

GABRIEL DA SILVA CONESSA

**POÉTICAS TEATRAIS EM CONFRONTO:
Uma análise da poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o
teatro nacional-popular**

ASSIS

2022

GABRIEL DA SILVA CONESSA

POÉTICAS TEATRAIS EM CONFRONTO:

**Uma análise da poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o
teatro nacional-popular**

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e
Letras, Assis, para a obtenção do
título de Mestre em Letras.

Área de Conhecimento: Literatura e
Vida Social.

Orientador: Dr. Francisco Cláudio
Alves Marques

Bolsista: Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código
de Financiamento 001.

Assis

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Maria Luiza Carpi Semeghini - CRB 8/8301

C747p Conessa, Gabriel da Silva
Poéticas teatrais em confronto: uma análise da
poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o
teatro nacional-popular / Gabriel da Silva Conessa.
Assis, 2021.
144 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Francisco Claudio Alves
Marques

1. Suassuna, Ariano 1927-2014. 2. Arte Armorial.
3. Cultura popular. 4. Teatro Nacional-Popular. I. Título.

CDD 398.0981

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: POÉTICAS TEATRAIS EM CONFRONTO: Uma análise da poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o teatro nacional-popular

AUTOR: GABRIEL DA SILVA CONESSA

ORIENTADOR: FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Prof. Dr. MÁRCIO MATIASSI CANTARIN (Participação Virtual)
Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens / UTFPR/Curitiba

Profa. Dra. MARIA DE FATIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Assis, 03 de fevereiro de 2022

Aos meus pais e irmãos, com quem tantas noites compartilhei os meus sonhos, à luz das lamparinas que deixavam à sombra parte do casario dos arredores do sítio onde morávamos.

AGRADECIMENTOS

“Vem lá o tal sonhador!” Gênesis 37:19.

Minha bondade de ânimo que acompanhe esses singelos agradecimentos. Agradecer é um ato simbólico de retorno. Agradeço a boa fé de cada gente, povo, artista, público que, de modo geral ou particular, ajudou a compor as linhas e entrelinhas desta pesquisa.

Com afeto, agradeço meu orientador, Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques, por me incentivar a seguir carreira acadêmica, por ser amigo e um pai intelectual durante meu processo de formação, por me apoiar nos caminhos e descaminhos da vida acadêmica. Verdadeiro amigo de trajetória e apontador de sonhos e oportunidades.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – campus de Assis-SP.

Meus sinceros agradecimentos às professoras Maria de Fátima de Oliveira Marcari e Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira que, como membros da Banca de Exame de Qualificação, realizaram uma leitura bastante cuidadosa e criteriosa, apontando-me sugestões substanciais para o desenvolvimento e os rumos que tomaria a minha pesquisa.

Agradeço ao corpo docente da Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – campus de Assis-SP, que contribuiu para o meu processo de formação e crescimento intelectual, fornecendo-me as bases para ingressar na Pós-Graduação.

Agradecimento especial ao meu pai, José Antônio, e à minha mãe Roseli, por todo apoio e por me ensinarem, na prática, o conceito de dignidade humana. Aos meus irmãos: Tamaris, José Henrique, Gustavo e Sara, por me apoiarem com palavras e atitudes positivas ao longo desta caminhada.

Agradeço ao meu amigo Gustavo Henrique Alves de Lima, que, desde a Graduação, tem sido um parceiro de caminhada e contribuído com a minha pesquisa.

Agradeço a Ariano Suassuna, companheiro de viagem, que através de sua poética teatral me conduziu a uma imersão na cultura popular nordestina e tantas outras culturas que se inserem no seu projeto cultural, levando-me a conhecer um reino mágico, dotado de estranha beleza, que privilegia sempre as bondades e dignidades humanas, mas que não se cala diante dos abusos e dos privilégios da vida. Viva a Armori(alma) de Suassuna!

Finalmente, agradeço a Deus, que me possibilitou chegar até aqui.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O Brasil é um país contraditório — sinal
manifesto de sua grandeza. Viva o
povo brasileiro, / sua fé, / sua cultura, /
sua altivez na pobreza, / fonte de força
e poesia!

(Ariano Suassuna)

CONESSA, G. S. **POÉTICAS TEATRAIS EM CONFRONTO**: Uma análise da poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o teatro nacional-popular. Assis, 2022, p. 144. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP- Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Desde sua atuação no TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco, criado em 1940, à assinatura do Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, em outubro de 1961, até o lançamento do Movimento Armorial em Recife, em 1970, Ariano Suassuna traçou uma longa trajetória inspirando-se na cultura popular do Nordeste para suas composições teatrais. Ao longo desse trajeto, foi tecendo gradativamente os fios de sua poética, que veio a se chamar Armorial. No curso das várias experimentações teatrais, compôs algumas peças e entremezes nos quais é possível identificar parte das teses apresentadas no Manifesto de 1961, as quais davam continuidade aos procedimentos que já vinham sendo colocados em prática desde a década de 1940, no TEP. Esta pesquisa tem como objetivo analisar a poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o teatro nacional popular dos centros populares de cultura (CPCs), como foco no Manifesto de 1961, concebido pelos dramaturgos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho como uma forma de sistematizar os elementos de uma arte teatral fiel às tradições e à cultura popular do Nordeste.

Palavras-Chave: Ariano Suassuna; Arte Armorial; Cultura Popular; Teatro Nacional-Popular

CONESSA, G. S. **THEATRICAL POETICS IN CONFRONTATION**: An analysis of the Suassuniana armorial poetics in the light of the debate on the national-popular theater. Assis, 2022, p. 144. Dissertation (Master's degree in Comparative Literature - "Letras") - Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis, UNESP- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

Since his performance at the Student Theater in Pernambuco, created in 1940, at the signing of the Manifesto of the Popular Theater of the Northeast, in October 1961, until the launch of the Armorial Movement in Recife in 1970, Ariano Suassuna has traced a long trajectory inspiring in the popular culture of the Northeast for his theatrical compositions. Along the way, it was gradually weaving the threads of his poetics, which came to be called Armorial. In the course of the various theatrical experiments, he composed some plays and interludes in which it is possible to identify part of the theses presented in the Manifesto of 1961, which gave continuity to the procedures that had been put into practice since the 1940s at the Teatro do Estudante de Pernambuco. This research aims to analyze the Suassunian armorial poetics in the light of the debate on the popular national theater of the popular centers of culture (CPCs), with a focus on the 1961 Manifesto, conceived by the playwrights Ariano Suassuna and Hermilo Borba Filho as a way to systematize the elements of a theatrical art faithful to the traditions and popular culture of the Northeast.

Keywords: Ariano Suassuna; Armorial Art; Popular Culture; National-Popular Theater

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Óleo sobre tela, de Lourdes Magalhães	45
Figura 2 – Cavahada	46
Figura 3 – A besta Bruzacã, de Miguel dos Santos.....	48
Figura 4 – Estrofes do folheto <i>História de João da Cruz</i>	61
Figura 5 – Estrofes do folheto <i>O Príncipe João Sem Medo</i>	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I.....	21
TRAJETÓRIA E TESSITURA DA POÉTICA POPULAR SUASSUNIANA	21
1.1 Entre acordes de viola, feiras e espetáculos populares: primórdios da arte armorial.....	21
1.2 Embates de vozes dramatúrgicas e desenvolvimento do TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco	27
1.3 Ecos do TEP na poética de Suassuna	35
CAPÍTULO II	39
O ARMORIAL: CAMINHOS DO MOVIMENTO.....	39
2.1 Em busca de uma definição para o Armorial.	39
2.2 A plasticidade Armorial	47
2.3 Entre acordes armoriais: caminhos da música Armorial brasileira.....	50
2.4 O Teatro Armorial: breve panorama	52
2.5 O Armorial: suposto encerramento do Movimento.....	55
CAPÍTULO III	59
TRAÇOS ARMORIAIS EM ALGUMAS PEÇAS DE SUASSUNA.....	59
3.1 O teatro de Suassuna e o diálogo com a cultura popular	59
3.2 O teatro Armorial e os aspectos da vida social.....	64
CAPÍTULO IV.....	77
ARIANO SUASSUNA E O TEATRO POPULAR DO NORDESTE – TPN	77

4.1 Uma visão do Brasil, do “Povo” e da Cultura Popular à luz do debate sobre o teatro nacional-popular	77
4.2 Manifestos em Confronto: O Teatro Popular do Nordeste e o Centro Popular de Cultura.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	110
ANEXO I – Manifesto do Teatro Popular do Nordeste – TPN (2018, p.13-15)	115
ANEXO II – Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura – CPC (1963, p.79-109).....	120

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa pretendemos analisar a trajetória artística e intelectual de Ariano Suassuna bem como o Manifesto do Teatro Popular do Nordeste (**Anexo I**), assinado pelo dramaturgo paraibano e por Hermilo Borba Filho, em 1961, à luz do debate sobre o teatro nacional popular dos centros populares de cultura (CPCs), na tentativa de concebê-lo como uma forma encontrada pelos dramaturgos de sistematizar os elementos de uma arte teatral fiel às tradições e às raízes da cultura popular do Nordeste. Esperamos que o confronto das ideias contidas no referido Manifesto com a ideologia do teatro nacional-popular nos auxilie na comprovação da hipótese de que o documento, apesar de declarar-se contrário ao teatro político e engajado, ergue-se como uma espécie de bandeira em defesa da tradição. Não da tradição estanque, mas da tradição que se refaz, que se renova, sem contudo, abandonar as raízes da cultura popular, de modo que, no meio desse debate, se sobressai como uma manifestação de resistência, e por isso mesmo política. Apesar de ambos os dramaturgos sustentarem que seu teatro não é “político” nem “dirigido”, conseguimos perceber que, na tessitura do documento, uma tomada de posição política vai se delineando à medida que o texto dialoga com as questões políticas e sociais correntes na década de 1960.

Segundo Jacques Rancière, as diversas estratégias e práticas empregadas para repolitizar a arte, embora divergentes, têm em comum a opinião de considerarem a arte, política, especialmente “porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc”. (RANCIÈRE, 2014, p. 52). Assim, na busca por estratégias de repolitização da arte, Rancière observa que muitos artistas e críticos “nos convidam a situar o pensamento e as práticas da arte num contexto sempre novo”, e que “as estratégias artísticas devem ser inteiramente repensadas no contexto do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista” (*idem*).

Quando inserimos essa discussão no cenário teatral brasileiro situado entre o final da década de 1940 e início da década de 1970, verificamos que

duas linhas de pensamento começam a empreender uma corrida por uma definição do nosso teatro. Os artistas e diretores do Sul e Sudeste, bem como os do Nordeste, buscavam uma definição para o conjunto de suas produções, de modo que ambas as vertentes tinham em comum o diálogo com a cultura popular. Em outubro de 1958, Oduvaldo Vianna Filho (2008, p. 29) observou que o teatro brasileiro estava atravessando uma das fases mais expressivas de todo o seu desenvolvimento histórico, a da definição. Vianninha observa que até então o autor inconsciente do teatro brasileiro tinha sido o diretor estrangeiro, de modo que, o diretor brasileiro, “mistificado pela condição ‘extracomum’ do artista”, ainda não tinha sido capaz de fazer um teatro brasileiro. (VIANNA FILHO, 2008, p. 126).

