

## EM DEMANDA DA POÉTICA POPULAR



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor  
FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade  
EDGAR SALVADORI DE DECCA



Conselho Editorial

Presidente  
PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ – ARLEY RAMOS MORENO  
EDUARDO DELGADO ASSAD – JOSÉ A. R. GONTIJO  
JOSÉ ROBERTO ZAN – MARCELO KNOBEL  
SEDI HIRANO – YARO BURIAN JUNIOR

IDELETTE MUZART FONSECA DOS SANTOS

**EM DEMANDA DA POÉTICA POPULAR**  
**ARIANO SUASSUNA E O MOVIMENTO ARMORIAL**

SEGUNDA EDIÇÃO REVISTA

EDITORIA UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

---

Sa59c	Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial / Idelette Muzart Fonseca dos Santos. – 2ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.	
	1. Suassuna, Ariano, 1927- 2. Movimento Armorial (Arte brasileira). 3. Arte moderna – Séc. XX – Brasil, Nordeste. I. Título.	
ISBN 978-85-268-0833-1		CDD 709.813 709.04

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Suassuna, Ariano, 1927-	709.813
2. Movimento Armorial (Arte brasileira)	709.813
3. Arte moderna – Séc. XX – Brasil, Nordeste	709.04

Copyright © by Idelette Muzart Fonseca dos Santos

Copyright © 2009 by Editora da Unicamp

1ª edição, 1999

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada  
em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos  
ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp  
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp  
Caixa Postal 6074 – Barão Geraldo  
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728  
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

*Para Albine e Arsène, sempre.  
Para Erick e Diego, testemunhas e  
símbolos de minha nordestinação.*



## AGRADECIMENTOS

Não gostaria de esquecer, a modo de introdução, de formular uma palavra de agradecimento ao cavalheiro que, tomando de empréstimo o enredo de um dos meus contos, teve até a generosidade de assiná-lo com o próprio nome.

Tamanha prova de estima encorajou-me a compor e publicar este livro.

ROBERT LOUIS STEVENSON

Na sua forma original, este livro foi apresentado como tese de doutoramento (Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines) em literatura comparada, na Universidade de Paris III — Sorbonne Nouvelle em 1981. Agradeço ao professor Daniel-Henri Pageaux, que aceitou dirigir meus estudos e dividir minhas preocupações, bem como aos que me aconselharam, leram e criticaram todo este trabalho ou parte dele, Raymond Cantel, Paul Zumthor, Jean Orecchioni, Geneviève Bollême, José Maria Neves (*in memoriam*), Jean Duvignaud e Claude Brémont.

A empreitada foi realizada graças à confiança e ao apoio constante de LYNALDO CAVALCANTI DE ALBUQUERQUE e de vários colegas e amigos que compartilharam e viveram comigo esses anos de reflexão e pesquisa.

Durante muito tempo, esta tese foi utilizada em sala de aula, citada em outras teses e trabalhos; alguns fragmentos foram aproveitados em artigos ou comunicações em congressos. Realizando outras pesquisas, não encontrava tempo para verter para o português as 970 páginas da tese original. Contudo, seguindo o exemplo de Robert Louis Stevenson, resolvi aceitar o desafio de reorganizar, adaptar, reduzir, reescrever e, em muitos casos, atualizar o texto para transformar um trabalho acadêmico num livro. Nessa fase, recebi o apoio de Jerusa Pires Ferreira e Boris Schnaiderman, a ajuda valiosa de Sônia Maria van Dijck Lima, que leu cada página, comentando idéias e detectando galicismos, e a colaboração de Tania Gandon, que assumiu a tarefa de ler o trabalho digitado. E pelas mãos amigas de Alcir Pécora e de Eni Orlandi, um belo dia, o livro encontrou seu editor.

Contudo, nada disso teria sido possível sem a amizade, a gentileza e a paciência com que os artistas, escritores, pintores e músicos armoriais responderam a minhas questões em entrevistas e/ou por cartas: agradeço particularmente a Maximiano Campos, Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Ângelo Monteiro

e Antônio José Madureira. A tarefa de atualização e a conclusão do trabalho devem muito à colaboração de um jovem arquiteto, professor, ensaísta e poeta, Carlos Newton de Souza Lima Júnior, que me abriu seus preciosos arquivos pessoais com total generosidade.

