que, sendo de alguma forma conectadas e nadando na grande maré de palavras e símbolos e experiências na qual nadam todos os alemães, tem algo de peculiar a dizer a certas pessoas, que não podem dizer a outras pessoas (BERLIN, 2015, p.99).

É possível perceber claramente que a racionalidade impessoal do iluminismo francês é fortemente negada pelos folcloristas alemães. Além disso, como já foi referenciado por Burke, a razão dá espaço aos valores simbólicos que são enraizados na vivência coletiva e significativa, eis o engatinhar da cultura. Sobre os estetas franceses do séc. XVIII “de modo geral se diria que o valor de uma obra de arte consiste em ela ser o que é.” (BERLIN, 2015, p.97). No entanto:

Essa não era a visão dos alemães [...] Para eles, uma obra de arte é a expressão de alguém, é sempre uma voz falando. Uma obra de arte é a voz de um homem dirigindo-se a outros homens. Seja uma taça de prata, ou uma composição musical, ou um poema, ou mesmo um código de leis – o que quer que seja, qualquer artefato das mãos humanas é, de alguma forma, a expressão da atitude perante a vida, consciente ou inconsciente, de quem o fez (BERLIN, 2015, p.98).

No romantismo, e conseqüentemente na noção de cultura, os objetos não existem em si e por si mesmos, como queriam os racionalistas iluministas, mas, pelo contrário:

A partir daí, certas conclusões românticas se seguem, isto é, conclusões que afetaram o antirracionalismo, pelo menos da maneira como era compreendido no século XVIII. A principal conclusão, para nossos propósitos atuais, é esta: que, se de fato for assim, então se infere claramente que os objetos não podem ser descritos sem referência aos propósitos de quem os fez. O valor de uma obra de arte tem de ser analisado em termos daquele grupo de pessoas específicos a quem ela se dirige, do motivo que move aquele que fala, do efeito sobre aqueles que ouvem o que foi falado e do vínculo que isso cria automaticamente entre o falante e o ouvinte. É uma forma de comunicação e, se é uma forma de comunicação, então não tem um valor impessoal ou eterno (BERLIN, 2015, p.101).

A conclusão de que os humanos e as obras de arte não existem isolados e não podem ser assim concebidos pela razão já é um marco surpreendente na história do pensamento, reformulando toda a noção de conhecimento de algo. Há, no entanto:

Uma conclusão muito mais surpreendente [...] é a seguinte: se o valor de cada cultura reside no que essa cultura em particular procura – como ele [Herder] diz, cada cultura tem o próprio centro de gravidade -, você deve determinar qual é esse centro de gravidade, o *Schwerpunkt*, como ele o chama, para conseguir compreender qual a

essência desses homens; não adianta julgar essas coisas do ponto de vista de outro século ou de outra cultura. Se você tiver de fazer isso, então perceberá o fato de que épocas diferentes tinham ideias diferentes e que esses ideais eram, cada um a seu modo, válidos para seu tempo e seu lugar e podem ser admirados e apreciados por nós agora (BERLIN, 2015, p.103).

Definidos a gênese da ideia de cultura a partir do romantismo alemão, fundamentada em sua oposição ao racionalismo do iluminismo francês, podemos voltar ao desenvolvimento da cultura no meio do fazer da história. Assim são demarcadas as fases de evolução da história cultural:

A história pode ser dividida em quatro fases: a fase “clássica”, a da “história social da arte”, que começou na década de 1930; a descoberta da história da cultura popular, na década de 1960; e a “nova história cultural” [...] Entretanto, é bom ter em mente que as divisões entre essas fases não eram tão claras, na época, quanto se costuma lembrar após o acontecimento (BURKE, 2008, p.15).

Um breve desenvolvimento da história intelectual do emprego do conceito da cultura permite perceber que a ascensão de Hitler em 1933 terminou por resultar na “Grande Diáspora”, onde intelectuais que eram perseguidos pelo regime Nazista, que se espalhava por toda a Europa, fugiram para outros países e localidades, resultando em um maior enfoque nas abordagens entre cultura e sociedade por parte dos refugiados (BURKE, 2008, p.24). Consequentemente, mesmo que a ideia de história cultural tenha surgido em conjunto com a ascensão do romantismo alemão no séc XVIII, apenas os folcloristas e antropólogos se ocupavam desta abordagem. Foi apenas em 1960 que a história se voltou para a cultura (BURKE, 2008, p.29). Tal fato é acentuado, como nos demonstra Bronislaw Bazcko (1985) porque a ciência, até metade do séc. XX, buscava separar o imaginário do real, julgando existir a verdade “imparcial” sem perceber que tal forma de conhecimento nada mais era do que uma construção do imaginário científico. Logo, o conceito de imaginação e seu valor semântico são alterados a partir de seu valor histórico e da semântica pessoal de cada grupo.

É interessante observar que o primeiro trabalho historiográfico com enfoque cultural se deu no âmbito da música. Foi em 1959 que Hobsbawm, usando o pseudônimo de Francis Newton, lançou a sua obra “História Social do Jazz” (BURKE, 2008, p.29). Seguiu-se então uma explosão dos trabalhos historiográficos focados na cultura como “A formação da classe operária” de Thompson, lançado em 1963, onde o autor revolucionou ao abordar o lugar da cultura popular no processo de formação que era o seu objeto de estudo.

O enfoque pioneiro de Thompson sobre a importância do popular na formação da cultura revolucionou a forma de pensar a história. Se a grande tradição historiográfica centralizava sua

atenção nos grandes acontecimentos, como já foi argumentado e demonstrado anteriormente, a revolução que o conceito de cultura vem realizar na historiografia permite superar a centralização única em relação aos grandes acontecimentos e estudar as diversas influências das contingências. Supera-se, então, em primeiro lugar, a homogeneidade ao separar cultura popular e erudita (BURKE, 2008, p.40). E, em um segundo momento, volta-se contra a ideia desta separação radical entre os dois âmbitos da cultura. A ideia de cultura popular se desenvolve assim em oposição à noção anterior de que as expressões dos povos eram apenas subculturas, a cultura popular se torna, então, culturas populares (BURKE, 2008, p.41). A partir do interesse crescente pela operação do conceito de cultura, a história volta-se à antropologia que, como já foi demonstrado, foi o primeiro lar do interesse intelectual pela cultura.

O aumento do interesse pela cultura popular tornou a antropologia ainda mais relevante para os historiadores. Os antropólogos já haviam rejeitado a suposição condescendente de que os povos estudados não entendiam suas próprias culturas, e levavam em conta o conhecimento local ou não oficial de seus informantes (BURKE, 2008, p.56).

Semelhante à proposta de Burke, poderíamos delimitar o complexo cultural da antropologia ao conglomerado significativo das sociedades humanas que abarcam em si as esferas do conhecimento, crença, arte, moral, leis e costumes (BURKE, 2008, p.43). No entanto, enquanto exercício teórico em busca de maior aprofundamento daquilo que se investiga, parece mais proveitoso dar a voz à antropologia sobre aquilo que ela pensa e define enquanto cultura. No presente trabalho iremos concentrar a abordagem da antropologia cultural a partir da ideia da “descrição densa” proposta por um dos antropólogos mais influentes, Clifford Geertz.

1.1.2 – Por uma teoria interpretativa da cultura na história

De forma extremamente lúcida, Geertz realiza a abertura de sua obra “*A interpretação das culturas*” não com uma apologia ao seu objeto de estudo, mas, pelo contrário, com uma ressalva aos limites da utilização do conceito de cultura que, na empolgação da nova descoberta das possíveis utilizações do conceito chave, parecem ter sido ignorados.

Em seu livro *Philosophy in a New Key*, Susanne Langer observa que certas ideias surgem com tremendo ímpeto no panorama intelectual. Elas solucionam imediatamente tantos problemas fundamentais que parecem prometer também resolver todos os problemas fundamentais, esclarecer todos os pontos obscuros. Todos se agarram a elas como um “abre-te-sésamo” de alguma nova ciência positiva, o ponto central em termos conceituais em torno do qual pode ser construído um sistema de análise abrangente. A moda repentina de tal *grande idée*, que exclui praticamente tudo

o mais por um momento, deve-se, diz ela, “ao fato de todas as mentes sensíveis e ativas se voltarem logo para explorá-la. Utilizamo-la em cada conexão, para todos os propósitos, experimentamos cada extensão possível de seu significado preciso, com generalizações e derivados” (GEERTZ, 1989, p.13).

Quando a euforia pelo novo conceito diminui, as mentes criativas se voltam ao equilíbrio das possibilidades da nova ferramenta interpretativa. Contrariando os radicais que se recusam a enxergar a evidência, o trabalho daqueles que conseguiram diminuir suas expectativas é o de limitar o conceito para que seu uso possa ocorrer de forma equilibrada e real. Não cabe mais a expectativa de que o conceito de cultura seja a chave de todos os problemas da esfera humana, pelo contrário, essa relação de esfriamento dos ânimos “se confirma no caso do conceito de cultura, em torno do qual surgiu todo o estudo da antropologia e cujo o âmbito essa matéria tem se preocupado cada vez mais em limitar, especificar, enfocar e conter” (BURKE, 1989, p.14). É por isso que:

Aos nos familiarizarmos com a nova ideia, após ela se tornar parte do nosso suprimento geral de conceitos teóricos, nossas expectativas são levadas a um maior equilíbrio quanto às suas reais utilizações, e termina a sua popularidade excessiva. Alguns fanáticos persistem em sua opinião anterior sobre ela, a “chave para o universo”, mas pensadores menos bitolados, depois de algum tempo, fixam-se nos problemas que a ideia gerou efetivamente. Tentam aplica-la e ampliá-la onde ela realmente se aplica e onde é possível expandi-la, desistindo quando ela não pode ser aplicada ou ampliada (GEERTZ, 1989, p.13).

Essa ideia de delimitação da aplicação do conceito de cultura busca substituir a antiga tese do todo mais complexo proposta por E.B. Tylor que, segundo Geertz, hoje serve muito mais para confundir do que esclarecer (GEERTZ, 1989, p.14). Ainda assim, pensar uma categorização mais objetiva do conceito não é uma tarefa fácil, o que hoje pode ser entendido fora do contexto significativo da cultura? Tal tentativa de delimitação resulta em uma extensão consideravelmente ampla sobre o que é cultura que termina por ser de certo modo exagerada. Ao buscar as possíveis definições, termina por resultar em um argumento menos definido do que funcional. Ainda assim é interessante e importante observar as derivações dessa tentativa de definição realizada por Clyde Kluckhohn.

O pantanal conceptual para o qual pode conduzir a espécie de teorização *pot-au-feu* tyloriana sobre cultura é evidente naquela que ainda é uma das melhores introduções gerais à antropologia, o *Mirror for Man*, de Clyde Kluckhohn. Em cerca de vinte e sete páginas do seu capítulo sobre o conceito, Kluckhohn conseguiu definir a cultura como: (1) “o modo de vida global de um povo”; (2) “o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo”; (3) “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; (4) “uma abstração do comportamento”; (5) “uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente; (6) “um celeiro de

aprendizagem em comum”; (7) “um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes”; (8) “comportamento aprendido”; (9) “um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento”; (10) “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens”; (11) “um precipitado da história” (GEERTZ, 1989, p. 14).

Ao tentar definir o conceito de cultura a partir de todas as variáveis existenciais nas quais ele se manifesta, o autor recai, nas palavras de Geertz, em um pantanal conceitual. A expansão das variáveis de um conceito sugere mais a manifestação eclética do “como é” do que de fato aquilo que a cultura “é”. A difusão das variáveis do “como pode ser” do conceito termina por resultar na conclusão de que “O ecletismo é uma auto frustração, não porque haja somente uma direção a percorrer como proveito, mas porque há muitas: é necessário escolher” (GEERTZ, 1989, p.15). Deste modo, embora seja uma linha de investigação possível, preferimos optar pela abordagem da antropologia cultural interpretativa sugerida pelo autor. “O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico” (GEERTZ, 1989, p.15).

Mas o que é uma teoria semiótica da cultura? Ou até mesmo o que entende Geertz por uma descrição densa? As respostas para tais questões só podem ser corretamente respondidas se antes entendermos de onde surgem suas aplicações. “Se você quer compreender o que é a ciência, você deve olhar, em primeiro lugar, não para as suas teorias ou suas descobertas, e certamente não para o que seus apologistas dizem sobre ela; você deve ver o que os praticantes da ciência fazem” (GEERTZ, 1989. P.15). Portanto só nos resta agora indagar: O que é a antropologia? Ou melhor, se seguirmos as direcionais do antropólogo: o que faz a antropologia?

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente o que é a prática etnográfica, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de método. Segundo a opinião dos livros textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle (GEERTZ, 1989, p.15).

O autor segue elaborando o exemplo cedido por Gilbert Ryle sobre as implicações etnográficas no simples ato de piscar os olhos entre três crianças.¹⁷ O que se segue, de modo sintético, é a conclusão de que em um jogo de piscar os olhos há necessariamente um ato comunicativo e, além dele, as intenções daqueles que piscam. As piscadelas das crianças podem ser entendidas como ato deliberado ou um ato direcionado a alguém em particular, transmitindo ou não uma mensagem de acordo com um código estabelecido socialmente ou sem o conhecimento do companheiro. O objetivo do experimento é compreender as diversas camadas significativas que podem existir em um simples ato de piscadela. Eis o que difere uma descrição densa ou superficial. Para a descrição superficial o ato de piscar os olhos se limita ao ato de piscar os olhos, sem qualquer significância posterior, é apenas a contração das pálpebras. Já na descrição densa:

Está o objeto da etnografia: uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como *categoria cultural*, são tanto não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua própria pálpebra (GEERTZ, 1989, p.17)

Em outras palavras, o objetivo da teoria semiótica da cultura, fazendo uso da descrição densa dos atos significativos, é enxergar as estruturas significantes até nos mais simples atos de convivência e ação humana a partir das inferências e implicações das ações.

É apenas após definir o exercício etnográfico que Geertz finalmente se arrisca em uma definição do que de fato a cultura é. “A cultura, esse documento de atuação, é, portanto, pública” (GEERTZ, 1989, p.20). E sendo ela um documento, ou seja, objeto passível de leitura significativa, pública, há uma acessibilidade de suas significações por parte de outros humanos. Tal percepção não exclui, no entanto, o debate sobre padronização ou estado de mente derivado da cultura.

Uma vez que o comportamento humano é visto como uma ação simbólica (na maioria das vezes; *há* duas contrações) – uma que significa, como a fonação na fala, o pigmento da pintura, a linha na escrita ou a ressonância na música, - o problema se a cultura é uma conduta padronizada ou um estado da mente ou mesmo as duas coisas juntas, de alguma forma perde o sentido. [...] O que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através de sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche

¹⁷ Por motivo de extensão e objetividade o presente experimento descritivo não aparecerá no corpo do presente trabalho. Aconselha-se, no entanto, que o leitor deva acessar a descrição no texto original em “Interpretação das Culturas” – GEERTZ, Clifford, 1989.

ou orgulho (GEERTZ, 1989, p.20).

Segue-se uma conclusão simples embora profunda: “A cultura é pública porque o significado o é” (GEERTZ, 1989, p.22). Pode-se, por fim, concluir o que é o conceito de cultura e suas funções enquanto significados e aplicações teóricas nas leituras semióticas da antropologia:

Visto sob esse ângulo, o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. De fato, esse não é seu único objetivo – a instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural no comportamento humano são outros, e a antropologia não é a única disciplina a persegui-los. No entanto, esse é o objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais, 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, 1989, p.24).

A partir da ideia de uma semiótica interpretativa, é possível questionar até que ponto o objeto de estudo seria neutro, ou não afetado, pelo sujeito que se debruça sobre ele. Afinal, este mesmo sujeito já está embutido de um complexo significativo de sua própria cultura. Geertz não nega tal prerrogativa, mas, pelo contrário, faz uso dela.

Todavia, como no estudo da cultura a análise penetra no próprio corpo do objeto – isto é, começamos com as nossas próprias interpretações do que pretendem nossos informantes, ou o que achamos que eles pretendem, e depois passamos a sistematizá-las (GEERTZ, 1989, p.25).

Ao mesmo tempo é preciso perceber que “compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade” (GEERTZ, 1989, p.24). E o jogo instaurado entre normalidade, ou aquilo que é coerente, e particularidade, ou daquilo que não é passível de qualquer coerência, é imediatamente justificado.

A coerência não pode ser o principal teste de validade de uma descrição cultural. Os sistemas culturais têm que ter um grau mínimo de coerência, do contrário não os chamaríamos sistemas, e através da observação vemos que normalmente eles têm muito mais do que isso. Mas não há nada tão coerente como a ilusão de um paranoico ou a estória de um trapaceiro. A força de nossas interpretações não pode repousar, como acontece hoje em dia com tanta frequência, na rigidez com que elas se mantêm ou na segurança com que são argumentadas. Creio que nada contribuiu mais para desacreditar a análise cultural do que a construção de representações impecáveis de ordem formal, em cuja existência verdadeira praticamente ninguém pode acreditar (GEERTZ, 1989, p.28).

Geertz chega às conclusões derivadas de sua teoria semiótica a partir de seu ponto global, qual seja, de que a abordagem semiótica da cultura auxilia o acesso ao mundo conceitual no qual vivem os sujeitos que são objetos de nosso estudo de forma que podemos, em alguma medida, conversar com eles. Esta conversa, que se lança no jogo da normalidade com a particularidade, termina por resultar em uma análise não linear, em um sistema cultural não fechado e completamente coerente, mas que é, em suas sequências desconexas, por isso mesmo coerente (GEERTZ, 1989, p.35).

No estudo da cultura, os significantes não são sintomas ou conjuntos de sintomas, mas atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos e o objetivo não é a terapia, mas a análise do discurso social. Mas a maneira pela qual a teoria é usada – investigar a importância não aparente das coisas – é a mesma (GEERTZ, 1989, p.36).

Concluídas as análises e explanações dos três pilares conceituais do presente trabalho, a saber, História, Cultura e História Cultural, podemos agora apresentar o autor que definiu, a partir de suas pesquisas no campo da sociologia, aquilo que constitui o campo da arte erudita e os conflitos sociais de poderes distintos que estão em jogo na constituição destes campos, sendo, por isso, o pensador de maior importância para a leitura da história aqui contada: o sociólogo francês Pierre Bourdieu.

1.2 – Pierre Bourdieu: Poder Simbólico e Mercado Cultural

O encontro entre historiadores e antropólogos, demarcado nas décadas de 1970 e 1980, deu origem a uma das inovações mais inspiradas no âmbito da história cultural. “As marcas deixadas pela antropologia em geral e por Geertz em particular são visíveis, mas a chamada “nova história cultural” tem mais de uma fonte de inspiração” (BURKE, 2008, p.68). A Nova História Cultural tem origem na década de 1980 e tem seu grande marco a partir do lançamento do livro “*A Nova História Cultural*” da historiadora norte-americana Lynn Hunt, em 1989.

A NHC [Nova História Cultural] é a forma dominante de história cultural – alguns até mesmo diriam a forma dominante de história – praticada hoje. Ela segue um novo “paradigma”, no sentido do termo usado na obra de Thomas Kuhn¹⁸ sobre a estrutura das “revoluções” científicas, ou seja, um modelo para a prática “normal” da qual

¹⁸ Thomas Kuhn foi um dos maiores Filósofos da Ciência Contemporânea. Pondo-se entre a discussão acerca da exclusão da rigidez do método e da necessidade do método científico, que encabeçava o cerne das discussões filosóficas sobre a ciência, Kuhn sugere a ideia de paradigma que é aproveitada até hoje. Para o pensador, a ciência funcionava a partir de rupturas de suas normatividades teóricas: uma teoria era sempre superada por uma nova perspectiva que tomava seu lugar como normativa. Para maior aprofundamento sugere-se a leitura de sua obra “*A estrutura das revoluções científicas*” (KHUN, Thomas, 2010).

decorre uma tradição de pesquisa (BURKE, 2008, p.68).

A Nova História Cultural surgiu dos desafios propostos pelas novas noções do conceito de cultura advindos da tradição antropológica. Diferentemente de suas outras irmãs das vertentes historiográficas, e até mesmo de sua irmã mais próxima a “velha” história cultural, a nova história cultural tem como caráter distinto a preocupação fundamental com a teoria (BURKE, 2008, p.70). Entre os grandes pensadores influentes da nova corrente da história cultural e sua centralização na discussão teórica encontra-se o sociólogo Pierre Bourdieu.

Bourdieu, filósofo que se transformou em antropólogo e sociólogo, não escreveu história, embora tivesse um bom conhecimento do assunto e fizesse muitas observações perspicazes sobre a França do século XIX. No entanto, os conceitos e teorias que produziu em seus estudos, primeiro sobre os berberes e depois sobre os franceses, são de grande relevância para os historiadores culturais. Incluem o conceito de “campo”, a teoria da prática, a ideia de reprodução cultural e a noção de “distinção” (BURKE, 2008, p.76).

Embora a linguagem e o desenvolvimento teórico do sociólogo sejam um tanto densos e até mesmo difíceis, não há ninguém melhor do que o próprio autor para expor e definir suas ideias. Para o presente trabalho nos será fundamental três ideias expostas por Bourdieu: Campo, Poder Simbólico e Mercado de Bens Simbólicos.

Para entendermos o conceito de Campo, que se estende às esferas literárias, linguísticas, artísticas, intelectuais ou científicas, é preciso compreender sua origem, sua gênese, encontrada a partir do conceito de *Habitus*.

O *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural -, mas sim o de um agente em ação: tratava-se de chamar atenção para o “primado da razão prática” de que falava Fichte, retomando ao idealismo, como Marx sugeria nas *Teses sobre Feuerbach*, o “lado ativo” do conhecimento prático que a tradição materialista, sobretudo com a teoria do “reflexo”, tinha abandonado (BOURDIEU, 1998, p.61).

O exercício de esclarecer as bases da discussão de Bourdieu, embora muito atrativos e instigantes, necessitariam de um trabalho dissertativo inteiramente voltado ao pensamento do autor, o que não é o caso. É suficiente que, em relação ao conceito de *Habitus*, entendamos que a intenção teórica de Bourdieu era a de superar uma filosofia da consciência¹⁹ sem anular o

¹⁹ A ideia de uma filosofia da consciência praticada por Bourdieu está intimamente ligada aos desdobramentos da filosofia crítica de Immanuel Kant e seu sujeito transcendental que funciona como base à corrente filosófica conhecida como Idealismo Alemão. Para maior aprofundamento no conteúdo sugere-se a obra “*Idealismo Alemão*” de Will Dudley.

agente em sua operação prática de construção do objeto (BOURDIEU, 1998, p.62). Dentro dessas perspectivas é possível perceber que o conceito de campo deriva diretamente do conceito de *Habitus*.

A mesma atitude esteve na origem do emprego do conceito de *campo*. Também aqui a noção serviu primeiro para indicar uma direção à pesquisa, definida negativamente como recusa à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, perante a qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais, ciências religiosas, história da arte ou história literária: nestas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da teorização de uma arte que chegara a um alto grau de autonomia e um reducionismo empenhado em relacionar diretamente as formas artísticas com as formas sociais [...] encobria o que as duas correntes tinham de comum, a saber, o fato de ignorarem o campo de produção como espaço social de relações objetivas (BOURDIEU, 1998, p.64).

Ou seja, a teoria do Campo busca realizar uma medida dialética, a oposição entre dois opostos que até então se punham como excludentes, entre o caráter interno da obra com alto grau de autonomia, e, portanto, formalista, e a exterioridade social, que recaía em um reducionismo ao empenhar a formalidade com as formas sociais. O que o sociólogo buscava ressaltar é que mesmo em sua esfera interna de produção a obra já abarcava o espaço social em relações objetivas na criação de seus significados. A teoria do campo surgiu, inicialmente, da pressuposição de que o campo intelectual, e apenas ele, gozava de uma autonomia relativa. Tal pressuposição foi superada a partir da percepção de que mesmo os agentes intelectuais gozavam de “relações objetivas entre as posições ocupadas por esses agentes, que determinam a forma de tais interações” (BOURDIEU, 1998, p.66). A partir de tal percepção era necessário expandir a funcionalidade do instrumento conceitual, a noção de campo, aplicando-o a domínios diferentes relativos “não só as propriedades específicas de cada campo [...] mas também as invariantes reveladas pela comparação dos diferentes universos tratados como casos particulares do possível” (BOURDIEU, 1998, p.66). O que terminou por resultar em:

Transferências metódicas de modelos baseados na hipótese de que existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos, ao invés de funcionarem como simples metáforas orientadas por intenções retóricas de persuasão, tem uma eficácia heurística eminente, isto é, a que toda a tradição epistemológica reconhece à analogia (BOURDIEU, 1998, p.67).

Tal noção estrutural termina por resultar na conclusão de que os campos possuem propriedades comuns e, por isso, é possível analisar os casos distintos a partir do mesmo conceito, isto é, o conceito de campo. Aplicando à esfera cultural o sociólogo conclui que “uma das propriedades mais importantes de todos os campos de produção cultural, que é a da lógica

propriamente mágica da produção do produtor e do produto como feitiços” (BOURDIEU, 1998, p.67). A ideia de uma mágica da produção da cultura em seu campo delimitado termina por atribuir-lhe legitimidade cultural em oposição à “censura de modo menos vivo [sobre] o aspecto “econômico” das práticas e está menos protegido contra a objetivação, que implica sempre uma forma de dessacralização” (BOURDIEU, 1998, p.67). É a oposição entre a constituição de uma “mágica da produção cultural” e o reducionismo economicista que permite descrever de forma específica, ao mesmo tempo que geral, o aspecto individual de cada campo a partir dos

Mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economicismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário (BOURDIEU, 1998, p.69).

A oposição ao reducionismo econômico visa à abertura do poder simbólico que permeia todo campo e sua produção. Tal poder vai além do economicismo, de maximização do lucro, e se encontra onde “ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível” (BOURDIEU, 1998, p.7). É por isso que:

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir (BOURDIEU, 1998, p.69).

Mas se o poder simbólico é tão sutil e imperceptível, como é possível realizar a leitura de sua função exercida nos campos de produção cultural? A resposta a esta questão é a de que os sistemas simbólicos só podem ser lidos e percebidos enquanto estruturas estruturadas, isto é, estruturas que são passíveis de leitura por já possuírem suas estruturas firmadas, “A análise estrutural constitui o instrumento metodológico que permite realizar a ambição neo-kantiana de apreender a lógica específica de cada uma das “formas simbólicas” (BOURDIEU, 1998, p.9). E tal análise estrutural busca isolar a especificidade do campo em oposição à generalização das estruturas que podem ser reconhecidas na aplicação do método nas diferentes áreas. Em oposição complementar às estruturas estruturadas temos o condicionamento proporcionado pelas estruturas estruturantes. Sobre essa relação é possível perceber:

Os “sistemas simbólicos” como instrumentos de conhecimento e de comunicação, [que] só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é o poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem

gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (BOURDIEU, 1998, p.9).

Sendo assim o símbolo, e o poder exercido através deste, cumpre uma função social exata, a saber, exerce uma função política que não se reduz apenas à comunicação, mas, pelo contrário “Os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social” (BOURDIEU, 1998, p.10). Tal integração é dada a partir dos instrumentos de comunicação e de conhecimento, tais instrumentos tornam possíveis o consenso acerca do mundo social, e aqui voltamos à tese do conformismo lógico exposta anteriormente por Durkheim, que é fundamental para a ordem social, pois “a integração lógica é a condição da integração moral” (BOURDIEU, 1998, p.9).

Essa adequação derivada dos símbolos termina por resultar na função política e social das ideologias a serviço da cultura dominante.

As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas, para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 1998, p.10).

Essa oposição entre classe dominante e dominada, a partir da falsa homogeneização surgida das ideologias que cumprem, ao mesmo tempo, o papel de unir e separar, será fundamental naquilo que se poderá entender por “Arte Erudita” em oposição à “Arte Popular”. Essa oposição, é claro, é cerne da proposta de criação artística do Movimento Armorial e será devidamente trabalhada nos próximos capítulos.

Sendo a ideologia transmitida a partir da comunicação, e sendo a comunicação o modo funcional da ideologia, é preciso ressaltar que a comunicação serve como dissimulação da divisão social ao mesmo tempo em que depende do poder simbólico para ser efetiva.

Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 1998, p.11).

É a partir da comunicação e do conhecimento que o poder simbólico pode exercer seu sutil poder de domesticação e alienação a partir da violência simbólica. Tal domesticação não

é pacífica porque “As diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme os seus interesses” (BOURDIEU, 1998, p.11). Deste modo a “Classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização” (BOURDIEU, 1998, p.12), pois:

O campo de produção simbólica é um microcosmo da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção (BOURDIEU, 1998, p.12).

Esta luta interna pela validação simbólica a partir do campo de produção só pode ser realizada a partir do momento em que a dominação não seja evidente, afinal, o poder simbólico é uma forma irreconhecível e só exerce sua força de dominação a partir do momento que não é reconhecido enquanto poder arbitrário (BOURDIEU, 1998, p.14). É por essa necessidade de não reconhecimento da força arbitrária que o campo se constitui a partir de determinada autonomia cedida pela força dos “especialistas” que lhe dão validade.

De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, oposição de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo económico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autónomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo (BOURDIEU, 2004, p.99).

É esta autonomia relativa que permite que os especialistas, artistas e intelectuais, constituam as próprias regras normativas de seu campo e os diferentes lugares ocupados por cada indivíduo a partir do capital simbólico que este tem sobre seu poder. No Armorial, por exemplo, é possível perceber claramente que Ariano Suassuna era o sujeito que gozava de maior prestígio no quesito do capital simbólico. Consequentemente, cabia a ele definir quais eram as regras criativas e objetivos da formulação erudita do movimento. Exclui-se, nesta autonomia relativa definida pelos autores, tudo aquilo que lhe era exterior. A ideia da Arte Erudita já é excludente em si mesma pois:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo de produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural

concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o “grande público” e a representação que os intelectuais ou artistas possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão (BOURDIEU, 2004, p.105.)