Na busca por essa definição destacaram-se, por um lado, no Sudeste, diretores do Teatro Arena e os idealizadores dos centros populares de cultura – CPCs, propondo um teatro político que dialogasse com a cultura popular brasileira, desvinculada da noção de folclore, e voltada para a conscientização e transformação da sociedade, configurando-se assim como um teatro de resistência, e por outro, no Nordeste, os idealizadores de um teatro que também dialogasse com a cultura popular, mas que trouxesse para a cena as raízes da cultura brasileira, especialmente a nordestina e a europeia aportada aqui com os colonizadores.

O termo “teatro de resistência”, da primeira vertente, referia-se, segundo Guinsburg, Faria e Lima (2009, p. 295),

(...) a uma diversificada produção que, durante os anos duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social (...). A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de ideias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão.

Além do emprego de metáforas e alegorias para se referir ao regime e driblar a censura, a proposta de organização da chamada “cultura popular”, inserida dentro de limites precisos de um determinado momento histórico, apresentou-se como uma das propostas mais viáveis de transformação e

conscientização para os integrantes da primeira vertente. No entanto, Renato Ortiz (1986, p. 72) explica que o termo “Cultura popular”, para os idealizadores dos CPCs, não significa uma concepção de mundo das classes subalternas, como o entendia Gramsci, nem se refere aos produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas às atividades realizadas pelos centros de cultura. Ortiz destaca que, enquanto em Gramsci a relação partido-massa se realiza internamente, de baixo para cima, emergindo junto às classes populares, no âmbito do CPC a relação encontra-se invertida: “(...) são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se *sobre o povo, para o povo*, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade. Apesar das intenções, o distanciamento público-autor é uma constante (...). (ORTIZ, 1986, p. 73, grifos do autor).

Carlos Estevam, principal teórico do Centro Popular de Cultura, chega a afirmar que o lúdico, o religioso, o estético são aspectos secundários da existência, servindo apenas para exprimir uma perda de “horas-homens” revolucionários. Tais elementos, segundo Estevam, agiriam como entrave ao desenvolvimento da ação política, de modo que, ideologicamente, o CPC colocava a preeminência do político em relação às outras dimensões da vida social. (ESTEVAM *apud* ORTIZ, 1986, p. 75).

Marcelo Ridenti enxerga um certo romantismo nas entrelinhas das teorias vanguardistas que ajudavam a fundamentar a relação teatro-povo: “(...) um povo que é simples, sábio e maravilhoso, inspirador das transformações sociais, mas primitivo e desamparado, devendo ser objeto da ação ‘do teatro enquanto instrumento de extensão e elevação culturais’”. (RIDENTI, 2000, p. 85). Os defensores desse pensamento atribuíam ao teatro a “missão” de conscientizar e transformar a sociedade brasileira.

Boa parte do nosso trabalho consiste em confrontar o posicionamento de Suassuna e Borba Filho, quando dizem que seu teatro não é político nem dirigido, com as diversas teorias, práticas e posturas dos idealizadores do CPC, com a finalidade de demonstrarmos que, embora o teatro dos dramaturgos nordestinos não seja político, na acepção do CPC, ele assim se configura ao se erigir como um teatro que valoriza as raízes da cultura popular nordestina, a

qual está inextricavelmente associada à cultura europeia da época dos colonizadores. Além do mais, Suassuna e Borba Filho opunham-se à visão dos diretores do Sudeste – os quais acreditavam conscientizar a sociedade e transformá-la numa tomada de cima para baixo – quando afirmavam que os intelectuais, à medida que transformavam a sociedade por meio de sua arte, eram também transformados por ela. Com isso, pretendemos identificar as possíveis motivações político-ideológicas por trás do Manifesto do Teatro Popular do Nordeste.

Servirão de base para esse cotejo entre o pensamento de Suassuna, expresso no Manifesto, e os idealizadores do teatro nacional-popular, a obra inaugural **A questão da cultura popular** (1963), elaborada pelo teórico do movimento Carlos Estevam; o estudo de Marcelo Ridenti (2000), **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**, obra em que o autor emprega o conceito sociológico de romantismo para entender a estrutura cultural e política dos anos de 1960/70; **Cultura brasileira e identidade nacional** (1986), de Renato Ortiz, obra em que o autor procura mostrar que a identidade nacional está inextricavelmente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais em diferentes momentos históricos e sobretudo no interior do debate sobre o teatro nacional-popular; e ainda **Cultura posta em questão** (1965), de Ferreira Gullar, por que escrito no calor do debate sobre a cultura popular brasileira na década de 1960. Depois de revisitadas, tais obras devem fornecer elementos suficientes para que confrontemos as tomadas de posição de Suassuna e Borba Filho com o que vinha sendo pensado para o teatro brasileiro nas décadas em tela.

Ao longo de sua trajetória como dramaturgo, aqui e ali Suassuna foi concedendo entrevistas e escrevendo prefácios para suas peças e entremezes com vistas a esboçar uma definição para a Arte Armorial, que, a priori, não tinha ainda uma definição acabada até a década de 1960. Durante nossa pesquisa pretendemos reunir parte desse material e escrutiná-lo com a finalidade de reunirmos elementos capazes de fornecer algo mais próximo de uma definição para a Arte Armorial. Para isso, consultaremos, como ponto de partida, o próprio Suassuna, seu livro **O Movimento Armorial** (1974), opúsculo

em que o autor redesenha a trajetória do Movimento e elenca suas principais características; o **Almanaque Armorial** (2008), coletânea organizada por Carlos Newton Júnior e que cobre duas décadas de entrevistas e textos escritos pelo dramaturgo; e ainda, **TPN – Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho** (2018), de Luís Reis, obra que reúne uma série de documentos inéditos e fotografias que ajudam a contextualizar o Armorial.

Deve colaborar ainda para esta investigação o trabalho de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial** (1999), obra em que a pesquisadora procura explicar a arte armorial e os bastidores do Movimento relacionando-os com todas as outras modalidades artísticas que se enquadram nesse conceito, bem como **O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna** (1993), de Ligia Vassallo, livro que procura analisar diversos aspectos medievais que perpassam a obra de Suassuna, levando em consideração o projeto estético do dramaturgo estudado à luz das contribuições da literatura popular do Nordeste e das fontes europeias de seu teatro. Chamou-nos a atenção ainda a pesquisa de Maria Thereza Didier, **Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial** (2000), em que se procura analisar o Movimento Armorial no cenário mais geral da vida brasileira: ditadura militar, futebol, milagre econômico etc.

Ainda nessa linha consultamos o estudo de Luís Adriano Mendes Costa, **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais** (2011), que, apesar de estudar a discografia de Nóbrega à luz do armorial, revisita o conceito esboçado por Suassuna, considerando a poética armorial como uma expressão de resistência, especialmente porque, ao adotar temas da cultura popular do Nordeste, a arte de Suassuna se coloca à margem de parte das manifestações culturais brasileiras que, naquele momento, começavam a passar por um processo de “achatamento” cultural por fatores externos, como advertiu o próprio Suassuna em entrevista concedida ao *Jornal da Semana* em 28 de fevereiro de 1973:

Os escritores e artistas nordestinos não se preocupam com a “crise” que, segundo os alarmistas, vai exterminando a cultura brasileira. E, enquanto os do Sul, parece que apavorados por essa notícia criada artificialmente, vão entrando pelos becos-sem-saída do desespero, do vanguardismo, do som universal, da arte cosmopolita, os nordestinos vão levando adiante seu trabalho criador de modo cada vez mais atuante, mais profundo, mais ligado às raízes brasileiras. (SUASSUNA *apud* DIDIER, 2000, p. 51-52).

Costa observa que, nas décadas de 1960/70, é na cultura popular que os artistas nordestinos vão encontrar “uma representação simbólica de resistência, de originalidade e uma identidade cultural”. Na opinião de Costa (2011, p. 50), tal aspecto está presente no pensamento armorial, como resistência ao processo de “achatamento” das culturas locais por ideias artísticas importadas.

Ao longo deste trabalho citaremos trechos de algumas das peças de Suassuna com a finalidade de demonstrar que, opondo-se à ideia de Carlos Estevam, que concebia o lúdico e o religioso como uma forma de alienação da cultura popular brasileira, o projeto estético do dramaturgo paraibano se caracteriza por uma poética da resistência, e por isso mesmo, uma poética política. Suassuna conseguia enxergar no lúdico e no religioso, bem como na poética dos cantadores, movimentos de resistência da cultura e do povo nordestino. Assim, temos a intenção de demonstrar que a arte armorial de Suassuna configura-se, por um lado, como uma poética de resistência ao teatro que vinha sendo praticado pelos intelectuais do Arena e dos CPCs, haja vista que defende a ideia de levar para o palco o épico e o dramático, o cômico e o trágico conjuntamente; por outro lado, de resistência ao imperialismo cultural, de modo que, sob o signo dessa declarada resistência, a arte armorial ia se constituindo também como uma arte política, especialmente porque se voltava para a tradição como uma forma de opor-se à arte de vanguarda que Suassuna declarava detestar: “Eu detesto a ‘arte de vanguarda’. Não dá dois anos, a arte de vanguarda vira retaguarda. Esta aversão levou-me a procurar a tradição (...)” (SUASSUNA, 2008, p. 55).

Finalmente, pretendemos demonstrar ainda que a armorialidade suassuniana ultrapassa os limites do regional, do folclore e do sertão cujas

limitações históricas e geográficas não impediram que o dramaturgo tangenciasse questões humanas e universais. A armorialidade suassuniana, que *a priori* se definiria por uma brincalhona mas séria aquisição dos elementos pictóricos que compunham azulejos e brasões à disposição no Nordeste brasileiro, ganharia novas dimensões ao incorporar não apenas a linguagem dos folhetos de cordel, mas sobretudo seus temas e dicções. Tendo se constituído dessa maneira e à revelia das ditas produções “dirigidas” ou “alistadas”, como apontou Suassuna no Manifesto de 1961, a obra do autor se destacaria no cenário artístico nacional, levando para outras plagas do país particularidades de uma cultura até então pouco conhecida dos brasileiros de outras regiões.

Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Trajetória e tessitura da poética popular suassuniana”, recuperamos alguns momentos da construção social, artística e intelectual de Suassuna com vistas a demonstrar que, embora o Armorial tenha sido lançado oficialmente somente em 1970, o Movimento foi precedido de uma série de atividades culturais, como eventos, campanhas e trabalhos com grupos de teatro e de cultura popular que o levaram a um longo processo de amadurecimento e depuração dos ideais que, mais tarde, viriam a constituir a Arte Armorial. Ainda neste capítulo, procuramos enfatizar que os artefatos e as formas de representação e manifestação da cultura popular nordestina que Suassuna relaciona em seu Movimento passaram a fazer parte da vida do dramaturgo desde sua infância, quando ouvia os cantadores que costumavam se apresentar nas feiras de Taperoá, assistia os espetáculos de Mamulengos e bumba-meu-boi, ou ainda, os circos itinerantes que, volte meia, passavam pela pequena cidade paraibana. O contato primordial com esses e outros elementos da cultura popular de sua região culminou no processo fundador da Arte Armorial, já que é dessa cultura que advém, não somente a inspiração, mas a alma desse Movimento.

No segundo capítulo, intitulado “O Armorial: caminhos do Movimento”, empreendemos uma discussão em torno de uma possível definição para a Arte Armorial. Ao longo de sua trajetória como dramaturgo, Suassuna foi

concedendo entrevistas, escrevendo prefácios e artigos, nos quais tentava definir, em termos teóricos, os motivos estéticos e temáticos de seu Movimento. A partir da investigação de parte desse material e da leitura das linguagens artísticas de seu projeto, traçamos um esboço que nos dá a medida da complexidade, dos diálogos e do processo de recriação da cultura popular no seio da estética Armorial.