A Ariano Suassuna, que há 30 anos me mandou livros e recortes de jornais quando, jovem mestranda, descobria sua obra sem ainda conhecer o Brasil; que, com Zélia, me acolheu em sua casa e em sua família, procurando sempre ajudar na pesquisa e na vida, sugerindo idéias e propondo documentos, aceitando minha leitura crítica apesar de discordar de alguns dos seus aspectos, oferecendo-me, enfim, uma amizade constante e vigilante, continuo sempre agradecendo, com respeito, admiração, amizade e carinho.

Esta segunda edição deve sua existência a Paulo Franchetti, bem como ao 80º ano de vida de Ariano, que se transformou num ano de comemoração, de festa, de agradecimento e de estudo de uma obra marcante da literatura e da cultura brasileira. A Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense se associou a essa iniciativa. Tentou-se corrigir nesta edição alguns dos defeitos da primeira, sem completo sucesso.

Agradeço particularmente aos estudantes e pesquisadores brasileiros que leram este livro, estudaram, discutiram, criticaram, aprovaram e recriaram através de suas próprias pesquisas algumas das idéias aqui apresentadas.

# SUMÁRIO

<b>LISTA DAS ILUSTRAÇÕES</b> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
1. POPULAR — LETRADO — ORAL — ESCRITO.....	14
2. “A VOZ DO POVO” NA LITERATURA.....	15
3. UM CAMINHO NOVO: DO POPULAR AO ARMORIAL.....	18
NOTAS.....	20
<b>1 – CULTURA EM MOVIMENTO: PERNAMBUCO, ARMORIAL, ANOS 1970</b> .....	21
1. HISTÓRIA DE UM MOVIMENTO.....	21
2. ELEMENTOS DE UMA POSSÍVEL “ARMORIALIDADE”.....	31
3. O TEATRO E A LITERATURA ARMORIAIS.....	37
4. AS ARTES PLÁSTICAS NO MOVIMENTO ARMORIAL.....	52
5. A MÚSICA ARMORIAL.....	57
NOTAS.....	61
<b>2 – NORDESTE: ESPAÇO–TEMPO DO IMAGINÁRIO ARMORIAL</b> .....	63
1. UM ESPAÇO MOVEDIÇO.....	63
2. A HISTÓRIA E SEUS MITOS.....	74
3. OS FAZENDEIROS DO AR.....	94
NOTAS.....	104
<b>3 – UMA POÉTICA DA VOZ</b> .....	107
1. A ARTE POÉTICA DOS CANTADORES.....	107
2. A RECRIAÇÃO DA POESIA ORAL.....	119
3. MITO E REALIDADE DO CANTADOR.....	133
4. ORALIDADE NA ESCRITURA: PARA UMA TIPOLOGIA DA CITAÇÃO POPULAR.....	140
NOTAS.....	162

<b>4 – A MÚSICA E A IMAGEM ARMORIAL</b> .....	165
1. O NACIONALISMO FOLCLÓRICO NA MÚSICA BRASILEIRA.....	165
2. A LIÇÃO DA MÚSICA POPULAR.....	173
3. AS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÂNEAS EM PERNAMBUCO.....	184
4. A ARTE POPULAR COMO MODELO.....	190
5. A IMAGEM E A PALAVRA.....	202
NOTAS.....	217
<b>5 – O TEATRO ARMORIAL</b> .....	221
1. A REESCRITURA TEATRAL DO FOLHETO.....	221
2. O ROMANCE TRADICIONAL, PEÇA NA PEÇA.....	235
3. DO FOLHETO PARA O PALCO: A MIGRAÇÃO DOS MALANDROS.....	236
4. O HOMEM E A MARIONETE: A INFLUÊNCIA DO MAMULENGO.....	241
5. PRESENÇA DO BUMBA-MEU-BOI.....	246
6. A INTEGRAÇÃO DOS ELEMENTOS POPULARES.....	251
7. DO TEXTO SUASSUNIANO À ENCENAÇÃO ARMORIAL.....	258
NOTAS.....	265
<b>CONCLUSÃO INCONCLUSA – O MOVIMENTO MORREU? VIVA O ARMORIAL!</b> .....	269
1. AS VOZES QUE SE MESCLAM.....	270
2. UMA POÉTICA DA RECRIAÇÃO.....	273
3. UM MOVIMENTO EM BUSCA DE SI MESMO.....	277
4. VINTE ANOS DEPOIS: VIVA O ARMORIAL!.....	279
5. A REVELAÇÃO DA ILUMIARA.....	283
NOTAS.....	289
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	291
1. OBRAS DOS ARTISTAS ARMORIAIS.....	291
2. FOLHETOS DE CORDEL.....	293
3. LIVROS E ARTIGOS.....	295
4. DOCUMENTOS ARTÍSTICOS E REPRODUÇÕES.....	311
5. DISCOGRAFIA E DOCUMENTOS SONOROS.....	311
<b>ANEXO 1 – QUEM É QUEM NO MOVIMENTO ARMORIAL</b> .....	313
<b>ANEXO 2 – PARTITURAS</b> .....	337