O campo de produção de uma arte erudita já corresponde a todos os aspectos expostos acima, ou seja: o poder simbólico sutil, a ideologia a partir da comunicação e a autonomia relativa do campo definida pelo capital simbólico de seus constituintes. A crítica externa ao campo da arte erudita é anulada a partir do momento em que os critérios de qualidade objetiva são criados e validados pelos sujeitos que estão imersos no movimento e gozam de uma relação recíproca.

É justamente isto que ocorre com a qualidade de escritor, de artista ou de erudito, qualidade que parece tão difícil definir porque só existe na e pela relação circula de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos. Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural (BOURDIEU, 2004, p.108).

Esta relação mútua entre os artistas e intelectuais constituintes do campo da arte erudita termina por resultar em uma delimitação fechada de suas ideias de autenticidade e qualidade. Tal relação não é, como veremos de forma clara no decorrer da análise da música armorial, sempre pacífica. Surge então a figura do especialista externo ao movimento, mas ainda assim adequado e dominante das normas internas deste, para que a validade seja configurada também além das possíveis críticas internas e para que a sociedade externa possa ter um elo de ligação pelo qual, mesmo que esta não compreenda as normas do jogo, ela possa reconhecer sua validade.

Destarte, constituem-se “sociedades de admiração mútua”, pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico. [...] E mais, por intermédio de suas interpretações de *expert* e de suas leituras “inspiradas”, tal crítica garante a inteligibilidade das obras fadas, pelas próprias condições em que foram produzidas, a permanecer muito tempo ininteligíveis para aquelas que não estão bastante integrados no campo dos produtores (BOURDIEU, 2004, p.107).

A constituição deste mercado de bens simbólicos que parte da exclusão do diferente a partir da normatização das regras do campo erudito, autônomo em si, é o grande pilar da teoria de Pierre Bourdieu que servirá como guia para a compreensão de toda a dinâmica da constituição da Música Erudita Armorial. Neste sentido, conforme explica Roger Chartier

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros; produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros., por eles menosprezados, a justificar um processo reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, a suas escolhas ou condutas. Por isso essa investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas no campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas das representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se de conflitos de classificação ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas -, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 1990, p.17).

Será a partir destas perspectivas teóricas que faremos a análise do fenômeno histórico da música armorial.

2. NAÇÃO E REGIÃO NA MÚSICA BRASILEIRA

Segundo a divisão proposta por Severiano (2013), a história da música popular brasileira pode ser dividida em quatro períodos, a saber: a Formação (1770-1928), a Consolidação (1929-1945), a Transição (1946-1957) e a Modernização (a partir de 1958). Como o próprio nome sugere, foi no período da formação que se começou a unir as misturas de sons e ritmos que resultariam naquilo que entendemos por nossa música, a música brasileira. A modinha²⁰ e o lundu²¹, a chegada da família real trazendo as peças de pianos acompanhadas pelas danças de

²⁰ A Modinha foi o primeiro ritmo brasileiro, criada pela figura de Domingos Caldas Borbas (1740-1800) “O primeiro nome a entrar para a história da nossa música popular” (SEVERIANO, 2013, p.13). E assim é relatado o impacto de sua criação “a modinha, nascida no século XVII, viveu o seu primeiro momento de glória na década de 1770, quando foi introduzida em Portugal por Domingos Caldas Barbosa. O sucesso extraordinário então alcançado pelo gênero – chamado de modinha para diferenciá-la da moda portuguesa – despertou o interesse de músicos de formação erudita, que passaram a tratá-la de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana” (SEVERIANO, 2013, p.17).

²¹ “Ao contrário da modinha, o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se, portanto, o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba.” (SEVERIANO, 2013, p.19).

salão, a polca²², o tango, maxixe e o choro²³ são os primeiros ritmos que passam a compor a mistura de culturas e nacionalidades que começavam a configurar o cenário musical da terra que descobria a si mesma a partir de sua sonoridade. Os batuques da cultura africana em conjunto com a harmonia europeia constituíram desde cedo a mistura de ritmos e melodias que até hoje tanto caracterizam a música brasileira. Filha de tantas mães e pais diferentes, a música no Brasil serve não apenas enquanto deleite estético e poético, mas também escancara os acertos sociais e políticos.

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. (NAPOLITANO, 2002, p.7).

O Brasil é, sem dúvida, um lugar de extremo privilégio aos que são apaixonados pela arte dos sons. Viver no Brasil é não ouvir apenas uma música, mas várias conjunções de sons e cantos que se encontram, se unem e separam, nas terras e regiões brasileiras. O brasileiro pode ouvir o samba-jazz de Cartola, as composições eruditas e regionais de Guerra Peixe, o nacionalismo erudito apresentado nas obras de Villa-Lobos, o dançante baião de Luiz Gonzaga, a sanfona de Sivuca que passeia entre as estruturas eruditas e a rítmica popular, pode também, em um momento de saudade, resgatar a potente voz de Nelson Gonçalves na época de ouro do rádio ou, quem sabe, dançar pelas ladeiras de Olinda um belo Frevo de Capiba. E se a tristeza pesar, nada como um bom whisky acompanhado das tristezas imanentes das maravilhosas vozes de Maysa ou Dolores Duran que destroçam o coração fragilizado. Ou até mesmo sorrir com as velhas rodas de samba onde Elis Regina encontrava Adoniran Barbosa e eternizava suas letras a partir de uma das vozes mais marcantes da música brasileira. Verdade é: no Brasil, não faltam opções para quem quer ouvir uma boa música.

Infelizmente, foi muito tardiamente que a academia voltou sua atenção para a qualidade da música popular brasileira. Porque “esse namoro é recente, ao menos no Brasil. A música popular se tornou um tema presente nos programas e pós-graduação, sistematicamente, só a partir do final dos anos 70” (NAPOLITANO, 2002, p.7). Trabalhava-se, então, a ideia de que

²² “Dança de origem camponesa, em binário alegre, muito viva e impetuosa, a polca nasceu na Boêmia por volta de 1830” (SEVERIANO, 2013, p.26).

²³ “Submetidas desde a chegada a um processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africana, conhecidas pelo nome genérico de batuque. Foi assim que, na década de 1870, nasceram o tango brasileiro, o maxixe e o choro” (SEVERIANO, 2013, p.28).

a música só teria valor enquanto música erudita e, ao popular, restava a fragmentação da Grande Música simplificada para o gosto daqueles que não conseguiam compreender a grande arte. “A dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em tomo de formas musicais fixas” (NAPOLITANO, 2002, p.14). São essas tensões sociais da sociedade burguesa do Nordeste do século XX que servirão como motor investigativo da Música Armorial e suas pretensões de erudição do popular.

A velha estratificação entre a música erudita e popular não é mais sustentável, principalmente em se tratando de Brasil. O projeto Armorial não era exatamente novo e já tinha sido efetivado, ao menos enquanto estratégia, por figuras de enorme importância na história da música brasileira. Villa-Lobos e seu nacionalismo erudito é o maior expoente desta linha criativa da música erudita brasileira que buscava sua identidade na sonoridade popular. Não era essa, no entanto, uma relação unilateral, o popular também sorveu elementos da erudição musical. Na mistura imanente da sonoridade brasileira, não foi possível manter as divisões radicais, e até essencialistas, soerguidas pelas tensões sociais.

Nos diversos países das Américas no processo de afirmação da música popular nacional e da música erudita “nacionalista”, não só o mundo erudito buscou suas inspirações no popular (o choro para Villa-Lobos, o *blues* para Gershwin), mas também o mundo da música popular se favoreceu pelo entrecruzamento menos delimitado de tradições e universos de escuta (NAPOLITANO, 2002, p.19).

O projeto de nacionalização da música brasileira não é uma ingenuidade estética ou simples desejo artístico. O ímpeto em trazer a nacionalidade à superfície artística da sociedade brasileira era um projeto tanto político quanto intelectual, e “Além disso, o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados” (NAPOLITANO, 2002, p.36). Sendo assim, é preciso percorrer um pouco do trajeto das ideias nacionalistas que permearam a música do Brasil. Segundo Marcos Napolitano, existem três momentos fundamentais na constituição da música popular brasileira e, conseqüentemente, da constituição da relação estabelecida da música erudita com a sonoridade popular. São eles:

Os anos 20/30 – A consolidação do “samba” como gênero nacional, como *mainstream* (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira.

Os anos 1959/1968 – A mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira que, mesmo incorporando o *mainstream*, ampliou os materiais e as técnicas musicais interpretativas, além de consolidar a canção como veículo

fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular”.

Os anos 1972-1979 – Período histórico pouco estudado, mas fundamental para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do “nacional-popular” (por exemplo, a vertente *pop*) quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB, sigla que define muito mais um complexo cultural do que um gênero musical específico, dentro da esfera musical popular como um todo (NAPOLITANO, 2002, p.47).

O recorte temporal de interesse para o presente trabalho seria voltado mais precisamente ao ano de 1959, período de formação do primeiro grupo de pesquisa da música armorial (SANTOS, 1999, p.59) e ao ano de 1970, lançamento oficial do Movimento e da Orquestra. Como, no entanto, é “sobretudo entre 1930/60, [que] assistimos ao auge de uma cultura nacional popular, com implicações não só estéticas, mas também ideológicas” (NAPOLITANO, 2002, p.48), é preciso regredir um pouco na história para que se possa compreender o projeto político e intelectual do nacionalismo musical brasileiro.

Existe um ponto no qual tendemos a concordar integralmente com a postura de Napolitano, que se opõe às leituras tradicionais da história da música brasileira, qual seja, não houve, no processo de construção da nacionalidade musical, apropriação pura e autêntica. Assim como não há possibilidade de separar radicalmente as esferas populares e eruditas, não há como mensurar a “pureza” das contribuições culturais, a música brasileira é, e sempre foi, resultado de misturas e adaptações das mais diversas influências.

A música brasileira moderna é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material “puro” e “autêntico” como querem alguns críticos (TINHORÃO, 1981), na medida em que as classes populares, sobretudo os “negros pobres” do Rio de Janeiro e mestiços do Nordeste, já tinham a sua leitura do mundo branco e da cultura hegemônica. [...]. Como tentamos demonstrar, ela [a música brasileira] já nasceu como resultado de um entrecruzamento de culturas. De qualquer forma, as maneiras como o pensamento em torno da música popular foram construindo uma esfera pública própria, com seus valores e expectativas, traduzem processos permeados de tensões sociais, lutas culturais e clivagens históricas (NAPOLITANO, 2002, p.48)

O nacionalismo da música brasileira é essencialmente inseparável do tradicionalismo cultural dado que a identidade nacional é sempre buscada a partir das tradições. Deste modo, “O Estado, que a partir dos anos 30, com Getúlio Vargas no poder, se arvorava como um dos artífices da “brasilidade autêntica”, vai ser um novo vetor neste processo, tomando-o mais complexo ainda” (NAPOLITANO, 2002, p.53). A partir dos anos 30, o meio intelectual e

artístico do Brasil percorreu três décadas de discussões intensas sobre a definição do nacionalismo tradicional da musicalidade do país. É importante observar que embora a visão comum, presente inclusive nos músicos Armoriais e nas ideias de Ariano Suassuna, fosse especialmente interessada nas tradições populares, durante este período a música popular brasileira, principalmente aquela voltada às feições urbanas, se abre para inovações estilísticas e técnicas. (NAPOLITANO, 2002, p.54). Como o foco do presente trabalho é direcionado aos armoriais, nos deteremos a discutir as ideias intelectuais artísticas mais voltadas ao tradicionalismo folclórico. Napolitano define as premissas artísticas e intelectuais regidas pelo folclore da tradição musical como “mitos historiográficos”. São eles:

a) A música popular brasileira tem um lugar sociogeográfico que seria tanto mais autêntico e legítimo quanto mais próximo do lugar sociogeográfico das classes populares: o “morro” e, posteriormente, o “sertão”

b) A música popular brasileira tem uma origem localizada, no tempo e no espaço, e seria tanto mais autêntica e legítima quanto mais fiel a este passado. Por sua vez, este passado musical deveria se expressar através de gêneros de “raiz”: o samba e, secundariamente, os gêneros “folclóricos” rurais. Manter o gênero tradicional, tal como imaginam os principais criadores e mediadores culturais adeptos do tradicionalismo, seria a garantia de sua autenticidade e legitimidade.

c) O crescimento de mercado representaria o triunfo de uma música sem legitimidade. Sem identidade, na medida em que afasta a música popular dos grupos sociais que estariam na sua origem (quase sempre pobres e marginalizados da modernização) e a aproxima de grupos sociais sem perfil cultural definido, influenciados pelos modismos culturais internacionais. E sem legitimidade, na medida em que o mercado e os meios de divulgação a ele relacionados (fonograma, radiodifusão) representam os interesses mercantis, voltados para a satisfação superficial das massas urbanas e das classes médias de “gosto internacionalizado” (NAPOLITANO, 2002, p.54).

Acreditamos que tais premissas serão fielmente cumpridas nos ideais estéticos do Movimento Armorial. Veremos mais adiante no presente trabalho, por motivo de delimitação do tempo histórico, que as ideias de Ariano Suassuna propostas para a música armorial correspondem fielmente aos ideais nacionalistas que já eram arquitetados a partir dos anos de 1930/60. Além disso, o escritor termina por ocupar também o lugar designado ao intelectual no projeto nacionalista dos anos 30, pois: “Somente uma aliança entre os setores intelectuais nacionalistas e a “verdadeira” cultura popular musical pode afirmar a “brasilidade” e evitar que ela perca autenticidade e legitimidade” (NAPOLITANO, 2002, p.55).

Semelhante ao que ocorrerá nos anos da ditadura militar, nos quais o movimento armorial se lança e constitui a estética ideológica semelhante aos ideais arquitetados já nos anos de 1930, o projeto de nacionalismo, tradicionalismo e folclore da identidade brasileira correspondia a um projeto político. A identidade nacional funcionava como um vetor de

controle social e ideológico dirigido tanto às esferas populares quanto as elites. Fazia parte desta estratégia de identificação a crítica aos valores modernos e estrangeiros.

A folclorização das representações do povo brasileiro era um processo em curso desde o Estado Novo (1937-1945) e funcionava como uma estratégia cultural e ideológica na manipulação da identidade “nacional-popular” e, conseqüentemente, como legitimação dos canais de expressão dos grupos populares na arena político-cultural como um todo, arena esta controlada pelas elites. Na medida em que se afirmava o nacional-populismo como forma de articular as elites e as classes populares, a folclorização do conceito de povo se afirmava como uma das formas de negar as tensões sociais que acompanhavam o processo de modernização capitalista e se contrapor ao temor da perda de identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior. A tendência de criticar a modernização, a urbanização sem freios e a suposta perda de referência da identidade nacional estava na base das elites nacionalistas que procuravam agir em duas frentes: a) elaborar uma pedagogia cívico-cultural para as classes populares, disseminando valores idealizados de “brasilidade” orgânica e autêntica; b) estimular uma reforma cultural da própria elite, que deveria aprender a falar a “língua do povo” para melhor conduzi-los no caminho da História (NAPOLITANO, 2002, p.59).

Desta forma, a idealização de um passado musical puro e autêntico, já refutado anteriormente, servia como uma arma política e ideológica na constituição da nacionalidade tradicional da história brasileira. E, embora “numa visão de longa duração, podemos vislumbrar no início dos anos 70 o fechamento de um processo cultural iniciado ainda nos anos 20, marcado pela necessidade de buscar a identidade nacional brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p.75), foi justamente no início da década de 70 que o Movimento Armorial veio à público propor mais uma vez o projeto político-cultural arquitetado anos antes. Tal retomada não estava isenta também de seus interesses políticos e sociais, mas, antes de adentrarmos nesta questão, é preciso voltar o olhar para outro movimento fundamental ao tradicionalismo Armorial, a saber, o Regionalismo de Gilberto Freyre.

2.1. O REGIONALISMO NORDESTINO

Se pudéssemos perguntar a qualquer pessoa que vivenciou o início do século XX o que é ou onde se encontrava o Nordeste brasileiro ela não saberia e não poderia responder tal questão. Isto porque “Até meados da década de 1910, o Nordeste não existia. Ninguém pensava em Nordeste” (ALBUQUERQUE, 1999, p.13). E exatamente por isso é comum encontrarmos a utilização mista dos termos “Nortista” e “Nordestino” pelas figuras que vivenciaram a transição criativa da invenção do Nordeste. É possível observar, por exemplo, no poema “A

Triste Partida” de Patativa do Assaré²⁴, musicado por Luiz Gonzaga, a antiga referência do Nordeste enquanto Norte “No topo da Serra/ Olhando para Terra/ Seu berço, seu lar/ aquele **Nortista**/ Partido de pena/ De longe da cena/ Adeus meu lugar”.

Foi apenas nos anos de 1920 que a ideia do Nordeste começou a se figurar pela empreitada intelectual levada a cabo, entre outros, pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre. O lugar central ocupado pela figura do sociólogo é de extrema importância na construção da imagem do Nordeste, pois “O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada” (BOURDIEU, 1998, p.116). O agente que profere o discurso performativo regional necessita que seu discurso possa ser validado para ter a eficácia da definição. A eficácia da legitimidade performativa está intimamente ligada ao capital simbólico daquele que a profere.

A eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio ato de o enunciar é proporcional à autoridade daquele que o enuncia: a fórmula “eu autorizo-vos a partir” só é *eo ipso* uma autorização se aquele que pronuncia está autorizado a autorizar, tem autoridade para autorizar (BOURDIEU, 1999, p.116)

A ideia de fragmentar a leitura sociológica do Brasil em diversas regiões²⁵, abarcando em cada uma destas seus aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos distintos, era motor primário da investigação sociológica sugerida por Freyre e cumpria a função política e social de fragmentar e delimitar o alcance de sua autoridade enquanto agente de um discurso demarcativo. Semelhante ao que ocorreu no Movimento Armorial, o movimento Regionalista era constituído por um grupo de intelectuais de classes média e alta saudosistas de seu passado.

Toda terça-feira, um **grupo apolítico** de "Regionalistas" vem se reunindo na casa do Professor Odilon Nestor, em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região - inclusive sorvete de Coração da Índia - preparados por mãos de sinhás. Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste (FREYRE, 1996, p.47, grifo nosso).

Derivados de uma esfera social econômica e politicamente favorecida, os intelectuais que se reuniam na casa do Professor Odilon Nestor não sofreram os prejuízos da Grande Seca de 1915 e, mesmo assim, foi a seca de 1915 que serviu também como um escopo à delimitação dos ideais identitários de um Nordeste seco e miserável. Podiam então, desfrutar sem grandes preocupações as guloseimas tradicionais, explicitamente fabricadas pelas mãos de “sinhás”, dos

²⁴ Assaré/CE, 1909-2002

²⁵ Sobre o conceito de região: “A etimologia da palavra região (*régio*), tal como a descreve Emile Benveniste, conduz ao princípio da di-visão, ato mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural” (BOURDIEU, 1999, p.113).

tempos em que eram crianças ou, se eram então jovens demais para isso, rememorar as lembranças perpassadas por pais ou avós de quando os tempos eram bons, de quando seu status social dominante não era questionado e podiam gozar livremente do domínio sobre as pessoas escravizadas, pois “Um intelectual regionalista quase sempre é aquele que se sente longe do centro irradiador de poder e de cultura. Ele faz denúncia dessa distância, dessa carência de poder, dessa vitimização, o motivo de seu discurso” (ALBUQUERQUE, 1999, p.50).

É na conjunção desses intelectuais saudosistas que a ideia do Nordeste é criada, mais voltada ao plano cultural, mas sem esquecer as inferências políticas que lhe podiam conceber poder. São esses intelectuais e artistas de classe média-alta que usufruíam do poder simbólico de delimitação da identidade regional.

A elaboração da região se dá, no entanto, no plano cultural, mais do que no político. Para isso contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos dessa “elite regional” desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a “docilidade” da senzala, a “paz e estabilidade” do Império. O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região (ALBUQUERQUE, 1999, p.35).

Estes mesmos intelectuais despreocupados, guiados pela figura central de Gilberto Freyre, realizaram no Recife, em fevereiro de 1926, o Primeiro Congresso Regionalista, organizado por sua vez pelo Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924, no qual foi lançado e nos serviu de registro o Manifesto Regionalista. Buscavam então não apenas uma apologia ao Nordeste, enquanto região primária de tradição brasileira, mas queriam expandir a sua leitura social às outras áreas. É interessante observar que, embora fizessem questão de se auto denominar apolíticos, nutriam uma certa ressalva com as problemáticas de âmbito político que podiam surgir da má interpretação de suas ideias.

Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até americano, quando não mais amplo, que ele deve ter. A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com separatismo ou com bairrismo (FREYRE, 1996, p.48).

Os regionalistas “apolíticos”, que pareciam sugerir em primeira instância uma preocupação primordial com a tradição e os meios artísticos culturais, não se furtaram às

sugestões de divisões políticas intimamente ligadas ao Estado. Como forma de se opor à ideia totalitária do Nacionalismo, que como já vimos estava em profunda ascensão e eclodiria nos anos 30, os intelectuais adeptos do movimento regionalistas sugeriam uma releitura da constituição do território nacional que, segundo eles, muito antes das divisões sociais artificiais, já estavam presentes nas regiões naturais.

Essa desorganização constante parece resultar principalmente do fato de que as regiões vêm sendo esquecidas pelos estadistas e legisladores brasileiros, uns preocupados com os "direitos dos Estados", outros, com as "necessidades de união nacional", quando a preocupação máxima de todos deveria ser a de articulação inter-regional. Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais (FREYRE, 1996, p.48).

Não resta dúvidas de que a pretensa alienação política, ou desinteresse dos assuntos referentes à política, não passava de uma atitude retórica que buscava evitar o conflito direto. Enquanto uma classe derivada da antiga elite pernambucana, e vendo os seus poderes de influência social cada vez mais enfraquecidos, era extremamente oportuna a possibilidade de ter voz sobre os rumos políticos, não apenas regionais, mas também nacionais, que o Brasil tomava. Em um trecho com profundo caráter de justificativa apologética, Freyre voltava a ressaltar o teor político presente no movimento e sua urgência de não gerar conflito para com os poderes nacionais, caso que parecia já surgir no período de lançamento do Manifesto por parte daqueles que consideravam o regionalismo como uma nova forma de separatismo.

Regionalmente é que deve o Brasil ser administrado. É claro que administrado sob uma só bandeira e um só governo, pois regionalismo não quer dizer separatismo, ao contrário do que disseram ao Presidente Artur Bernardes. Regionalmente deve ser estudada, sem sacrifício do sentido de sua unidade, a cultura brasileira, do mesmo modo que a natureza; o homem da mesma forma que a paisagem (FREYRE, 1996, p.48).

A relação que passa a estabelecer entre a divisão regional e o caráter de identidade política nacional é essencial para a manutenção do poder dos regionalistas. O Estado não é uma instituição essencialmente necessária para a demarcação regional, mas, a partir do capital político simbólico que este abarca, é, sem dúvida, uma ótima ferramenta para a justificativa do poder estabelecido.

A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. Suas fronteiras são móveis e o Estado pode ser chamado ou não para colaborar na sua sedimentação. O Estado é, na verdade, um campo de luta privilegiado

para as disputas regionais. Ele não demarca os limites políticos-institucionais das regiões, mas pode vir a legitimar ou não estas demarcações que emergem nas lutas sociais (ALBUQUERQUE, 1999, p.26).

A correlação que pode ser estabelecida entre o nacionalismo e o regionalismo se dá pela disputa de poderes simbólicos onde se encontram em jogo as relações, sejam de transformações ou permanência, dos valores significativos de identidade que passam a ser definidos pelos agentes que possuem maior poder na definição daquilo que é a região, ou nação, que se delimita a partir dos critérios de legitimidade.

O regionalismo (ou o nacionalismo) é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer coletivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações de força simbólicas e das vantagens correlativas, tanto econômicas como simbólicas; ou, se se prefere, a conservação ou transformação das leis de formação dos preços materiais ou simbólicos ligados às manifestações simbólicas (objetivas ou intencionais) da identidade social. Nesta luta pelos critérios de avaliação legítima, os agentes empenham interesses poderosos, vitais, por vezes, na medida em que é o valor da pessoa enquanto reduzida socialmente à sua identidade social que está em jogo (BOURDIEU, 1998, p.124).

O poder de delimitação na invenção da região Nordeste perpassava pela tradição cultural, ou seja, pelas manifestações significativas que gerariam de forma histórica a identidade real, autêntica, da região. Era preciso inventar a tradição autenticamente nordestina, e a palavra invenção aqui toma o sentido não de criação, mas de delimitação das expressões que podiam ser consideradas pelos intelectuais regionalistas como realmente legítimas da identidade Nordestina. O folclore²⁶, é claro, ocupará lugar central na invenção das tradições do Nordeste.

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia de perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados (ALBUQUERQUE, 1999, p.76).

Já no Manifesto Regionalista, Gilberto Freyre aproveitava da posição central que ocupava no Movimento Regionalista e, conseqüentemente, no Congresso, para delimitar, a

²⁶Conceito entendido conforme a exposição realizada no primeiro capítulo acerca do romantismo alemão e a identidade nacional do folclore.

partir de seu discurso, as manifestações que poderiam ser consideradas genuinamente pertencentes à região do Nordeste.

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. Alguns até ganharam renome internacional como o mascavo dos velhos engenhos, a Pau-Brasil das velhas matas, a faca de ponta de Pasmado ou de Olinda, a rede do Ceará, o vermelho conhecido entre pintores europeus antigos por "Pernambuco", a goiabada de Pesqueira, o fervor católico de Dom Vital, o algodão de Seridó, os cavalos de corrida de Paulista, os abacaxis de Goiana, o balão de Augusto Severo, as telas de Rosalvo Ribeiro, o talento diplomático do Barão de Penedo - doutor "honoris causa" de Oxford - e o literário de Joaquim Nabuco - doutor "honoris causa" de universidades anglo-americanas. Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como de valores basicamente nacionais? (FREYRE, 1996, p.49).

O Nordeste, tal qual professado por Gilberto Freyre, surge como lugar inequívoco das verdadeiras riquezas da tradição Brasileira, e conseqüentemente da história nacional. O sociólogo exporta as manifestações da região para o país como um todo e arrisca até mesmo uma correlação entre a imposição econômica cultural do Nordeste a partir da superioridade regida pelos anos áureos da exploração do açúcar, e eis aqui uma passagem evidente do saudosismo estampado pelo filho da Casa Grande. Viajante, estudioso e conhecedor das culturas e sociedades de outros países, o Brasil não era suficiente para a grandeza eloquente da cultura Nordestina, sua influência era também internacional e, além disso, as figuras letradas dignas de validação simbólica também tinham seus alicerces nas instituições anglo-americanas. Como poderiam, então, os filhos de uma região tão criadora, filhos estes que longe de criarem ou se envolverem diretamente com a tradição da qual tanto se orgulham preferiam desfrutar uma tenra conversa regada às guloseimas das mulheres que eram escravizadas em uma história não tão distante, negar os valores que, pelas suas próprias vozes, se tornam autênticas expressões do Nordeste e, em seu esforço de conciliação com o quadro político brasileiro, também da Nação como um todo?

O discurso tradicionalista toma a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento. Ele faz dela um meio de os sujeitos do presente se reconhecerem nos fatos do passado, de reconhecerem uma região já presente no passado, precisando apenas ser anunciada. Ele faz da história o processo de afirmação de uma identidade, de continuidade e da tradição, e toma o lugar de sujeitos reveladores desta verdade eterna, mas encoberta (ALBUQUERQUE, 1999. P.79).

É neste resguardo erguido pelos guardiões intelectuais da tradição criada a partir da história selecionada para o Nordeste que seguirão os rumos estéticos, artísticos e culturais dos futuros movimentos de cunho nacionalistas e regionalistas. A oposição destes movimentos em relação às modas estrangeiras já figurava nos ideais arquitetados por Gilberto Freyre:

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou a Cogue do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e "progressistas" pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira (FREYRE, 1996, p.49).

O Movimento Armorial se encontrará intimamente ligado aos ideais de nação arquitetados tanto para a música brasileira como também para o regionalismo tradicionalista soerguido pela primeira geração deste movimento dirigido por Gilberto Freyre. Ariano Suassuna, que em conjunto com Hermilo Borba Filho, constituirão a dita “segunda geração” do regionalismo nordestino (SANTOS, 1999, p.25) e não poderiam negar a influência intelectual diretamente recebida pelo sociólogo fundador do regionalismo. Nas palavras do escritor: “Ao dar um depoimento pessoal sobre meus pontos de contato com o regionalismo tradicionalista [...] não temerei confessar influências recebidas, dele [Gilberto Freyre] como de outros: esta é uma atitude pouco generosa e tola (SUASSUNA, 2008, p.43).

2.2 O Sertão Mágico: O Regionalismo de Ariano Suassuna

Talvez não haja hoje no Nordeste figura mais emblemática e popular acerca da cultura do que o escritor e teatrólogo Ariano Suassuna. Nascido em 16 de junho de 1927, na então cidade da Paraíba, hoje João Pessoa, no Estado de mesmo nome, filho do então governador João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e de Rita de Cássia Dantas Vilar, Ariano foi o oitavo filho do casal Suassuna. O parto da criança foi realizado no Palácio da Redenção, imponente prédio fundado pelos jesuítas no séc. XVIII e que servia como sede para o Governo do Estado da Paraíba²⁷ (VICTOR e LINS, 2007, p.4).

O ano de 1930 foi um golpe fatídico para a família Suassuna. O governador João Urbano Pessoa sofria perseguição política em razão das instabilidades advindas da Revolução de 30 e foi assassinado com tiros nas costas na cidade do Rio de Janeiro (VICTOR E LINS, 2007, p.7).

²⁷ Tal questão evidencia a origem nobiliárquica do escritor, além de deixar claro que, por mais que futuramente venha a aludir acerca de sua infância no Sertão Rural, tal vivência era estabelecida a partir do distanciamento de seu poder econômico para com a realidade local. Dinâmica semelhante pode ser encontrada em “O Quinze” de Rachel de Queiroz.