No terceiro capítulo, intitulado “Traços armoriais em algumas peças de Suassuna – TPN”, procuramos demonstrar como as proposições teóricas, estéticas e temáticas de Suassuna se verificam em sua poética teatral. Assim, analisamos alguns trechos das peças: o *Auto de João da Cruz* (1950), *O rico avarento* (1954), *Auto da Compadecida* (1955), *Farsa da Boa Preguiça* (1961), bem como dos entremezes *Torturas de um Coração* (1951) e *O Castigo da Soberba* (1952), privilegiando sempre o olhar sobre a questão da armorialidade.

Por fim, no quarto capítulo, intitulado “Ariano Suassuna e o Teatro Popular do Nordeste – TPN”, inserimos o teatro de Suassuna no debate sobre o nacional-popular com a finalidade de compreendermos como a arte armorial foi se definindo como uma poética de resistência, e por isso mesmo política, à medida que procurava dialogar com as questões políticas e sociais correntes nas décadas de 1950 e 1960. A partir do confronto do Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, assinado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, em 1961, com as teses do Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962, procuramos demonstrar que, embora a poética teatral de Suassuna, entre os ditos e os não ditos, tenha se caracterizado principalmente pela aversão à prioritária instrumentalização política da obra de arte, ela não deixa de ser política, não na mesma linha política dos CPCs, mas por trilhar os caminhos da democratização ao acesso ao teatro, da valorização da cultura popular nordestina como forma de manter-se fiel às tradições e ao povo, por promover uma leitura erudita das várias linguagens artísticas de sua cultura, colocando-as ao lado das produções consagradas pela crítica, operando, desse modo, uma espécie de contestação de qual deveria ser o ambiente de circulação dessa cultura, e ainda, por trazer para a cena os

diversos problemas sociais que assolavam e ainda assolam o semiárido nordestino.

CAPÍTULO I

TRAJETÓRIA E TESSITURA DA POÉTICA POPULAR SUASSUNIANA

1.1 Entre acordes de viola, feiras e espetáculos populares: primórdios da arte armorial

Optamos por dar início a esta seção remetendo ao primeiro parágrafo do Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, objeto de estudo desta pesquisa, e o fizemos por duas razões. Primeiro porque, apesar de ter sido elaborado no calor do debate sobre os rumos que tomariam o teatro brasileiro, naquela década, o parágrafo introdutório aponta para uma longa trajetória de formação dos ideais que naquele momento norteavam o Teatro Popular do Nordeste – TPN:

É um programa que se veio formando e descobrindo aos poucos, de espetáculo em espetáculo, de dificuldade em dificuldade, de fracasso em fracasso, de realização em realização, durante quinze anos: é que, se o grupo é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estreia do Teatro do Estudante de Pernambuco, a 13 de abril de 1946. (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p. 18).

E segundo porque esta informação nos motivou a perseguir a trajetória artística de um dos principais autores do Manifesto, Ariano Suassuna, cuja formação intelectual teve início antes mesmo de frequentar a Faculdade de Direito do Recife, onde se formou em Ciências Jurídicas e Sociais em 1950. Como ele mesmo afirmou muitas vezes, tudo começou na infância, no sertão de Taperoá, em que a única coisa que o separava do palco do circo e dos cantadores de praça, era a condição de espectador.

Desde sua atuação no TEP –Teatro do Estudante de Pernambuco, criado em 1940, à assinatura do Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, em outubro de 1961, até o lançamento do Movimento Armorial em Recife, em 1970, Ariano Suassuna traçou uma longa trajetória inspirando-se na cultura popular do Nordeste para suas composições teatrais. Ao longo desse trajeto, foi tecendo gradativamente os fios de sua poética, que veio a se chamar

Armorial. Embora Suassuna tenha sistematizado o Movimento Armorial somente em 1970, quando ocupava o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, seu trabalho reflete formas de representação e manifestação da cultura popular nordestina que passaram a fazer parte de sua vida desde a infância. Podemos situar melhor essas considerações destacando momentos decisivos de sua trajetória, a começar por um depoimento em que o próprio escritor paraibano revela detalhes de sua infância:

Assim à primeira vista, devo acentuar o fato de ser filho de família sertaneja, criado em fazendas e numa pequena cidade do sertão paraibano. O acaso também desempenha um papel importante em nossa formação: meu pai gostava muito de literatura popular nordestina. Leonardo Mota era seu hóspede, de vez em quando, e ouviam juntos os cantadores que o cearense levava a nossa casa, com seus livros e cantigas anotadas. Mal aprendi a ler, descobri esse material e decorei alguns dos romances, autos e moralidades que ainda hoje são meus temas obsessivos em teatro. (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1962, p. 53).

A infância vivida majoritariamente em Taperoá, no sertão paraibano de Cariris, desempenhou um papel fundamental na elaboração de seu projeto estético, já que permitiu a Suassuna entrar em contato com temas, espetáculos e formas de expressões artísticas que, mais tarde, passariam a integrar seu “universo mítico” e seu fazer teatral. Suassuna declarou ter herdado do pai, João Vilar Suassuna, o mesmo gosto pela poesia popular. O primeiro contato que teve com a literatura de cordel foi aos sete anos de idade, quando ouviu na voz do cantador Antonio Marinho¹ a récita de folhetos que ele conhecia. Suassuna acrescenta que além de improvisar versos em sua cantoria, o poeta cantou de memória um folheto que muito o impressionou, especialmente pela presença de elementos fantásticos.

Meu pai tinha um excepcional gosto por poesia popular, e a biblioteca que ele me deixou exerceu uma influência forte na minha

¹ “Antonio Marinho nasceu na cidade de São José do Egito em Pernambuco, no dia 5 de abril de 1887. Foi um repentista famoso pelas suas respostas cômicas e pela rapidez no improviso. Viajou todo Nordeste cantando seus versos, e ficou conhecido como “Águia do Sertão” (RAMALHO, 2012, p.6).

formação. (...) Eu via cantoria desde muito menino. Certa vez, vi um grande cantador chamado Antonio Marinho. Além de improvisar versos nessa cantoria, ele cantou um folheto seu que sabia de memória. Nesse texto havia a presença de elementos fantásticos, uma aparição. Foi algo que me impressionou muito. Depois dali eu passei a ouvir cantadores na feira de Taperoá e lá vi, pela primeira vez, uma apresentação de mamulengos, o teatro de bonecos do Nordeste. (SUASSUNA, 2004, p. 50).

Nesse primeiro contato com a cultura popular de sua região, Suassuna teve a oportunidade de ouvir os cantadores que costumavam se apresentar na feira de Taperoá, local em que, nas manhãs de domingo, cegos esmolavam e cantavam e os vendedores de folhetos recitavam antigas histórias do romanceiro. Esse contato primordial culminou, mais tarde, no que Idelette Muzart Fonseca dos Santos chamou de “processo fundador da arte armorial” (SANTOS, 1999, p.14). Foi também na mesma feira da pequena cidade paraibana que Suassuna assistiu pela primeira vez uma apresentação de mamulengos², importante componente da cultura popular que ele incorpora às suas composições teatrais. Na *Farsa da Boa Preguiça*, por exemplo, peça de 1946 composta em três atos, toda em versos livres, com trechos musicais cantados, Suassuna estabelece um diálogo com esse e outros elementos da cultura popular, uma vez que toma de empréstimo para sua composição citações de Camões, dos folhetos do romanceiro popular do Nordeste e também de orações da Bíblia e de outras correntes na comunidade nordestina. Na advertência da *Farsa* o dramaturgo explica que o primeiro ato, bem como o terceiro, “fundamenta-se numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de Mamulengo.” (SUASSUNA, 2002, p. 35).

Outro espetáculo popular muito apreciado por Suassuna, na infância, e que também serviu de base para a composição de suas peças foi o Bumba-

² “As expressões utilizadas para definir o teatro popular de bonecos variam segundo a região do Brasil. ‘Mamulengo’, em Pernambuco; ‘João Redondo’, no Rio Grande do Norte; ‘Babau’, na Paraíba; ‘Cassimiro-Coco’, no Piauí; e no Maranhão; ou ainda assim Cassimiro-Coco, no Ceará, são exemplos de denominações regionais (...)” (RAMALHO, 2012, p. 7). O mamulengo, ou teatro de bonecos, de origem imemorial, aparece no episódio de Mestre Pedro, de Dom Quixote, sendo assinalado no Brasil no século XVIII pelo estudioso Luiz Edmundo, que o mencionou na obra *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Provavelmente foi introduzido pelos jesuítas, pois gozava de grande popularidade na Europa quinhentista. (VASSALLO, 1993, p. 79).

meu-boi. O folguedo tem sua origem na tradição portuguesa, contudo, uma vez introduzido no Nordeste, motivado em grande parte pela cultura do boi, adquire características marcadamente brasileiras. De acordo com Hermilo Borba Filho (1966, p.22-23),

(...) o bumba-meu-boi é um espetáculo praticado em arena, o público em pé formando a roda que vai se fechando em torno dos intérpretes, até que a Burrinha, o Mateus e mesmo o Boi façam que ela, às custas de correrias e bexigadas, se abra o bastante para que a representação possa continuar.

Borba Filho destaca ainda o uso de máscaras pelos atores, e no caso daqueles que não a usam, “lançam mão de uma maquilagem bem carregada de carvão ou farinha de trigo”, semelhante à própria máscara. Ainda segundo o dramaturgo, o dinheiro, assim como a cachaça, é outro elemento constante no Bumba, de modo que, durante as encenações,

Cada ator faz a sua coleta, através de piadas, as mãos estendidas, criando uma representação à parte na caça ao dinheiro. O sistema da “sorte”, que consiste em colocar um lenço sujo no ombro do espectador, que o devolve com uma cédula dentro, nem sempre funciona e por isto os atores “assaltam” de mil maneiras engenhosas e cômicas. (BORBA FILHO, 1966, p. 24).

Para Idelette M. F. dos Santos (1999, p. 264), “como no bumba-meu-boi, o tema principal do teatro de Suassuna, a obsessão da maioria das personagens é o dinheiro”. A danação ocasionada pela aquisição do dinheiro, ou pela falta dele, pode ser verificada em diversas peças do dramaturgo, inclusive na *Farsa da Boa Preguiça* em cujo desfecho os personagens centrais, Joaquim e Nevinha, no momento em que se percebem ricos, passam a ter condutas reprováveis do ponto de vista cristão. Idelette M. F. dos Santos observa ainda que, “em *O Santo e a Porca*, o conflito funda-se na oposição entre santo Antônio, a fé, e um cofre em forma de porca (o dinheiro)”. (SANTOS, 1999, p. 264). A temática da obsessão pelo dinheiro, emprestada do bumba-meu-boi, faz-se presente ainda em *O Casamento Suspeitoso*, pois como o título sugere, esta peça “mostra o papel do dinheiro nas relações

familiares, com um casamento por interesse, problemas de herança e a corrupção da justiça”. (SANTOS, 1999, p. 265). A integração dos elementos populares é a base para o programa de teatro de Suassuna, que toma de empréstimo, reescreve, recria ou se apropria, de modo que sua tessitura poética vai se constituindo como uma “verdadeira rapsódia”. (SANTOS, 1999).