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

1	Ariano Suassuna: o mapa do tesouro.....	72
2	O sertão no universo semântico <i>d'A pedra do reino</i> , esquema de Maurice van Woensel.....	74
3	Tipologia da citação popular no <i>Romance d'A pedra do reino</i> : I. Esquema teórico.....	143
4	Tipologia da citação popular no <i>Romance d'A pedra do reino</i> : II. Esquema das obras.....	161
5	<i>Tapisserie de la Reine Mathilde</i> ou <i>Telle dv Conquest</i> , Bayeux, França.....	193
6	Gravura de Gilvan Samico: <i>O boi mandingueiro e o cavalo Misterioso</i> .....	196
7	Gravura de Gilvan Samico: <i>Juvenal e o dragão</i> .....	200
8	Gravuras de José Costa Leite.....	204
9	Ariano Suassuna: gravura de Taparica, baseada no desenho do padre e representando as pedras do reino.....	208
10	Ariano Suassuna: folheto de João Melchíades, o Cantador da Borborema.....	208
11	Ariano Suassuna: fotografia tirada por Euclides Villar das duas pedras do reino.....	208
12	Ariano Suassuna: gravura feita por Taparica Quaderna a partir da fotografia de Euclides Villar.....	208
13	Ariano Suassuna: “O Grande Pássaro”.....	212
14	Do mamulengo ao teatro de Suassuna: esquema sintético.....	242
15	Do entremez à peça: esquema da construção por aglutinação.....	250



## INTRODUÇÃO

Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

CHARLES BAUDELAIRE

*Armorial...* palavra sonora, que evoca brasões e emblemas; palavra misteriosa, que provoca estranhamento e chama a atenção. Ariano Suassuna escolhe esse nome para batizar um movimento cultural que nasce no Recife e lá se desenvolve nos anos 1970 até se tornar um dos pólos da criação artística do Nordeste na época.

Um concerto e uma exposição de artes plásticas marcam a aparição do movimento que reúne, em torno do escritor e homem de teatro, um grande número de artistas, músicos, escritores e poetas, conhecidos ou não. Por ter uma localização regional precisa e pela “nordestinidade” afirmada e assumida de seus participantes, o Movimento Armorial foi imediatamente compreendido como uma nova manifestação do chamado “espírito do Recife”, que, desde a Escola do Recife, de Tobias Barreto e Joaquim Nabuco, passando pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926, já conheceu muitos avatares.

Contudo, a originalidade do Movimento Armorial e sua razão de ser revelam-se em obras, encontros e intercâmbios entre artistas, o que leva Ariano Suassuna a definir, nestes termos, a arte armorial:

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

A arte armorial define-se, portanto, por uma relação “fundadora” com a literatura popular do Nordeste e particularmente com o folheto de feira, que o artista armorial ergue como bandeira por unir três formas artísticas distintas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas, a música (e o

canto) de suas estrofes. Literatura do povo, literatura dita popular, apresentada como fonte, modelo de criação e bandeira cultural, que parece escapar às certezas para suscitar vários questionamentos e, em primeiro lugar, o de sua denominação e definição social.