Ariano Suassuna, então com apenas três anos de idade, perdeu o pai, figura da qual guardou poucas lembranças.

De João Suassuna ele guardou poucas lembranças, todas consideradas muito preciosas. A mais significativa foi vivida no Sertão. À beira de um riacho, o sol estava se pondo. Os dois caminhavam pela fazenda Acauhan, nome de um pássaro de cor clara com uma marca negra, como uma máscara camuflando os olhos. Assim Ariano descreveu o momento: “Ali, num crepúsculo cheio de prenúncios, eu vira o único pôr-do-sol que tive direito de ver ao lado do meu Pai, num dia em que, passeando com ele à beira desse rio, nós dois encontramos, na areia da margem de um riacho seu afluente, uma piranha morta, ainda reluzindo ao sol poente” (VICTOR e LINS, 2007, p.7).

Após a morte do pai a vida dos Suassuna tomou rumos de incertezas, tendo sua mãe Rita de Cássia, viúva aos 34 anos, mudado do Sertão para o Recife buscando prezar pela educação de seus filhos. Ariano Suassuna estudou no Colégio Americano Batista, um dos melhores colégios da cidade (VICTOR e LINS, 2007, p.26). Já em 1945, Ariano Suassuna era aluno da Instituição Oswaldo Cruz, lugar onde figuras de renome, como o patrono da educação brasileira Paulo Freire, foram formadas. Lá o escritor conheceu Francisco Brennand, figura soturna em oposição à extroversão do então jovem Ariano. Brennand foi responsável pelas ilustrações dos primeiros poemas publicados pelo jovem escritor e, desde então, escritor e artista plástico passaram a trabalhar em parceria que desembocaria no Armorial. Sobre a amizade nutrida com o artista plástico, Ariano Suassuna publicou no Jornal do Brasil, em 1997, o seguinte relato:

Tornei-me amigo do artista de gênio que é Francisco Brennand no ano de 1945, quando ele se preparava para expor seus quadros e eu publicar meus poemas. Logo nos primeiros dias de uma amizade que dura desde aquele ano, ele fez uma ilustração para meu poema “Noturno”, publicado alguns meses depois, em outubro. Deste tempo, não digo que não tivéssemos consciência daquilo que vai afirmado. Mas, na noite criadora da vida pré-consciente do intelecto (noite talvez mais clarividente do que a luz da razão reflexiva), nós dois procuramos escrever e pintar como se a sorte do nosso país dependesse do que fizéssemos. Não sendo políticos, era e é o que mais podemos fazer: indicar com o que fazemos ou tentamos no campo da Arte o caminho para uma Teoria do Poder que, expressando o que nosso povo tem de melhor, esboce o contorno do mapa capaz de definir nosso país como nação. (SUASSUNA, apud, VICTOR e LINS, 2007, p.32).

O Movimento Armorial pode ser dividido em três fases, a saber: Preparatória (1946-1969), Experimental (1970-1976) e Romançal (1976) (SANTOS, 1999, p.26). O primeiro grupo de pesquisas dos armoriais foi inaugurado apenas no ano de 1959, sendo assim, a fase experimental, que se inicia exatamente no ano de estreia oficial da carreira do escritor, então com 18 anos, diz muito mais respeito aos primeiros trabalhos do jovem teatrólogo do que a

formação do movimento em si. Logo, é preciso levar a cabo uma pequena história dos envoltimentos artísticos e culturais de Ariano Suassuna tal como as ideias formuladas durante este período.

Em 1946, por meio da parceria com seu amigo, que conheceu na Faculdade de Direito do Recife, Hermilo Borba Filho – o qual hoje figura como um dos nomes mais importantes do Teatro Brasileiro -, o jovem escritor inaugura o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). O grupo tinha como objetivo criar uma arte dramática nacional que pudesse refletir em suas obras as ideias e os problemas do povo brasileiro a partir de um trabalho literário e teatral inspirado na cultura popular nordestina, sua poética e seus artistas (SANTOS, 1999, p.39). Ainda em 1946 Ariano Suassuna realizava na cidade do Recife, com ajuda da Faculdade de Direito, o Encontro de Cantadores e Violeiros que seria o primeiro fruto derivado das pesquisas acerca da poética popular exercidas pelo Teatro do Estudante de Pernambuco. Assim Ariano definiu o seu primeiro contato com Dimas Batista, cantor popular:

Quando eu chego nessa fazenda, que se chamava Várzea Grande e ficava no Sertão do Ceará, meu primo Silveira havia mandado convidar um cantor. Foi aí que conheci Dimas Batista e, para mim, foi um deslumbramento. Descobri que havia um cantor que não era só igual, mas melhor do que aqueles outros todos cujo verso eu havia lido nos livros. Fiquei de tal maneira impressionado que, quando voltei para o Recife, procurei o Diretório Acadêmico do curso de Direito, do qual eu era estudante na época, e pedi para que eles organizassem uma cantoria (SUASSUNA, apud, VICTOR e LINS, 2007, p.34).

O jovem escritor, então com 19 anos, conseguiu trazer para o Recife não apenas o Dimas Batista mas também os seus irmãos Lourival e Otacílio Batista e o poeta popular Manoel de Lira Flores. Em 26 de setembro de 1946 era realizado, no Teatro Santa Isabel²⁸, imponente centro da alta cultura Pernambucana, o Encontro de Cantadores e Violeiros. Foi neste encontro também que Ariano Suassuna realizou sua primeira aula espetáculo, que seguiria sendo a forma de apresentação do escritor pelo resto de sua vida (VICTOR e LINS, 2007, p.34).

Em 1946, Suassuna, com 19 anos de idade, organiza, com a ajuda de um amigo, Irapuan de Albuquerque, um encontro de cantadores e violeiros no Teatro de Santa Isabel, do Recife. A apresentação da poesia popular e dos próprios cantadores, nesse “templo” da cultura de elite do Nordeste, representava uma novidade um pouco escandalosa, que os jornais da época refletem. Suassuna publica, pouco depois, um primeiro artigo sobre a importância da poética do romanceiro e da viola nordestina [...] Seu trabalho é, nessa fase, inteiramente voltado para o teatro, contudo algumas das características da arte armorial já aparecem: estabelecem-se relações artísticas estreitas com Francisco Brennand, que conhece desde a adolescência, e com Gilvan

²⁸ É claro que não apenas o apoio da Faculdade de Direito como também a ocupação de um dos mais altos templos da elite Pernambucana só foi possível pela ainda forte influência da família Suassuna.

Samico. A partir de 1949, manifesta um grande interesse pela música popular e seus compositores, escrevendo um capítulo de um livro dedicado ao maracatu (SANTOS, 1999, p.27).

O encontro com o cantador Dimas Batista marcou profundamente o escritor. A questão de levar Dimas e seus irmãos, de origem humilde, para o centro da alta cultura Nordestina pode ter sido uma simples afronta do jovem Suassuna, ou quem sabe uma deslocamento cultural do popular para ser apreciado como vitrine pela elite pernambucana. Fato é que não é possível saber as verdadeiras intenções do teatrólogo em escolher o centro da elite pernambucana como palco para seu encontro de cantadores²⁹. O que podemos saber com certeza é que a experiência de fugir dos livros para ouvir pessoalmente a sonoridade dos cantadores³⁰ do Nordeste é, sem dúvida, um vetor que modifica os olhares de Ariano Suassuna para com as artes, afinal, é sempre melhor ouvir uma música sendo tocada do que a leitura seca de suas partituras. Sendo assim, progressivamente o escritor se voltou cada vez mais para as outras artes que englobavam o universo artístico do Nordeste.

Sua produção e vida profissional seguem conciliadas até que no ano de 1954, quando, com medo de ser apenas mais um rico e infeliz advogado, Ariano Suassuna queima todos os seus livros da profissão que não queria mais seguir e volta-se de vez para o ofício de escritor (VICTOR e LINS, 2007, p.49). É nessa fase também que sua escrita mudará da costumeira tragédia teatral voltando-se para o cômico. Não é por acaso que em 1955 ele lança a sua peça de maior prestígio popular: O auto da compadecida.

No período dos trabalhos produzidos no Teatro do Estudante de Pernambuco repete-se a mesma estrutura social do Movimento Regionalista de Gilberto Freyre: um grupo de intelectuais da alta *nobreza* pernambucana volta-se para a tradição popular e usa de seu poder simbólico para definir a legitimidade das expressões artísticas da identidade popular. Semelhante movimento, guiado pelo intelectual que precisa desbravar a cultura autenticamente nacional e, neste caso, também regional, voltará a tomar forma na época de lançamento do Armorial. É neste período que surge, em 1959, o primeiro grupo de trabalho e pesquisa voltado à música armorial e, conseqüentemente, suas primeiras composições.

Apesar de precedidos, desde 1950, por artigos e reflexões sobre a música- segundo Ariano Suassuna, esboço e previsão de toda a música armorial -, os primeiros trabalhos datam de 1959. Os participantes do primeiro grupo, reunido em torno de

²⁹ Embora não seja absurdo conceber a conclusão simples de que Ariano Suassuna, pertencente a aristocracia Pernambucana, trouxe para os seus meios o popular. Poderia se perguntar com razão: Por que não uma exibição pública?

³⁰ Esse pequeno fato assume uma grande importância quando comparado com a postura estética que Ariano Suassuna esboçará a partir da criação do Quinteto Armorial.

Ariano, são Jarbas Maciel, Capiba, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Guerra Peixe. Este último, considerado um dos maiores compositores brasileiros, colabora diretamente com o grupo armorial, bem como Capiba, músico conhecido e autor de numerosas músicas de carnaval. Outros músicos acompanham este trabalho, como o jovem compositor Sebastião Vila Nova e dois pesquisadores, Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade, que realizam uma pesquisa sobre temas musicais nordestinos, gravados nos arquivos sonoros do DEC [Departamento de Extensão Cultural] de Pernambuco. As primeiras composições são um galope, de Guerra Peixe, uma peça para violino e viola de Capiba, intitulada *Sem lei nem rei*, título do romance de Maximiano Campos, e um cavalo-marinho, de Jarbas Maciel, Cussy de Almeida e Clóvis Pereira, baseado em temas populares gravados por pesquisadores da universidade (SANTOS, 1999, p.59).

Os nomes que já se relacionavam com a música armorial no ano inicial de sua formação são de extrema significância no contexto histórico e artístico da música pernambucana do século XX. Por uma questão de método, abordaremos mais profundamente estas figuras, seus trabalhos e suas relações no momento voltado para o lançamento da música Armorial, em 1970, que servirá como marco para suas definições, ou quando seus nomes possuírem mais impacto na história. Agora, no entanto, é preciso olhar um pouco para as figuras de Guerra Peixe e Capiba.

Foi a inauguração da Rádio Jornal do Commercio, ocorrida no ano de 1948, que iria unir pela primeira vez estes dois grandes músicos. O senador F. Pessoa de Queiroz, buscando projetar a emissora de rádio mais equipada e moderna da América do Sul, contratou o compositor carioca Guerra Peixe para passar uma temporada nas terras pernambucanas.

Para compor a equipe da emissora foram contratados talentos a peso de ouro. Um deles foi o maestro Guerra Peixe. A estada de Guerra Peixe no Recife foi longa e produtiva, tanto para o estado quanto para ele, que entrou em contato com a música que só conhecia de livros e pela qual ficou fascinado. Conheceu também os músicos da terra e de um, em especial, se tornou amigo íntimo: Capiba (TELES, 2012, p.57).

A amizade que nasceu entre o maestro e o músico pernambucano ressalta mais uma vez a ideia do historiador Marcos Napolitano já defendida no presente trabalho: não há, na história da música brasileira, uma separação radical entre o popular e erudito.

Se com ele Guerra Peixe aprendeu as sutilezas dos ritmos pernambucanos, com o maestro, Capiba aprimorou-se. Lapidou sua música. Em aulas dadas por Guerra Peixe, Capiba aprofundou seus conhecimentos de harmonia e composição, que lhe deram, segundo testemunho do próprio compositor, “uma maior consciência no que compunha”, mas sem lhe tirar a espontaneidade (TELES, 2012, p.57).

A relação mútua estabelecida entre Guerra Peixe e Capiba foi fundamental no surgimento e formação da Música Armorial, de um lado Guerra Peixe contribuiu com seus

estudos de erudição acerca da teoria musical enquanto do outro Capiba ensinava ao maestro a espontaneidade e a intuição rítmica³¹ da música popular Nordestina.

Sem os estudos com Guerra Peixe, é pouco provável que ele [Capiba] houvesse chegado ao refinamento da “Missa Armorial” (com sete partes, que mesclam instrumentos tradicionais de orquestra de câmara com instrumentos nordestinos, zabumba, banda de pífanos, composta em 1984) e a suíte em três movimentos “Sem Lei Nem Rei” (TELES, 2012, p.58).

Foram os ensinamentos de Guerra Peixe que permitiram que Capiba passasse a compor com maior desenvoltura para o teatro, meio no qual estabeleceu amizade com Ariano Suassuna, a partir do Teatro Popular do Nordeste que viria a suceder o extinto Movimento de Cultura Popular. Em 1961, durante o primeiro governo de Miguel Arraes, intelectuais, artistas, músicos e estudantes se reuniram em torno do Movimento de Cultura Popular (MCP) surgido das ideias do professor Paulo Freire.

O Movimento de Cultura Popular nasceu em Pernambuco em 1961 (sua criação saiu no Diário Oficial de Pernambuco, em 12/9/1961) e intensificou-se no primeiro Governo Arraes (1962-4). Tinha a princípio, como objetivo, a educação de crianças e adultos, ou, conforme seus estatutos: “Elevar o nível da cultura dos instruídos (sic) para melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas... e ampliar a politização das massas, despertando-as para a luta social” (TELES, 2012, p.77).

É interessante observar que, diferente dos movimentos de cunho regionalista anteriores, o Movimento de Cultura Popular tinha uma clara inclinação política e fazia questão de tornar as suas finalidades públicas. Compunham o movimento figuras ilustres como: Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Francisco Brennand e Abelardo da Hora (TELES, 2012, p.77). Ou seja, grande parte da intelectualidade do Estado estava envolvida em um movimento que se definia publicamente a partir de ideias políticas voltadas à esquerda.

Não tardou até que o movimento liderado por Paulo Freire tomasse dimensões nacionais, sendo apoiado por entidades como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). No entanto, um movimento com tal cunho político, mesmo com sua intenção prática primária voltada à arte e educação, não sobreviveria ao Golpe de 1964, ocasião em que o MCP foi extinto e a maior parte de seus integrantes foram presos (TELES, 2012, p.78). A partir da dissolução do Movimento de Cultura Popular, Ariano

³¹ Esta parece ser uma questão constante na união entre a música popular e erudita. Semelhante caso veio a se dar na música Armorial, como já demonstrada na entrevista de Jarbas Marciel, presente no primeiro capítulo deste trabalho, onde os músicos eruditos precisaram aprender com os tocadores nordestinos já que na teoria musical europeia clássica não era possível haver sentido de execução.

Suassuna e Hermilo Borba Filho buscaram fundar o Teatro Popular do Nordeste, no entanto, “os dois divergiram nos métodos de ação, com Hermilo Borba Filho acusando o MCP de se utilizar da cultura popular para fazer uma “arte dirigida” (TELES, 2012, p.78).

Hermilo Borba Filho, que já era amigo de longas datas de Ariano Suassuna, levou a radicalidade de seu ponto de vista até à admissão pública do seu lugar de intelectual derivado de uma classe dominante que se apropriava da arte popular.

Era por essas e outras que o teatrólogo e romancista Hermilo Borba Filho se definia como “um gigôlo do folclore”, já que, dizia, só lhe interessava a arte do povo para que ele a recriasse na sua ótica de representante da classe dominante, algo que poucos de seus pares tiveram coragem de admitir (TELES, 2012, p.84).

Como afirmado anteriormente, foi durante o período do Teatro Popular do Nordeste que os laços entre Ariano Suassuna e Capiba se firmaram mais intimamente.

Em parceria com o amigo de longa data, o escritor Ariano Suassuna, ele [Capiba] participou ativamente do período áureo dos festivais. José Ramos Tinhorão veio ao Recife convidá-lo, e a Nelson Ferreira, para participar do primeiro Festival da Excelsior. Capiba mandou logo cinco composições suas. Em 1966, participou do I FIC – Festival Internacional da Canção – com “Canção do Amor Que Não Vem” de sua autoria. No II FIC, em 1967, a dupla Capiba/Ariano Suassuna foi classificada em quinto lugar com “São os do Norte que Vêm”, interpretada por Claudionor Germano, e ainda teve aceitas mais outras duas canções, que não chegaram a finalistas. Ainda no mesmo ano, no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, os dois classificaram entre as dozes finalistas, “Cantiga de Jesuíno”, interpretada por De Kalafe, que fazia o gênero cantora-de-protesto, e apresentava-se com os pés descalços, mas não era a preferida dos autores, tendo sido escalada de última hora, diante da desistência de Jair Rodrigues. Algo surpreendente aconteceu com “São os do Norte que Vêm”. Os autores convidaram Luiz Gonzaga para interpretá-la, mas o Rei do Baião, então em pleno ostracismo, fora vetado pela direção do Festival (TELES, 2012, p.59).

É importante perceber como em Pernambuco o meio artístico e intelectual do século XX constituía-se de figuras pertencentes ao mesmo universo e que se revezavam em diferentes projetos, embora todos tenham se voltado, uma hora ou outra, para a cultura popular. Tal fato relaciona-se intimamente as políticas de identidade nacional presentes na arte e cultura do Brasil deste período.

Mas a história da trajetória cultural percorrida por Suassuna até agora não deixa claro os ideais pensados para a arte brasileira e nordestina que vinham aos poucos sendo arquitetados pela mente criativa do escritor e que mais tarde definiriam os rumos armoriais. Uma série de artigos publicados entre os anos de 1960 a 1969 e, portanto, ainda na fase preparatória, tornam bastante claras as posições artísticas e estéticas do teatrólogo mentor do Movimento Armorial

e, conseqüentemente, trazem luz aos princípios criativos e estéticos presentes na música armorial.

Em “Teatro, Região e Tradição”, ensaio publicado originalmente em 1962 em comemoração aos 25 anos do livro “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna traça bem a relação de sua criação e seu pensamento artístico para com o regionalismo tradicionalista iniciando seu ensaio com as seguintes ponderações:

Ao dar um depoimento pessoal sobre meus pontos de contato com o regionalismo tradicionalista – movimento que aqui se processou e vem processando sob a liderança de Gilberto Freyre -, nem vou me referir sistematicamente à obra dele (pois não sou estudioso de Sociologia), nem trata-la como algo rígido, morto e acadêmico. Creio mesmo que não exista nada mais oposto ao espírito dessa obra do que a atitude que alguns de seus discípulos vêm tomando diante dela: como se fosse algo estático e não uma obra que sempre se renova e se procura. Ainda não têm sabido tais discípulos tomar a magnífica lição de independência que Gilberto Freyre deu a todos nós, numa época em que ela deve ter-lhe custado muito mais do que nos custa hoje, quando os caminhos já estão desbravados, quase todos por ele, neste campo da autonomia de nossa cultura (SUASSUNA, 2008, p.43).

Ariano Suassuna nutria uma clara admiração pela figura de Gilberto Freyre, e considerava o sociólogo como um marco na valorização da cultura regional. No entanto, muito mais voltado ao mundo artístico do que o acadêmico, o escritor prefere desvencilhar-se logo de início das produções acadêmicas que vinham sendo levadas a cabo pelos intelectuais de então. O próprio escritor afirmava que Gilberto Freyre “é o único sociólogo que eu leio” (SUASSUNA, 2008, p.49). O artista preferia tomar a interpretação da obra do sociólogo como algo muito mais livre e criativo, voltado à inspiração e não ao racionalismo duro dos acadêmicos. É deste desejo de separação que Ariano Suassuna defenderá duas modalidades de regionalismo, a saber, o histórico e o de posição.

À guisa de introdução e lembrando mais uma vez que não sou estudioso de Sociologia – pelo que haverá muita imprecisão aqui -, gostaria de fazer uma distinção entre dois regionalismos que pressinto: o “de posição” e os “históricos”. O primeiro é uma posição fundamental, que inclui, de certo modo, uma atitude de vida, e que tem, como decorrência, entre outras coisas, uma posição artística. Os de segundo tipo são esta posição enquanto assumida por indivíduos ou por grupos num movimento, como o que Gilberto Freyre desencadeou aqui, por volta de 1926 (SUASSUNA, 2008, p.44).

Ariano Suassuna buscava se desvencilhar das delimitações que a associação ao movimento regionalista, que se encontrava enrizado na história pernambucana e nos grupos que o constituíam, poderia trazer às suas ideias criativas. Ao mesmo tempo, é preciso perceber que, na perspectiva do capital simbólico, Ariano Suassuna gozava de maior prestígio no meio

artístico do que na intelectualidade sociológica da época, motivo pelo qual se apressa a justificar imediatamente a existência de erros decorrentes das possibilidades interpretativas do meio sociológico da obra de Gilberto Freyre. Esta postura de liberdade criativa em oposição à frieza reflexiva é claramente defendida pelo escritor na continuação de seu ensaio.

E afirmo, antes de tudo, a liberdade que tem o artista de fazer o que lhe agrada, contra rótulos, contra as inclinações de seu tempo – que, afinal de contas, ninguém está capacitado a apontar quais são exatamente – e contra qualquer imposição que os deterministas julguem descobrir. Afirmar que os movimentos artísticos duram necessariamente um certo tempo, ficando superados a partir daí – segundo afirma aquele ensaísta – é olhar a arte por um ângulo historicista que amesquinha ao mesmo tempo a arte e a história. É confundir o movimento artístico histórico com a posição fundamental que pode ser retomada a qualquer momento validamente, bastando para isso que um artista verdadeiro tenha gosto por ela – o que pode suceder em qualquer tempo, em qualquer lugar, a favor ou contra as posições da moda (SUASSUNA, 2008, p.45).

O *jovem ensaísta* defendia em um de seus escritos que os ideais regionalistas estavam superados, ao menos historicamente. Contra isso, argumentava o escritor:

Quando, por exemplo, o jovem ensaísta pernambucano Mozart Siqueira ataca o regionalismo, classificando-o de “assunto de ontem” no título de uma conferência, quer me parecer que ele não leva essa distinção [as duas formas de regionalismos estabelecidas por Suassuna] na devida conta. O regionalismo, como movimento histórico, pode estar superado no Nordeste – o que aliás não acredito -, mas, enquanto encarado como uma das posições legítimas que se podem tomar em arte, não o está, porque, sob este ponto de vista, nenhuma posição se pode considerar superada (SUASSUNA, 2008, p.44).

A questão da relação histórica, intimamente ligada ao tradicionalismo cultural defendido pelos regionalistas, e a criação artística individual, que surge de uma posição e disposição primária daquele que cria, é um tema caro ao regionalismo mágico do teatrólogo, porque “Na sua luta contra a história, Ariano constrói o Nordeste como o reino dos mitos, do domínio do atemporal, do sagrado, da indiferenciação entre a natureza e sociedade” (ALBUQUERQUE, 1999, p.85). É por isso que o escritor não se acanha ao afirmar que, para ele, o importante é a influência criativa e não o status histórico do movimento liderado por Gilberto Freyre.

Entretanto, será o próprio regionalismo histórico nosso que examinarei agora, do ponto de vista pessoal que escolhi de início, pois não o considero superado: pelo menos quanto a mim, ele tem inúmeras ligações com a posição nordestina e tradicional que procuro. E, também pelo menos quanto a mim, basta isto para lhe dar validade aos meus olhos. É claro que podemos ambos ser anacrônicos, mas ser anacrônico é algo que nunca me preocupou; pelo contrário (SUASSUNA, 2008, p.46).

Mas mesmo reconhecendo a profunda influência do pensamento de Gilberto Freyre em sua criação artística, e conseqüente na sua reformulação acerca do regionalismo enquanto posição, aludindo, assim como pretendia o sociólogo, à posição nordestina do tradicionalismo cultural, o Nordeste de Suassuna não é o Nordeste de Freyre. O discurso performativo regionalista toma outros rumos na mente criativa do escritor.

O Nordeste de Ariano, ao contrário do freyreano, é o Nordeste sertanejo, do “reino encantado do sertão”. Sua obra se volta para afirmar este espaço como o verdadeiro Nordeste, onde também existia “nobreza”, não existiam “só profetas broncos e desequilibrados e cangaceiros sujos e cruéis”. Nobreza comparável à que floresceu na civilização do açúcar, mas “sem as cavilações e afetações dos ioiôs e sinhazinhas”. Um “reino” bruto, despojado e pobre, com quem o autor se identifica e a partir do qual produz a sua obra (ALBUQUERQUE, 1999, p.84).

Segue então a necessidade do escritor em se desvencilhar dos preceitos significativos que já se encontravam imanentes na evocação do conceito de “regionalismo”, intimamente ligado ao que Ariano Suassuna define enquanto histórico e busca, a partir de suas ponderações pessoais, fundamentar uma nova forma de olhar a região através de uma postura puramente artística.

Dentro desta orientação, gostaria de falar primeiramente sobre a região. Prefiro empregar o termo assim, menos rígida e mais amplamente, pois sob o nome de regionalismo tem-se englobado tanta coisa de qualidade diferente que é impossível tomar pé ante ele. De modo geral, parece que o regionalismo é uma posição inicial: a daquele que quer criar a partir da realidade que o cerca. A partir daí, porém, cada um toma seu caminho. O que é ótimo, pois afirma-se, de tal modo, que afinal de contas cada artista revela um mundo que é somente seu (SUASSUNA, 2008, p.46).

Seria inócua a possibilidade de uma refutação racional, sociológica e objetiva às alegações subjetivas da criação artística sustentadas por Ariano Suassuna. Mais uma vez, enquanto artista que já gozava de certo renome nos seus pares, voltar a discussão do regionalismo para a esfera artística lhe garantia autoridade sobre o dito e, conseqüentemente, o poder de definir a validade significativa daquilo que enunciava. Por isso, voltava-se contra os acadêmicos ao afirmar que “Mas vêm então os estudiosos e sentem, ao que parece, uma necessidade didática de classificação. Aí, aquilo que era uma vantagem dá origem a uma indefinição de princípios em relação ao movimento” (SUASSUNA, 2008, p. 46). Da indefinição surgida pela necessidade de categorização racional dos estudiosos o escritor derivava duas conclusões acerca do regionalismo.

Tal indefinição, no que se refere ao nosso regionalismo, tem-lhe valido certas críticas, às vezes injustas, mas às vezes justas, principalmente no sentido de que é um movimento que fica no pitoresco. Isto é devido, em primeiro lugar; ao fato de que o nome muito geral de “regionalista” acolhe também aqueles que ficam pelas aparências da região, pintando pescadores, esculpindo cambiteiros, escrevendo sobre ambos, sobre cangaceiros, etc., tudo aparentemente dentro do movimento, mas na realidade fazendo arte deplorável. O certo é que não têm nenhuma importância e um só artista de importância que surja num movimento dá a ele autenticidade e força. Em segundo lugar, acontece que o próprio Gilberto Freyre, levado pelo justo e legítimo desejo de ver escritores, dramaturgos, pintores e escultores, provando que se podia fazer arte da melhor qualidade com os elementos da região, era, principalmente quando começou sua pregação, atacado de impaciência porque eles não apareciam e via-se obrigado a apoiar alguns que não estavam à altura da tarefa. Quando, para exemplificar, vejo José Lins do Rego dizer que o regionalismo, “no plano artístico, é uma sondagem da alma do povo, nas fontes do folclore”, sinto uma sensação imediata de repulsa e me recuso a ser chamado de regionalista. Tal regionalismo fica nas aparências do social, fazendo jus a todas as acusações de pitoresco (SUASSUNA, 2008, p.46).

Há aqui um juízo estético direto sendo levantado pelo escritor acerca daquilo que considera uma “boa arte” em oposição aquilo que chama de forma direta de “arte deplorável”, ou seja, aquela manifestação artística que fica apenas na esfera do pitoresco, da qual o escritor afirmava ter total repulsa em ser enquadrado enquanto tal. Da problemática surgida pela “impaciência” de Gilberto Freyre em trazer para si artistas, nem sempre de qualidade desejável, que pudessem reproduzir em suas obras os ideais regionalistas, Ariano Suassuna experimentará do mesmo gosto quando, anos depois, afirmará na brochadura voltada ao Movimento Armorial que precisou também aceitar artistas que nem sempre estavam aptos à tarefa de recriação (SUASSUNA, 1974, p.66). É neste jogo em definir o que é uma boa arte e o que é uma arte ruim que o escritor desvela sua noção intimamente ligada à estética filosófica medieval, da qual ele mesmo se considerava herdeiro, do que a arte é: “A arte tem de se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo”³² (SUASSUNA, 2008, p.47). Partindo da ideia de que a arte deve, necessariamente, ancorar-se na realidade circundante do artista, Ariano Suassuna definia aquilo que considerava o critério de originalidade criativa.

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal (SUASSUNA, 2008, p.47).

³² Suassuna (2014) se declarava um realista fortemente influenciado pela filosofia da arte medieval. A visão estética do escritor será abordada mais adiante no capítulo 3.

As histórias figuradas na originalidade, conforme definida por Suassuna, de suas obras precisavam ser mundanas, humanas e coletivas, surgidas do povo e da região na qual o escritor tivera suas influências criativas primordiais.

Assim, prefiro que as histórias sejam dessas histórias sem dono que correm mundo e receberam na sanção coletiva o batismo nordestino. Através delas, procuro absorver o espírito ao mesmo tempo trágico e cômico de meu povo, criando um ângulo novo para olhar o espetáculo do mundo. Quanto mais humanas e coletivas sejam as histórias, quanto mais vivos os personagens, tanto maior número de pessoas, seja em quantidade seja em qualidade, será afetado por elas. Uma arte que, sem concessão de qualquer espécie, atinja profundamente tanto o público comum que vai ao teatro ver um espetáculo, como o rapaz pobre da torrinha, que vai ali em busca de alguma coisa que lhe é quase tão necessária quanto o sono, será sempre superior àquela que só atinja um ou outro (SUASSUNA, 2008, p.48).