Os circos sertanejos não passam despercebidos a Suassuna, haja vista que durante a sua infância, em diversas ocasiões o paraibano teve a oportunidade de apreciar os espetáculos circenses que chegavam a Taperoá, conforme ele relata:

Nos circos sertanejos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o Dono-do-Circo, que se vestia um pouco como um Capitão de Cavalo-marinho e que dirigia o espetáculo. Havia mulheres que eu achava belíssimas, as equilibristas do arame ou dos cavalos, moças que usavam saiotos, meias até as coxas e sombrinha na mão, como se fossem versões sertanejas e pobres das dançarinas de balé tradicional. Depois, elas reapareciam, como atrizes e dançarinas, nas peças trágicas ou cômicas e nas pantomimas que encerravam o espetáculo. Havia o mágico e o palhaço. Às vezes o palhaço era o próprio Dono-do-Circo, caso em que se fundiam nele a venerável tradição dos “Chefes dos Comediantes”, de Plauto ou da comédia latina, e a importante figura do nosso “Velho de Pastoril”, também palhaço e Diretor, com seu espetáculo dionisíaco, no qual se fundem, como em todo grande teatro, o canto, a poesia, o jogo, a mímica, a música, os diálogos e a dança. (SUASSUNA, 2008, p. 209).

O Circo, uma espécie de “palco do mundo”, “com seus cenários de madeira, cola e papel pintado”, ocupa uma posição fundamental no processo de formação do teatro de Suassuna, que o concebe como “uma das imagens mais completas da representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra.” (*idem*).

O contato com esse “universo mágico” parece ter despontado no dramaturgo uma nova forma de conceber o mundo, isto é, a vida como um “grande espetáculo”, concepção que vem a se acentuar mais tarde, especialmente porque Suassuna recebeu uma considerável influência dos dramaturgos barrocos do século XVII, principalmente de Calderón de la Barca, autor que concebia o mundo como “um grande palco”. Quando, na mesma

citação acima, Suassuna afirma que “O Dono-do-Circo é Deus”, dialoga com o conceito calderoniano do “gran teatro del mundo”. De acordo com Ernst Curtius (1996), o conceito se encaixa na observância clássica de Aristóteles segundo a qual “todas as artes, em última análise, têm sua origem em Deus”, de modo que a arte “é uma representação diante de Deus e, portanto, um símbolo da própria vida, como o *gran teatro del mundo*, cujos papéis são distribuídos por Deus.” (CURTIUS, 1996, p. 678).

O caráter lúdico, o humor e o suspense que permeiam a atmosfera circense, bem como seus respectivos componentes – palhaços, mágicos, bailarinas etc. –, contribuíram para que mais tarde Suassuna emprestasse do circo os elementos tragicômicos fundamentais para o seu teatro. Fabíula Ramalho salienta que “foi do palco aberto do circo que Suassuna encontrou não somente os elementos necessários para criar o seu teatro, mas um modo de conceber a existência, pois o universo circense torna-se metáfora da vida e palco do mundo”. (RAMALHO, 2012, p. 7). O contato com esses elementos constituintes da cultura popular nordestina, somado aos eventuais acontecimentos que circunscreveram o início da vida do dramaturgo, incidiram de forma substancial no seu processo de formação intelectual e também na elaboração de seu projeto artístico de forma que seus ideais começam a se delinear às vésperas da inauguração da nova fase do Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), em 1945.

Em 1942, juntamente com seus familiares, Suassuna deixa a cidade de Taperoá para se instalar no Recife, capital do estado de Pernambuco. Somava pouco mais de dois anos que se instalara na capital pernambucana quando concluiu os estudos secundários no colégio Oswaldo Cruz, ingressando na Faculdade de Direito do Recife no ano seguinte.

Aos 19 anos de idade os ideais de Suassuna começam a ganhar, talvez de forma um pouco mais nítida, contornos políticos e artísticos que já davam indícios de uma armorialidade incipiente, no sentido que emprestamos ao texto e que atende ao nosso recorte. Isso veio se confirmar, sobretudo, quando nos idos de 1946 promoveu, juntamente com Irapuan de Albuquerque,

um encontro de cantadores e violeiros na sede em que se realizavam os espetáculos da elite urbana recifense, o Teatro de Santa Isabel.

Ao levar a cultura popular local para os meios ditos burgueses, o jovem paraibano dá início não só a uma espécie de divulgação da cultura popular nordestina, como também sinaliza, em certa medida, os caminhos intelectuais que trilharia em defesa de um teatro fiel às tradições e às raízes da cultura popular. Nessa mesma ocasião, apesar de seus interesses estarem mais voltados para o teatro, Suassuna aproveita para estabelecer vínculos com alguns artistas plásticos, especialmente com Francisco Brenand e Gilvan Samico, principais nomes que mais tarde dariam plasticidade à cultura popular nordestina por meio de representações pictóricas do universo mítico-fabuloso da cultura popular do Nordeste.

1.2 Embates de vozes dramatúrgicas e desenvolvimento do TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco

Em setembro de 1945 o Real Gabinete Português do Recife promoveu a II Semana de Cultura Nacional. Tal evento, bem como sua primeira edição, que aconteceu em abril de 1944, tinha como objetivo divulgar e angariar fundos para a Campanha do Ginasiano Pobre, iniciada em 29 de julho de 1943 pelo alagoano Felipe Tiago Gomes, e alguns companheiros, com o objetivo de criar ginásios populares, inteiramente gratuitos, para atender aos estudantes carentes. (CARVALHEIRA, 1986, p. 94).

Na lista dos conferencistas convidados pelo Gabinete constavam nomes como Otávio de Freitas Júnior, Gilberto Freyre e Hermilo Borba Filho. Na conferência intitulada “Teatro, Arte do Povo”, Borba Filho enfatizou a necessidade de um teatro substanciado pelos dramas do povo, além de sublinhar a importância da literatura popular como fonte revitalizadora do teatro brasileiro. Outro autor que observou mais detidamente as proposições de Borba Filho foi o crítico teatral Joel Pontes. Segundo Pontes (1966, p. 67), no

evento de 1945 Borba Filho teria rechaçado o repertório eclético do Teatro de Amadores de Pernambuco e muitas formas de teatro ali executadas, como o teatro de Ibsen, por exemplo, “pelas referências às implicações políticas do teatro”, destacando que, para que o teatro brasileiro atingisse seu apogeu, deveria “atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol”, de modo que o único caminho a ser seguido seria o do “aproveitamento dramático dos assuntos brasileiros.”

Ainda segundo Pontes, naquela mesma apresentação Borba Filho teria se referido à tragédia rural de García Lorca, *Bodas de Sangre*, para afirmar que a peça não era uma candidata à adaptação porque

(...) não lhe parecia ter a potencialidade da história de Maria Bonita. Lampião, Antônio Conselheiro, Zumbi, os heróis dos folhetos populares daria vida nova ao teatro brasileiro. “Que se faça teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculo e daí partirá a compreensão das obras de elite. Que se acostume primeiro o povo com os dramas que vivem dentro de seu sangue.” (PONTES, 1966, p. 67).

No final de sua conferência, Borba Filho reclama a prática de um teatro ao ar livre, que vá até o público: “(...) o teatro brasileiro tem vivido fechado nas casas de espetáculos, caro, inacessível ao bolso da maioria. O nosso teatro precisa de umas férias. Precisa tomar ar, respirar a plenos pulmões.” (*Apud.* PONTES, 1966, p. 68).

A conferência de Borba Filho acabou não atraindo muitos espectadores, talvez isso tenha se dado pelo fato de suas pretensões já virem impressas no título de sua apresentação. Em um meio fortemente marcado pela presença de um “estrangeirismo”, acompanhado de uma tendência “atmosférica digestiva” no campo das artes cênicas, a proposta de um teatro elaborado a partir de fontes populares parecia, além de regionalista, pitoresca e exótica. Porém, é nessa mesma ocasião e sem contar com uma quantidade expressiva de ouvintes que Borba Filho encontra os poucos adeptos de seus ideais:

O grande salão do Gabinete Português de Leitura ficou abandonado e, na perplexidade que se criou, os estudantes pediram para ouvir o trabalho escrito em torno de uma simples mesa em que cabiam todos. Ao término desta leitura Hermilo Borba Filho tinha encontrado os seus atores e estes seu diretor. (CARVALHEIRA, 1986, p. 98).

Borba Filho articulou as principais diretrizes que orientaram o Teatro de Estudantes, focalizando, especialmente, o início das atividades do grupo compassadas com a vida teatral do Recife. A partir desse momento o TEP passa por um processo de reestruturação, passando a sustentar uma abordagem bastante diferenciada das fases anteriores.

Virgínia Barbosa (2011) destaca que houve três Teatro do Estudante em Pernambuco, a saber:

O primeiro remonta ao ano de 1940, quando estudantes de Direito representaram a peça de Paulo Gonçalves, *1830*, dirigidos por Raul Priston. (...) O segundo teve origem na Campanha do Ginásio Pobre, fundada por Joel Pontes e Felipe Gomes. Como precisavam alugar uma sala para ministrar aulas de um curso gratuito, a solução foi organizar um Teatro do Estudante para angariar fundos. Foi uma fase de teatro mambembe, com peças para digerir (peças fáceis, para rir). No início, representaram *O escorrego*, entre outras, para um público menos exigente. Ao longo de suas atividades, houve excursões a Caruaru e João Pessoa, com as comédias *Era uma vez um vagabundo* *Simplicio Pacato*. O terceiro dá seus primeiros passos em 1945, quando da realização da *II Semana de Cultura Nacional*, organizada pela Campanha do Ginásio Pobre. (BARBOSA, 2011).

A reelaboração proposta por Borba Filho sublinhava sua insatisfação relativamente ao repertório teatral do Recife; em várias ocasiões o dramaturgo enfatizou que, salvo em alguns casos, as sucessivas organizações amadoras ou profissionais que faziam parte da vida teatral da capital pernambucana estariam inseridas em uma “atmosfera do teatro de digestão”, e isto, em linhas gerais, designava um teatro montado com vistas apenas ao entretenimento. Borba Filho acrescenta ainda que o “TEP estaria se enveredando por esses mesmos caminhos”, daí sua insatisfação quanto às atividades praticadas pelos predecessores do grupo. Nem mesmo o TAP – Teatro de Amadores do Pernambuco, grupo do qual Borba Filho fazia parte, escapa às suas objeções:

Eu comecei a estudar teatro mais seriamente, mais profundamente, e cheguei à conclusão de que pelo menos um repertório eclético como o do Teatro de Amadores de Pernambuco (que já estava fazendo de qualquer maneira, uma *Dama da Madrugada*, de *Casona*, ou coisa assim qualquer (...)) estava marcando muito passo; quer dizer: não progredia, por mil motivos que não vale a pena entrar no mérito deles agora. Mas o fato é que o repertório não era aquele que me satisfazia (...). (BORBA FILHO *apud* CARVALHEIRA, 1986, p. 99).

De acordo com Fabíula Ramalho (2012, p. 10-11), “No início da década de 1930 faltava aos pernambucanos um elenco estável semelhante às companhias do Sudeste”, de modo que no cenário teatral daquele período havia apenas “profissionais e grupos amadores ocupando pequenas e médias salas de espetáculos, mas que não atendiam às exigências do público em comparação às companhias forasteiras.” (*idem*).