## 1. POPULAR — LETRADO — ORAL — ESCRITO

“Popular” é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si, como herança, a complexidade da palavra *povo*, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação “em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos”.<sup>1</sup> “Popular” acrescenta ainda a ambivalência de um adjetivo substantivado: ao conceito, substituí o critério aproximativo de identificação. Num feixe semântico concorrente e, às vezes, contraditório, “popular” designa o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo e, finalmente, o que é amado pelo povo. Pertence, portanto, a um discurso sobre o povo, discurso que estabelece uma relação que:

- a) qualifica as produções do povo e sua delimitação, supondo portanto uma certa forma de apropriação, no mínimo ao nomear e classificar essas produções. O popular designa então um conjunto cultural caracterizado por suas condições de produção, de circulação ou de consumo. Dois fatos acentuam essa particularização cultural: por uma parte, o aparecimento de uma cultura de massa, revelando a importância das formas marginais em relação aos “modelos” cultos; por outra parte, o desejo de traduzir a descrição das diferenciações socioeconômicas no plano cultural;
- b) substitui a palavra do povo, em particular nos trabalhos de cunho folclórico. Lembramos que o termo folclore designa, a uma só vez, o conhecimento que se pode ter do povo e o conhecimento e as práticas que lhe são próprias. A pesquisa folclórica salvou do esquecimento grande número de produções, principalmente literárias, sem distinguir com muita nitidez a produção do povo e o discurso sobre essa produção;
- c) representa, sempre, uma tentativa de sedução do povo. Tal sedução impregna o termo “popular” e seu derivado verbal, “popularizar”, tanto em português como em francês e na maioria das línguas românicas.<sup>2</sup> Qualquer reconhecimento ou valorização da produção popular — e em particular da palavra — acarreta uma interpretação desse tipo; o interesse pelas produções populares aparece freqüentemente como suspeito quando ultrapassa

os limites da curiosidade e da atração pelo diferente. A relação do letrado com o popular nunca é uma relação inocente: a tomada de consciência pelos intelectuais da dificuldade em estabelecer e manter uma relação que não se torne uma dominação, bem como a necessária prudência em relação a conceitos tão facilmente manipuláveis, exige muitas precauções. (Bourdieu, 1978, p. 117)

Se “popular” parece uma noção movediça, “literatura popular” herda essa imprecisão e a confronta com um termo fortemente marcado social e culturalmente, um termo “enquartelado”, definido por uma língua, uma cultura e uma escritura: é preciso saber ler, em primeiro lugar, para poder adquirir o código cultural que permitirá decifrar a obra literária. Contudo é a dimensão sociológica que constitui a originalidade profunda dessa literatura: definindo-se como intercâmbio e em referência a um público dado, que participa dessa troca, vários são os campos literários que escapam completamente à definição letrada e se reencontram sob denominações que traduzem uma exclusão (paraliteratura, infraliteratura, contraliteratura ou literatura marginal).

A expressão “literatura oral”, por sua vez, mudou consideravelmente desde Paul Sébillot, criador oficial da denominação, que a assimilava a popular e analfabeta. Paul Zumthor, reafirmando que “Nada autoriza a identificação entre *popular* e *oral*” (Zumthor, 1983, p. 23), denuncia a abstração do termo oralidade e daquilo que se denomina literatura oral: prefere o termo “vocalidade” e fala das “literaturas da voz”. Seus estudos, definindo os elementos fundamentais da vocalidade, sua relação com o corpo e a memória, suas relações entre texto oral ou vocal, poema e obra, bem como algumas das práticas consideradas como específicas do estilo oral, têm uma amplitude que ultrapassa a poética medieval, seu campo inicial de pesquisa. Zumthor recorre ao conceito de *performance* — isto é, ao ato concreto total de participação que permite à voz existir e dizer —, bem como às relações entre voz e escritura, recusando a exclusão recíproca. Evita assim a identificação entre oralidade e tradição e consegue incluir, no campo da oralidade, práticas modernas e não-tradicionais.

## 2. “A VOZ DO POVO” NA LITERATURA

A relação do popular–oral com o letrado, que se confunde amiúde com o literário, estabelece-se geralmente como do simples ao complexo, permitindo assim instituir a literatura, letrada, erudita, “literária” enfim, como uma codificação do folclore. Nega-se o valor estético da produção popular porque aparece como

um material pré-literário, destinado a ser elaborado pelos criadores da expressão literária, pela linguagem artística. A permanência conceitual de uma simplicidade primitiva da arte, assimilando cultura popular e cultura simplista, frequentemente denunciada como mistificação estética (Duvignaud, 1972, pp. 17-8), apóia-se numa visão evolutiva da arte e supõe uma confusão do simples e do primitivo com as origens do homem. Manifesta-se também pela associação entre infância da sociedade, infância da literatura e da arte, infância do homem.