Embora possa ser louvável a apologia sobre uma arte que atinja a todos sem discriminação, é importante lembrar que a ideia primordial do Movimento Armorial, que surgiria poucos anos após a publicação do citado ensaio, é criar uma arte erudita ancorada na tradição popular. Ora, quem diz erudito, diz uma determinada classe que tem acesso aos códigos específicos de fruição desta arte. Será preciso, no entanto, investigar aquilo que o escritor define como os parâmetros de recriação desta arte erudita. Por ora, contentamo-nos em desenvolver mais profundamente o aspecto do regionalismo criativo do escritor que se volta, por fim, contra as ideias modernistas e artes puras e abstratas. O tradicionalismo é marca presente e fundamental no redesenho de Suassuna acerca do Nordeste.

Aliás, falo assim, pensando nos outros, não em mim. Desde adolescente, desde menino, quase, desejei escrever criando personagens intuídos a partir da realidade que me cerca. [...] Posição que o próprio Gilberto Freyre considera legítima, admitindo que a pessoa crie para si o que ele chama “uma região espiritual”, quando a sua não entra em acordo com o mundo interior do artista. Mas o fato é que tal posição praticamente identifica o regionalismo com qualquer ato criador, pois só considera ilegítima a posição do artista que cria sua obra descarnadamente de qualquer tempo ou espaço, o que – a se excluir, talvez, a música pura e a pintura abstrata – é uma posição que só se admite teoricamente para efeito de discussão. E então, para que o nome de regionalismo? Este volta a assumir o caráter de comunhão com a realidade, ora através da região que cerca o artista – o que é a posição normal -, ora de outra de sua livre escolha. É por aí que ele atinge seu aspecto mais profundo e tanto mais simpático porque, no panorama da arte contemporânea, é a forma mais vigorosa de nos opormos a uma certa arte desencarnada a que uma falsa ideia de pureza nos quer obrigar (SUASSUNA, 2008, p.54).

O regionalismo de posição defendido pelo escritor terminava, a partir de seu

tradicionalismo cultural inerente, por resultar em um grito de guerra contra a arte contemporânea e, conseqüentemente, o movimento modernista de 1922.

Entretanto, a influência de Gilberto Freyre veio a se concretizar não mais diretamente em minha arte, mas em minhas ideias, agora através da tradição, o que tem, aliás, se acentuado nos últimos anos. Como ele – mais do que ele, talvez -, antipatizo terrivelmente com o movimento modernista. Minha simpatia, no âmbito deste movimento, vai mais para aqueles que renegaram o fundamental das ideias de 22, como acontece, a meu ver, com Carlos Drummond de Andrade. Eu detesto aquilo que se chama “arte de vanguarda”. Não dá dois anos, a arte de vanguarda vira retaguarda. Esta aversão levou-me a procurar a tradição, voltando-me para aqueles mestres que são “eternamente nossos contemporâneos” (SUASSUNA, 2008, p.55).

O programa inaugurado por Gilberto Freyre em seu regionalismo tradicionalista, ou seja, a percepção correlativa entre região e tradição cultural, serviu como escopo fundamental para a criação artística de Ariano Suassuna e sua repulsa a toda e qualquer arte de vanguarda ou suas alegadas purezas abstratas. Embora buscasse se desvencilhar das prerrogativas históricas que pesavam sobre o movimento despertado pelo sociólogo, o escritor não podia negligenciar a profunda influência freyreana.

Ao formular este esboço de programa, reencontro a divisa gilbertiana de que parti e de que pareci me afastar tanto, às vezes: região e tradição. Talvez, no meu caso, mais tradição do que região. Ou região porque permite a tradição. Para mim, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revelou e que estão sendo cada vez mais renegados e esquecidos. Não para imitá-los, mas para formar o lastro sobre o qual firmaremos os pés para a recriação (SUASSUNA, 2008, p.59).

São os pés fincados na tradição que servirão futuramente para enraizar a criação armorial na poética popular. A ideia de imitação, ou melhor, recriação, surge não como uma mera cópia, mas, a partir da ideia de originalidade criativa defendida por Suassuna anteriormente, lhe afigurava como a única maneira de criar obras artísticas sem alienar-se com as novas tendências das artes modernistas e de vanguarda. Ariano Suassuna conclui o ensaio de maneira enfática acerca do tradicionalismo criativo.

Nossa arte manter-se-á fiel à realidade através do lastro tradicional, ou não se manterá de modo nenhuma. E nunca será demais lembrar que foi o movimento dirigido por Gilberto Freyre o primeiro a anunciar profeticamente esta verdade (SUASSUNA, 2008, p.61).

Em 1964, dois anos após a publicação de seu ensaio apologético ao regionalismo de

Gilberto Freyre, Ariano Suassuna publica na Revista Américas³³ um pequeno artigo intitulado “Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro” onde começa a delinear mais claramente a origem daquilo que defendia ser a origem da tradição cultural nordestina e que, futuramente, serviria de guia para a recriação erudita armorial.

Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música brasileiras, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a esse respeito, têm um lastro tradicional e nacional respeitável. É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original, com uma grosseria artesanal e mestiça que já se encaminha para a criação de um outro lastro:: aquele que hoje é constituído por toda uma poesia, todo um teatro, toda uma escultura, uma pintura e uma música populares de primeira qualidade (SUASSUNA, 2008, p.63).

É deste lastro tradicionalista que o escritor finca a partir do barroco ibérico e que, pelas suas próprias palavras, parece não ter havido muita aceitação até então por parte dos estudiosos desta tradição, que Ariano Suassuna começava a formular a verdade que traz para si enquanto critério de criação e que passaria a guiar e influenciar outros artistas que se puseram sob a tutela do teatrólogo. O discurso regionalista performativo desliga-se das questões políticas e sociais e volta-se para os critérios criativos e artístico. Em sua formulação da região, Ariano Suassuna constrói:

Um Nordeste que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica. Um Nordeste barroco, anti-renascentista, anti-moderno. A dizibilidade do Nordeste, a linguagem para expressá-lo deve ser buscada, pois, em formas teatrais ibéricas medievais, bem como nas formas populares, na tradição popular que guardaria muitas destas formas “arcaicas” (ALBUQUERQUE, 1999, p.85).

É a partir desta tradição resguardada pelo popular, onde Ariano Suassuna enxerga a clara manifestação da tradição Ibérica, que ele defenderá a identidade latente da música sertaneja³⁴ popular que para o escritor se diferencia radicalmente da música litorânea.

Ao lado dessa tradição barroca, é difícil citar nomes dentro da não menor tradição da arte popular, quase sempre anônima [...] a música sertaneja das violas, dos pífanos e das rabecas, de linhagem primitiva e clássica onde ressoam os ecos sóbrios e polifônicos do canto gregoriano e da música tapuia, e a música da zona litorânea, mais negra, romântica e dionisíaca (SUASSUNA, 2008, p.64).

³³ Importante revista publicada pela União Pan-Americana em 1964

³⁴ Enquanto o Nordeste de Gilberto Freyre era formado a partir da sociedade do açúcar, o Nordeste de Suassuna é baseado na autenticidade do Sertão. “O cenário de seu Nordeste é sempre o sertão das caatingas, ou das pequenas cidades empoeiradas, onde a única construção de destaque é a igreja e as únicas autoridades, o coronel, o padre, o delegado e o juiz. Para Ariano, foi a “civilização do couro” e não a “civilização do açúcar” que gestou a nossa identidade nacional, a nossa personalidade” (ALBUQUERQUE, 1999, p.168).

Em 1967, três anos após a publicação que sugeria a ligação entre a tradição Sertaneja e o Barroco Ibérico, Ariano Suassuna publicava um artigo intitulado “Encantações de Guimarães Rosa” na Revista de Cultura da Universidade Federal de Pernambuco³⁵, onde o escritor definiria aquilo que entende por Barroco³⁶ Nordestino e diferenciaria as categorias manifestas em cada região.

O Barroco ibérico, ou melhor ainda, o brasileiro, principalmente o Barroco nordestino, talvez o mais sóbrio de todos, ainda permanecendo com sua característica geral, dialética e contraditória, de união de contrários, de unidade de contrastes, de fusão de elementos clássicos e românticos, por ser, todo o Barroco, a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico (SUASSUNA, 2008, p.126).

Aqui o escritor vai ainda mais longe do que o mero reconhecimento de influência tradicional e iguala o Barroco brasileiro com o Ibérico, diferenciando, a partir de pequenas características, sua manifestação no Nordeste. Ariano Suassuna buscava conciliar as diferentes manifestações culturais que compunham o cenário cultural brasileiro a partir da premissa barroca da união dos contrários. Uma verdadeira cultura nacional só poderia surgir a partir da conciliação dos opostos unificados em uma identidade artística. Para sustentar o seu argumento, o teatrólogo volta-se novamente contra a historicidade dos movimentos artísticos e afirma:

Lembro, novamente, que, para entender esta minha afirmação, é preciso acentuar que existe uma grande diferença entre o tempo cronológico e o tempo real: creio, por exemplo, que o século XVIII do Sertão nordestino é muito aproximado, em espírito em maneiras, do século XII e XIII da Europa, dos séculos XV e XVI da Península Ibérica. É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em sua pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros, nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de fortaleza (SUASSUNA, 2008, p.12).

Convenhamos, mesmo ignorando o aspecto histórico, é preciso muita boa fé e disposição para enxergar a Europa medieval estampada na realidade do sertão Nordeste. Mas é justamente por isso que o discurso que funda a identidade regional é performativo, a partir do momento que a figura com maior capital simbólico dentro de sua área tem a validade de seu

³⁵ Publicada em Recife pela Universidade Federal de Pernambuco, v.7, n.4, p73-95, outubro/dezembro e 1967

³⁶ “A palavra “barroco” foi um termo empregado pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-la ao ridículo. Barroco significa realmente absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas a não ser de modo adotado pelos gregos e romanos” (GOMBRICH, 2000).

discurso garantida pelos seus pares, é possível instaurar uma realidade, por mais caduca que ela seja em relação ao real. O Nordeste de Suassuna é o Sertanejo e, por isso, ele precisava diferenciar o Barroco Sertanejo do Litoral Nordestino, semelhante ao que já havia operado no âmbito da música.

O barroco do litoral nordestino é menos sóbrio e menos áspero do que o sertanejo, que sempre me pareceu brasileiro e nordestino, porém mais aparentado com a Espanha do que com Portugal. O barroco baiano é menos sóbrio do que o nordestino litorâneo: para ver isso, compare-se a Igreja de São Francisco da Bahia com a de São Pedro dos Clérigos do Recife³⁷ (SUASSUNA, 2008, p.127).

Em 1969, um ano antes do lançamento oficial do movimento armorial, Ariano Suassuna publicou o artigo “A arte popular no Brasil” na Revista Brasileira de Cultura³⁸. Ligado à cultura popular desde as origens de suas obras, parecia ser uma necessidade do escritor definir aquilo que entendia por cultura popular e, conseqüentemente, pela arte popular que funcionava como sua maior inspiração. Iniciam-se assim suas ponderações acerca da temática:

Se, em geral, já é difícil distinguir o que seja, de fato, *Arte popular*, nas condições particulares do Brasil o problema se agrava mais ainda. Creio, mesmo, que, no campo da Literatura e da Arte brasileiras, existem poucos setores onde reinem maiores confusões do que este da Arte “primitiva” e da Literatura “popular” (SUASSUNA, 2008, p.151).

O que o escritor buscava defender era a desconstrução do mito da cultura popular enquanto cultura primitiva. Embora críticas possam ser ferrenhamente dirigidas à postura de Suassuna enquanto intelectual, voltando-se mesmo até para a questão da apropriação da cultura popular, não se pode negar que a apologia às raízes populares sempre esteve no cerne de seu pensamento e de sua arte. Segue, portanto, que mais uma vez o escritor busca se desvencilhar do academicismo justificando que o meio intelectual brasileiro era discriminatório:

Outra causa de equívocos e confusões, nesse campo, tem sido a paixão política. Nos meios mais acadêmicos e oficiais – digamos assim – cria-se uma espécie de suspeita, toda vez que nós falamos em Cultura brasileira, em Arte popular brasileira, em discriminação, mais ou menos semelhante às de Mao Tsé-tung, e criam, como defesa, uma discriminação contra a cultura popular brasileira e mesmo contra a Arte e a Literatura brasileiras, eruditas mas ligadas às raízes populares (SUASSUNA, 2008, p.151).

³⁷ É por essa ligação de reconhecimento que posteriormente a Igreja de São Pedro dos Clérigos será escolhida como local para o lançamento oficial do Armorial

³⁸ Rio de Janeiro, n.2, p.37-43, outubro/dezembro de 1969

Parece que Ariano Suassuna começava a preparar o terreno no qual lançaria, um ano depois, a idealização armorial. Defendia que era necessário que os intelectuais e a academia brasileira valorizassem as manifestações populares, mas finaliza ressaltando que é preciso atribuir valor mesmo as manifestações eruditas ligadas ao popular, objetivo central do movimento que já se encontrava tomando forma. Segue então a defesa empírica acerca da existência do *popularesco* na cultura e na arte brasileira:

No entanto, essa Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos *folhetos*, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar esta minha afirmação. O romanceiro medieval ibérico é, hoje apenas uma sobrevivência, estudada como a importantíssima manifestação literária que é, mas também apenas quase como coisa de museu, nas cátedras universitárias europeias. Nós, aqui no Brasil, temos, à mão, um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro ibérico, um material que, se caísse, daqui a dois séculos, na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda sua vida de estudos; e, apensar disso, por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro Popular do Nordeste é deixado de banda nos estudos literários universitários do Brasil (SUASSUNA, 2008, p.152).

Suassuna buscava revalidar a arte popular nos meios acadêmicos que, segundo o escritor, eram tão radicalmente discriminatórios para com as manifestações popularescas. Defende que tínhamos em nossas mãos uma manifestação literária viva e rica e que poderia, se assim quisessem, ser material infundável de estudos e recriações artísticas. Nas vésperas de lançar um movimento que pretendia recriar uma arte erudita a partir das raízes populares, era essencial que o escritor buscasse validação daqueles que compõem o campo simbólico erudito, geralmente concentrados nas esferas acadêmicas. O escritor volta-se em defesa do artista popular em oposição à discriminação sustentada pelos intelectuais eruditos.

Aqui, são criadas essas discriminações contra grandes artistas e escritores que, somente por não terem tido formação universitária ou informações e participação sobre as “conquistas da civilização industrial” ficaram como que estigmatizados e relegados a posições secundárias [...] Suponhamos, então, que um artista que não faça estudos sistemáticos nas universidades seja necessariamente inferior: isso só seria verdade se a criação dependesse do conhecimento reflexivo e não da imaginação criadora (SUASSUNA, 2008, p.152).

Essa apologia ao artista popular pode cair como uma luva na defesa da figura do próprio Ariano. Sujeito mais voltado à arte do que as frias categorias dos intelectuais que tanto criticava, aludir que a qualidade de uma produção artística não depende de um estudo sistemático da

mesma serve como validação para suas próprias criações. O escritor, que tanto buscava fugir aos possíveis determinismos históricos, faz uso da história para sustentar seu argumento em prol da aceitação do popular nas universidades.

Com a fundação das universidades, começaram a conviver paralelamente e cada vez mais distintas uma Literatura cortesã, universitária, cavalheiresca e erudita, e outra, popular. O cancionero dos trovadores é cortesão e erudito, o Romanceiro (como o *Romance do Conde Claros*, o da *Donzela que Vai à Guerra* ou o da *Nau Catarineta*) tem todas as características da literatura popular – as repetições, as datas e números mágicos, o espírito épico misturado ao satírico etc. (SUASSUNA, 2008, p.153).

Ressalta até mesmo que é perfeitamente possível, a partir do gosto pessoal, preferir ao mesmo tempo as manifestações populares e eruditas e que não se trata de forma alguma de uma questão de superioridade entre estas duas instâncias da arte.

Não se trata, portanto, de afirmar a superioridade da Literatura cortesã sobre a popular. Preferir uma ou outra é questão de temperamento, de gosto pessoal. Pode-se até escolher ambas e tentar fundir as duas, porque as duas correntes se interpenetram e se influenciam mutuamente, ao mais ora menos (SUASSUNA, 2008, p.153).

A linha de pensamento aqui estabelecida por Ariano Suassuna parece corroborar com a defesa soerguida no início do presente capítulo, qual seja, é impossível a separação radical entre o popular e erudito na arte, principalmente brasileira. Mas é evidente que a proclamação discursiva aqui serve ao propósito claro de aplanar o terreno para melhor recebimento do projeto armorial. Não é coincidência que toda essa apologética em relação ao popular e a união plenamente plausível para com o erudito tenha sido concatenada um ano antes do lançamento do Armorial. E qual seria o lastro que uniria essas duas esferas agora não tão distantes entre si? Justamente o Barroco já defendido como lastro tradicional. “O Barroco, com sua capacidade “dialética” de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita” (SUASSUNA, 2008, p.153). Buscando a origem da discriminação do popular pelo meio erudito brasileiro, o escritor faz uso mais uma vez da história a partir da formação social e cultural do Brasil.

A causa principal da discriminação, aqui, é o encontro cultural que nossa formação propiciou, com a cultura europeia dominando entre os Senhores e com a negra e a indígena formando a base da cultura do Povo. É verdade que imediatamente nosso Povo começa a recriar e a reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço: ainda assim, e mesmo por causa disso, os Senhores começam a se envergonhar dos elementos negros e vermelhos de nossa cultura. De modo apenas aparentemente paradoxal, isso começa a se agravar no século XIX, quando as nossas elites urbanas começam a desprezar nossos valores ibéricos, trocando-os por tudo quanto era valor europeu de fora, trazido por tudo quanto era de Missões Francesas

que nos têm chegado até agora, de fato ou pelo correio. Essa é, no fundo, a origem daquela discriminação social e política ainda hoje presente em nós contra a Cultura popular (SUASSUNA, 2008, p.154).

Já foi demonstrado que Suassuna era filho não do povo, mas da *nobreza* política nordestina. É interessante observar que mesmo que esteja desde cedo ligado às manifestações populares, Ariano Suassuna nunca se auto enquadrou na categoria de povo. É sempre: “o nosso povo”, e nunca: “Nós, o povo”. Talvez pela noção clara de não pertencimento, Suassuna figurava muito mais no mundo em que agora buscava criticar, isto é, dos intelectuais eruditos. Mas ele precisava reformular a forma com que essa esfera social pensava para que pudessem aceitar a sua arte e seus projetos futuros. Nenhum artista popular ousou sugerir, por exemplo, a relação genealógica entre a cultura popular brasileira e o barroco de origem ibérico. Apenas um intelectual poderia sustentar tal empreitada, e foi o que o escritor fez. Ele tenta até mesmo quebrar a noção particular de que a descendência europeia do barroco ibérico seria em si mesmo essencialmente erudito ao afirmar que “a cultura europeia, principalmente a ibérica, que forma uma raiz-tronco da Cultura brasileira, está povoada de elementos populares” (SUASSUNA, 2008, p.155).

Vimos anteriormente que o projeto artístico e político do nacionalismo instaurado desde o início do século XX não se voltava apenas ao povo, mas também tinha como objetivo nacionalizar a elite brasileira que tanto se alienava em relação à cultura de seu país e, neste ponto, tendemos a concordar com Suassuna. O escritor finaliza seu artigo apologético ao popular sentenciando que:

O Povo, bem menos acadêmico do que os críticos e teóricos, assimila tudo, tudo recria e transfigura. O que é necessário é que as elites brasileiras se portem à sua altura e tomem o seu exemplo, acabando de vez com essas proscricções e condenações. Porque, no campo da criação, no campo mais importante da Arte e da Literatura, esses expurgos e cartilhas em vez de purificar- como talvez pensem os radicais – só fazem é empobrecer, diminuir e esterilizar o humano (SUASSUNA, 2008, p.160).

Termina aqui a fase da história Armorial definida como preparatória, intimamente ligada ao amadurecimento e exposição das ideias artísticas, criativas e intelectuais do escritor e mentor do movimento Ariano Suassuna. A reformulação do regionalismo tradicionalista de Gilberto Freyre, o apelo à imaginação criativa em oposição a frieza reflexiva, a ligação a-histórica das tradições populares com o barroco ibérico e a tentativa de incentivar o meio acadêmico brasileiro em aceitar o popular são os pilares fundamentais da arquitetura intelectual que desembocará, por fim, no lançamento oficial do Movimento Armorial em 1970.

2.3 A Música erudita nordestina toma forma: A Orquestra Armorial

O contexto de surgimento do Movimento Armorial é perpassado por um dos períodos mais delicados da história brasileira:

Passados seis anos do golpe de 1964 – que estabeleceu no Brasil um regime autoritário e militar – o fechamento político não arrefecera. Ainda sob o impacto do Ato Institucional nº 5, o início dos anos 70 é marcado por um discurso governamental defensor de uma representação autoritária e unificadora de Nação. O nacionalismo do “Brasil: ame-o ou deixe-o” repercutia na classe média brasileira (MORAES, 2000, p.27).

É de extrema dificuldade a sintetização da situação política do país, contudo, a passagem supracitada consegue condensar de forma clara, direta e exemplar o contexto social no qual o Brasil se encontrava mergulhado nos anos 70. Como já foi mencionado, o projeto nacionalista tão presente no projeto de governabilidade da Era Vargas surge com grande intensidade, manifestando-se mais uma vez a partir da arte e, conseqüentemente, da música. É neste contexto que a música armorial tomará forma e nascimento e, por isso, não há de se ignorar, por uma opção intelectual puramente estética, o que se passava na sociedade brasileira de então, principalmente porque, como veremos, o Movimento Armorial mantinha relações íntimas com o poder governamental e sorvia de seu patrocínio já que, afinal, a ideia nacionalista de unificação do povo brasileiro também se fazia presente nos ideais estéticos do Movimento. Assim, com o título “Governo de Pernambuco cria uma nova Orquestra”, em 4 de agosto de 1970, o jornal Diário de Pernambuco tornava pública a existência da Orquestra Armorial:

Acaba de ser criada pelo Governo do Estado, por proposta do secretário Roberto Magalhães Melo, de Educação e Cultura, a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, cuja estreia está prevista para o período de 10 a 24 deste mês, quando se comemorará o 40º aniversário da fundação do Conservatório Pernambucano de Música.

Formada por onze elementos – exclusivos para este setor de música de câmara, - e um regente, essa orquestra tem seis violinos, duas violas, dois “cellos” e um contrabaixo.

OBJETIVO³⁹

Segundo informou o professor Cussy de Almeida, diretor do conservatório – a primeira unidade escolar de música brasileira a dispor de uma orquestra desse gênero – o objetivo da “Armorial” é divulgar, através de concertos e oficinas para o povo em geral, cultura da música barroca e nordestina.

Esses concertos serão repetidos, mensalmente, nos estabelecimentos de ensino médio mantidos pelo Estado, com explicações didáticas à ligação entre os diversos estilos musicais, como o antigo e o barroco.

POR QUE ARMORIAL

³⁹ Negrito do original

A denominação Armorial – esclareceu o professor Cussy de Almeida – deve-se ao fato de estarmos, no momento, desenvolvendo um profundo estudo da música nordestina, sob a direção do escritor Ariano Suassuna, diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.

Tal estudo – acrescentou -, que visa a estabelecer uma ligação entre o barroco e a nossa música de raízes populares, é de tal importância para o futuro da música brasileira que o Conservatório decidiu ligar a sua orquestra a esse movimento, iniciado pelo teatrólogo Ariano Suassuna (Diário de Pernambuco, Recife, 4 de agosto de 1970).

Esta pequena reportagem elucidativa e anunciadora do Movimento permite delinear algumas características já cristalizadas na época de seu lançamento. Em primeiro lugar, o Armorial não era um movimento apolítico, como tanto queria fazer crer, mas tinha relações diretas tanto com o governo de estado de Pernambuco, a partir do incentivo e da relação mantida com o Conservatório Pernambucano de Música⁴⁰, quanto com o governo federal, a partir do incentivo dado pela Universidade Federal de Pernambuco, local no qual Ariano Suassuna já ocupava, além do cargo de professor, também o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC)⁴¹ e, por isso, possuía o capital necessário para o direcionamento das pesquisas a partir de suas ideias.

Em segundo lugar, é possível perceber que, longe dos ideais iniciais arquitetados para a arte armorial e para a música, a Orquestra lança-se com uma identidade muito mais voltada ao erudito do que ao popular. Tal fato é perceptível a partir do lugar em que foi fundada, o Conservatório de Música que é essencialmente voltado à erudição, como pela composição de seus instrumentos iniciais, sendo apenas as “violas” representantes da sonoridade e cultura da música popular nordestina. Ao mesmo tempo, já eram referidas as pesquisas exercidas durante o período de formação da música armorial, já aqui apresentadas inclusive com os nomes que compunham este grupo inicial, fundado em 1959, sobre tutela do professor Ariano Suassuna. Nas palavras do então diretor do Conservatório, o objetivo das pesquisas exercidas anteriormente era o de ligar a música popular nordestina às suas “raízes” ibéricas, ou seja, levar a cabo a comprovação das teses acerca da genealogia da arte popular brasileira defendidas anteriormente pelo mentor do Movimento.

Segue-se, por fim, da declaração de que o Conservatório “decidiu” ligar sua Orquestra ao Movimento pela importância das pesquisas e ideais defendidos por este. Tal alegação, no

⁴⁰ O Conservatório Pernambucano de Música foi fundado em 1930 e ainda hoje se encontra localizado no antigo casarão conquistado pelo maestro Cussy de Almeida, localizado na avenida João de Barros no bairro de Santo Amaro na cidade do Recife. É até hoje a mais importante escola de música do estado e serviu como forte influência para os conservatórios de João Pessoa e Natal.

⁴¹ O Departamento de Extensão Cultural, hoje Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, é responsável pelos projetos de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco.

entanto, são contrastadas pelas fontes históricas que demonstram a existência anterior, e não mera decisão de união, da música e dos conjuntos armoriais. No entanto, agora se faz mais importante definirmos e apresentarmos uma figura de extrema importância à música armorial, a saber, o professor, maestro e músico Cussy de Almeida.

Na brochura dedicada à história do Conservatório Pernambucano de Música, intitulada “Conservatório Pernambucano de Música – 85 anos: Uma apreciação” torna-se claro já no primeiro parágrafo a extrema importância do maestro Cussy de Almeida na história da instituição:

Podemos dizer que a história do Conservatório Pernambucano de Música tem sua primeira época na gestão de Ernani Braga e Manoel Augusto dos Santos, e uma nova era começa a partir da gestão de Cussy de Almeida Neto. É a partir de 1967 que o conservatório ganha sua nova casa, e uma nova dimensão na vida musical de Pernambuco, indo além dos limites do Estado (BARZA, 2015, p.2).

Mas quem foi Cussy de Almeida, figura tão importante não apenas para o Conservatório, mas para a música pernambucana como um todo?

Cussy de Almeida Neto nasceu no dia 10 de março de 1936. Iniciou seus estudos musicais com o pai, compositor, pianista e professor Waldemar Fittipaldi. Em 1950, transferiu-se para o Recife, tornando-se aluno de Vicente Fittipaldi. Aos 14 anos de idade já tocava, como primeiro violino, na Orquestra Sinfônica do Recife, bem como em orquestras de rádio. Em 1958 seguiu para Paris, onde estudou com René Benedetti, do Conservatório Nacional de Música. Em 1959, ingressou no Conservatório de Música de Genebra, na Suíça. Foi aluno de violino dos professores Carrado Romano e Franz Walter, e de música de câmara na classe de Doris Rossiaud, cravista e pianista. Em 1962 recebeu o diploma em violino e o prêmio Albert Lulin, por ter sido aluno que mais se destacou pelos dotes artísticos e capacidade de trabalho; dois anos depois, recebeu o prêmio de Alta Virtuosidade do Conservatório. Também foi violinista da célebre Orquestra da Suisse Romande e, entre 1960 e 1963, foi *spalla* e solista permanente da Orquestra da Juventude Musical Suíça. Ainda em 1964 foi finalista, na categoria Música de Câmara, do Concurso Internacional de Munique, na então República Federal da Alemanha, junto com a pianista Josefina Aguiar. Cussy volta ao Brasil em 1965, passando a atuar como *spalla* da Orquestra Sinfônica do Recife (BARZA, 2015, p.3).

Cussy de Almeida trazia a música do berço e foi acompanhado por ela durante toda sua vida. Estudante prodígio, galgou rapidamente o seu caminho entre a elite da música, não só nacional como internacional. Não tendo mais como crescer e desenvolver seu talento nas terras brasileiras, fez ampla viagem de anos rigorosos de estudos acerca da música erudita europeia, integrando não apenas diversas instituições renomadas como também sendo aluno de figuras ilustres da música erudita do séc. XX, tendo seu enfoque na música de câmara. Não é de se

estranhar que, poucos anos após toda essa intensa atividade de estudos eruditos, tenha fundado no Brasil, e em conjunto com o Movimento Armorial, uma orquestra de câmara.

Cussy de Almeida tinha uma visão grandiosa da Música e queria implantá-la em Pernambuco. Tinha como características a extrema exigência por qualidade, o profissionalismo impecável, e a praticidade. Era a pessoa mais adequada não apenas para ampliar o campo da música, e principalmente da educação musical. Isso passava pela reestruturação da principal escola de música do Estado, o Conservatório Pernambucano (BARZA, 2015, p.3).

O músico detinha um extremo capital simbólico na área da música erudita, sendo, talvez, aquele com maior autoridade sobre o assunto no Estado de Pernambuco nos anos 70. A dedicação que Cussy de Almeida nutria pela música ia além da pura apreciação estética e, por isso, ele se lançou em uma ferrenha empreitada para melhorar a situação da música e do ensino musical em Pernambuco.