O Teatro de Amadores de Pernambuco inicia sua participação efetiva no cenário teatral recifense por volta de 1940. Isso se deu, em partes, motivado pelo encerramento das atividades do *Gente Nossa*, grupo fundado por Samuel Campelo e seu companheiro de empreendimento, Elpídio Câmara. Considerado por muitos críticos o marco do teatro moderno pernambucano, o *Gente Nossa* atuou no cenário das artes cênicas promovendo renovações no campo das práticas teatrais, as quais, por estarem desatualizadas, já não atendiam às exigências do público, como observado por Fabíula Ramalho (2012). Apesar disso, deixou contribuições substanciais para a cultura brasileira e dramaturgia do Nordeste, ao apontar caminhos que buscavam “vincular a literatura ao teatro, o teatro à vida e ao momento”. (PONTES, 1966, p. 36).

Embora as atividades efetivas do TAP datem de 1940, o grupo sempre existiu como um departamento autônomo do *Gente Nossa*, contudo passou a sustentar ideais divergentes dos que orientaram o grupo de Samuel Campelo. Sob a direção de Valdemar de Oliveira, o TAP destoava consideravelmente de sua matriz, como afirma Joel Pontes (1966, p. 47):

O TAP não foi aos bairros nem ao interior do Estado; não avançou na área popular; nos dez primeiros anos de funcionamento só visitou capitais (...) exibindo-se nos melhores Teatros, muitas vezes em récitas de gala, homenageado sempre pelos interventores, governadores, prefeitos, generais e bispos; grande parte das receitas

de bilheteria era deixada nas cidades, para associações filantrópicas. Um conjunto aristocrático, em tudo isso profundamente diferente de sua matriz.

Em contrapartida, “o *Gente Nossa*, nunca teve grande público, o público de casaca e vestido de seda. Era uma coisa modesta, simples, despretensiosa como os seus criadores”. (PONTES, 1966, p. 47). O repertório do TAP era constituído, em grande parte, por espetáculos de origem estrangeira, sendo que nos dois primeiros anos de funcionamento montou um total de 33 peças em distintas capitais do Nordeste; dessas montagens, a preponderância era de seis autores estrangeiros sobre três brasileiros. Tendo se constituído por esses meios, o TAP se caracteriza como um “conjunto aristocrático” que, além de ceder aos anseios da “superestrutura social”, procurou identificar os artistas amadores com essa mesma sociedade, engendrando portanto, um teatro em larga escala “de entretenimento burguês”, dando ensejo, anos depois, às críticas de Hermilo Borba Filho.

Nesse contexto, onde as contradições figuravam como o vértice maior nos meios de debate, o Teatro de Estudantes de Pernambuco, sob a direção de Hermilo Borba Filho, começa a se definir, e a essa altura contava com Ariano Suassuna e outros nomes importantes como Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães, Joel Pontes, todos eles contribuindo de forma significativa na busca por um teatro ligado às raízes da cultura popular. Em 1946 já se podia falar da participação efetiva do TEP no cenário artístico pernambucano; os novos integrantes deram vida ao grupo abandonando-se assim os passadismos, pois “propunha-se a realizar o aproveitamento dramático dos assuntos brasileiros, para diminuir a distância entre o povo e a elite” algo que não havia sido cogitado por outros grupos até então, como bem observou Ligia Vassallo (1993, p. 24).

Destarte, além de incorporar ao teatro os dramas reais do povo e aproveitar os motivos telúricos do Brasil, a fim de criar um teatro nordestino e brasileiro, os representantes do TEP empenharam-se também em desenvolver parte das teses apresentadas por Samuel Campelo no grupo *Gente Nossa*,

especialmente no que tange à valorização dos teatrólogos pernambucanos em detrimento dos estrangeiros.

O Teatro de Estudantes de Pernambuco contribuiu de maneira elementar para a formação do pensamento suassuniano, pois além de ser um dos meios que lhe possibilitaram participar de forma engajada no palco efervescente de debates culturais e criações artísticas que o Recife da época havia se tornado, contribuiu também para que o paraibano fosse moldando gradativamente parte das teses que apareceriam mais tarde em suas produções armoriais. Parte dessas considerações podem ser identificadas nas entrelinhas deste excerto extraído de um artigo publicado no *Diário de Pernambuco* em 30 de setembro de 1971:

No que se refere à nossa geração, não há ninguém que se possa comparar a Hermilo Borba Filho como abridor de veredas e apontador de caminhos. De fato, foi com sua lição, mais do que com a de qualquer outro, que nós todos encontramos, quando, aí por 1946, procurávamos uma Poesia, uma Pintura, um Romance, uma Música e, sobretudo, um Teatro que, ligando-se à tradição do Romancero Popular Nordeste, não nos deixassem presos aos limites, para nós por demais estreitos, do Regionalismo. (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 42).

Como declarado por Suassuna no excerto acima, Hermilo Borba Filho apontou caminhos essenciais para a sua dramaturgia, algo que ele continuou reforçando nos comentários que se seguiram, ocasião que aproveita para indicar as raízes ibéricas e sertanejas de sua dramaturgia:

Foi, assim, do movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco – que se identifica única e exclusivamente com Hermilo Borba Filho – que surgiu, entre outras coisas, a primeira Poesia brasileira ligada a nossos mitos, a nossos animais fabulosos, a nossos heróis, aos Cangaceiros. O que nós desejávamos e buscávamos, sob o ensinamento de Hermilo Borba Filho, era uma Poesia quente e viva que, ainda palpitando do sangue generoso e popular de onde saíra, pulsasse dentro de nós, ao ritmo do nosso próprio sangue, ao galope dos nossos cavalos magros, ágeis e ardentes como os árabes, ao riso dos nossos Circos, aos *cantares* épicos, trágicos ou sardônicos dos nossos *Cantadores*, ao gume solene e cruel das nossas *Cantadeiras de excelências* – essas fúrias e harpias sertanejas, impassíveis como carpideiras e trágicas como as figuras

dos coros gregos. (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 42).

O escritor paraibano argumenta, em outra ocasião, que em um determinado momento de sua vida como dramaturgo, passou por tentativas frustradas de escrever uma peça alimentada pelo drama urbano sob a influência de Ibsen. Assim sendo, decidiu ler, por indicação de Borba Filho, uma peça de Lorca, e essa leitura aflorou-lhe o conhecimento de uma categoria fundamental que se tornaria um dos vértices mais importantes de sua tessitura poética, isto é, a possibilidade de alcançar o universal por meio da realidade que o circunscrevia:

Minha primeira tentativa teatral: eu descobrira o teatro de Ibsen, numa velha tradução francesa pertencente a um médico culto de Taperoá. Deslumbrado, tentei escrever também uma peça, logo abandonada, exatamente porque o drama urbano ainda não correspondia a nenhum anseio fundamental meu e eu senti algo falso e mentiroso no que escrevia, tentando repetir Ibsen através de seus próprios caminhos – tão afastado do mundo que me rodeava. Foi preciso que, anos depois, no movimento do Teatro de Estudantes de Pernambuco – decisivo para mim – Hermilo Borba Filho me desse uma peça de Lorca para que eu descobrisse que era possível atingir o tom eterno da tradição através de minha circunstância. (SUASSUNA, 2008, p. 54).

A mencionada peça de Lorca – provavelmente *Bodas de Sangre*, segundo Carlos Newton Júnior, por ser uma das obras de Lorca mais conhecidas na época – despertou a atenção de Suassuna para a semelhança existente entre a Espanha e o Nordeste brasileiro, a tradição Ibérica e a Mediterrânea, passando assim ser temas do interesse do dramaturgo. Quando indagado sobre as semelhanças existentes entre essas culturas, Suassuna reafirma que o universo de Lorca era parecido com o seu, e buscando complementar essa colocação, o dramaturgo esclarece que o mundo do escritor espanhol “era um mundo de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão”. (SUASSUNA *apud* CARVALHO, 2009, p.115).

A primeira peça montada por Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol*, é resultante da confluência entre o romance nordestino com o de Frederico García Lorca. A produção dessa obra foi motivada também por um concurso

que o TEP promoveu nos idos de 1947, ocasião em que obtém o prêmio “Nicolau Carlos Magno” com a colocação em primeiro lugar.

O pensamento lorquiano não teve ressonâncias somente nas obras de Ariano Suassuna. Pouco mais de um ano da estreia da nova fase do TEP, o desejo de atender aos propósitos do povo levou seus integrantes a se inspirarem no projeto “*La Barraca*”, por meio do qual o autor espanhol levou o teatro à diversas regiões da Andaluzia. Assim, os estudantes recifenses passam a compartilhar a mesma ideia de teatro itinerante.

A “Barraca” proporcionaria maior alcance das atividades levando os espetáculos para os centros operários, praças públicas, subúrbios, operando, desse modo, a democratização das artes cênicas que até então se mantinham centradas no Teatro de Santa Isabel, espaço raramente frequentado pela população mais pobre do Recife. À propósito dessa iniciativa do TEP, comenta José Guimarães Sobrinho (*Apud. CARVALHEIRA, 1986, p.179*):

A disposição, o consenso, unânime de todos quanto participavam do Teatro de Estudante de Pernambuco, desde os seus primeiros momentos, era o de se preocupar em levar o teatro ao povo. Porque o teatro para a elite, o teatro para a burguesia local, este já existia: eram as representações teatrais sempre levadas a efeito no Santa Isabel. E você pernambucano que é, sabe que a classe pobre, o pequeno comerciante, o trabalhador, o industriário, o comerciário, muitos deles nascem, vivem e morrem, aqui no Recife, e não entram no Teatro Santa Isabel, porque é um teatro imponente, é um teatro aristocrático, é um teatro rico; e só isso, assombra e afasta o povo.

A iniciativa da Barraca foi importante não só para levar o teatro às camadas remotas da sociedade, mas também para projetar Suassuna no cenário artístico pernambucano, já que estreou em 18 de setembro de 1948 no Parque Treze de Maio com a apresentação em 1 ato da peça *Cantam as Harpas de Sião*, uma de suas primeiras montagens. A apresentação da peça aconteceu juntamente com a introdução do *Ato Variado*, que contou com canções de Lorca em acordes da música nordestina, e uma apresentação de mamulengos, inaugurando assim o departamento de bonecos do grupo.

Posteriormente à inauguração da Barraca, apesar de seguirem empenhados com a busca do sentido popular e a acessibilidade dos

espetáculos para o povo, em 1953 o TEP encerra as suas atividades por causa da formatura de alguns dos integrantes e pela falta de recursos financeiros. Nesse momento, Borba Filho migra para a capital paulista onde passa a trabalhar como crítico teatral nos jornais *Última Hora* e *Correio Paulistano*.

Nesse cenário, em que se podia falar do fim do Teatro de Estudante de Pernambuco, cabe destacar o surgimento de uma editora denominada *O Gráfico Amador*. Dirigida por Gastão de Holanda e editando obras de grandes nomes da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Penna Filho, dentre outros, a editora se tornou, segundo Idelette M. F. dos Santos (1999, p. 41), um ponto de encontro e salão literário, onde se elaboraram projetos de criação de grupos de teatro amador para estudantes ou operários e também um palco para os jovens autores lerem suas obras. Não diferentemente de outros artistas motivados pela euforia jovial da criação, Suassuna também frequentava o *Gráfico Amador*, inclusive, foi a pedido da editora e do Teatro de Amadores do Recife que ele compôs o *Auto da Compadecida*, em 1955.