A retomada por escritores letrados de temas e textos pertencentes à literatura oral e/ou popular poderia responder a um apelo potencial, a uma perspectiva aberta pelo próprio texto oral? O processo de recriação, característico da transmissão da literatura oral, chamado de atualização ou particularização, não prepararia, de algum modo, esta outra recriação que é a reescritura por um escritor letrado? A “colagem” de eventos e personagens contemporâneos está prevista na estrutura do conto, do romance tradicional ou da anedota, e estudos mostraram que as adaptações letradas de contos adotam o mesmo procedimento, com uma particularidade: a interação do contador com seu público transforma-se numa relação mais elaborada e complexa entre autor, narrador e leitor, ou seja promove-se uma total reelaboração do processo de transmissão o/recepção. “Esse modo de colocar o problema permite não dissociar completamente literatura oral e literatura erudita, como gostam de fazê-lo alguns dos nossos melhores folcloristas. [...] Ao contrário, em alguns períodos privilegiados, a literatura oral aflora, no estado quase puro, no nível da literatura escrita” (Soriano, 1977, p. xi.) (tradução nossa).

Tal ressurgência — da qual seria difícil e provavelmente muito ambíguo apreciar o grau de “pureza” — parece sempre traduzir uma preocupação social e muitas vezes política. Qual seria a função dessa literatura oral, dessa “voz do povo” na literatura?

Os historiadores constatam que a intrusão da cultura popular na cultura medieval, no século XII, representou a pressão de uma nova categoria social, a da pequena e média nobreza dos cavaleiros, que procurou na cultura oral existente um modelo para elaborar uma cultura independente do modelo clerical (Le Goff, apud Soriano, 1977, p. xiii). No século XIX, inicia-se um movimento infinitamente maior do que tal ou qual corrente literária e que se caracteriza, segundo os países, como pressão democrática ou como despertar das nacionalidades. Nos países sob ocupação temporária ou crônica — os colonizados, por exemplo —, o movimento leva a uma conscientização nacional, acompanhada por uma descoberta da cultura popular, fundamento e cimento da unidade nacional: as pesquisas dos irmãos Grimm, na Prússia, a música de Smetana e Dvorak, na Boêmia, ou de Bartók, na Hungria, traduzem essa mesma preocupação.

No Brasil, a emergência da expressão popular na cultura, e em particular na literatura, corresponde, na mesma época, à busca de uma poesia nacional, de uma expressão autenticamente brasileira. José de Alencar, entre os primeiros, procura na poesia oral “a alma ingênua de uma nação” (1960, p. 961); sente-se com o direito de “restaurar” os textos recolhidos, comparando sua ação à restauração de quadros antigos, ou de integrá-los à sua obra citando algumas quadras populares (*O tronco do ipê, Til*). Sem procurar um modelo poético nos romances tradicionais, analisa-os com entusiasmo, despertando assim a ira de Sílvio Romero, segundo o qual: “Não sabia Alencar que o interesse da poesia popular é todo etnográfico, e que para esse fim o mais apreciável são as variantes de um mesmo canto, porque são elas que nos habilitam a conhecer como cada população modificou, adaptou ao seu meio a lição primitiva?” (Romero, 1977, p. 129).

A justeza da preocupação científica não esconde o desprezo estético: Sílvio Romero, assim como seu condiscípulo de Recife, Celso de Magalhães, valoriza a poesia popular na qualidade de especificamente brasileira, mas não a julga digna, no plano literário, das “bordaduras de sublimidade dos românticos” (Romero, 1977, p. 32). Se Romero abre o caminho dos estudos folclóricos no Brasil, com um rigor que os seus seguidores nem sempre conservaram, a emergência de uma expressão popular na literatura manifesta-se enquanto fato literário: concretiza-se pela presença de romances ou cantos tradicionais citados numa obra letrada, pelo papel poético e social assumido pelo cantador num romance, pelo reconhecimento de um poeta erudito de sua dívida para com o cantador etc.

Tema regional, personagem ou ideal poético, a obra e o poeta popular conquistam um espaço na literatura brasileira a partir de Franklin Távora, que na sua obra *O cabeleira* cita 11 estrofes do romance tradicional de mesmo título, parafraseando-as às vezes com certa candura, considerando-as como documento histórico incontestável.