Numa entrevista dada ao *Diário de Pernambuco* em novembro de 1970, Cussy de Almeida fala que o plano de recuperação do Conservatório foi elaborado por ele e por Jarbas Maciel, compositor, violonista e professor da UFPE. Tomando como modelo os conservatórios e a política cultural da Europa e dos Estados Unidos, ele convenceu o Governador Nilo Coelho e o secretário da Educação e Cultura, Roberto Magalhães, a fazer reformas estruturais e importantes, tanto físicas como administrativas. Num primeiro contato com Roberto Magalhães, para expor a situação total da instituição, o secretário de Educação e Cultura ficou surpreso ao saber que o Conservatório estava ligado à sua pasta (BARZA, 2015, p.3).

Percebe-se, em primeiro lugar, que a parceria entre Cussy de Almeida e Jarbas Maciel que viria a desembocar na música armorial, não apenas teve início nas primeiras pesquisas de 1959 como também durou para além do Movimento, envolvendo-se os dois nas reformas essenciais no meio musical pernambucano. Preocupado não apenas com a estrutura física e as questões governamentais, Cussy de Almeida também lutou pelo direito e dignidade dos professores de música do Estado que eram, até então, relegados às incertezas trabalhistas e desvalorização de sua profissão.

Outro problema a resolver era a situação dos professores do Conservatório, que trabalhavam num esquema de serviços prestados, sem estabilidade ou perspectivas de aposentadoria. Cussy de Almeida sabia que alguns deles eram os melhores profissionais de ensino de Música do Estado, e conseguiu a regularização da situação dos mesmos, com a admissão deles para o quadro da Secretária de Educação. Isso lhes garantiu todos os benefícios almejados, estabilidade funcional e direito à aposentadoria (BARZA, 2015, p.3).

Foi famoso o caso da importação do “melhor piano do Brasil” para o Estado de Pernambuco, também arquitetado pelo maestro Cussy de Almeida que, além das reformas institucionais e estruturais, se apercebeu que uma boa música necessitava também de um bom instrumento. Inicialmente “dois novos pianos juntaram-se aos três pianos usados que a escola tinha, um deles tendo pertencido ao virtuose Jose Iturbi” (BARZA, 2015, p.3). Mas tais pianos, que nem sequer tinham as suas marcas e origem de fabricação nomeadas, não eram suficientes para o alto nível de exigência do maestro. Organizando como justificativa o concurso Sul Americano de Execução Musical⁴², Cussy de Almeida conseguiu o financiamento para importar o piano “Steinway” de excelentíssima qualidade. Tanto o concurso quanto a importação do piano foram motivos de tão grande importância no mundo da música erudita pernambucana que viraram matéria de jornal:

Já está praticamente definida a composição do Júri do Concurso Sul-Americano de Piano, promovido pelo conservatório Pernambucano de Música e Governo do Estado, promoção pioneira no Nordeste e que objetiva dinamizar nesta região a arte musical. Enquanto isso, segundo informações do maestro Cussy de Almeida, diretor do Conservatório, deverá embarcar, nos próximos dias, em Hamburgo, o piano “Steinway” – grande concerto, adquirido pelo governo do Estado, na Alemanha para permitir maior êxito no Concurso de Piano, bem como oferecer ao Conservatório Pernambucano de Música mais esse equipamento, sem similar no Nordeste e mesmo no país (Diário de Pernambuco, Recife, 17 de abril de 1970).

Mas não era apenas para a música erudita que o maestro vivia. A primeira citação que foi possível encontrar sobre o músico nos jornais do ano de 1970 refere-se ao Festival de Música Popular no qual foi declarado vencedor:

FESTIVAL NORDESTINO DE MÚSICA POPULAR: No Teatro do Parque o acontecimento teve repercussão não somente em Pernambuco, como noutros Estados Nordestinos. Pernambucanos, baianos e cearense disputaram a finalíssima do I Festival Nordestino de Música Popular, promovido pelos DIÁRIOS ASSOCIADOS, através da TV Rádio Clube Canal 6. Vitorioso: Cussy de Almeida e Reinaldo Oliveira com “Poema do amor sem Luz”. Elite e classe média prestigiaram o acontecimento (Diário de Pernambuco, Recife, 4 de janeiro de 1970).

É no mínimo curioso que um pretense festival sobre música popular tenha sido conquistado por um maestro de extrema e extensa formação erudita. Salta aos olhos também que o público prestigiador de tal festival não era o povo, mas, como bem entonado e enunciado pelo jornal, a elite e classe média. No entanto, é preciso lembrar que o projeto político nacionalista acerca da arte e cultura brasileira não buscava apenas criar consciência unificadora

⁴² “O concurso Sul Americano de Execução Musical foi um concurso de piano promovido pelo Conservatório Pernambucano de Música, patrocinado pelo Governo de Pernambuco através da Secretaria de Educação e Cultura, com apoio da Prefeitura da Cidade do Recife, da Orquestra Sinfônica do Recife e da UFPB (BARZA, 2015, p.6).

na população, mas também nas elites.

Além de seus projetos e lutas pessoais, Cussy de Almeida também buscava ajudar aqueles que também eram desejosos de ensaiar a grande música erudita, como demonstra uma nota de agradecimento publicada por Luzinette Costa acerca da ajuda cedida pelo maestro ao Teatro de Ópera de Pernambuco.

Depois que o ex-secretário de Educação da P.M.R. nos tirou a possibilidade de realizar nossos ensaios em um dos teatros locais, ficou o TOP a solicitar guarida de um e de outro a fim de realizar tais ensaios (noturnos) na preparação das óperas para a sua III temporada. Com a impossibilidade financeira que nos impede de alugar um recinto compatível ao mister operístico, mais ainda nos distanciávamos do valoroso intento. Mas, eis que lembramos do Conservatório de Música de Pe. E para lá rumamos, já um pouco descrentes por tantos “nãos” recebidos. Porém, que alegria, que felicidade! O Prof. Cussy de Almeida, diretor daquela instituição, recebeu-nos com uma delicadeza e atenção auspiciosa. Formulamos o pedido e... que maravilha! Com o seu largo e acolhedor sorriso, com sua maneira por demais compreensiva, deu-nos a permissão tão cobiçada por nós. Gente, estamos ensaiando no Conservatório! Que lugar aprazível! Ficamos surpresos com as reformas. Aquele velho casarão da Av. João de Barros, 594⁴³, já não existe. Vestido de novas roupagens, está o conservatório demonstrando e ratificando o bom gosto e sentimento estético de que é o professor Cussy de Almeida (Diário de Pernambuco, Recife, 19 de julho de 1970).

Uma coisa que não pode ser negada e que nunca deve ser esquecida na história da música erudita pernambucana é o papel exercido por Cussy de Almeida. É seguro dizer que se naquela época existiu uma profunda preocupação com a música erudita, e se hoje o Conservatório Pernambucano permanece com a qualidade e importância que tem, foi pelo trabalho e ideais exercidos pelo maestro ao assumir a direção da instituição. Sem Cussy de Almeida não haveria música erudita e educação musical de qualidade como temos hoje em Pernambuco.

Devidamente apresentada a figura de Cussy de Almeida, podemos retornar para o lançamento da Orquestra Armorial, dirigida por este, e seu desenvolvimento ao longo do seu primeiro ano de existência. Alguns dias após a divulgação da criação da Orquestra por parte do governo do Estado de Pernambuco, vinha à público a divulgação do primeiro concerto inaugural que, ao contrário do que se pensa, não ocorreu no lançamento oficial do Movimento Armorial:

Amanhã, às 21 horas, na catedral de São Pedro dos Clérigos, sob a regência do maestro Vicente Fittipaldi, será realizada a primeira audição da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, fundada nesta capital por iniciativa da Secretária de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, à frente o sr. Roberto Magalhães Melo e do Conservatório Pernambucano de Música, dirigido pelo violonista Cussy de Almeida. Perguntaram-nos o que significava o título de “Armorial” e aqui vai em meia linguagem, vernáculo e significado: - adjetivo que diz respeito as armas “Trabalho armorial”. Emprega-se vulgarmente como substantivo masculino para designar a

⁴³ O conservatório Pernambucano de Música permanece até hoje funcionando no mesmo local.

coleção de brasões da nobreza de uma nação, de uma província (nosso caso) ou de uma família. Exemplificamos: O armorial geral de uma nação. Táí (sic) a mivódia, valeu?!

A Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco é integrada dos seguintes membros: Cussy de Almeida, Rafael Garcia, Arlindo Teixeira, Oto Schmidt, Samuel Gegna e Beny Workolff (violinos); Emílio Sobel e Jarbas Maciel (violões); Piero Severi e Mariza Johnson (violoncelos) e Sílvio Araújo (contrabaixo).

O programa a ser executado amanhã inclui: Arcangelo Corelli – 1653-1713 (Sarabanda para cordas); Antônio Vivaldi – 1675-1741 (Concerto para violoncelo e orquestra de câmara, nos seguintes movimentos: Allegro, Lento expressivo e Vivo); solista Piero Severi – II – Antônio Vivaldi (Concerto para alaúde e orquestra de câmara, nos seguintes movimentos: Allegro, Largo e Allegro, solista: Henrique Annes), Tamaso Vitali – 1700(?) – Chacona para Violino e orquestra de câmara com versão orquestral do violinista Benny Wolkof). (Diário de Pernambuco, Recife, 20 de agosto de 1970).

Essa é uma fase muito interessante e distinta da música armorial. O escritor Ariano Suassuna, embora já estivesse articulando pelos bastidores os ideais da música armorial, não se fazia, então, tão presente na execução da Orquestra. Cabia à direção de Cussy de Almeida delimitar as apresentações e os objetivos. A partir da anúncio da primeira apresentação podemos observar algumas características: em primeiro lugar, a afirmação de que a Orquestra surge por meio de iniciativa do governo do Estado e da Secretaria de Educação e Cultura não poderia ser mais falsa, dado que o próprio secretário de Cultura não tinha sequer a mínima ideia de que o Conservatório pertencia à sua pasta. Em segundo lugar, a ausência de Ariano Suassuna à frente da Orquestra permitiu até mesmo o erro grosseiro de uma especulação acerca daquilo que o nome “Armorial” designava por parte do Jornal. Observa-se em terceiro lugar que a constituição da Orquestra é, até aqui, extremamente erudita: seus músicos são oriundos do Conservatório e, conseqüentemente, estão inteiramente imersos no universo da música erudita e não da popular, característica que só começará a ser alterada quando Ariano Suassuna tomar a frente pública do Movimento. E, por fim, a afirmação das raízes barrocas é subvertida pela execução do barroco europeu a partir de peças, e até mesmo da linguagem empregada na divulgação, que estaria muito longe dos ideais de uma música baseada nas raízes populares nordestinas. É preciso lembrar que desde 1959 as composições armoriais já existiam, foi uma questão de escolha que elas não estivessem presentes no lançamento da Orquestra.

A formação da Orquestra puramente europeia e erudita é uma questão delicada que já começava a demonstrar certa tensão entre aquilo que Ariano Suassuna desejava para a música Armorial e o que o maestro Cussy de Almeida almejava alcançar a partir de seu campo do domínio artístico. O primeiro Quinteto Armorial foi fundado em 1969, a partir das sugestões de Suassuna, no conjunto popular nordestino conhecido como Terno, isto é, dois pífanos, duas rabecas e uma zabumba que, por sua vez, foram alterados para a equivalência de duas flautas

(que substituíam os pífanos), dois violinos (substituindo as rabecas) e uma percussão (no lugar da zabumba) (SANTOS, 1999, p.183). Essa questão da substituição dos instrumentos populares pelos eruditos já desvela uma tensão na forma da recriação da música popular nordestina em erudita, porque “tocar temas nordestinos num violino ou num violão transforma completamente estes temas, ainda que seja apenas pela justeza do tom” (SANTOS, 1999, p.183).

A questão da *justeza do tom* era extremamente cara ao maestro Cussy de Almeida que, enquanto erudito, lutava pela qualidade e excelência da música a partir da realidade na qual havia sido formado. O maestro assim justificava a substituição:

A ideia 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 europeia. 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 (ALMEIDA, apud, MORAES, 2000, p.111).

Por causa da questão da justeza da tonalidade na reprodução das peças, Cussy de Almeida sugeriu a Ariano Suassuna que o primeiro quinteto de 1969 fosse incorporado à Orquestra de Cordas que o músico havia formado no Conservatório. A Orquestra Armorial é fundada a partir da junção do primeiro Quinteto com a Orquestra de Cordas (MORAES, 2000, p.101). Mas tal sugestão, e os resultados advindos dessa junção, não foram do agrado do escritor Ariano Suassuna porque, em última instância, as obras executadas terminaram por destoar de seus ideais estéticos.

Cussy de Almeida confessou que, antes de criar o Movimento Armorial, o grupo estudou durante um ano e quatro meses, de três a quatro horas por dia, sendo necessária muita autodisciplina para conseguir romper com a tradição do aprendizado musical na base europeia, e tinha em Suassuna a pessoa mais atenta a esse aspecto do trabalho. Cussy de Almeida demonstrava-se satisfeito com o resultado da música armorial. Essa opinião, no entanto, não era compartilhada pelo escritor Ariano Suassuna (MORAES, 2000, p.112).

Ariano Suassuna prezava pela intuição estética e imaginativa daquilo que entendia pela arte sertaneja, chegando a defini-la como: “O despojamento, o vigor, a sobriedade, a limpeza e, ao mesmo tempo, a raiz armorial e popular, a tensão, o gume de faca, a aspereza viril de tudo o que faz parte da cultura do Sertão” (SUASSUNA, 2008, p.168) e é bastante claro que a execução das obras do barroco europeu por uma Orquestra de Câmara estava muito longe

daquilo que poderia ser uma autêntica música sertaneja na visão do escritor. Assim pensava Suassuna acerca da verdadeira música sertaneja:

Outra coisa que me entusiasmou no filme de Vladimir Carvalho foi a inclusão nele da música verdadeira do povo sertanejo. Há muito tempo que escrevo fazendo apelo aos compositores, encenadores e cineastas do Nordeste, para que procurem uma música erudita de raízes realmente sertanejas, a partir do terno de pífanos, da rabeça e da viola sertaneja – uma música áspera, forte e despojada como o próprio Sertão. Uma música que não tenha nem “a tristeza fácil, em lá menor, da seresta” (como eu dizia em 1946); nem o tom cafajeste do choro; nem as facilidades do baião popularesco – coisa que são muito boas, mas em seus lugares, não na música sertaneja. Em *O País de São Saruê*, a música de violas e rabeças está presente, a princípio, como sinal de autenticidade da “civilização do couro” e do povo (SUASSUNA, 2008, p.193).

Fato é que as discordâncias que já começavam a surgir se agravarão e servirão de escopo para a criação do Quinteto Armorial, diretamente dirigido e definido pelos desejos de Ariano Suassuna, mas, em razão da delimitação do tempo histórico, essa é uma questão que será abordada mais profundamente adiante. No presente momento, nos ateremos a continuar analisando a história do primeiro ano da música armorial e, conseqüentemente, da Orquestra Armorial.

Após o primeiro concerto inaugural a Orquestra faria outra apresentação, seguindo o mesmo programa e no mesmo local, em 20 de julho de 1970. Foi apenas em 16 de outubro do mesmo ano que as primeiras composições armoriais foram anunciadas: “Na ocasião, os onze membros da Orquestra apresentarão, pela primeira vez, a música armorial, resultante de pesquisas do Departamento de Extensão Cultural da UFPE” (Diário de Pernambuco, Recife, 4 de outubro de 1970). Agora, talvez pelas vésperas do lançamento oficial do Armorial, Ariano Suassuna tomava a frente da Orquestra, que deixou de lado a relação direta com o governo do estado de Pernambuco, ao menos em nome, tornando-se agora a Orquestra Armorial de Câmara do Recife.

Orquestra Armorial vai ao Pátio

O professor Ariano Suassuna, diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, anunciou para o próximo dia 18, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, a realização de um concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Recife, as 21 horas.

No concerto serão apresentados pela primeira vez seis novas peças camerísticas, de autores brasileiros, compostas dentro do princípio de aproveitamento da música popular folclórica no âmbito da música erudita.

Trabalho e Fruto

Essas composições são fruto do trabalho de compositores já conhecidos, os quais, numa iniciativa do escritor Ariano Suassuna, vêm se reunindo periodicamente no Seminário de Criação e Interpretação Musical Nordestina, realizado em caráter permanente, desde o início do corrente ano, sob os auspícios do Departamento de Extensão e Cultura da UFP.

O programa a ser levado a efeito na noite do dia 21⁴⁴, na cidade Igreja, é este: 1º parte: Te Deum e Laudamus, peças de autoria de Luís Alvares Pinto, compositor pernambucano do séc. XVIII, em adaptação instrumental do professor Luiz Soler, da Escola de Arte da UFP; 2º parte: Chamada nº 2, Jarbas Macie; Terno de Pífanos, Clovis Pereira; Sem lei nem Rei (repente Esporeado), Capiba; Duetto Armorial, Guerra Peixe; Chamada nº 1, Cussy de Almeida, Clovis Pereira e Jarbas Maciel; Galope, Guerra Peixe.

O Te Deum, de Luís Alvares Pinto, será apresentado pela primeira vez, na versão instrumental do professor Luiz Soler (Diário de Pernambuco, Recife, 14 de outubro de 1970).

Ariano Suassuna toma lugar público como figura central do Movimento Armorial, que se apresenta como intimamente ligado aos trabalhos acadêmicos realizados no DEC da UFPE. Pela primeira vez, não haveria apenas a execução do barroco europeu, mas, pelo contrário, o resgate de Luís Alvares Pinto, um nome desconhecido do barroco nordestino e, finalmente, a execução das peças que vinham sendo trabalhadas na década passada. Cussy de Almeida aparece apenas como compositor. Em uma nota diminuta na mesma edição do Jornal é ressaltada a parceria entre o maestro e o escritor ao afirmar que o lançamento do armorial “reúne dois nomes que dispensam qualquer apresentação: Ariano Suassuna e Cussy de Almeida” (Diário de Pernambuco, 14 de outubro de 1970).

No dia 18 de outubro de 1970 os jornais anunciavam o novo movimento musical, mas não apenas musical, que surgiria no Recife. As entrevistas concebidas, as personalidades presentes e as definições apresentadas já foram abordadas no primeiro capítulo do presente trabalho, não carecendo aqui da necessidade de repetir informações já apresentadas. Sendo assim, dias após o lançamento do movimento, os jornais noticiavam o extraordinário sucesso de público que compareceu à Igreja de São Pedro dos Clérigos:

O concerto da Orquestra Armorial de Câmara foi assistido por um numeroso público, que superlotou as dependências da Igreja de São Pedro dos Clérigos. Após a exibição da Orquestra, foi inaugurada, numa sala junto à sacristia do templo, uma exposição de arte armorial, com trabalhos de diversos artistas pernambucanos (Diário de Pernambuco, Recife, 20 de outubro de 1970).

Em uma narrativa mais detalhada, foi exposta até a impossibilidade da equipe do Jornal em adentrar a Igreja e o caso em que o ilustre Waldemar de Oliveira precisou da influência do seu nome, e da ajuda de Cussy de Almeida, para ter seu lugar garantido.

O segundo concerto oficial da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, realizado no último domingo, na Catedral de São Pedro dos Clérigos, às 21 horas, não nos foi dada a ventura de assistir em virtude do excessivo número de expectadores naquele templo.

⁴⁴ A inconsistência das datas se encontra na publicação original, sendo o dia 18 a data correta.

O fato é que, na forma do costume, quinze minutos antes do início da audição nos dirigimos para o famoso pátio e no adro do não menos famoso templo encontramos o maestro e a senhora Nelson (Aurora) Ferreira, que nos informou de que instantes antes também o confrade Waldemar de Oliveira fora preterido de ter acesso ao tempo em virtude da massa humana que o superlotava de canto a canto. Bom sinal. Posteriormente fomos informados de que Waldemar de fato havia saído a fim de ir ao “Azulão”, buscar pessoas de sua família, em seguida assistir a audição nas cadeiras reservadas pelo diretor do Conservatório Pernambucano de Música de Pernambuco (sic), violonista Cussy de Almeida (Diário de Pernambuco, Recife, 24 de outubro de 1970).

Uma crônica denominada “Novo Recife”, lida por Aldemar Paiva no dia 23 de outubro na TV Canal 6, foi posteriormente publicada pelos Jornais ressaltando com louvor os trabalhos e o projeto exercido pela música armorial em seu segundo concerto.

Valeu a pena ir assistir o concerto na Igreja de São Pedro dos Clérigos. Ficou bem a apresentação ali da música armorial nordestina. Alguma coisa que se plantou mui significativamente nessa demonstração: a certeza de que Pernambuco está outra vez na liderança dos movimentos culturais de escol no Brasil.

Um dia outras orquestras armoriais irão surgir, no milagre da conscientização artística de um povo, dando vivência 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 vivida na Igreja de São Pedro dos Clérigos, neste Novo Recife (Diário de Pernambuco, Recife, 29 de outubro de 1970).

Após o grande estrondo que o lançamento do Movimento Armorial causou nos meios artísticos e intelectuais da sociedade pernambucana, constantemente exaltado pela mídia, não houve mais, durante o ano de 1970 e talvez pelo lançamento já ter sido efetivado próximo ao final do ano, uma grande mobilização social e midiática para o último concerto no ano da Orquestra Armorial. A mídia local se limitou a anunciar periodicamente o último concerto a ser realizado no dia 21 de dezembro, em homenagem as festividades natalinas. E assim, um dia antes ao último concerto, era publicada a última notificação:

A fim de encerrar o programa de atividades de 1970, o Conservatório Pernambucano de Música vai realizar um grande concerto de Natal, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, amanhã às 21 horas, oportunidade em que serão apresentados pela primeira vez no Recife o famoso compositor brasileiro Camargo Guarnieri e a violinista uruguaia Mary Fichner, numa programação da Secretária do Governo e Sociedade Pernambucana de Cultura Musical de Pernambuco.

O diretor do conservatório, violinista Cussy de Almeida, declarou que o “ano de 1970 é considerado o ano de ouro da entidade musical, pois, comemora 40 anos de criação, só agora de conseguiu dinamizar suas atividades (Diário de Pernambuco, Recife, 20 de dezembro de 1970).

A nota ocupa uma pequena parte, quase imperceptível, da página do jornal. Sem a presença de Ariano Suassuna, e dos artistas e intelectuais que rodeavam o escritor na empreitada armorial, não houve um grande alarde da mídia, assim como também não houve uma grande celebração do evento ou sequer uma página inteira dedicada ao último concerto da Orquestra

Armorial no ano de 1970. A partir de então, a história da música armorial começa a se concretizar entre conflitos, conquistas, aparições midiáticas, rejeição e apologia da crítica nos anos seguintes.

3. ARMORIALIDADE

Poucas coisas de relevância se têm a relatar sobre a Orquestra Armorial no ano de 1971. Para nós, basta saber que no referido ano o conjunto conseguiu realizar 52 concertos em todo o território nacional, prestigiando desde grandes eventos políticos à casamento de figuras ilustres no meio pernambucano. Assim o jornal Diário de Pernambuco relatava tal feito:

A Orquestra Armorial de Câmara vai iniciar suas atividades em 1972 realizando uma excursão a Brasília, Rio e São Paulo. Uma série de apresentações que tem sucesso garantido em razão da extraordinária categoria do grupo comandado por Cussy de Almeida. Com suas 52 apresentações, a Armorial em 1971 conseguiu recorde nacional (Diário de Pernambuco, 9 de janeiro de 1972).

Além disso, foi também no ano de 1971 que foi anunciado pela primeira vez o projeto de lançar um LP de modo a registrar o trabalho da Orquestra e que tinha a grande pretensão de não apenas alcançar o mercado da música nacional, mas também o mercado da música erudita europeia. Assim era anunciado em uma pequena matéria intitulada “Armorial tem novo cravo e vai gravar long-play”:

Já se encontra no porto do Recife o cravo da marca “Wittmayer”, de fabricação alemã, importado pelo Governo do Estado para integrar o acervo da Orquestra Armorial de Câmara, do conservatório pernambucano de Música. (...)

Por outro lado, segundo informou o Professor Cussy de Almeida, Diretor daquele conservatório, a “Armorial” gravará, brevemente um “long-play” nos estúdios RCA, no Rio de Janeiro, que será lançado no mercado dos principais países da Europa (Diário de Pernambuco, 18 de junho de 1971).

Nos dirigindo a reta final do presente trabalho, poderíamos facilmente nos limitar a relatar os eventos históricos que levam até a rixa e ruptura dos conjuntos armoriais. Uma empreitada intelectual, no entanto, precisa ser um pouco mais ousada. Escolhemos por isso tentar trazer luz a um dos maiores problemas ao estudar não apenas a música, mas o movimento como um todo: O que define a singularidade Armorial? Ou melhor: O que constitui a Armorialidade?

Em uma entrevista cedida em 1972 Ariano Suassuna, instigado pela inquisição de seu entrevistador, delimitou, de certo modo, o que entendia ser a identidade Armorial.

RENATO CAMPOS – São duas perguntas que se misturam. Realmente, sob a designação de Armorial, existem algumas manifestações nos setores da ficção, das artes plásticas e da poesia; mas segundo me parece, é um movimento, com toda admiração que eu possa ter por seus componentes (eu sou dos que consideram o “Auto da Compadecida” o grande momento do teatro brasileiro), mas me parece um movimento sem possuir ainda suportes críticos. O que significa alguém ser considerado um artista armorial? Guimarães Rosa poderá ser considerado armorial?

E Villa-Lobos, também? Será que o termo abrange todos os artistas que conciliaram o sentido de região e tradição conforme as raízes populares? Sendo assim, seria apenas uma nova expressão para designar o que já foi feito? Há muitos Nordeste, como você sabe. Literalmente, você está fincado na região sertaneja. Segundo se sabe, formas aristocráticas de vida, existiram na zona da mata. Existiram até senhores de engenho que possuíam os seus bobos de corte. Usavam na diária em suas mesas, talheres de prata, cristais da Boêmia e porcelana francesa; as casas eram senhoriais. Na área sertaneja, porém, constata-se um certo ascetismo nas moradias, nos utensílios domésticos, no mobiliário, nos hábitos de alimentação. Será que você, inconscientemente, por ter uma formação intelectual recifense, não transferiu alguns valores da civilização do açúcar para sua situação de povo? Numa espécie de transferência que completasse, que aumentasse, o seu mundo sertanejo? (Diário de Pernambuco, 27 de janeiro de 1972).

O conjunto de questões levantadas pelo entrevistador são, poderíamos dizer, maliciosamente interessantes. Iniciava questionando a ausência de suporte crítico, isto é, teórico, que delimitasse a identidade do movimento e, conseqüentemente, de seus artistas. Depois disso questiona o que há de novidade no movimento dado que artistas anteriores de grande renome já tinham, cada qual a sua maneira, se lançado naquilo que o Armorial propunha. Questionava assim de modo claro: O que há de novo? Por fim, busca soterrar a intenção Suassuniana de que o Nordeste possa ser definido de forma inequívoca, questionando de forma direta qual o lugar ocupado por Ariano Suassuna, agora então um intelectual mais recifense do que sertanejo, para definir a identidade popular sertaneja que ele busca tomar para seu movimento. Não seria o escritor agora um nobre intelectual da cidade e não mais o sertanejo simplório que buscava constituir na identidade artística do movimento que guiava? A entrevista continua:

ARIANO – Vamos por partes, novamente. A sua pergunta são quase dez. Vamos destrinchando. Diga a primeira.

RENATO – Eu perguntei: o que significa alguém ser um artista armorial?

ARIANO – Eu não posso atribuir a Guimarães Rosa e a Villa-Lobos, coisas que eles não...

RENATO – Sim, mas se você der uma conceituação crítica de armorial, e se poderá ser aplicado...

ARIANO – Você considera Guimarães Rosa regionalista?

RENATO – Eu acho que quando o artista é grande ele extrapola qualquer movimento.

ARIANO – Ah, isso é outra coisa. Agora, regionalista ele não é. Porque a maneira dele fazer...

RENATO – Sabe o meu amigo Ariano Suassuna que o que fortalece e faz uma Escola é o chamado vasto terceiro time do batalhão naval.

ARIANO – O que eu acho, o que eu dizia é que Guimarães Rosa não foi regionalista, porque a maneira dele abordar o romance é completamente diferente da do romance de 30, que é um romance regionalista. Você vê uma obra de Graciliano Ramos ou de José Lins do Rego ou de Jorge Amado, e vê uma de Guimarães Rosa, eles têm apenas em comum o fato de se preocuparem com aquela realidade que cercou cada um deles. Mas a maneira de escrever é completamente diferente da de Guimarães Rosa. Então eu me considero um romancista armorial, e eu coloquei na primeira parte do meu romance, “romance armorial popular brasileiro”, eu não posso considerar Guimarães Rosa, um romancista armorial; também não posso considerar Villa-Lobos um músico armorial. Não o foi. De maneira nenhuma. Foi um músico com preocupações brasileiras. Agora, a música de Guerra Peixe tem ligações com o movimento armorial.

RENATO – Quer dizer que armorial é somente quem está vivo?

ARIANO – Por enquanto sim, porque como posso fazer retroagir um movimento, Renato?

RENATO – Mas se se dá uma conceituação, é conceituação para todas as épocas. Você pode dizer perfeitamente, de um escritor já morto, que se existe um neo-realismo, ele foi um escritor realista. Ele pode ser chamado de precursor...

ARIANO – Precursor sim...

RENATO – Por isso eu pergunto se armorial é uma nova expressão para designar o que já foi feito. Eu pergunto porque muitas vezes pode aparecer alguma coisa como sendo nova, um movimento artístico literário como sendo novo e não trazer nenhuma novidade porque já foi feito por outras pessoas. É só uma expressão nova para designar coisas que já foram feitas.

ARIANO – Você vai me perdoar a imodéstia, mas eu não acredito que o romance e o teatro como eu fiz, já tivessem sido feitos antes (Diário de Pernambuco, 27 de janeiro de 1972).

Ariano Suassuna demonstra-se claramente irritado, inicialmente pelas tentativas de delimitação e, posteriormente, pela sugestão de que aquilo que o escritor e seu movimento fazem não trazem nada de novo ao cenário artístico brasileiro. A entrevista continua versando agora sobre a música armorial e, mais uma vez, sobre uma tentativa de delimitação do que seja o movimento.