1.3 Ecos do TEP na poética de Suassuna

Mesmo com o fim do Teatro de Estudantes de Pernambuco, Ariano Suassuna manteve em pleno curso a busca por um teatro com estilo tradicional e popular que tivesse ligação com o clássico e o barroco, e que também acolhesse o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos de sua região, atingindo por meio dos elementos constituintes de sua cultura o espírito tradicional e universal. Isso vem se concretizar pela primeira vez em 1955, com o *Auto da Compadecida*. Além de ser encenada no ano seguinte no Teatro de Adolescentes, do Recife, a peça viajou ao Sudeste para integrar a programação do I Festival Nacional de Teatro Amador que aconteceu no Rio de Janeiro em 1957, projetando a carreira de Suassuna em nível nacional e proporcionando-lhe também o primeiro lugar na premiação do Festival. É com essa obra que Suassuna consegue realizar uma experiência

satisfatória de transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances de cordel, e dos espetáculos teatrais nordestinos como o Bumba-meu-boi e o Mamulengo. Sobre esses aspectos da criação artística de Suassuna, Sábato Magaldi observa que o dramaturgo

Funde (...) em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. (MAGALDI, 2004, p. 236-237).

Ao colocar em prática os projetos que lhe foram motivos de inquietudes desde os tempos que era integrante do TEP, Suassuna demonstra, segundo Magaldi, que “as numerosas lendas nordestinas reúnem os predicados que podem servir de base a um teatro popular e religioso, desde que passando pelo crivo artístico”. (MAGALDI, 2004, p. 36).

Pouco depois da publicação do *Auto da Compadecida*, Suassuna se ressentiu de ter sido apontado na crítica de Raimundo Magalhães Júnior como “um apropriador da anedota de Le Sage”, e, em resposta, publica no *Diário da Noite*, em 27 de abril de 1957, um artigo intitulado “Um Plagiário Confesso”, no qual menciona as fontes populares e eruditas que alimentaram sua obra-prima:

Para falar a verdade e como o título deste artigo à farta, não tenho dúvida em confessar que sou plagiário consumado. Faço-o sem nenhuma dificuldade. Sempre fui o primeiro a dizer que o *Auto da Compadecida* era baseado em histórias populares anônimas do Nordeste. (...) O valor de uma peça não fica diminuído pelo fato de ser baseado numa simples anedota. Porque teatro é uma coisa muito diferente. Entretanto faço questão de dizer que plagiei foi um romance popular nordestino. E se exijo que se diga isto, é porque o indivíduo genial que criou o romance nosso é, como pessoa, muito maior artista que Le Sage. Pelo menos a se tirar pelos dois textos que podemos comparar agora. A anedota de Le Sage, como Raimundo Magalhães a conta é incrivelmente sem graça. O romance do nordestino, muito pelo contrário, é vivo e engraçado de qualidade muito superior. Porque o que ele tem de melhor é exatamente o fato da repetição, isto é, o padre que condena o enterro do cachorro em latim e depois, subornado, concorda com ele, logo seguido pelo bispo que age absolutamente igual. (SUASSUNA, 1957).

Suassuna afirma que a repetição do crime de simonia foi o que mais o impressionou no romance popular nordestino e enfatiza que em sua peça, além de incorporar essa mesma repetição, acrescentou à ela “mais um degrau na hierarquia”, que no *Auto da Compadecida* é formada pelo trio sacristão-padre-bispo. O dramaturgo acrescenta ainda que grande parte do processo cômico do primeiro ato se deve a essa repetição mecanizada, processo de fabricação do cômico, segundo ele, “mais eficiente desde os tempos de Plauto”, e conclui nos seguintes termos:

Ora, eu sempre afirmei que minha peça se baseava nessas histórias. Apenas sempre conheci a do cachorro como anônimo, fato que provarei. Mas quero dizer logo que se Raimundo Magalhães Júnior pensa que surpreende todos os plágios de minha peça, está enganado; a história do gato também é plagiada de outra popular nordestina – se os historiadores vão descobrir autor erudito para ela ou não, é coisa que não sei – o terceiro ato é moldado num auto popular nordestino O Castigo da Soberba e algumas cenas da peça são cópia fiel dos processos cômicos de Plauto, Molière, Shakespeare etc. (SUASSUNA, 1957).

Silviano Santiago (2010, p. 21) salienta que situar e compreender a contribuição de Suassuna para a literatura brasileira atual leva o pesquisador, obrigatoriamente, a repensar o sentimento de nativismo e ao mesmo tempo o papel das fontes populares na elaboração do projeto literário. Depois de chamar a atenção para o fato de o nativismo de Suassuna não ser “tão *estreito* quanto o dos que pregam um ufanismo de portas fechadas, nem tão *aberto* quanto o dos que professam uma constante dívida, na construção do brasileiro, ao alienígena”, Santiago observa que as peças do dramaturgo “propõem pensar o brasileiro dentro do ibérico-sertanejo”, uma vez que “O texto folclórico, a literatura de cordel que os alimenta trai a influência da colonização ibérica na região equatorial” (SANTIAGO, 2010, p.21). O crítico assevera ainda que Suassuna

(...) é o único dramaturgo que tem levado às últimas consequências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares de nossa cultura. Tomando como base romances, autos populares, mamulengos etc., vai construindo enredos, personagens, que, se distanciando do original pela imaginação criadora, com ele, no

entanto, mantém os laços que integram o novo produto no espaço universal em que circula o texto popular. (SANTIAGO, 2010, p. 22).

Desde seus primeiros passos no TEP Suassuna demonstrou seu compromisso e preocupação com as fontes populares de cultura, utilizando-as como matéria-prima em suas recriações artísticas, promovendo também a inserção da cultura popular nordestina no cenário nacional por meio da dialética regional/universal, destacando-se, desse modo, no panorama do teatro brasileiro contemporâneo.

No intervalo entre a atuação de Suassuna no Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP e o lançamento do Movimento Armorial, em 1970, o dramaturgo se envolveu, em parceria com Hermilo Borba Filho, com a criação do Teatro Popular do Nordeste – TPN, ocasião em que, juntos, assinaram o Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, tema que será discutido no terceiro capítulo.

CAPÍTULO II

O ARMORIAL: CAMINHOS DO MOVIMENTO

Em um movimento como esse, por sua magnitude, transcende, por assim dizer, os campos da física, na concepção positivista do tempo como forma de existência da matéria, e se projeta, decisivamente, no processo do futuro, no tempo infinito, como aliás tem ocorrido com outros movimentos nordestinos.

Armando Samico

2.1 Em busca de uma definição para o Armorial

O desejo de inaugurar uma arte erudita genuinamente brasileira, e de revelar ao Brasil o potencial artístico da cultura popular nordestina em seus vários aspectos, da literatura de cordel à música, da cerâmica à escultura, da gravura à tapeçaria, da pintura aos espetáculos de rua, levou Ariano Suassuna a realizar vários eventos, juntamente com outros artistas, para celebrar seu projeto estético. De acordo com Lígia Vassallo (1993, p. 25),

Os membros do grupo afirmam o primado da criação sobre a teoria. Por isto, começam suas atividades em Recife sem manifestos, mas por duas exposições de artes plásticas (1970, 1971) e dois concertos – da Orquestra Armorial (a 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos) e do Quinteto Armorial (a 26 de novembro de 1971, na igreja do Rosário dos Pretos).

O concerto de 18 de outubro de 1970 tinha como título “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, inaugurando, assim, um movimento resultante de uma longa trajetória: do TEP ao TPN à direção do Departamento de Extensão Cultural da UFPE. Estes acontecimentos que marcaram o início da jornada estética e intelectual de Suassuna o conduziram, ao longo dos anos, a um processo de depuração e amadurecimento que acabaram por definir os rumos de sua obra. Vassallo observa que, ao se tornar consagrado, Suassuna

(...) leva adiante seu enraizamento na cultura popular nordestina, reunindo poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos num projeto cultural único – o Movimento Armorial – com a pretensão de associar as diferentes artes de modo a relacionar a produção popular e erudita, desenvolvendo um embrião que já existia no Teatro de Estudante de Pernambuco e levando ao ápice a coerência de um percurso. (VASSALLO, 1993, p. 25).

Ariano Suassuna afirmou em diversas ocasiões que “o trabalho criador da maioria dos artistas armoriais começou muito antes do lançamento oficial do movimento”. Tomando como ponto de partida essa colocação, Ligia Vassallo (1993, p. 25) destaca que a armorialidade suassuniana é precedida por um longo e fértil período, no qual o dramaturgo produziu a maior parte de sua obra dramática, literária, poética e de pesquisa, como temos tentando demonstrar desde o início deste trabalho ao destacarmos momentos decisivos para a consolidação do seu projeto estético cultural.

Observando o Movimento Armorial em sua totalidade, é possível distinguir em sua trajetória pelo menos três fases distintas, a saber: “Experimental”; “Romançal” e “Arraial”. Como já ressaltamos em parágrafos anteriores, os acontecimentos mais importantes dentro do Movimento coincidiram com a participação de Suassuna na esfera política. Esse apontamento engendra duas hipóteses: a primeira delas aponta que a subdivisão das fases armoriais teria sido motivada por uma ruptura em termos temáticos ou estéticos, e talvez esse não seja o caso. Resta, portanto, discutir a segunda, que consiste na possibilidade de que cada uma dessas fases tenham sido elaboradas estrategicamente por motivos didáticos, no entanto, seria um pouco prematuro agarrar-se em tal proposição, uma vez que, não havendo uma ruptura temática ou estética, não há a necessidade de uma elaboração didática delimitando os novos horizontes artísticos, como é o caso de alguns movimentos.

Ao que tudo indica, o poder público acabou favorecendo os projetos de Suassuna, possibilitando-o, dessa maneira, inaugurar novas fases constituídas pelo acréscimo de outras formas de expressão artística, como é o caso do Balé

e a Camerata Armorial, que o dramaturgo inseriu em seu movimento justamente quando passou a ocupar o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife, por volta de 1975. Essa mesma linha de raciocínio nos leva a enfatizar, novamente, que o pontapé inicial do Movimento teve apoio institucional da UFPE, pois, como vimos, a essa altura Suassuna já era diretor do DEC, um dos principais órgãos da universidade.

Luiz Adriano Mendes Costa (2011, p. 22), no trabalho intitulado *Antonio Carlos Nóbrega em acordes armoriais*, realizou um interessante estudo do Armorial, enveredando pela perspectiva da Música, mais especificamente daquela executada por Antônio Nóbrega. No seu trabalho debruçou-se também, mais detidamente, sobre essas questões que vínhamos tratando no parágrafo anterior, permitindo-nos identificar, em seu texto, um fato relacionado com a participação de Suassuna na vida política. Costa observou que, em 1998, Suassuna foi nomeado secretário de Cultura do Estado de Pernambuco pelo então governador Miguel Arraes, ocasião em que teve a oportunidade de afirmar em seu discurso de posse a adesão a uma política voltada para os ideais armoriais. Esse apontamento de Luiz Costa corrobora, portanto, as hipóteses que vínhamos levantando.

A relação de Suassuna com a vida política e as instituições públicas permitiu que ele conseguisse apoio e assim desse seguimento ao seu movimento. Devemos levar também em consideração o fato de que o Armorial se desenvolve no contexto da Ditadura Militar, período em que, tanto a imprensa quanto grande parte das criações artísticas passavam pelo crivo do regime. Cabe ressaltar que a movimentação de Suassuna nos cargos públicos, além de contribuir para que ele convertesse suas concepções estéticas em políticas públicas, serviu ainda para que seu projeto não sofresse, de alguma maneira, censura do governo militar.