Os “escritores do Norte”, esta onda que, em 1930, avançou contra a literatura das capitais, bem penteada e purista, e em reação contra o próprio modernismo, onda que se estendeu sobre todo o Brasil, com José Lins do Rego, Jorge Amado e muitos outros representa, para vários críticos, a consagração dos romances em versos cujo tema é a vida do sertão, com seus heróis, seus santos e seus mártires, fantasmas e crenças, risos e lágrimas. (Monteiro, 1972, p. 74)

O folheto e a cantoria são descobertos, no Brasil inteiro, não mais como poesia espontânea, alma do povo ou tradição inesquecível, mas como memória do povo: filtrada pela lembrança infantil, em *Menino de engenho*, ou exaltada

à dimensão do mito, em *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, escolhida exemplarmente para manifestar a dominação dos “mestres intelectuais do Brasil” por Graciliano Ramos, em *Viventes das Alagoas*, ou ainda intimamente integrada à representação da vida do povo da Bahia, em grande parte da obra de Jorge Amado.

Além da interpretação, do uso gramatical, mítico ou social do texto popular, esses exemplos permitem avaliar o caminho percorrido desde as notas amargas de Celso de Magalhães<sup>3</sup> ou as desculpas de Sílvio Romero acerca da grosseria da expressão popular.<sup>4</sup> Desse modo, a literatura dos cantadores e dos poetas populares começa a ser integrada à cultura brasileira: fundamento de uma literatura regional, depois expressão viva de um povo, torna-se um elemento, entre outros, participando de uma identidade brasileira complexa e múltipla. Hermilo Borba Filho, desde os anos 40 com Ariano Suassuna, e este, mais tarde, com o Movimento Armorial, estabelecendo uma relação nova com a memória e o canto do povo, buscaram aí uma fonte narrativa, um modelo poético.

### 3. UM CAMINHO NOVO: DO POPULAR AO ARMORIAL

A relação com a literatura oral e popular nordestina, e mais particularmente com o folheto, que os armorialistas reconhecem como elemento “fundador” de seu modo de criação e ponto de convergência, insígnia e emblema de seu movimento, deve servir de base a uma descoberta e uma análise do movimento, de seus problemas e de sua realidade. Mas, reciprocamente, e talvez de modo mais significativo para a história da literatura brasileira e o estudo das relações entre as várias categorias literárias, as vias abertas ou escolhidas pelos escritores e artistas armorialistas, e em particular por Ariano Suassuna, “mestre e mago” do movimento — numa expressão reveladora que figura em algumas dedicatórias —, permitem compreender melhor a complexidade dessas “passagens” e apreendê-las na sua globalidade.

Reconhecida como parte integrante de uma cultura, se não da cultura brasileira, a literatura oral e popular continua outra e a distância que a separa da letrada permanece marcada por barreiras sociais e culturais difíceis de esquecer ou anular. O primeiro obstáculo é o do método: “À origem, método significava caminho. Aqui, deve-se aceitar caminhar sem caminho, fazer o caminho caminhando. O que dizia Machado: ‘Caminante no hay camino, se hace camino al andar’” (Morin, 1977, p. 22).

O caminho que leva à descoberta do Movimento Armorial e de sua posição na relação entre oral e escrito, entre popular e letrado, não se encontra balizado

pelos marcos de uma metodologia segura e experimentada. Foi criado e elaborado a partir de uma análise crítica da literatura oral e popular que forneceu as orientações, algumas linhas de força que permitem compreender a originalidade da criação armorial e situá-la no duplo campo cultural já definido.

Em primeiro lugar, o Movimento Armorial situa-se num quadro regional, o Nordeste, espaço geográfico, histórico e mítico, comum aos cantadores e aos armorialistas na afirmação, sempre renovada, de sua “nordestinidade”. Essa presença da região continua sendo um elemento fundamental da criação popular que o Movimento Armorial adota, numa dimensão poética e pessoal mais do que sociológica, sem se tornar, no entanto, arauto de um regionalismo militante.