ARIANO – (...) Na música de Villa-Lobos, você diz, há uma preocupação brasileira e popular; mas o Brasil é um mundo e o popular é um mundo. Já a música de Guerra Peixe é com os temas sertanejos, principalmente.

RENATO – Quer dizer que armorial é somente quem tiver preocupação com temas sertanejos?

ARIANO – Temas rurais, principalmente sertanejos.

RENATO – Há uma delimitação espacial.

ARIANO – Há. E há também uma extrapolação espacial através do romancista que tendo origem sertaneja, se espalhou depois para a zona da mata. Agora, como essa

pergunta que você faz a respeito da aristocracia... (Diário de Pernambuco, 27 de janeiro de 1972).

Tratando sobre a Aristocracia, em um ponto onde a entrevista versa sobre as inclinações monarquistas de Ariano Suassuna, entra em cena César Leal, que tende a concordar com Renato Campos e termina por colaborar em arrancar de Ariano Suassuna a sua declaração chave acerca da ausência de um aparato teórico sobre a identidade Armorial.

CÉSAR LEAL – Sou realmente sertanejo e cearense e me orgulho disso. Concordo com Renato quando ele diz que falta ao movimento armorial um apoio crítico. Creio que esse apoio, especialmente no plano teórico é importante, pois poderia tornar dispensável discussões como esta e Ariano pode muito bem projetar isso, como professor de Estética que é.

ARIANO – Eu acredito que esse apoio crítico jamais daremos ao movimento, porque eu não tenho muito interesse. Interessa-me mais em arte pela recriação; tanto que nós nunca codificamos exatamente para poder dar mais liberdade apenas...

CÉSAR – Nenhum movimento se conheceu até hoje, sem ter uma fundamentação teórica...

ARIANO – O Armorial vai ser o primeiro. (Diário de Pernambuco, 27 de janeiro de 1972).

A relutância de Ariano Suassuna em definir, não necessariamente artística ou formalmente, mas, quem sabe, como sugeriu César Leal, a partir da estética o que constitui a identidade armorial é causa de transtorno nos estudos acerca do movimento até hoje. “A estética armorial era apontada como uma abordagem muito mágica de mostrar a realidade, por isso, era acusada de escapismo” (MORAES, 2000, p.58). E, como se pode constatar na entrevista acima, não era apenas o modo “mágico” de abordar a realidade que causava o escapismo da estética armorial, mas principalmente a relutância do escritor em definir o seu movimento. Como vimos no capítulo passado, o escritor buscava, segundo ele, fugir das amarras teóricas dando maior vazão a criatividade dos artistas que compunham o movimento. Falta, além de tudo, uma metodologia segura que permita lançar um olhar teórico definitivo sobre a identidade do movimento. “O caminho que leva à descoberta do Movimento Armorial (...) não se encontra balizado pelos marcos de uma metodologia segura e experimentada” (SANTOS, 1999, p.19).

Pode-se seguramente delimitar o Armorial a partir de sua cronologia (SANTOS, 1999, p.21) dado que, como havia sugerido Ariano Suassuna na entrevista supracitada, os artistas e as obras do movimento se encontram demarcados no tempo, não podendo assim englobar Guimarães Rosa ou Villa-Lobos como artistas armoriais, dado que estes se encontram no

passado prévio ao movimento, mas, convenhamos, a delimitação cronológica serve muito mais à pergunta do que foi o movimento, de quem o englobava, do que o que constitui o “ser” armorial.

Há também a alternativa de definir o armorial a partir da delimitação espacial (SANTOS, 1999, p.22) que, como foi sugerido pelo teatrólogo, encontra-se nas regiões rurais do Sertão. Mas Renato Campos já havia levantado a questão quanto a isso: Quantos artistas anteriores ao movimento armorial já não tinham adotado o sertão rural como objeto de suas obras e, já que estes não podem ser enquadrados dentro do movimento, a delimitação do espaço não é critério essencial para a identidade dos artistas armoriais.

Ariano Suassuna não pôde escapar do assédio daqueles que buscavam de toda forma uma delimitação mais clara acerca da identidade armorial, ou seja, aquilo que constitui a armorialidade das obras e dos artistas.

Movimento sem manifesto, o Movimento Armorial possui uma teoria, exposta no início de modo fragmentário, posteriormente organizada e publicada em brochadoras sucessivas (...). Desde 1971, Suassuna via-se questionado, quase assediado, a respeito da ausência de manifesto, e encorajado a projetar um texto, capaz de oferecer ao movimento a base crítica que lhe faltava. Recusou, num primeiro momento, com veemência, tudo o que implicaria em limite ou codificação da criação, respondendo ironicamente a César Leal, crítico pernambucano e professor de literatura, que afirmava a impossibilidade de um movimento existir sem fundamento teórico: “O Movimento Armorial será o primeiro” (SANTOS, 1999, p.32).

A ausência da base teórica que poderia ser oferecida por um manifesto não era consenso entre todos os integrantes do movimento dado que “Se Ariano Suassuna recusa uma teoria abstrata e intelectual, anterior à obra de arte, outros membros do Movimento Armorial mostram seu interesse pelos manifestos e outras teorizações preliminares” (SANTOS, 1999, p.33). Mesmo a contragosto, o escritor não conseguia escapar das inquirições acerca da identidade do movimento que apregoava, assim:

Solicitado, em 1973, a definir a pintura armorial, Suassuna fazia-o, durante a primeira exposição de *Geber Accioly*, a partir dos três elementos essenciais da estética armorial:

- a) o parentesco com o espírito mágico e poético do romanceiro, das xilogravuras e da música sertaneja;
- b) a semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares, ou seja, a dimensão emblemática e heráldica.
- c) a complementariedade das disciplinas artísticas, que – como a poesia, a música e a gravura se encontram e se interpenetram no folheto – devem manter estreitas e contínuas inter-relações: a pintura com a cerâmica e a tapeçaria, a arquitetura com a pintura e a cerâmica, a gravura com a pintura e a escultura etc. (SANTOS, 1999, p.56).

Poder-se-ia questionar, com toda razão, que essa aparente delimitação da estética armorial termina por não delimitar nada. Ao definir os elementos essenciais desta maneira, Suassuna parece apenas sugerir um certo encaminhamento histórico e intuitivo às regras de criação artísticas que devem estar presentes nas obras que possam ser qualificadas enquanto armoriais. E, vale ressaltar, todo esse aspecto de definição voltou-se majoritariamente para a esfera das artes visuais do movimento, deixando de lado outros campos artísticos como, por exemplo, a música. Tal postura é corroborada pela ideia de que

Uma possível “armorialidade” elabora-se, portanto, através da conceituação de fatos empíricos: a obra é o único ponto de partida. A partir de práticas artísticas, criadas individualmente ou em grupo, aparecem as tendências, as linhas gerais da teoria armorial da arte (SANTOS, 1999, p.33).

Buscaremos respeitosamente discordar da posição defendida pela autora do trabalho que é, sem dúvida, o mais completo acerca do Movimento Armorial, não porque discordamos da verdade defendida a partir da empiria das obras, mas sim porque desejamos trilhar um caminho que até então não foi tentado, a saber: a armorialidade pode ser definida a partir da estética filosófica porque o líder do movimento versou sobre tal vertente do pensamento humano. Desejamos aqui radicalizar a visão de Bourdieu (2004) aplicada à constituição do campo armorial: o pensamento, intimamente ligado ao discurso performativo, também é chave definitiva para a formulação do campo simbólico da arte.

3.1 – A ESTÉTICA DE SUASSUNA

Paralelamente aos trabalhos realizados dentro do campo das artes Armoriais, Ariano Suassuna trouxe ao público, em 1972, seu livro “Iniciação à Estética” que tinha como objetivo dar conta dos anos em que ocupou o cargo de professor de Estética do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco. Mas qual o cabimento destas questões filosóficas, abstratas, para a tentativa de responder o que o Armorial é? Bem, como veremos mais adiante, três dos cinco participantes do Quinteto Armorial viriam a ser alunos de Estética de Ariano Suassuna, ou seja, tinham em sua mente as diretrizes estéticas que o escritor traçava, talvez sem muita intenção direta, para o seu ideal artístico e, conseqüentemente, armorial. Para o escritor, antes de lançar-se sobre a teoria estética é necessário que esta esteja contemplada pela experiência prévia da beleza e da arte como modos de deslumbramento: “A

iniciação à Estética não se dá sem aquele deslumbramento ante a beleza e a Arte, que não é, senão, uma outra face do deslumbramento ante o mundo que já deve ter despertado, neles, o amor pela Filosofia” (SUASSUNA, 2014, p.13).

A obra se inicia a partir de uma apologia à filosofia que, segundo o autor, se encontrava desacreditava pelo cientificismo. Pois a “Filosofia, cuja a importância e cuja grandeza não me envergonho de afirmar, num tempo em que todo mundo – sociólogos, psicólogos etc. – parece envergonhar-se da Filosofia em nome da deificação da Ciência” (SUASSUNA, 2014, p.15). Definir o que é filosofia, é claro, constitui um trabalho hercúleo que em anos de tradição do pensamento não foi possível chegar a uma concordância inequívoca do que ela seja, o mesmo se dá no ambiente da estética: embora esteja claro qual o seu objeto de reflexão, não é claro aquilo que a estética é ou a metodologia definidora deste campo de estudo, pois: “A estética seria invulnerável a todos os inimigos exteriores se não levasse nas suas próprias entranhas o maior dos seus inimigos: sua imperfeição metodológica” (GEIGER, 1958, p.5).⁴⁵

O primeiro pensador a usar o termo estética foi Alexander Gottlieb Baumgarten definindo que “Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento intuitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p.105). O campo do conhecimento acerca da sensibilidade, na filosofia, traz questões como: qual a relação entre a sensibilidade e a arte? Como o objeto carrega em si a beleza? O que causa a fruição sensível? É possível conhecer as manifestações particulares de cada obra a partir de uma teoria reflexiva? Mas aqui buscamos entender aquilo que Ariano Suassuna pensava acerca da Filosofia e da Estética e quais eram os objetivos a serem alcançados a partir de suas reflexões. Para o escritor a Filosofia:

Centra-se no ser, o que significa que não deixa o homem de lado. Pelo contrário. Precisamente por isso, o homem tem reconhecido, na Filosofia, sua dignidade e sua primazia. O que ela tenta, é, nada mais, nada menos, do que resolver o problema do mundo para os homens, para cada homem em particular. E seria, de nossa parte, uma covardia muito grande abandoná-la, com o que ela tem de majestoso, de impotente e de desesperado também, de ardente, de vigoroso, de sólido, de amor pelo mundo, pela vida e pelo homem, abandoná-la somente por medo ou por estéril espírito de novidade (SUASSUNA, 2014, p.18)

⁴⁵ Moritz Geiger é autor de profunda influência no pensamento estético de Suassuna, sendo referenciado por diversas vezes ao longo do livro do escritor e influenciando de forma clara as conclusões de Ariano Suassuna. Moritz Geiger fez parte da escola fenomenológica de Munique e foi aluno de Edmund Husserl, pai da fenomenologia contemporânea. Geiger buscou, a partir de suas reflexões estéticas, definir o objeto do pensamento estético não como coisa, mas como fenômeno. Sua obra e pensamento, no entanto, são pouco conhecidas nos meios da Filosofia.

O autor é ainda mais taxativo e vai além de tal apresentação apaixonada e poética do exercício filosófico. Diz ele: “A Filosofia continua a ser o que sempre foi, um realismo, uma vocação de realismo – assim como existe uma forma de conhecimento na Arte e na Poesia, mesmo em suas obras consideradas mais gratuitas, mágicas ou idealistas” (SUASSUNA, 2014, p.17). Esse ponto do pensamento estético de Suassuna é de extrema importância: se há uma forma de conhecimento realista e reflexivo na arte, há também um ponto realista e reflexivo nas artes armoriais, independente do seu caráter mágico que levava ao escapismo estético como argumentado anteriormente.

Suassuna expõe, então, o objetivo que almeja alcançar a partir da reflexão estética/filosófica: “Acredito que somente religando a Estética à Filosofia obtêm-se os fundamentos capazes de firmar o conhecimento ante as variações do gosto e a chamada “relatividade do juízo estético” (SUASSUNA, 2014, p.18). Neste ponto o escritor compra mais uma vez uma briga perante a tradição estética kantiana que buscava relativizar o juízo de gosto transformando-o em uma questão subjetiva e não mais racional.

1. O juízo de gosto é estético

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento a objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento; por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo (KANT, 2012, p.37).

De início já é possível perceber o antagonismo presente no pensamento estético de Suassuna para com Kant. Enquanto a tradição moderna guiada pela crítica da faculdade do juízo, obra em que Immanuel Kant aborda a sua teoria estética, buscava a relatividade do gosto puramente subjetivo, Suassuna queria definir o realismo que lhe trouxesse, de alguma forma, a segurança dos critérios objetivos daquilo que é boa arte ou não o é em absoluto. É claro que não queremos inferir aqui que Suassuna buscava a verdade objetiva absoluta acerca da sensibilidade humana, o que queremos apontar é que o discurso do escritor versa por entremeias que buscam delimitar muito mais do que a validade do gosto: quer, na verdade, validar a justificativa de seu discurso que desempenhará, no meio do campo simbólico erudito armorial, a guia para a definição da armorialidade e realização das obras dentro daquilo que, agora sim, correspondem ao gosto *individual* do escritor. Mas, o que é estética para Ariano Suassuna?

Definimos a Estética como a *Filosofia da Beleza*, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o estético dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Breughel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o românico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico -, todas as categorias da Beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida e que é fruída serenamente. A filosofia da Arte, se bem que não esgote esta Filosofia da Beleza, é, sem dúvida, seu cerne, o que ela possui de mais importante (SUASSUNA, 2014, p.25).

E adverte desde então que, ao contrário do que se pensa, a reflexão estética não busca tolher a criatividade dos artistas ou criar regras para a fundamentação da fruição da beleza, entendida nas variáveis das categorias expostas acima. Quando o pensamento filosófico sobre a arte mudou da arte para a sensibilidade humana, o escopo de tal exercício reflexivo deixou de ser a existência real da beleza no objeto, ou seja, se algo é belo é porque há nele a beleza que pode ser investigada e alcançada. No campo estético moderno a beleza deixa de ser uma propriedade do objeto artístico e passa a ser uma fruição do espírito do sujeito que contempla. Lutando contra os ataques irracionistas para com a estética, Suassuna faz questão de enfatizar que a estética não busca dominar a sensibilidade humana, mas apenas lançar uma luz sobre a existência criativa e intuitiva que permeia o fazer da arte. Esta postura do escritor, no entanto, é contraditória com o que o autor mesmo irá defender ao longo da obra dado que ele mesmo afirmará posteriormente, como veremos, que existem regras necessárias à arte, ou melhor, ao ofício do artista.

Mais ainda: somos tentados a perguntar que vantagem existe, para a Arte e a Beleza, em serem dissecadas friamente por um frio conhecimento abstrato. “A Arte e a Beleza”, parecem nos dizer os irracionistas, “são tão sagradas, vivas e fecundas quanto a vida, e submetê-las às especulações da Estética é mata-las no que elas têm de mais nobre e atraente” (SUASSUNA, 2014, p.28).

Ariano Suassuna soergue a luta contra o irracionismo que permeava o campo da arte, buscando uma apologia à necessidade da reflexão sobre aquilo que nos parece tão certo. Ele se apoia, sem dúvida, a visão do fenomenólogo⁴⁶ alemão Moritz Geiger.

São muitos os inimigos da Estética. Entre eles, o artista, temeroso de vê-a legislar inteligentemente sobre a sua própria atividade criadora; o amante das obras de arte, pouco disposto a admitir indicações a propósito daquilo que deve considerar belo, e a

⁴⁶ Fenomenologia é “descrição daquilo que aparece ou ciência que tem como objetivo ou projeto essa descrição. (...) é uma ciência de essências (portanto, “eidética”) e não de dados de fato, possibilitada apenas pela *redução eidética*, cuja tarefa é expurgar os fenômenos psicológicos de suas características reais ou empíricas e leva-los para o plano da generalização essencial” (ABAGGNANO, 2007, p.438).

deixar que se dissipe a sua fruição imediata debaixo da severa luz de uma análise dissolvente; o historiador das artes, que repele toda a imposição pedante sobre o que se deve aprovar ou reprovar na sucessão dos estilos, e quer ver assegurada a razão – razão viva – do histórico em face de todas as teorias estéticas (GEIGER, 1958, p. 3).

É possível perceber claramente a ressonância do pensamento de Moritz Geiger na obra de Suassuna quando o mesmo afirma, acerca dos artistas:

Quanto aos artistas, são eles inclinados a olhar a Estética com desconfiança, justamente temerosos que se sentem eles de que ela queira legislar sobre a Arte, o que seria, de fato, uma ameaça à liberdade da imaginação criadora, fundamentalmente em Arte. Na verdade, porém, desde que se tenham em vista as distinções necessárias, esses temores são infundados. A estética não fere a liberdade criadora da Arte (...) seu campo é outro, outros são seus métodos, outro é seu objetivo; e incumbe, mesmo, à Estética, a defesa da arte, às vezes até contra a opinião dos próprios artistas e escritores, quando saem do campo criador e começam a querer doutrinar sobre a Arte e Literatura (SUASSUNA, 2014, p. 28).

O que existe aqui é um apelo para que todos aqueles que estejam imersos no mundo da arte se lancem sobre o próprio exercício criativo dos meios da sensibilidade e da intuição, a clareza concebida pela reflexão filosófica para que se fuja do irracionalismo subjetivista que, de uma maneira ou outra, terminar por tornar nulo qualquer tentativa de esclarecer a experiência sensível significativa do humano. De acordo com Ariano Suassuna, a estética tem como função, então, tornar claro aquele lado obscuro e fugidio da existência humana que tem como domínio a intuição criadora, para que esta possa ser lançada e entendida a partir da razão filosófica. Tal jogo de relação entre intuição e racionalidade é facilmente percebido quando o escritor afirma que

A verdade é, como a Beleza, fruto da captação intuitiva do mundo, reformulada, no caso da Verdade, pelo pensamento, o qual só tem uma fonte de aferição e retificação – o comércio fecundo e continuo com a luz do real (SUASSUNA, 2014, p.17)

Para o escritor a Beleza não é então, como queria a tradição pós-kantiana, uma propriedade subjetiva, relativa, de pura fruição do sujeito, pelo contrário! A beleza se encontra no objeto, tornando-se, portanto, objetiva. Pois “Para nós (realistas), a Beleza é uma luz do ser, do objeto, “uma luz que dança sobre a harmonia” para usar as palavras de Plotino” (SUASSUNA, 2014, p.34). Como se manifesta então essa beleza objetiva e real nas obras de arte?

No caso da Arte, a imaginação, através do subconsciente espiritual e ativo, na “noite criadora da vida pré-consciente do intelecto”, imprime ao objeto estético – quadro,

poema, romance – uma fulguração, uma luz, para usar a expressão de Jacques Maritain. (...). E é esta luz que o espírito do contemplador reencontra, captando-a deleitadamente na fruição da Beleza. Como decorrência, se à Beleza é uma propriedade do objeto, é nos objetos que formam o vastíssimo campo estético que deve ser estudada e pressentida a essência da Beleza. É a única maneira de reabilitar os direitos da inteligência, realocando a Estética dentro de seus princípios realistas e objetivistas, único modo de lhe dar dignidade como província do pensamento dentro do campo de atividade e especulação da filosofia (SUASSUNA, 2014, p.34).

Toda a apologia ao objetivismo da sensibilidade, da percepção da beleza enquanto propriedade do objeto e não fruição objetiva, busca refutar os resultados da crítica Kantiana exercida na obra “Crítica da Faculdade do Juízo” – uma das constituintes da tríade da crítica da razão Kantiana. Ariano Suassuna, no entanto, não enxerga o desastre subjetivista, isto é, negação de qualquer realismo objetivo na reflexão estética e apologia ao subjetivismo radical da experiência, que os discípulos de Kant atribuíram posteriormente a sua estética, mas sim como o resultado das deturpações atribuídas pelos seus seguidores àquela que é, talvez, a maior revolução do pensamento estético da filosofia moderna.

O criticismo kantiano iria influenciar, porém, de maneira talvez desastrosa para o pensamento, toda a Estética contemporânea. De fato, a grande maioria dos estetas modernos, ou nega à Estética seu caráter filosófico, ou dá a impressão de pensar a medo, a contragosto, intimidada pelo impacto do pensamento kantiano. Parece até que ficam sem saber até que ponto têm o direito de afirmar ou negar alguma coisa, num campo no qual o que domina é a construção particular do espírito de cada um (SUASSUNA, 2014, p.32).

Já foi categoricamente elucidado, não apenas por Ariano Suassuna, mas também por Moritz Geiger, que o irracionalismo subjetivista é o maior inimigo do estudo da estética. Embora em primeira instância a maior preocupação pareça ser acerca da possibilidade de conhecer os resultantes artísticos da sensibilidade humana, esconde-se na questão abordada contra o irracionalismo subjetivista a impossibilidade de defender a existência do “Bom gosto”:

Como se viu, e de acordo com a observação de Moritz Geiger, o que Kant empreendeu, talvez sem querer, foi uma verdadeira destruição da Estética. Note-se que não se trata, no pensamento kantiano, apenas de acentuar a importância do gosto particular de cada um. Ou a colaboração que o contemplador tem que presta à obra de arte; ou, ainda, as variações legítimas ou ilegítimas de gosto individual (...) Ao dizer que a Beleza não está no objeto, mas, sim, é uma construção do espírito de quem olha para o objeto, Kant tornou impossível qualquer julgamento das obras de arte. De fato, se a Beleza é construída pelo espírito do contemplador, os objetos não são mais nem belos nem feios. Não existirá mais um quadro feio e outro belo: o quadro será feio ou belo de acordo com a reação de quem se ponha diante dele (SUASSUNA, 2014, p.79).

Sem uma fundamentação verdadeiramente filosófica e crítica para o seu argumento, Ariano Suassuna afirma que:

É claro que existem as variações legítimas e pessoais, do gosto; uma pessoa pode preferir Beethoven a Bach e outra achar o contrário; trata-se, aí, de variações legítimas do gosto. Mas preferir uma música qualquer, sentimentalmente comercial a Mozart, aí é uma variação ilegítima do gosto. Entretanto, no pensamento kantiano não existem elementos para considerar essa variação ilegítima: o sujeito diz que, ao ouvir a música sentimental e comercial, “constrói a Beleza dentro de si”, e não constrói a mesma Beleza ao ouvir Mozart. A beleza não estando no objeto estético, nós não temos objeção nenhuma a apresentar ao portador dessa preferência, comprovadamente ilegítima pelo julgamento unânime dos espíritos superiores e pela passagem do tempo (SUASSUNA, 2014, p.80).

Eis aí uma passagem que precisa ser detalhadamente examinada. Em primeiro lugar, não nos cabe aqui fazer uma apologia da Filosofia Kantiana contra o pensamento de Suassuna, embora tendemos a concordar mais com a corrente da estética moderna⁴⁷ do que a estética, se é que se pode ser assim designada o pensamento medieval sobre a arte, de São Tomás de Aquino adotada por Suassuna, como veremos adiante. Ariano Suassuna não define critérios daquilo que considera “legitimidade de gosto” e não define sequer nenhum destes conceitos que parece aplicar com tanta certeza. Em última instância, o seu argumento se baseia na autoridade dos “espíritos superiores” e da passagem do tempo.

Ariano Suassuna se vê como adepto e herdeiro, de certa maneira, da Filosofia da Arte Tomista⁴⁸ pois, já havendo definido a si mesmo enquanto realista, afirma que “O pensamento estético de Tomás de Aquino é realista e objetivista: e uma busca da essência da Beleza no objeto, seja este pertencente ao universo da Arte ou da Natureza” (SUASSUNA, 2014, p.97). Tentando conciliar a perspectiva realista e objetiva sem anular a subjetividade criadora da arte, tão preciosa ao escritor, Ariano Suassuna tenta enquadrar São Tomás de Aquino em um objetivismo realista subjetivista:

Santo (sic) Tomás não aceita os padrões ideais platônicos, nem considera a medida, a proporção aristotélica, como característica da Beleza (é uma característica somente daquele tipo especial de Beleza que é o Belo). Para ele, não existe um só cânone legítimo para a Beleza – o grego, por exemplo, coisa que foi mais bem explicitada pelos tomistas do que mesmo por ele. Mas sua visão da Beleza e do campo estético é ao mesmo tempo clara e ampla. Por isso, e apesar de seu fundamento realista e

⁴⁷ Que, como foi visto anteriormente, corresponde ao emprego do termo “estética” enquanto ciência da sensibilidade e a relatividade do juízo de gosto defendido por Kant.

⁴⁸ Embora o escritor aplique o termo “Estética” ao pensamento Tomista, é preciso ressaltar que o conceito de estética só surgirá na modernidade como “Ciência da sensibilidade” e, por isso, é cronologicamente impossível enquadrar aqui a Filosofia da arte medieval.

objetivista, ele não deixou de lado os aspectos subjetivos, a participação do sujeito na *recriação* da Beleza, digamos assim (SUASSUNA, 2014, p.98).

A tentativa de relacionar o pensamento de São Tomás de Aquino com um subjetivismo que não poderia estar presente dentro do paradigma do pensamento da Filosofia medieval sobre a arte causa um certo estranhamento. Além disso, ao aludir que foram os tomistas e não São Tomás quem tornou clara essa distinção de participação do subjetivo e objetivo na fruição e criação da beleza, Ariano Suassuna tornou latente uma lacuna de sua reflexão estética: durante todo o livro, São Tomás de Aquino é citado apenas de forma indireta, geralmente a partir das palavras de Jacques Maritain, em sua obra sobre a arte na filosofia escolástica.

Sob esse aspecto subjetivo, a Beleza, para Santo (sic) Tomás de Aquino é definida como *id quod visum placet*, ou seja, Beleza é aquilo que agrada à visão. Jacques Maritain, o maior dos intérpretes do pensamento tomista, analisa de modo magistral essa expressão de Santo Tomás, dizendo que ela deve ser traduzida assim: “Beleza é tudo aquilo que, pelo simples fato de ser captado numa intuição, deleita” (SUASSUNA, 2014, p.99).

Parece haver um anacronismo conceitual por parte do escritor ao buscar suporte na sua tentativa de conciliar o realismo racionalista com a fruição estética intuitiva e imaginativa que não pode, de modo algum, ser radicalmente subjetiva, pois, se fosse, não haveria qualquer critério para o bom gosto ou, indiretamente, para a boa arte. O que Suassuna parece querer desenvolver aqui são critérios que o permitam, a partir de uma reflexão fundamentada na filosofia, delimitar aquilo que é uma boa manifestação artística e o que não o é. Enquanto artista o escritor já havia se oposto à fria reflexão acadêmica, como demonstrado no segundo capítulo do presente trabalho. Bem, nos importando aqui o delineamento da reflexão estética de Suassuna, aceitaremos suas aparentes contradições no tocante a tradição do pensamento da Filosofia da Arte e da Estética, que são, mesmo não sendo elucidadas pelo autor, coisas distintas⁴⁹.

Sobre a Harmonia necessária a beleza que era defendida por Aristóteles e que, posteriormente foi negada por Plotino, o escritor afirma:

Plotino diz, também, que, ao ouvirmos uma música, não é somente o todo da sonata ou da sinfonia que nos agrada; é cada som isolado, isto é, cada parte do objeto estético musical inteiro, é belo. De fato, às vezes, ouvindo uma nota só de violino ou flauta, nós dizemos que tal som isolado é belo. Mas, da mesma maneira que para a cor, só poderíamos falar em “som simples” se conseguíssemos apagar da memória, no

⁴⁹ A filosofia da Arte corresponde ao período clássico e medieval. Na modernidade, o pensamento sobre a arte passa do objeto para o sujeito, para a fruição e sensibilidade, se tornando assim, não filosofia da arte, mas Estética.

momento de ouvi-lo, todos os sons desagradáveis que ouvimos desde o nosso nascimento; sons que, ali, agora, servem de contraste para aquele som que estamos ouvindo, e que, exatamente por esse contraste, é que nos parecem belos (SUASSUNA, 2014, p.61).

Ora, se Ariano Suassuna compreendesse um pouco mais sobre música, coisa que ele afirma não ter qualquer conhecimento na brochadora do movimento armorial (SUASSUNA, 1974), ele entenderia que a percepção dos sons “simples” nada mais é do que o contraste entre a Harmonia, sons simultâneos, verticais, e a Melodia, sons nucleares, horizontais e lineares. Além disso, alegar que a beleza de uma nota é constituída pela rememoração do contraste de todos os sons “feios” experienciados até então é mergulhar a sonoridade, que pode ser isolada em si mesma, em uma relação afetiva que, ao menos no campo teórico, é estranho à música mesma, pois, qualquer som musical, seja ele nuclear ou não, carrega consigo as características principais, sendo elas: Altura, Duração, Intensidade e Timbre. Nenhuma música, ou melhor, som musical, pode fugir a estas características, pois: “Todo e qualquer som musical tem, simultaneamente, as quatro propriedades” (MED, 1996 p.12).

Uma nota Dó, por exemplo, é bela em si mesma? Não! Ela precisa do contexto, do fraseado, mas esse fraseado não precisa ser simultâneo, pode, e em casos até mesmo deve, ser nuclear seguindo uma linearidade dentro da sequência melódica, ou seja, aquilo que entendemos hoje por “solo”. Bom, o que nos interessa aqui é a posição de Ariano Suassuna conquanto à relação entre harmonia e beleza: concordando com Aristóteles, a beleza não é nuclear, mas sim o conjunto harmonioso entre as partes.

Uma nova contradição surge quando o escritor tenta relativizar a harmonia. Ora, não era a beleza uma propriedade do objeto que, longe do subjetivismo, necessita de um realismo objetivo para que possamos ter algum critério seguro acerca do gosto? Ele segue defendendo então a harmonia relativa:

É preciso, portanto, que se tome cuidado para que um falso entendimento da visão estética tomista não vá cair numa espécie de empobrecimento da Beleza e de academicismo na Arte. Quando se fala em *harmonia*, por exemplo, é preciso ter em vista que a harmonia barroca não é superior nem inferior à harmonia clássica grega, é uma harmonia *diferente*. Quando se fala em *claridade*, isso não significa que certas obras de arte, de sentido enigmático e obscuro, não tenham a claridade da Beleza (SUASSUNA, 2014, p.100).