Eduardo Dimitrov comenta que o Movimento Armorial e, principalmente, Ariano Suassuna, tiveram apoio explícito das esferas governamentais, pois “seu projeto estético de cunho nacionalista, de certa forma, coadunava-se com as aspirações da política cultural do governo militar”.

(DIMITROV, 2011, p.129). Para Maria Thereza Didier (*Apud.* DIMITROV, 2011, p. 129),

A proposta estética Armorial – de criar uma arte brasileira partindo das matrizes culturais mais antigas do país – estava em consonância com a visão essencialista de um governo que já não pretendia apenas negar experiências, mas criar, em tom imperativo, uma memória única sobre a cultura brasileira. Para essa construção, estimulou as “peculiaridades” regionais, de maneira a ressaltar harmoniosamente as suas diferenças – tratando-as como pluralidade sincrética –, diluindo-as no conceito de nação brasileira.

Observando a trajetória intelectual e política de Suassuna é possível afirmar que o dramaturgo sempre teve seus interesses voltados para a defesa da cultura popular. Ao transitar na vida política e assumir os cargos públicos que referimos acima, Suassuna não só trouxe as manifestações populares para os ambientes da cultura oficial questionando, desse modo, qual deveria ser os meios de circulação desta arte, como também colocou a cultura oficial a serviço de seu movimento ao converter suas convicções estéticas em políticas públicas.

Maria Thereza Didier observa que o Movimento Armorial pressupunha que a expressão mais autêntica da cultura brasileira estava na cultura popular, de modo que o grupo denominado armorial “tinha como meta a realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira.” (DIDIER, 2000, p. 36). Em linhas gerais, assim Didier resume os princípios estéticos e ideológicos balizadores do Movimento:

Delimitando uma “fusão” cultural entre as influências indígenas (vermelha), negras e europeia, a visão armorial, entre cores e raças, mira para o passado originário da cultura brasileira. Desse modo, a visão do grupo armorial privilegia a região Nordeste como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. À região nordestina, no geral, e sertaneja, em particular, é creditado um espaço singular no mundo mágico, explorado pelas atividades artísticas armoriais. A linguagem armorial na música, na literatura, nas artes plásticas e na dança expressou o aprofundamento da pesquisa desse grupo sobre as fontes da “cosmologia” nordestina. (DIDIER, 2000, p. 36).

Tendo reunido adeptos de seus ideais nos mais variados campos da arte – músicos, artistas plásticos, poetas, dançarinos, dentre outros –, faltava ainda ao Movimento Armorial conceder ao público uma definição mais específica de seus ideais, uma vez que não havendo um manifesto formal, surge a necessidade de uma definição. Desse modo, a fim de definir o projeto por ele idealizado, Suassuna publica um texto na coluna “Almanaque Armorial do Nordeste”³ no *Jornal da Semana* do Recife, em 20 de maio de 1973, delimitando os parâmetros de sua arte nos seguintes termos:

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

No que concerne à ligação da arte armorial com o “espírito mágico dos folhetos”, Suassuna toma o folheto de cordel como bandeira de seu movimento, especialmente pelo fato de esta literatura de feira reunir em sua unidade três elementos artísticos que, a partir de suas respectivas singularidades, suscitam distintos caminhos a serem percorridos pelos artistas armoriais, algo também observado por Idelette M. F. dos Santos (1999, p. 14). A estudiosa salienta que o folheto que o artista ergue como bandeira une três formas artísticas distintas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas, a música e o canto de suas estrofes. Essas considerações foram formuladas tomando como base as palavras do próprio idealizador do movimento:

O “folheto da nossa Literatura de Cordel pode, realmente servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um, para a literatura, o

³ “Em duas oportunidades Suassuna deu o título de “Almanaque Armorial” a colunas semanais que assinou na imprensa. A primeira foi publicada no extinto *Jornal da Semana*, do Recife, sob o título de “Almanaque Armorial do Nordeste”, entre 23 de dezembro de 1972 e 8 de junho de 1974. Nessa coluna, Suassuna sistematizou boa parte das reflexões sobre o Movimento Armorial que iria reunir, depois, no volume *O Movimento Armorial*, publicado pela editora da UFPE em 1974”. (NEWTON JÚNIOR, 2008, p.9).

Cinema e o Teatro, através da poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes Plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a música, através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes. (SUASSUNA, 1974, p.7).

Analisando ainda o diálogo intertextual existente entre o romanceiro popular e o movimento de Suassuna, a professora Ligia Vassallo (1993), num pensamento bem próximo dos já levantados, observa que o Armorial é resultado do diálogo existente da criação popular com a poética original dos cantadores e com os folhetos de cordel.

A explicação do termo utilizado para denominar o Movimento, segundo Suassuna, a princípio se definiria por uma “séria brincadeira” somada à apreciação da musicalidade e da estética que emanam do termo “Armorial”, entretanto, uma definição mais precisa foi apresentada pelo paraibano ao público em 1974, quando do lançamento oficial do projeto, nos seguintes termos:

Em nosso idioma “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim... (SUASSUNA, 1974, p. 9).

A palavra “Armorial” remete também, no sentido etimológico do termo, ao livro em que as antigas famílias da Idade Média colecionavam seus brasões como uma espécie de álbum de fotografias, sendo, portanto, um vocábulo ligado à Heráldica. Tendo em vista que todos os artistas envolvidos em seu movimento tomavam como base o universo popular para suas criações artísticas, Suassuna coloca o vocábulo a serviço de sua poética, imprimindo-lhe um novo significado ao retomá-lo como adjetivo para aludir às heráldicas raízes da arte popular brasileira:

O movimento armorial pretende realizar uma Arte Brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura. Por isso algumas pessoas, estranham às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte mais popular do que qualquer outra coisa (...). (SUASSUNA, 1974, p. 9).

Desse modo, parte da armorialidade suassuniana se define por uma aquisição dos elementos pictóricos que compunham azulejos e brasões à disposição no Nordeste brasileiro. Uma obra bastante representativa dessas observações talvez seja a de Lourdes Magalhães, artista armorial que explora a dimensão emblemática e heráldica ao passo que lança mão das lantejoulas e vidrilhos presentes em todo o Nordeste, usando tais elementos como inspiração para ornamentar seus quadros, insígnias e brasões:



Figura 1: Óleo sobre tela, de Lourdes Magalhães. Homenagem a Pernambuco (Fonte: *O movimento Armorial*, Recife: UFPE 1974).

A obra de Lourdes Magalhães estabelece uma interrelação plástica entre a pintura, a heráldica e as bandeiras dos espetáculos populares do Nordeste. Vê-se representado em sua pintura todo um conjunto de símbolos e insígnias indicando o seu espírito Armorial. É interessante evidenciar o fato de que na obra em tela, existe uma combinação de traços medievalizantes quando esses traços remetem à heráldica e aos brasões medievais, com traços da cultura regional. Essa cultura regional é constituída por uma heráldica popular bastante

característica, e nela estão presentes os ferros de marcar bois, as bandeiras e os estandartes das Cavalhadas, os azulejos das cidades históricas do Nordeste, e mesmo as lantejoulas e vidrilhos presentes nas vestimentas dos folguedos populares.

Retomando a ideia sobre as possíveis definições relativas à nomenclatura que serve de nome ao movimento, poderíamos dizer que talvez Suassuna tenha adotado uma palavra ligada à heráldica para referir-se também aos antigos brasões de antigas famílias ricas do Nordeste. Embora tais famílias tenham entrado em decadência no Nordeste açucareiro, Suassuna consegue enxergar resquícios desses brasões nos traços medievalizantes dos azulejos das cidades históricas, nos ferros de marcar boi e até mesmo nas xilogravuras e nos estandartes das Cavalhadas.



Figura 2: Cavalhada. Virgínia Barbosa. Fonte: **Fundação Joaquim Nabuco**, 30 de março de 2006.

Sobre as Cavalhadas, tal como praticadas no Norte e Nordeste, Virgínia Barbosa (2006) nos dá as seguintes informações, constantes da página da Fundação Joaquim Nabuco:

De origem ibérica, a cavalcada ou argolinha recorda os torneios eqüestres medievais. Chegou até os romanos, que a tinha como parte das procissões cívicas, triunfos e festividades sacras, depois a Portugal e, daí foi importada para o Brasil. Em Portugal, o torneio das cavalcadas era realizado nas festas religiosas ou políticas. Dele participavam os monarcas, com os príncipes e fidalgos da casa real, até tornarem-se um divertimento popular. No Brasil, a participação das classes dominantes também era uma das características das cavalcadas. Foram introduzidas à época da colônia pelos cavaleiros e fidalgos que chegavam com os donatários. Faziam parte das festividades cívicas e religiosas e, alguns anos depois, dos nossos costumes e folgedos populares. (BARBOSA, 2006).

2.2 A plasticidade Armorial

O espírito Armorial ou o “clima mental armorializante” que permeava o Recife entre as décadas de 1960 e 1970, acabou orientando a obra da maioria dos artistas plásticos, mesmo daqueles que não eram ligados diretamente ao movimento. A análise dessa, digamos assim, “plasticidade unificadora”, possibilitou, algum tempo depois, a formulação em termos teóricos, da Pintura Armorial, cujas características, segundo Suassuna, são as seguintes:

(...) parentesco com o espírito mágico e poético do Romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, de profundidade ou relevo, ou, então, perspectiva, profundidade e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e forte, quase sempre contornado, como herança da Pintura popular; semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos; parentesco com o espírito da cerâmica e da tapeçaria. (SUASSUNA, 1974, p.17).

Embora muitos artistas não integrassem o Movimento, apesar de suas obras se encaixarem na estética armorial, no Recife havia uma efervescência cultural e quase que um culto ao Armorial que acabou motivando muitos artistas a aderirem ao traço marcante da estética do programa idealizado por Suassuna. Dentre esses nomes destaca-se o de Miguel dos Santos, artista plástico que chegou a participar da Segunda Exposição de Arte Armorial, em 1971. Ao referir-se à pintura de Miguel dos Santos, sobretudo “A Besta Bruzacã”,

inspirada no romance da *Pedra do Reino*, Suassuna nos leva a entender que os elementos armoriais que ajudam a definir o traço de Miguel não só dialogam com a armorialidade de seu romance, e de sua obra em geral, como também expressam o modo como, pela ótica armorial, o povo brasileiro concebe o real:

(...) é à mesma linhagem de Miguel dos Santos (...) que eu pertença, tanto em minha Poesia, como em meu Teatro, ou no meu “Romance d’A Pedra do Reino”. (...) a pintura de Miguel dos Santos é algo que me entusiasma, principalmente quando ele povoa seus quadros a óleo, ou suas cerâmicas, de bichos estranhos: dragões, metamorfoses, cachorros endemoninhados, santos, mitos e personagens nordestinos, anjos e demônios – uma obra tão ligada ao Romancero e, por isso mesmo, tão expressiva da visão tragicamente fatalista, cruelmente alegre e miticamente verdadeira que o Povo brasileiro tem do real. (SUASSUNA, 1977, p. 42)

A partir das observações de Suassuna, podemos entender que a “Besta Bruzacã” constitui-se como uma verdadeira metáfora de como o nordestino lê e interpreta seu mundo e sua realidade. Eis uma demonstração da referida obra de Miguel dos Santos:



Figura 3: A besta Bruzacã, de Miguel dos Santos.
Fonte: *Romance da Pedra do Reino*, Recife, 1971.