A maior originalidade da literatura popular nordestina reside, sem dúvida, no intercâmbio estreito e permanente que estabelece entre expressão oral e escritura. Tradicionalmente diferenciada, a escritura (do folheto) não exclui a voz (da cantoria, do romance, do conto): completa-a e renova-a, desempenhando o papel de arquivo da improvisação e do momentâneo. Tal escritura não marginaliza a dimensão oral; foi escolhida como objeto preferencial de estudo por ser relativamente estável, muito embora o texto do folheto esteja também submetido a processos de variação, reescritura e atualização. Em compensação, a cantoria, poesia do instante e por essência fugitiva, institucionalizou-se com um conjunto de regras e códigos poéticos, genéricos e teatrais, permitindo, assim, ao cantador improvisar livremente sem prejuízo da coerência e inteligibilidade da mensagem. O poeta armorial recorre a essa ambivalência oral-escrita para estabelecer os fundamentos de uma nova arte poética. É na escritura do folheto que o escritor ou o artista armorial se apóia para ancorar a recriação ou reescritura, como modo privilegiado da criação armorial, seguindo o modelo da poesia popular e de suas incessantes retomadas de temas e formas. Essa reescritura resulta de um duplo movimento: se a atração da escritura armorial sobre o canto popular parece predominante, a oralidade penetra profundamente esta escritura e a “perverte” ao convertê-la a leis e modos de criação que não são seus, que são oriundos de uma outra poética e que contribuem, com certeza, para o caráter ambivalente, e às vezes ambíguo, da obra armorial.

Além do texto, oral ou escrito, a literatura de folheto oferece um modelo de integração de formas artísticas que a cultura erudita costuma distinguir com cuidado: palavra e imagem estão em contato direto numa “estrutura mais ou menos complexa de visualidade emblemática no limite do ideograma” (Zumthor, 1980, p. 231). A essa dualidade acrescenta-se a música, já implicada na oralidade poética, mas enriquecida pelo aporte instrumental e cantado das diferentes manifestações musicais do folclore brasileiro.

Esse encontro entre artes e artistas justifica a criação de um movimento que permite os contatos, os intercâmbios entre pessoas e obras, e que os integra até torná-los um dos fundamentos da criação armorial. Facilitando essa aproximação das artes, Ariano Suassuna visa promover formas artísticas novas que traduzam essa expansão do imaginário além das fronteiras estabelecidas e artificialmente mantidas pela cultura letrada.

Entre popular e letrado, escrito e oral, entre literatura, música, teatro e artes plásticas, Ariano Suassuna criou o Movimento Armorial na encruzilhada dos caminhos existentes e das vias por percorrer. Propõe-lhe um ambicioso programa de pesquisa pioneira cujo objetivo reconhecido é participar da elaboração de uma cultura brasileira, em que o caráter nacional e regional se universalizaria graças ao gênio dos seus criadores. Tal programa, cuja amplitude atraiu e também amedrontou jovens artistas em busca de uma expressão pessoal, não procurou chegar a um termo, a um apogeu. Sua existência e o estudo de suas realizações, nos diferentes campos artísticos em que se manifestou, permitem, contudo, atestar a realidade do Movimento Armorial e sua importância na cultura brasileira.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Remeto para o excelente livro *Le peuple par écrit*, de Geneviève Bollême, que não cito aqui especificamente; contudo, fui aluna de Mme. Bollême e minha reflexão acompanha, em grande parte, sua orientação nesse campo.
- <sup>2</sup> Descrito por Diderot em termos morais e políticos, tal sedução só pode engendrar desconfiança: “Chamam-se *populares* aqueles que procuram atrair a benevolência do povo. [...] Ora, como o povo *não é amável*, pode-se supor alguma intenção secreta naqueles que o elogiam”. *Encyclopédie*, 1779 [tradução e grifo nossos].
- <sup>3</sup> “No meio de tudo isto, havia um novo elemento com que lutar — forte, invencível e desanimador: era a estupidez do nosso povo. Muitas vezes não entendíamos parte dos *romances* cantados, por causa dos inúmeros barbarismos neles introduzidos, e se pedíamos explicações sobre alguma palavra ininteligível, não nô-las sabiam dar” (Magalhães, 1973, p. 48).
- <sup>4</sup> “Apesar do enfado que há de causar a leitura de semelhantes produções grosseiras, elas devem aqui ser estampadas como exemplificações indispensáveis às teorias que expus” (Romero, 1977, p. 109).