Sendo a harmonia relativa, onde se encontra então o critério de gosto realista e objetivo? Será, talvez, assim como foi no Armorial, aquilo que o escritor definir enquanto tal. Se for, então, Ariano Suassuna se implica indiretamente já como um grande espírito, um artista

superior. A ideia de Artistas superiores e outros inferiores não flutua no nada, pelo contrário, foi defendida pelo próprio escritor no Manifesto Armorial:

No movimento armorial, como não podia deixar de ser, existem artistas que, por suas próprias qualidades, realizam isso melhor; outros, menos dotados, têm, entretanto, seu papel assegurado dentro do Movimento, pois, em Arte, não existe lugar, apenas, para o artista superior, que é caso raro (SUASSUNA, 1974, p.66).

Segue-se então de um arriscado movimento em definir inequivocamente aquilo que a Arte é.

Antes de mais nada, deve-se esclarecer que, aqui, a palavra Arte é empregada no sentido *lato*: é o dom criador, o espírito animador e, ao mesmo tempo, o conjunto de todas as Artes, incluindo-se entre estas tanto as Artes plásticas quanto as literárias, tanto o cinema quanto a Poesia, o Teatro como a Dança (SUASSUNA, 2014, p.189).

Uma contradição latente que pode ser encontrado no pensamento estético desenvolvido por Ariano Suassuna é a de que, em primeiro momento, a estética não deve limitar ou ditar as regras da criação artística, sendo, como o escritor mesmo faz questão de ressaltar, a liberdade criativa o fator mais importante. Ao tratar da arte, no entanto, o teatrólogo sugere que existem sim normas de criação, dado que o realismo objetivista pressupõe a existência real da categoria da beleza, mas não apenas da beleza, no objeto artístico:

De fato, como decorrência necessária da ideia de que a Beleza é uma propriedade do objeto, os estetas realistas e objetivistas admitem que a arte, na sua atividade criadora, segue certas normas. (...) para os estetas que se ligam ao pensamento realista e objetivista, a existência de tais normas é essencial à Arte (SUASSUNA, 2014, p. 199).

Tais regras não seriam definidas pela imaginação, pelo campo e meio artístico ou pela individualidade criativa do artista, seria sim definida pela inteligência pois “A norma tem que se derivar do objeto, através de um conceito, da inteligência” (SUASSUNA, 2014, p.200). Citando novamente Jacques Maritain parece ir por terra a ideia de que, em arte, a liberdade criativa seja mais fundamental:

A arte, que tem por matéria uma coisa que é preciso fazer, procede por caminhos certos e determinados... Os escolásticos afirmam isso constantemente, seguindo Aristóteles, a fazem da posse de regras certas uma propriedade essencial da Arte como tal (MARITAIN *apud* SUASSUNA, 2014, p.211).

Esta questão é especialmente sensível: Ariano Suassuna já se firmará enquanto

tradicionalista. Ou seja, as técnicas da criação do ofício da arte devem ser legadas pela tradição. Não podemos esquecer que é este o escopo do Movimento Armorial: recriar uma arte erudita a partir da poética popular nordestina. E onde se encontram então os elementos que garantem a identidade desta construção representativa do fazer Armorial? Segundo Suassuna, se encontram nas regras essenciais da arte, nos caminhos que são necessários seguir no campo do ofício.

Ainda seguindo as alegações de Suassuna, o Movimento Armorial garante liberdade criativa. Veremos adiante, no entanto, que a realidade histórica não sustenta tal afirmativa, muito embora o autor, em seus escritos, continue tentando conciliar a necessidade das normas de criação com a liberdade criativa:

Assim, deve-se levar em conta aquilo que Hegel dizia, isto é, que existem, sem dúvida, normas para a Arte. Essas normas, porém, em sua maioria, referem-se àquilo que, em Arte, nós chamamos o *ofício* e a *técnica*. E, sobretudo, é necessário destacar que existe uma regra suprema, cuja sede é a intuição criadora do artista, e da qual as outras são postas a serviço (SUASSUNA, 2014, p. 212).

Podemos concordar que Ariano Suassuna tenha conseguido, ao seu modo pessoal e evitando os confrontos derivados de suas posições, conciliar seu realismo objetivista, a ele tão necessário ao bom gosto, com a necessidade da liberdade criativa que, convenhamos, qualquer artista não aceitaria nunca abrir mão. Ao final da obra, o escritor versa sobre as diferentes manifestações artísticas, mas, sendo a música aqui a que nos interessa de fato, nos limitaremos a delimitar o pensamento estético musical⁵⁰ do escritor. Reforça-se aqui algo que talvez tenha passado despercebido: a formulação estética de Ariano Suassuna afeta diretamente os ideais que ele arquitetou para cada manifestação artística do Armorial, como veremos agora com a música.

Ariano Suassuna recorre a uma distinção que não é mais tão bem aceita dentro da estética filosófica musical, a saber, a dicotomia entre o que se denomina de música pura, isto é, instrumental, e a música não pura, ou impura, que seria permeada pelas vozes e pelo texto (RIDLEY, 2004). Quando o escritor afirma que “A Música – ou, pelo menos, a Música pura – é a mais abstrata de todas as Artes. Falamos em Música pura, aqui, no sentido de Música puramente instrumental, considerada isoladamente do canto e das palavras” (SUASSUNA, 2014, p. 321). Essa ideia de que há uma música pura, parte de um formalismo que pressupõe que a música seja, em si mesma, apenas o que é, em outras palavras: se queremos entender

⁵⁰ É preciso enfatizar que aqui trataremos exclusivamente agora da Estética musical, dado que em momento posterior trataremos o pensamento musical de Ariano Suassuna além da estética filosófica.

sobre música, não podemos levar em consideração os elementos que não lhe são essenciais. Essa postura formalista é instaurada a partir da obra de Eduard Hanslick intitulada “Do belo musical” lançada em 1854.

Quando se analise qualquer característica geral da música, qualquer coisa que determine sua essência e sua natureza, que comprove seus limites e suas tendências, só se pode falar de música instrumental. O que não está em poder da música instrumental não se pode dizer da música, porque somente aqui ela é música pura e absoluta (HANSLICK, 1990, p.14)

Hoje o paradigma instaurado para a música a partir da estética filosófica não permite mais essa separação formalista e essencialista daquilo que a música é. Uma questão relevante contra tal postura seria a seguinte: sendo a forma o que define a essência da música, não é uma partitura, além da execução, da reprodução do som, mas apenas enquanto escrita, a música absoluta em si? Felizmente tal visão não se sustenta, e nem poderia se sustentar, dentro da explosão de novas formas musicais e contextos históricos culturais que são, hoje, inevitáveis a qualquer um que queira compreender de fato qualquer expressão artística. É por isso que podemos afirmar que:

Tentar isolar a música inteiramente, tentar extrair ou tirar dela o seu caráter carregado de contextos e, na verdade, a própria natureza do nosso envolvimento com ela, carregado de contextos, é quase como tentar fingir que a música veio de Marte – que de forma repentina havia surgido do nada na nossa mesa, um fenômeno perfeitamente formado, mas inteiramente misterioso, do qual não sabemos nada em absoluto. Algo que, como eu digo, é singular, se considerarmos como esse retrato está longe da verdade (RIDLEY, 2004, p.12).

A própria música Armorial não seria o que é se não pudesse levar em conta na sua formação o contexto cultural e histórico do Nordeste Brasileiro, entendido agora na delimitação espacial do Sertão Rural e das influências “estruturais” do Barroco Ibérico, tal qual definido por Ariano Suassuna no segundo capítulo do presente trabalho.

O idealizador do Movimento segue na sua distinção daquilo que considera música pura, dividindo-a segundo a estética moderna a partir do pensamento de Friedrich Nietzsche, exposto na sua obra inaugural “O nascimento da tragédia” onde as artes são divididas em Apolíneas e Dionisíacas.⁵¹ Para Nietzsche, a música é essencialmente dionisíaca, embriagante, não

⁵¹ “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliação. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos,

corresponde as categorias do tempo e espaço que a arte figurativa deve corresponder, não é limitada pela racionalidade que a figura de Apolo trazia consigo, Dionísio é, vale lembrar, a divindade da embriaguez e, estando Nietzsche no contexto romântico, a música ocupa o lugar central da embriaguez estética do sujeito. Ao deus Apolo restavam as artes plásticas e figurativas, mais racionais e comedidas, mais apegadas às formas corretas do fazer e da harmonia, mas Ariano Suassuna aplica também o conceito do apolíneo à arte dos sons.

Assim como estabelecemos (...) duas linhagens para a Pintura, podemos fazer o mesmo em relação à Música, distribuída em duas linhagens, a apolínea e a dionisíaca.

A música Apolínea corresponde, no caso, ao caminho linear da Pintura. É a música clássica, ou melhor, a Música feita pelos compositores de temperamento clássico, equilibrada, harmoniosa, serena, racional, luminosa, ordenada, clara e límpida. É a mais pura de todas. É a música dominada pelo espírito e pela forma do contraponto. Nesse sentido, podemos dizer que a pintura serena e linear de Botticelli corresponde à música de Vivaldi.

Já a Música dionisíaca corresponde à linhagem pictórica que estudamos no campo da Pintura. É a música de contrastes violentos que chegam à dissonância; dramática, vibrante, mais harmônica do que contrapontística, violenta, “impura” pela presença quase “literária” de sentimento e expressões estranhas ao campo da Música; nela, a harmonia é conseguida como uma vitória sobre a desordem, como uma união de contrários, para usar a expressão de Santo Agostinho. Assim, podemos comparar a música de Beethoven, que pertence a esta linhagem, com a pintura de Goya, Miguelângelo (sic) e El Greco (SUASSUNA, 2014, p.322).

A partir desta divisão exposta pelo escritor poderíamos pressupor, com certa razão, que a música armorial, fundada nas raízes populares, seria em si mesma dionisíaca. Embora Vivaldi, um dos maiores compositores do Barroco, seja enquadrado na música apolínea. O escritor segue diferenciando, então, a música clássica, ou erudita, da popular.

Aqui temos de fazer, como antes em relação ao Dramático, algumas referências ao problema da terminologia usada em relação à Música, principalmente por causa da palavra clássico que é, normalmente, usada com dois ou três sentidos diferentes. Ordinariamente, chama-se clássica à Música que se opõe à popular. Como, porém, isso causaria confusão, está começando a ser adotado para ela o nome mais geral e amplo de Música erudita, subdividida em clássica, barroca, romântica etc. (SUASSUNA, 2014, p.322)

Então a música armorial, se bem entendida segundo o pensamento de Suassuna, é a música Clássica, no sentido da música erudita, que se opõe ao popular, mesmo sorvendo desta

mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dionísio” (NIETZSCHE, 2007, p. 24).

sua base criativa de recriação. Podendo ser ela, também, tanto dionisíaca quanto apolínea. Embora o escritor tenha definido posteriormente que, para ele, a música armorial é necessariamente dionisíaca (SUASSUNA, *apud*, MORAES, 2000), ou seja, necessariamente de “contrastes violentos que chegam à dissonância, dramática e vibrante” (SUASSUNA, 2014, p.322).

O leitor pode estar se perguntando, após extensa e talvez cansativa deliberação sobre estética, filosofia e música, qual a relação destes assuntos e deste pensamento, aparentemente desconexo do Movimento, para com a música armorial. Como dissemos anteriormente: um dos maiores problemas do movimento é a delimitação de sua armorialidade, ou seja, daquilo que faz uma obra ser armorial. Vimos também que ao longo da história do Movimento Ariano Suassuna se negou categoricamente a delimitar o ser armorial com receio de delimitar a criatividade. Percebemos que não era apenas por meio da ideia de cultura ou da história que se chegaria a uma possível resposta daquilo que o Armorial é. Não pretendemos, é claro, esgotar as possibilidades desta definição, mas, buscando discordar da perspectiva de que o Armorial só se define a partir da empiria de suas obras particulares, buscamos no pensamento estético filosófico cedido por Ariano Suassuna uma definição da estética armorial, como já havia sugerido anteriormente César Leal na entrevista supracitada na primeira sessão do presente capítulo.

Dado que a obra “Iniciação à Estética” foi lançada em 1972, podemos inferir seguramente que as ideias arquitetadas por Ariano Suassuna neste livro se aplicam, de uma forma ou de outra, ao Movimento que surgiu e se formou a partir de seus ideais dos quais boa parte integrante do Quinteto havia tido contato prévio. Portanto podemos concluir: a estética armorial é realista e objetivista, isto é, busca, a partir das normas essenciais a arte, atingir determinada forma de beleza, ludicidade e criatividade no meio da música. Essa beleza, no entanto, e como já elucidada inúmeras vezes, tem relação direta com o sentimento de nobreza dos brasões armoriais, relaciona-se também com a tradição ibérica, ao mesmo tempo que busca unir as raízes populares do Nordeste Rural.

Perdendo-se entre a dicotomia classificativa de Suassuna acerca do classicismo e barroco dionisíaco, a música armorial, e talvez o Movimento como um todo, não eram um meio criativo de absoluta liberdade de criação, mesmo que delimitada a partir do campo geográfico do Sertão. Não! Era preciso seguir certas normas como meio objetivo para se alcançar a beleza e o bom gosto tão caros ao escritor. Tais regras seriam definidas pelo líder do Movimento que, a partir de suas convicções também filosóficas, delineava aquilo que lhe era mais agradável ou

não, pois não era a palavra “armorial” inicialmente usada para designar aquilo que era do agrado de Suassuna? É exatamente este ponto que pretendíamos chegar para podermos agora nos dirigir à fase final do presente trabalho, a saber: a constituição conflituosa da erudição da música armorial.

3.2 – A PELEJA ARMORIAL

Entre 1970 e 1971, ou seja, após um ano de trabalhos realizados pela Orquestra Armorial, Ariano Suassuna não se encontrava satisfeito com os resultados alcançados e até mesmo antes disto já demonstrava discordância com a forma adotada pelo grupo regido por Cussy de Almeida.

As primeiras divergências entre a orientação de Suassuna e a preferida pelos músicos que faziam a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco surgem já nesse primeiro quinteto. Ariano Suassuna sugeria usar instrumentos populares, rabecas, pífanos, percussão, viola sertaneja. Para Jarbas Maciel não havia sentido em fazer uma música nordestina de concerto com instrumentos que sequer poderiam afinar perfeitamente (BARZA, 2015, p.32).

O fato de Jarbas Maciel, também músico, concordar com a postura do maestro Cussy de Almeida evidencia que o problema de integrar os instrumentos populares à música erudita armorial não era mera questão estética, ou de gosto pessoal, ou sequer o desejo de estar mais próximo da Europa do que do Nordeste brasileiro, o problema consistia em conseguir harmonizar os instrumentos populares dentro das estruturas da música erudita e suas possíveis execuções. Foi pela discordância primária a respeito da presença dos instrumentos populares que em 26 de novembro de 1971 Ariano Suassuna trouxe ao público o Quinteto Armorial, projeto que visava se aproximar mais intimamente das raízes populares Nordestinas a partir do uso dos instrumentos populares e da própria formação de quinteto. Tal projeto passou a ser realizado depois do encontro do teatrólogo com o jovem músico Antônio José Madureira (SANTOS, 1999, p.60). Assim Ariano Suassuna justificou a fundação do Quinteto Armorial:

Já escrevi uma vez – e repito agora – a respeito da formação do “Quinteto Armorial”, que é ele a cristalização de ideias que defendemos desde 1946, quando apresentei, no Teatro Santa Isabel, a “poética” dos cantadores sertanejos (...) Depois dos primeiros momentos da música Armorial, isto é, já em 1970, tentei convencer os músicos que começavam a trabalhar comigo no Movimento, a aproveitar a viola, a rabeca, o pífano e o marimbau... Pessoalmente, eu achava, como ainda acho, que se poderia tirar excelente partido da aspereza do som da rabeca ou pífano, senão em todas, pelo menos em algumas músicas que tocássemos ou compuséssemos para o Movimento Armorial. Jarbas Maciel (compositor que, com Guerra Peixe, foi indispensável para o

surgimento da Música Armorial), muito permeável ao gosto da música asiática, apoiava-me apenas em parte e em certos casos: mas como músico, achava que, com os instrumentos populares corria-se o risco da desafinação (SUASSUNA, 1974, p.53).

O líder do movimento já demonstrava descontentamento com os caminhos tomados pela forma de recriar a música popular nordestina em erudita desde 1970, ano de lançamento da Orquestra Armorial. A expectativa estética do escritor era trazer os sons primitivos do nordeste rural presente em seu fabulário a partir da, assim definida por ele, “aspereza” que os instrumentos apresentavam. Na perspectiva da intuição estética o escritor parece ter total razão, dado que o timbre, a sonoridade, entre um violino e uma rabeca são radicalmente distintos, por exemplo. Então como se poderia ter presente a cultura popular nordestina se não havia, na Orquestra Armorial, nenhum instrumento com sequer alguma semelhança para com os timbres dos instrumentos populares nordestinos? A relutância que os músicos eruditos demonstravam era natural perante o ambiente no qual eles se apresentavam: nada mais vergonhoso para um músico erudito que destoar de toda o conjunto harmônico da orquestra por estar com o instrumento desafinado. A música erudita necessitava da precisão e exatidão na execução de suas peças e isso era algo que os instrumentos populares não poderiam oferecer, ao menos em se tratando da forma tradicional de se fazer música da qual os músicos eruditos armoriais iniciais não estavam dispostos a modificar.

Um outro fato interessante do fragmento de texto analisado acima: Ariano Suassuna não cita Cussy de Almeida como um dos compositores essenciais ao surgimento não apenas da Orquestra, mas também da música armorial. É preciso lembrar que o maestro acompanha o trabalho dos armoriais desde a formação do seu primeiro grupo de pesquisa em 1959! Além disso, foi o responsável pela união do primeiro quinteto com a orquestra de cordas que regia no Conservatório Pernambucano e foi o responsável pelos ensaios consecutivos de quase um ano para tentar quebrar o máximo possível a formação europeia da orquestra. O escritor não citar o maestro não foi ato de simples esquecimento, mas sim uma escolha consciente e deliberada. Pois temos registro do próprio Cussy de Almeida relatando as ideias e experiências iniciais da música armorial na qual se encontrava presente:

A ideia 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 europeia. 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 as duas rabecas (Jornal Correio do Povo, Recife, 17 de março de 1972).

O escritor segue se contrapondo à postura de Jarbas Maciel e Cussy de Almeida que, mesmo não sendo citado nominalmente, defendia o uso dos instrumentos eruditos e prezava ao máximo pela qualidade de seus equipamentos. “Eu, porém, talvez por não ser músico, era e sou mais atrevido e julgava que a música tocada por pífano e rabeca – em vez de flauta e violino – adquiriam um caráter primitivo, áspero e forte, muito mais brasileiro” (SUASSUNA, 1974, p.53). Se olharmos essa declaração do escritor a partir da perspectiva Bourdieusiana, ao enunciar não ser músico, Ariano Suassuna define que não possui capital intelectual simbólico no campo musical e, talvez se as situações de arranjos fossem diferentes, ele não teria conseguido seguir com as suas ideias. Mas o escritor era o líder do Armorial, mesmo que tenha declarado inúmeras vezes a liberdade criativa, e detinha o maior capital simbólico em definir aquilo que era armorial. Outro detalhe: tais declarações são escritas após o sucesso imediato e surpreendente que o Quinteto Armorial conseguiu entre o meio da crítica musical, ou seja, ao declarar-se como ousado, Ariano Suassuna declarava publicamente: eu estava certo!

Fundei, depois, outro Quinteto, que batizei de Quinteto Armorial; é que, entre outubro de 1970 – data do concerto de estreia da Música armorial – e 26 de novembro de 1971, acontecera um fato de maior importância para o nosso Movimento: eu travara conhecimento com Antônio José Madureira, jovem músico que iria abrir novas perspectivas para a Música Armorial... Vi, logo, que estava tratando com uma pessoa de talento fora do comum. E, logo ali, comecei a conversar com ele a respeito dos meus desejos de fundar um novo Quinteto para a Música armorial. Em pouco tempo, estávamos tratando da organização do grupo. Agora, porém, com uma vantagem: Antônio José Madureira dispunha-se a aprender a técnica de viola sertaneja, para incluirmos esse belo instrumento no Quinteto (SUASSUNA, 1974, p.59).

Imagine-se agora na posição do Antônio José Madureira, músico novo, estudante, que tem na sua frente uma das, senão “a” maior figura cultural do estado, que deseja lhe propor uma parceria se você concordar em levar adiante as ideias dele que, convenhamos, não são nem um pouco desinteressantes. É claro que o músico aceitou de imediato o convite do escritor e pôs-se logo a trabalhar no novo projeto. Ariano Suassuna foi teimoso, mas a sua teimosia deu certo.

Mandamos buscar, no interior, dois Cantadores... os dois, juntos, tocaram viola para Antônio José Madureira ouvir... Em poucos dias, Madureira já conseguia, na viola, o mesmo rendimento que conseguia no violão, e, o que era melhor, estava entusiasmado com o instrumento. A esse tempo, ele já era meu aluno de Estética na escola de Artes (SUASSUNA, 1974, p.61).

Os dois cantadores não citados são, na verdade, dois famosos violeiros, Lourival Batista e Diniz Vitorino Ferreira (SANTOS, 1999, p.61), aparentemente a música armorial dependia

da cultura popular e dos ensinamentos dos artistas do povo, mas não o suficiente a ponto de citá-los nominalmente. De qualquer forma, outro aspecto desse fragmento nos interessa: José Madureira era aluno de estética de Suassuna, ou seja, tinha em sua mente o pensamento estético que o autor anunciaria um ano depois na obra aqui já analisada. É claro que o Quinteto Armorial corresponderia de forma muito mais próxima aos desejos e sonhos pessoais do escritor. Foi assim que:

Com dois outros alunos de Suassuna, Edilson Eulálio, no violão; e, com Antônio Carlos Nóbrega de Almeida, no violino. Madureira organiza o novo quinteto, que compreende dois “antigos” – Jarbas Maciel, na viola, e José Tavares de Amorim, na flauta (SANTOS, 1999, p.61).

Apesar da discordância inicial, Jarbas Maciel compra a visão que Ariano Suassuna tentava instaurar com o novo quinteto e, sendo este formado por três alunos do escritor, é claro que ele tinha influência soberana sobre os rumos que o Quinteto tomaria. Após a formação do primeiro quinteto tal qual demonstrado aqui, entram dois novos instrumentos populares, a saber: em 1972 o marimbau, espécie de berimbau feito de lata, tocado por Fernando Torres Barbosa (SANTOS, 1999, p.61) e em 1973 José Tavares de Amorim é substituído por Egildo Vieira do Nascimento, exímio tocador de rabeca. (SUASSUNA, 1974, p.54).

O primeiro trabalho registrado do Quinteto Armorial é o Long-Play “Do Romance ao Galope Nordestino” onde existe uma mistura das novas composições do Quinteto com as antigas músicas armoriais, como Mourão de Guerra Peixe e Toada e Desafio de Capiba.

Em Recife, o LP “**Do Romance ao Galope Nordestino**” esgotou-se em uma semana após seu lançamento. Para alguns, esse trabalho agradava: para outros, selava a ponte entre o popular e o erudito, destruindo suas fronteiras. Compartilhando dessa ideia, Ana Maria Bahiana referiu-se à divisão recorrente entre *música popular* e *música clássica*, *música brasileira* e *música europeia*, posicionando o trabalho do Quinteto Armorial como uma ruptura desses conceitos estanques. Segundo Ana Maria Bahiana, os pontos de contato entre a cultura erudita e a popular, a sertaneja e a europeia, podiam ser ouvidos descobrindo-se as semelhanças entre *os floreios ásperos do repente* que têm “a mesma beleza ascética dos contrapontos renascentistas. (MORAES, 2000, p.12)1.

Não o povo, mas a elite financeira demonstrou grande interesse pelo trabalho do Quinteto dado que, em 1972, quem realmente podia arcar financeiramente com um LP? Para alguns críticos, o trabalho do Quinteto Armorial era uma nova forma de fazer música, quebrando antigas dicotomias e barreiras, instaurando um novo modo de ser entre o clássico e o popular. Mas é claro que o trabalho não agradou a todos.

Com o título “Do áspero ao sofisticado”, o *Jornal da Cidade* teceu comentários (sobre o LP lançado pelo Quinteto Armorial), que compartilhavam da crítica à ideia de cultura popular como “*seiva*” e acusavam o Movimento Armorial de utilizar os valores da música popular nordestina, reelaborando-os para um “*público eruditizado, sofisticado e distanciado dos próprios valores que fundamentam a arte armorial*”. Considerando a gravação do Quinteto Armorial tão artificial quanto as gravações feitas por brancos aproveitando o “vigor” da música negra americana, o autor do artigo se posiciona em favor dos “verdadeiros” artistas populares, em contraposição a recriação de sua arte (MORAES, 2000, p.122).

A crítica é visceral. O público alvo dos armoriais, tanto da Orquestra quanto do Quinteto, não era o popular. Os locais de apresentações, a cobertura da imprensa, os grandes nomes presentes, tudo circunscrevia o Armorial à uma elite cultural e econômica específica. Estavam entre seus pares. É preciso que se diga, a bem da verdade, que o Quinteto passou a integrar artistas populares, mas as suas apresentações também eram realizadas em ambientes de elite. Por algum tempo, mesmo com discordâncias internas por parte de suas direções, os dois grupos conseguiram conviver pacificamente e até mesmo realizavam apresentações conjuntas. Tanto é que em 1973 Ariano Suassuna vai a público defender o maestro Cussy de Almeida das acusações levantadas pelo historiador Flávio Guerra de que o maestro não seria o único criador da Orquestra Armorial. Cena que, como veremos, será radicalmente modificada no ano seguinte.

ARIANO DEFENDE CUSSY

Em carta há pouco enviada ao violinista Cussy de Almeida, o escritor Ariano Suassuna testemunha que apenas ao primeiro coube a criação da Orquestra Armorial de Câmara, defendendo-o de acusação recente do historiador Flávio Guerra, que, através deste jornal, em matéria assinada, escreveu que o violinista teve um ajudante ao fundar o conjunto: o próprio Ariano Suassuna. Alude o autor do “Auto da Compadecida”, o engano do historiador ao fato de ter Ariano sido fundador do Quinteto Armorial da UFPE, assim como um dos esteios do “movimento armorial” na literatura.

Eis na íntegra a carta que Ariano Suassuna dirigiu ao violinista:

“Meu caro Cussy de Almeida:

Não li nem seu artigo, nem o artigo de Flávio Guerra, a respeito da Orquestra Sinfônica. Não tenho dúvida, porém, em escrever-lhe este bilhete, para lhe dizer que foi você quem fundou a Orquestra Armorial de Câmara. O que eu criei foi o Movimento Armorial (...) Quando estávamos nisso, um dia, você apareceu na minha casa, dizendo que, no Conservatório, iria fundar – ou melhor, já estava fundada – uma orquestra de cordas, que, com músicos profissionais e com maiores possibilidades de repercussão, passaria a ser o órgão divulgador principal da música armorial, o órgão de apoio e de base para o Movimento Armorial no setor da música. Eu fiquei até um pouco assustado, porque, com meu temperamento, jamais teria coragem de fundar uma Orquestra. Mas tinha, ainda, um outro receio: era que, com a fundação de uma

Orquestra tradicional europeia, a música armorial perdesse a “garra” brasileira. Perguntei se você se opunha à continuação das flautas e das percussões na Orquestra. Você disse que não: que, pelo contrário aquele era o único modo de estender para a sua Orquestra às músicas já compostas para o Quinteto. Então, concordei com a fundação da orquestra, que foi única e exclusivamente fundada por você e dirigida por você desde a sua fundação até hoje. (...) Com um abraço de ARIANO SUASSUNA (Diário de Pernambuco, 22 de abril de 1972).

Parece haver um claro tom de permissividade concebida por Ariano Suassuna à Cussy de Almeida na criação da Orquestra, o que evidencia ainda mais o papel de líder que o escritor assumia no Movimento. A carta termina com um fraterno braço, as coisas iam bem, o escritor tinha deixado a Orquestra à cargo do maestro e tinha tomado para si o Quinteto, cada qual realizando a música armorial da forma que considerava mais propícia. No ano seguinte um artigo alarmista seria publicado enaltecendo os trabalhos do Quinteto e rebaixando a Orquestra, sugerindo até mesmo que esta passava por dificuldades financeiras e culpando Cussy de Almeida como principal responsável pela decadência do conjunto.

Em agosto de 1974, surgiu uma notícia na imprensa pernambucana que suscitou uma polêmica, por evidenciar que as representações de cultura popular estavam longe de ser homogêneas entre os que se aglutinavam nas propostas artísticas armoriais. Com o título “*Fim da Armorial?*”, o artigo dizia que a Orquestra Armorial parecia estar com os dias contados e apontava Cussy de Almeida como um dos responsáveis pela crise: “Lutando com dificuldade financeira e problemas internos, a Armorial perdeu o excelente violonista chileno Rafael Garcia, Cussy agora tem mil e uma atividades e o mais difícil é reunir a orquestra para uma apresentação. É pouco provável que a Armorial volte a reviver seus mais importantes momentos quando apresentada pela excepcional figura de Ariano Suassuna (...). Infelizmente, tudo isso se perdeu e – ao que se sabe inicialmente – nenhuma gravação foi feita pela Armorial. Enquanto isso, o mestre Ariano partiu modestamente para a formação de um quinteto e, já consagrado, vai perpetuar a arte musical nordestina nas faixas de um *long-play*. (MORAES, 2000, p.115).

No dia seguinte, Cussy de Almeida publicava sua resposta:

A Armorial graças ao irrestrito apoio dos Governos do Estado e Federal jamais esteve em situação tão privilegiada quanto a atual (...). O violonista chileno foi substituído por dois uruguaiois, um argentino, um gaúcho, um francês e uma sueca. 6x1 portanto. (Diário de Pernambuco, Recife, 21 de agosto e 1974).

Como bem pontua Moraes (2000, p.116) a resposta do maestro era curta e tinha, segundo o mesmo, apenas o objetivo de tranquilizar o grande público apreciador da Orquestra. Tudo poderia ter se resolvido aí se, no dia seguinte, o jornal não tivesse publicado uma réplica provocativa ao maestro.

Apesar dessa ressalva feita pela direção da orquestra, a polêmica foi deflagrada. A resposta vinha imperiosa e irônica: “Em deselegante e desarmoniosa Nota Oficial – bastante diferente de suas primeiras suaves notas musicais – a Direção da Orquestra Armorial fez publicar, ontem, no Diário de Pernambuco, matéria paga tentando esclarecer uma indagação aqui publicada, sob o título ‘Fim da Armorial?’”. A coluna *Dia a Dia* (na qual foi publicado o artigo “Fim da Armorial?”) acusou a direção da Orquestra Armorial de confundir quantidade e qualidade, na medida em que mostrava um desinteresse pelo músico nordestino. Em tom irônico, a coluna *Dia a Dia* atacou: “se os números pesam, preferimos a Banda Furiosa, da cidadezinha de Jaqueiras, que tem 100 músicos: 80 taróis, 19 bombos e uma corneta. (MORAES, 2000, p.116).

É claro que o colunista estava apenas buscando provocar o maestro e criar discórdia pública. Vejamos: em primeiro artigo a coluna “denunciava” a crise da Orquestra por três razões: dificuldades financeiras, falta de tempo do maestro Cussy de Almeida e a saída do violonista chileno Rafael Garcia. Ora, se a saída de um músico internacional causa tanta preocupação ao ponto de virar motivo de “fim da orquestra”, porque apenas dias depois da publicação original isso deixa de ser problema e passa a ser motivo de orgulho a partir da nacionalidade dos músicos?

Talvez Ariano Suassuna e Cussy de Almeida estivessem tendo alguma desavença pessoal, talvez o sucesso alcançado pelo Quinteto tenha causado algum desconforto ao maestro, são coisas que não teríamos como saber dado que não deixam um registro objetivo. Fato é que, poucos dias depois, Ariano Suassuna comentava brevemente o caso entre o jornal e o maestro.

Julgo muito mais importante a criação, aqui, de um ambiente musical, com nossos próprios meios, do que uma série de concertos dados por virtuosos de fora, que vêm aqui, dão um concerto e vão embora. (Jornal do Commercio, Recife, 23 de agosto de 1974).

Trazer bons e renomados músicos do exterior para abraçarem um projeto não é tarefa fácil. Cussy de Almeida conseguia tal feito pelo prestígio internacional que nutria dentro do campo da música erudita. Que o escritor e o maestro tinham discordância acerca de como realizar a música erudita nordestina, isso já é notável desde o início do Movimento, a questão é que, até então, não havia ocorrido desavença pelos diferentes modos de constituir a música armorial. Começa aqui a disputa pela hierarquia do campo simbólico: aquele que definirá, a partir de seu capital dentro do movimento, o que é a música armorial de fato.

Sob o nome de “Orquestras em Guerra”, o *Jornal do Brasil* noticiou: “Recife acompanha tensa a luta surda que vem se desenrolando nos bastidores musicais da cidade, envolvendo, de um lado, o escritor e teatrólogo Ariano Suassuna, e de outro, o maestro e violonista Cussy de Almeida (MORAES, 2000, p.124).

A disputa começava a se extremar entre ambos os dirigentes. De um lado o escritor se encontrava sob o sucesso estrondoso que o Quinteto Armorial gozava seguindo as suas ideias “ásperas” e intuitivas, do outro, um maestro de renome internacional, com ampla formação erudita, reconhecido no mundo todo pela qualidade do seu trabalho e domínio musical, defendendo a forma tradicional de se fazer música erudita, de se fazer uma orquestra de câmara. Após o ataque dirigido por Ariano Suassuna ao maestro, Cussy de Almeida vai a público retrucar o escritor denegrindo os trabalhos do Quinteto.

Não adianta querer valorizar-se uma manifestação popular, se não procurarmos usar os nossos conhecimentos eruditos na elaboração de um trabalho de recriação. Do contrário, fiquemos com os artistas populares mesmo (Jornal do Commercio, Recife, 18 de maio de 1975).

O ataque era certo: além de mirar o objetivo central de Suassuna com o Quinteto, ainda atacava diretamente a falta de domínio do escritor no âmbito da música erudita, tornando-o incapaz de qualquer criação e ainda ia mais além ao comparar a crítica mais sensível ao Armorial como um todo: a apropriação cultural – “sendo melhor continuarmos com os artistas populares”. Mas Cussy foi além:

Dias depois, na coluna “Dia a Dia”, era editada uma carta de Cussy de Almeida que respondia às últimas indagações formuladas por essa mesma coluna. Nessa carta, Cussy de Almeida reitera algumas posições de aparente contradição. Observemos, numa de suas respostas, a argumentação: “Quanto à participação de músicos nordestinos na Orquestra Armorial (embora o argumento demonstra um absurdo desconhecimento do que vem a ser o problema da mão-de-obra no gênero no Nordeste), informamos que eles são 55% do efetivo (isto é, 11 nordestinos para 20 músicos), e esse número não é mais representativo dada à pobreza musical de nossa região”. Cussy de Almeida confessou, ainda, que preferia enriquecer o acervo cultural da região utilizando a colaboração internacional e ficando no nível das tradições pernambucanas a representá-lo com um “folclore subnutrido como vem sendo ultimamente representado”. Em resposta a essas ideias, os editores da *Dia a Dia* agradeciam ao “competente” Cussy de Almeida, mas reafirmavam: “preferimos o nosso subnutrido folclore aos indigestos enlatados importados” (MORAES, 2000, p.119).

O maestro atacava não somente Suassuna ou o Armorial, mas também os músicos da região nordeste que, segundo ele, não possuíam qualidade suficiente para executar os trabalhos da Orquestra. Fez mais: disse preferir enriquecer nossa cultura com a colaboração internacional do que continuar com o “folclore subnutrido” que vinha sendo representado. O ano era 1974, o Brasil passava pela ditadura militar, o nacionalismo político era fortemente defendido

publicamente, e tal nacionalismo passava, como já vimos, pela cultura popular brasileira, mesmo que transformada em cultura erudita. Mas Cussy de Almeida parecia ainda não estar satisfeito e continuou:

Muita gente importante, de QI bastante alto, também pensa assim, esquecendo que música não se aprende na prática e sim nas bancas escolares, e assim mesmo com muito talento, força de vontade e excelentes mestres. (Jornal do Commercio, Recife, 19 de outubro de 1975).

Citava Ariano Suassuna diretamente, considerando-o ainda inteligente, mas que falava besteira sobre aquilo que não tinha domínio nenhum. Cussy de Almeida toma para si aquilo que tem mais autoridade: o campo da música; sabendo que, dentro do seu próprio campo, Ariano Suassuna não teria capacidade de contra argumentação. O cerne dos ataques do maestro sempre era voltado ao aspecto popular da cultura, negando até mesmo a possibilidade dos artistas populares, que aprendem a tocar fora das escolas e conservatórios, de serem considerados como músicos. Essa fixação com aquilo que é popular parece um ressentimento dado o sucesso do Quinteto, enquanto Cussy de Almeida, maestro renomado, erguia uma Orquestra com os mesmos ideais, foi o Quinteto, conjunto simples liderado por um jovem estudante sem muito renome, que tomou as graças e atenções do público e da crítica. Continua:

Se podemos utilizar uma flauta de prata sofisticada com toda a escala cromática para obter o mesmo resultado de um pífano de taboca, é claro que vamos optar pela primeira. Afinal, ninguém quer andar de carro de boi se se dispõe de uma bela limousine. A menos que por demagogia. (Jornal do Commercio, Recife, 18 de maio de 1975).

Esse trecho torna evidente o fruto da discordância entre os dois dirigentes: os instrumentos. Cussy de Almeida já tinha argumentado anteriormente que era impossível padronizar o som de duas rabecas, que não havia como fazer funcionar uma música erudita com os instrumentos populares, que isso simplesmente não podia ser feito! Ariano Suassuna, sem saber absolutamente sobre as possibilidades da música, ou sequer de como fazê-la, foi lá, arranjou alguém que comprasse sua ideia, e fez. Além de fazer, conseguiu renome imediato como fruto do seu trabalho. Esses fatores tornam um pouco mais compreensível o ataque de fúria que o maestro parecia vivenciar.

É preciso que se diga, no entanto, que a escala cromática é uma estrutura musical que abarca todas as sete notas tonais, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si, como também os acidentes entre estas, conhecidos como sustenidos, meio grau acima, e bemóis, meio grau abaixo, ou seja, ao total, temos 14 semitons a serem trabalhados. Para um músico profissional do porte de Cussy

de Almeida, uma flauta de prata com a escala cromática permite mais opções de trabalho. Seria como se, por analogia, um escritor tivesse seu léxico limitado ou um pintor tivesse sua paleta de cores reduzidas. Ainda assim, uma flauta de prata nada tem em comum com o timbre, a sonoridade artesanal, da música popular Nordestina. É claro que Ariano Suassuna não iria ficar calado:

Ariano Suassuna contestou na imprensa pernambucana a legitimidade da denominação de “Armorial” à orquestra dirigida por Cussy de Almeida. Suassuna explicou: “A respeito da questão sobre a qual está havendo essa controvérsia, eu quero explicar, antes de tudo, que uma coisa é o Movimento Armorial e a Música Armorial por um lado; e outra coisa é a Orquestra Armorial. O Movimento Armorial e a Música Armorial surgiram por ideia e sugestão minha”.⁵² (MORAES, 2000, p.118).

Cussy de Almeida havia dedicado bons anos de sua vida ao projeto armorial, em realizar o trabalho, supervisionar os primeiros músicos, os trabalhos iniciais de pesquisa e criação. A Orquestra foi quem primeiramente divulgou os trabalhos e as músicas armoriais e, de uma hora para outra, simplesmente todo seu trabalho era excluído do Movimento ao qual tinha se dedicado tanto tempo. Ariano Suassuna era o líder e idealizador do Armorial e, podemos agora dizer, armorial é tudo aquilo que o escritor disser. Em 1970 o escritor já afirmava que, meio por brincadeira, denominava de armorial tudo aquilo que fosse do seu agrado. Bem, a orquestra e seu dirigente já não eram do agrado do escritor.

Cussy de Almeida lutou pelo nome “Armorial” e, para assegurar a legitimidade na interpretação do que era a defesa dos valores regionais sob o termo “armorial”, patenteou este nome na Agência Pernambucana de Marcas, sob a responsabilidade do Conservatório Pernambucano de Música. Em setembro de 1975, Cussy de Almeida tentou registrá-lo no Instituto Nacional de Propriedade Industrial. O pedido foi negado, a partir da argumentação contrária de Ariano Suassuna. Segundo a imprensa local, o escritor justificou o pedido de impugnação alegando dois motivos: *“primeiro, explicou que o nome “Armorial” é ligado a um movimento cultural e, portanto, não pode ser registrado como se fosse o nome de um produto comercial ou industrial qualquer. Em segundo lugar, sustentou que, se alguém tivesse esse direito, seria ele, por ter criado o Movimento Armorial”* (MORAES, 2000, p.126).

Cussy de Almeida havia perdido a luta no campo simbólico erudito do Armorial. Ariano Suassuna era o líder, o criador, cabia a ele o maior capital em definir não apenas o que era a música armorial legítima, mas o Movimento como o todo. Qualquer arte, qualquer manifestação, precisava estar, de certo modo, sobre o agrado do escritor. Armorial é aquilo que

⁵² É quase cômico observar como, ainda no mesmo ano, o escritor declarava: “No Movimento Armorial não existem mestres nem discípulos: existem companheiros de trabalho que, descobrindo entre si preocupações semelhantes, passaram a se estimular mutuamente com seu trabalho criador” (SUASSUNA, 1974, p.21).

Ariano Suassuna anuncia enquanto tal. Mesmo gozando de maior capital simbólico no campo da música, Cussy de Almeida não tinha o poder de determinar a realidade das regras internas do Movimento que tanto tempo fez parte e tanto colaborou. Sua orquestra deixou de ser, assim, armorial.⁵³

O embate entre as posições do músico Cussy de Almeida e do escritor Ariano Suassuna pode ser indiciado a partir da oposição entre as tradições populares e as prioridades técnicas. As tradições populares, para o escritor, são a fonte de resistência cultural e preservadora da identidade nacional. O “ser castanho” (característica imanente ao povo brasileiro, decorrente da fusão cultura/raça), idealizado por Ariano Suassuna, apesar de caracterizar-se pela reunião de contrários, tende muito mais a uma dimensão dionisíaca do que apolínea, provindo daí o seu pendor para as festas, sua efusão criativa. Ao revés, representando a frieza reflexiva e disciplinadora de povos apolíneos, a prioridade técnica, para o escritor, é relacionada à dimensão de aspectos modernos e estrangeiros. (MORAES, 2000, p.131)

Enquanto o maestro buscava a perfeição técnica, o escritor desejava ver expressa na sonoridade da música os seus desejos criativos. O sertão mágico de Suassuna não podia ser constituído por violinos e flautas de alta classe, ele necessitava da aspereza dos pífanos e das rabecas, precisava carregar consigo a identidade forjada na mente do escritor que tanto lhe definia a cultura sertaneja. Já Cussy de Almeida almejava a boa música erudita na qual se formou e cresceu por toda sua vida, desejava trazer para a música brasileira e nordestina todo o requinte que havia vivenciado em seus anos na Europa.

O conflito resultante dessas duas visões é a questão mais interessante a ser observada a partir da perspectiva de campos simbólicos de Bourdieu. Enquanto foi possível manter certa distância, carregando duas formas distintas de fazer e definir a música armorial, os líderes dos conjuntos não entraram em conflito, pelo contrário, como vimos, até mesmo se defendiam mutuamente e eram todos elogios. Foi só a disputa acerca do que era a “autêntica” música armorial surgir que cada qual quis fazer valer sua visão. Precisamos analisar os distintos capitais simbólicos: é evidente que Cussy de Almeida possui maior capital simbólico e domínio técnico no campo da música erudita, Ariano Suassuna, no entanto, conseguia possuir maior capital não apenas no âmbito de literário, mas também nas esferas intelectuais e políticas. Além disso é preciso considerar que, enquanto líder e idealizador do movimento, cabia o escritor a maior influência em definir aquilo que desejava e até mesmo qualificar o que era ou não adequado ao seu movimento.

⁵³ Pequena observação: É claro que a Orquestra não deixou de ser Armorial, sendo lembrada até hoje enquanto tal. Mas a necessidade poética faz por vezes necessárias declarações de impacto onde a verdade se encontra apenas parcialmente presente.

Os documentos históricos aqui apresentadas tornaram claro que não havia pacificidade ou liberdade criativa total, mas pelo contrário, cabia a Ariano Suassuna definir aquilo que é adequadamente armorial, talvez por isso exista uma dificuldade gigantesca em definir o que é armorial além da experimentação das obras: Armorial é aquilo que Suassuna define como tal.

Mas como qualquer movimento artístico, a história do Armorial não se definia apenas, embora esteja radicalmente centralizada, na figura de Suassuna. Percorremos o caminho das representações do movimento a partir das ideias que lhes serviram de base. O regionalismo de Gilberto Freyre ajudou a definir o universo artístico e a delimitação espacial, como também buscava resgatar o antigo poder político simbólico desta nobreza decadente. Ariano Suassuna era um filho dessa nobreza e também buscava resgatar para si o capital perdido, não na política, mas no universo da cultura. O escritor não repete a fórmula sociológica de Gilberto Freyre e seu regionalismo, seu sertão mágico é muito mais poético e sensível do que os duros estudos da sociedade de outrora levados a cabo por Freyre.

Não eram inocentes também as pretensões políticas do movimento. Tal qual ocorreu no governo Vargas, a música nacionalista do regime militar tinha profundo interesse político de unificação e apaziguamento. “Brasil, ame-o ou deixe-o”, era preciso resgatar o orgulho de pertencimento ao mesmo grupo do povo brasileiro e foi a arte o meio mais imediato de atingir não apenas aos intelectuais, mas a toda a massa. Dito isto, o Armorial não é um movimento do povo e não surgiu do povo. Pode ter pego toda sua inspiração, sua identidade estética, do povo nordestino, da cultura popular, mas buscou representá-la em espaços das elites, em eventos de elite.

O Armorial carregava consigo o desejo de nobreza, dos antigos brasões, dos esmaltes límpidos das fachadas dos casarões, sua beleza devia ser real, objetiva, medieva e suas obras deveriam seguir regras de criação. Estas regras são as mesmas que delimitam o que é o erudito, qual a validação da arte no seu próprio meio, a partir do discurso performativo que é proferido justamente por aquele que possui maior voz, maior capital simbólico, em impor sua definição. Ariano Suassuna era soberano no Armorial e, no único grande e público conflito do seu movimento, demonstrou possuir o poder em definir aquilo que é e aquilo que não é armorial. Por isso não é exagero afirmar: o armorial é a manifestação da imaginação poética de Ariano Suassuna.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

É com certo pesar que, depois de alguns poucos anos de pesquisa e horas de sons relegadas ao amanhã, chego ao final do presente trabalho. Nos anos finais da minha formação em Filosofia eu já tinha decidido meu campo de investigação: Estética, Arte e, ainda mais precisamente Música! Saí da graduação, no entanto, com a necessidade de aprofundar meus conhecimentos não apenas na tradição da linha de pensamento que buscava, mas também nas manifestações históricas e culturais que me circundavam. Conheci o Movimento Armorial meio que sem querer enquanto pesquisava músicas novas na internet e, já meio envolvido com a história, achei um objeto de pesquisa interessante.

A minha dúvida inicial foi uma questão de identidade: criar uma música erudita com raízes populares. O que definia então uma música erudita de uma música popular? Já que, se há a proposta de recriar algo a partir de tal relação, deve-se ao menos saber o que essas coisas são. Desde pequeno ouvi em casa todo tipo de música: de Mozart à Luiz Gonzaga e tinha como

convicção pessoal, que ainda carrego comigo, a ideia de que existem músicas populares muito mais gostosas e bonitas do que algumas peças eruditas. Me inquietava então qual era a diferença entre estas duas e o que definia a qualidade: era óbvio que a música erudita era mais complexa, mas existiam peças eruditas simples também, ao mesmo tempo, enquanto a música popular tende a ser mais simples, existem também suas obras com elevado nível de complexidade, sendo o chorinho brasileiro um dos maiores exemplos. Essa teria sido talvez uma questão muito mais abstrata e filosófica do que propriamente histórica, mas naquele momento não queria saber de teoria pura, queria olhar para o que foi buscando entender o que agora é.

No desenvolvimento da pesquisa, no entanto, comecei a me deparar com diferentes fatos que foram aos poucos distraíndo minha atenção ao mesmo tempo em que desenvolviam em mim uma versão mais profunda e complexa dos fatos. Devo admitir que muito me encantou a oportunidade de descobrir autores, não apenas da área da história, mas também da antropologia e sociologia, que em nenhum momento eu havia sequer ouvido mencionar na área da Filosofia. Busquei de imediato o cerne do que a cultura é, me parecia então que o campo da filosofia perdia muito por negligenciar essa área do ser humano, e descobri de imediato as abordagens antropológicas sobre a cultura, me interessando muito a visão semiótica de Geertz, aprendi sobre a origem do conceito, qual era sua função inicial e o que se pensa dele hoje, enfim, aprendi uma nova ferramenta para ler o ser humano. Logo depois, tive um encontro inesperado com Pierre Bourdieu: um sociólogo que, além de tudo, tinha sido filósofo! Um sociólogo que eu conseguia compreender as referências e o conceitos e que, melhor de tudo, trazia um dos cerne da minha problemática: a constituição do campo erudito.

Aprendi então que não há uma essência a priori do erudito, mas que aquilo que se entende por erudito nada mais é do que uma espécie de acordo social entre os pares que se admiram mutuamente e criam as próprias regras de perfeição. A beleza objetiva realista normativa tão desejada por Ariano Suassuna em sua estética é, se entendermos em uma perspectiva Bourdieusiana, nada mais é do que a anunciação das regras relativamente autônomas por parte do escritor para com o movimento que comandava. Além disso, outro fator tornou-se mais latente no caso específico da música armorial: a constituição dessas regras não é passiva, mas envolvem um jogo violento de equiparação dos capitais simbólicos dentro do campo erudito que se almeja. O trabalho que tinha a pretensão inicial de versar sobre a dicotomia entre popular e erudito voltou-se mais para o conflito desta constituição e pela tentativa da construção de uma identidade estética filosófica para o armorial.

Mas enquanto ia aos poucos formulando algumas respostas, ainda que incertas, para as minhas dúvidas, outra questão imediatamente necessária se formulava na minha mente: mas e

o que é história? Como posso fazer algo que eu não faço ideia do que esse algo seja? Sendo de um campo de formação diferente, não tinha tido o aprendizado das práxis histórica. Voltei-me a ler os teóricos da história, além dos filósofos da história, e encontrei em Koselleck uma abordagem de maior interesse e agrado, talvez pelo fato de ela ser também filosófica. Reconstitui a narrativa histórica desde a Grécia clássica até a modernidade, limitando-me até a ascensão do conceito de cultura pelo romantismo alemão, e espero ter feito entender que, ao menos para mim, a história é narrativa constituída sobre os fenômenos e o conceito de cultura é uma ótima chave para conduzir essa narrativa.

Mas era preciso que, após tantas abstrações teorias e desenvolvimento, eu voltasse ao meu objeto de estudo. Iniciei o segundo capítulo do presente trabalho não com a história armorial, mas com uma explanação do projeto político que circundava o nacionalismo artístico, concentrando minha análise na arte que constitui a essência de tudo que importa: música. Demonstrei, ou assim espero, que o nacionalismo não era inocente, não o foi em Vargas, não o foi durante a Ditadura de 1964, e talvez também não o seja hoje. E que o projeto de identidade nacional que impulsionou a produção de tais aspectos artísticos não é, no Brasil, um projeto inteiramente nacional, mas é fortemente delimitado pelo regionalismo soerguido pelas diferenças culturais deste país continental. Por isso, precisei também versar sobre o regionalismo: o que é, qual a sua função política? Não me furtei a criticar, com o apoio de pensadores e historiadores muito mais perspicazes e capazes do que eu, o papel assumido pela nobreza decadente pernambucana e seus ideais políticos que eram mascarados a partir da postura “apolítica”, nunca existente, do movimento regionalista.

Após isso foi preciso voltar-me para a figura central do presente trabalho: Ariano Suassuna. Ao narrar um pouco sua história a nível de contexto, busquei limitar-me ou a informações cruciais ou aos elementos que possuíssem alguma ligação ao armorial e, após isso, versei sobre as ideias arquitetadas pelo escritor antes mesmo do Armorial. Fiz isso por estas corresponderem à fase preparatória do Movimento. Preciso, no entanto, esclarecer uma questão: em mais de um momento voltei as ideias de Ariano Suassuna, e o fiz, talvez por inclinação filosófica idealista, mas também por acreditar que, enquanto líder do movimento, detentor do maior capital simbólico, era nas ideias de Suassuna que poderíamos achar traços e indícios que nos permitissem formalizar melhor o movimento que seguia, justamente, suas ideias! Já no segundo momento, ao tratar sobre a estética, fiz mais por uma aventura intelectual e por gosto pessoal. Secretamente queria desde o início versar sobre Estética e que a filosofia estivesse presente no meu trabalho, acho que consegui meus objetivos embora tenha, talvez, ido um pouco longe demais.

Contei então a história dos primeiros momentos da música armorial, o primeiro Quinteto, a formação da Orquestra, a inauguração e primeiras apresentações, os desejos de Cussy de Almeida e, claro, a própria figura do maestro que, a mim, pareceu ser um tanto esquecida nos trabalhos que encontrei sobre a música armorial. Pretendia, após isso, no primeiro momento, continuar versando sobre a história armorial, seguindo a linha cronológica narrando os eventos e, ao final, problematizando a constituição do campo erudito na peleja aqui presente. Resolvi fazer algo mais interessante: meu terceiro capítulo versaria sobre a “Armorialidade”, a ontologia do armorial. Trouxe o problema metodológico de leitura da identidade do movimento, a polêmica da ausência de manifesto e, pegando um gancho de César Leal na entrevista aqui apresentada: por que não apresentar o armorial a partir da estética? Tendo tido contato com o livro de estética de Ariano Suassuna, achei realmente divertido escrever sobre o tema e relacioná-lo com o armorial. Por fim, apresentei a peleja entre o escritor e o maestro que constitui o título do trabalho. A peleja entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida nada mais é do que “O caso da Rabeca e do Violino”.

A maior dificuldade na realização da pesquisa foi manter o foco inicial. Quanto mais se estuda, quanto mais se pesquisa, quanto mais informação se tem, paradoxalmente menos se conhece. Toda vez que uma informação nova surgia, parecia necessário mudar, senão todo, mas algum rumo do trabalho. E novas ideias iam surgindo, e ideias antigas e certas já pareciam não tão atraentes. É preciso que nada seja feito apenas por obrigação, desfrutar de um trabalho é também lançar nele sua imaginação e porque não arriscar um pouco? Gostaria de ter melhor desenvolvido a história do quinteto, de fazer mais presente o modernismo brasileiro, Mário de Andrade, Villa-Lobos. Quem sabe, se houvesse tempo e espaço, uma descrição dos trabalhos, dos LP's, das composições? Mas fiquei satisfeito em ter buscado ao final uma nova ótica: a interpretação sociológica, antropológica e estética do Movimento Armorial. Não são muitas as fontes que tratam sobre o movimento, pelo contrário, são raríssimas. E em nenhuma delas encontrei a correlação entre o pensamento estético de Suassuna e os movimentos que floresciam no mesmo período histórico e se influenciaram mutuamente, basta observar a aplicação dos conceitos de dionisíaco e apolíneo na música armorial. Espero que este seja agora um novo caminho possível de estudar, ler e reinterpretar tão rico movimento e tão belas obras musicais.

Se alguém leu o trabalho até aqui, agradeço o interesse na minha pesquisa e exposição. Espero que a leitura tenha ajudado não somente a conhecer um pouco do armorial mas também as ideias e contextos dos quais o movimento surge, suas falhas e virtudes e, quem sabe, não

despertar também um amor pela Filosofia?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife. Ed. Massangana, São Paulo. Cortez Editora, 1999
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife, Ed. Bagaço, 2008
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 5ª Ed. São Paulo. Ed. Martins, 1958
- ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo. Ed. Edipro, 2011
- BARZA, Sérgio Nilsen. *Conservatório Pernambucano de Música – 85 anos: Uma apreciação*. Recife. Ed. Cepe, 2015
- BACZKO, Bronislaw - Imaginação social (In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985).
- BAUMGARTEN, A. G. *A estética*. In: *Estética. A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo. Ed. Três Estrelas, 2015
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. São Paulo. Ed. Zahar, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas Simbólicas*. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004. (Trad. Sergio Miceli)

- _____, Pierre. *O Poder Simbólico*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1998. (Trad. Fernando Tomaz)
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* 2ª Ed. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2008
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música: vol.1 e 2*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001. (Trad. Eduardo Brandão).
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. 3ª Ed. São Paulo. Ed. USP, 2000 (Trad. Heloísa Pezza Cintrão)
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3ª Ed. Petrópolis. Ed. Vozes, 1998
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. São Paulo. Ed. Forense Universitari, 2011
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Petrópolis. Ed. Autêntica, 2009
- _____, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. 2º Ed. Portugal. Ed. Difel, 1990.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 51ª. São Paulo. Ed. Global, 2006
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7ª Ed. Recife, Ed. Fundaj, 1996
- GEIGER, MORITZ. *Problemática da estética e estética fenomenológica*. Ed. Livraria Progresso, Salvador, 1958. (Trad. Nelson de Araújo)
- GERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. São Paulo. Ed. LTC, 1989
- GOMBRICH, e.h. *A História da Arte*. 16ª Ed. Rio de Janeiro. Ed. LTC, 2000
- GRILLO, Maria Ângela de Faria. *A arte do Povo: Histórias na literatura de Cordel (1900 – 1940)*. Jundiaí. Ed. Paço Editorial, 2015
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Corvilhão. Ed. Lusasofia:press, 2011 (Trad. Artur Morão)
- HARTOG, François. *Tempo, História e a escrita da história: A ordem do tempo*. São Paulo. Revista da História, USP, n.148, v.1, p.09-34, 2003
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª Ed. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2014
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2012. (Trad. Valério Rohden e Antônio Marques)
- KOSELLECK, Reinhart. *O conceito de História*. São Paulo. Ed. Autêntica, 2013
- MARCELO, Carlos. RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou! Uma história do Forró*. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2012
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª Ed. Brasília. Ed. Musimed, 1996.
- MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. São Paulo. Ed. Autêntica, 2002.

- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007. (Trad. J. Guinsburg)
- RIDLEY, Aaron. *Filosofia da música: Tema e Variações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008. (Trad. Luís Carlos Borges).
- SANTOS, Idelette Fonseca do. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1999.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. São Paulo Ed. Três LTDA, 2001
- SILVA, José Amaro Santos da. *De Música e Músicos*. Recife, Ed. Universitária, 2011
- SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*, 1ª Ed. Recife: Ed. Universitária, 1974
- _____, Ariano. *Almanaque Armorial/ Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2008.
- _____, Ariano. *Iniciação à estética*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2014.
- TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. 2ª Ed. São Paulo. Ed. 34, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um tema em debate*. 4ª Ed. São Paulo. Ed. 34, 2012.
- THOMPSON, E. P. *Folclore, antropologia e história social*. In: A peculiaridade dos Ingleses e outros artigos. Campinas. Ed. Unicamp, 2001.
- VICTOR, Adriana, Lins, Juliana. *Ariano Suassuna: Um Perfil Biográfico*. São Paulo. Ed. Zahar, 2007.