Nesta pintura (Figura 3), Miguel dos Santos funde os traços da xilogravura com o imaginário mítico-fabuloso do povo nordestino: a besta Bruzacã pertence à mesma tradição dos animais monstruosos que os

sertanejos e os santos enfrentam na iconografia e na literatura popular. O Movimento de Suassuna propõe realizar uma arte substanciada pela cultura popular do Nordeste, desta feita, cabe à pintura Armorial dar plasticidade à essa cultura por meio da representação pictórica. Como inspiração advinda das gravuras populares, é possível identificar na obra em destaque: ausência de perspectiva ou profundidade; contornos bem fortes delineando a figura da Bruzacã, e ainda, grande proporção de zonas pintadas em negro contrastando com o restante da superfície em branco. Esta pintura é bastante expressiva do modo como o Movimento procurou representar algumas figuras do imaginário popular nordestino por meio do traço Armorial.

As artes plásticas ocupam o centro do Armorial, sendo o ponto de partida das primeiras pesquisas empreendidas pelos membros do grupo na busca por uma definição de armorialidade. Convém enfatizar que o lançamento oficial do Movimento, em 1970, é precedido por uma exposição de artes plásticas. Em 26 de novembro de 1971, os integrantes do Movimento organizaram uma segunda exposição na igreja do Rosário dos Pretos, na qual foram a público diversas gravuras de Gilvan Samico⁴. Em 1964, isto é, alguns anos antes da exposição de artes plásticas do Armorial, Suassuna publicou um artigo no *Diário de Pernambuco*, no qual fala sobre a importância das gravuras de Samico para o seu Movimento. Oportunidade que nos permite depreender, a partir de suas palavras, quais seriam os motivos estéticos da xilogravura Armorial:

O campo da Gravura e do Romanceiro nordestinos é, para mim, um Reino Maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações e encantamentos, um reino imaginoso, dotado de estranha beleza. É desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas dos “folhetos” nordestinos que brota a Gravura de Gilvan Samico. É nesse mundo que ele mergulha, procurando um reencontro com as raízes de seu sangue, e de onde regressa com seus “pássaros de fogo”, seus “dragões” que, por entre folhagens e cachorros, relembram os grifos dos púlpitos da Igreja de São Francisco (de Assis), essa “fera de Deus”, aqui está ao lado de seu lobo, assim como Daniel, imune e profético, olha tranquilamente para seu leão. Só julgará que esses temas não nos pertencem, quem não sabe que o deserto da Judéia é, também, o Brasil: que Samico, incluindo

⁴Artista pernambucano mais representativo do Movimento na área das artes plásticas.

Santos e Profetas em seu mundo, está apenas, mais uma vez, sendo fiel à mais verdadeira linhagem da Arte brasileira desde seus começos; e, sobretudo, quem não sabe que o Sertão é o Mundo (SUASSUNA,1974, p.21-22).

As gravuras de Samico orbitam em torno desse “Reino Mágico” tal qual é o Sertão veiculado nas narrativas dos folhetos do Romanceiro. Um Sertão “povoado de monstros e animais lendários, oriundos do folheto ou da tradição bíblica, frequentemente popularizada, ou de bichos que pertencem à vida cotidiana do homem do sertão” (SANTOS, 1999, p. 206).

No campo das artes plásticas o Armorial estendeu-se também à escultura, e Fernando de Lopes foi um dos grandes representantes dessa arte, inspirando-se nos entalhes das xilogravuras dos folhetos e nas esculturas em pedra do Barroco. O caminho da tapeçaria, por sua vez, foi percorrido por Conceição Brennand Guerra, numa linha bastante parecida com a de Miguel dos Santos e Francisco Brennand. A artista povoa seus largos tapetes com animais alados, onças e cobras, buscando também uma aproximação com os traços das xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos de cordel.

2.3 Entre acordes armoriais: caminhos da música Armorial brasileira

É possível notar nos componentes artísticos do Armorial que tratamos de apresentar até agora, uma acirrada valorização da cultura popular nordestina utilizada como fonte para a criação de uma arte brasileira erudita, como já mencionado. Entretanto, a essa altura, cabe ressaltar que parte da preocupação de Suassuna em valorizar a cultura do povo se deu em detrimento do chamado “processo de descaracterização e vulgarização” da cultura brasileira que, em meados de 1970, se enraizava cada vez mais, atingindo, inclusive, outros países da América Latina. Nesse sentido, o Armorial caracteriza-se também como um movimento de resistência a esse “processo de achatamento” da nossa cultura. A respeito dessas questões, Ariano concedeu uma entrevista ao *Jornal da Semana* em 28 de fevereiro de 1973:

Os escritores e artistas nordestinos não se preocupam com a “crise” que, segundo os alarmistas, vai exterminando a cultura brasileira. E, enquanto os do Sul, parece que apavorados por essa notícia criada artificialmente, vão entrando pelos becos-sem-saída do desespero, do vanguardismo, do som universal, da arte cosmopolita, os nordestinos vão levando adiante seu trabalho criador de modo cada vez mais atuante, mais profundo, mais ligado às raízes brasileiras. (SUASSUNA,1974, p. 62).

No campo musical também não foi diferente. Suassuna demonstra preocupação com a estética da música brasileira desde 1946, como vimos, quando organizou no Teatro de Santa Isabel um encontro de cantadores e violeiros. No entanto é somente em 1970, concomitantemente com o lançamento do movimento, que ele consegue reunir um grupo de músicos, dando origem ao *Quinteto Armorial*. O grupo musical criado por Suassuna também se insurgiu fortemente contra a industrialização da nossa cultura, algo que vinha ocorrendo com a cultura norte-americana. Orientados pelo dramaturgo, os integrantes do Quinteto procuraram criar a música Armorial a partir de instrumentos popularmente conhecidos, como a rabeca, o pífano, a viola, o berimbau-de-lata e o marimbau nordestino. Procuraram também identificar suas criações musicais com os cantares dos cantadores do romanceiro ibérico, o barroco europeu, o barroco nordestino e ainda com o canto gregoriano, introduzido na cultura brasileira pelos jesuítas.

A partir do *Quinteto Armorial* desenvolveram-se outros grupos musicais que, identificando-se aos ideais da música Armorial, fundaram seus próprios grupos, como é o caso do *Quinteto Violado*. Entretanto, a difusão do *Quinteto Armorial* não obteve somente adeptos de sua estética, pois na mesma época, grupos como *O Tropicalismo* de Gilberto Gil e Caetano Veloso opuseram-se ao modelo idealizado pelo Quinteto, pois segundo Ramalho (2012, p. 26),

Os tropicalistas, por um lado buscavam a valorização e recuperação de tradições populares brasileiras que revelassem o Brasil profundo; de outro, queriam se acentuar com a sintonia internacional, portanto, o contrário do que pretendia Ariano Suassuna com o Movimento Armorial, que não aceitava nenhum tipo de estrangeirismo que anulasse as características da cultura brasileira.

Desse modo, os tropicalistas contrapunham-se ao projeto que vinha sendo realizado pelo Quinteto. Suassuna chegou a sublinhar sua insatisfação quanto à essa situação em diversas ocasiões, e, em uma delas, comenta:

Como se vê, havia aí, uma alusão direta aos “cabeludos” da guitarra elétrica que, naquele tempo, estavam em moda. Diziam eles que o “Brasil” era um País subdesenvolvido e que, portanto, “sua Arte era, também, necessariamente subdesenvolvida”. Só havia um caminho para sairmos desse “subdesenvolvimento cultural”: era o de “adotarmos o progresso e a técnica das Artes dos países desenvolvidos”, aderindo as formas eletrônicas da “música de vanguarda”. (SUASSUNA, 1974, p. 63).

Nesse sentido, o Movimento Armorial procurou refletir sobre a nossa cultura, com vistas a criar, a partir dela, uma arte genuinamente brasileira, entretanto, criar uma arte genuinamente brasileira implicava distinguir que não era brasileira toda a arte produzida no Brasil até então. O movimento de Suassuna se impõe contra o colonialismo cultural e a descaracterização de nossa cultura, configurando-se assim como um movimento político e de resistência.

2.4 O Teatro Amorial: breve panorama

A briga contra os estrangeirismos não se limita só ao campo da música, pois antes é motivo de preocupação em relação às ideias de teatro que vinham ganhando fôlego no país, principalmente no Sudeste. O Teatro Armorial é resultado do contato que Suassuna teve com as manifestações populares desde sua infância. Sua passagem pelo TEP e o TPN o conduziram a um processo de amadurecimento que o levou a formular os pressupostos teóricos de sua dramaturgia. Opondo-se a um teatro de prioritária instrumentalização política, e empenhando-se ainda em consolidar uma tradição dramática nordestina e brasileira, o dramaturgo salienta:

Não me interessam nem o Drama psicológico e burguês, nem o Drama politizado do Teatro sectário. Sempre preferi a Tragédia e a Comédia, formas mais preferidas pelo povo, mais próximas do espírito do nosso Romanceiro. Pode-se dizer, portanto, que assim como a Gravura armorial parte das xilogravuras populares dos folhetos, o Teatro Armorial parte dos romances, das histórias trágicas ou picarescas da Literatura de Cordel, assim como dos espetáculos populares do Nordeste, e tem, no campo da Arte erudita, um espírito muito semelhante ao deles. (SUASSUNA, 1974, p. 25).

A preferência pela forma trágica e cômica aparece no teatro suassuniano desde *Uma Mulher Vestida de Sol*, peça de 1946, apontada por Borba Filho (2003) como a primeira “tragédia produzida no Nordeste”. O teatro de Suassuna segue os caminhos da criação coletiva dialogando não só com os folhetos do romanceiro popular, mas com as mesmas formas e espetáculos com esse mesmo romanceiro relacionados; identifica-se também com a literatura popular de origem ibérica, além de guardar semelhanças com a dramaturgia francesa, especificamente com Molière, que lhe serve de inspiração levando-o, inclusive, a utilizar os mesmos procedimentos cômicos do dramaturgo europeu. Encontra ainda paralelos com os autos vicentinos e com outros nomes da dramaturgia espanhola, como Calderón de La Barca, Lope de Vega, Garcia Lorca, dentre outros. Em parte, o escritor paraibano identifica-se com esses dramaturgos pelo fato de suas obras dialogarem com a “cultura popular” de seu tempo.

Eduardo Dimitrov (2011) chama a atenção para a construção do sentido popular no teatro de Suassuna e assevera que parte desse sentido deve-se à temática que o dramaturgo exerce na maioria de suas peças: “a seca, a fome e a miséria rondam ora o centro, ora se constituem como pano de fundo das histórias”. (DIMITROV, 2011, p. 239). Essa “representação” de Nordeste, bem parecida com a que Euclides da Cunha tangenciou em seus romances, “contribui para que o universo dramático de Suassuna seja associado às classes pobres do Nordeste brasileiro”. Dimitrov observa ainda que, em Suassuna, “outro elemento que remete a um genérico universo popular é a religiosidade” (2011, p. 239) presente em sua dramaturgia.

Diversos intelectuais analisaram mais a fundo os aspectos religiosos na dramaturgia suassuniana, dentre eles Silvano Santiago, para quem “(...) o

teatro de Suassuna, moralizante por excelência, reivindica, não tanto uma atitude anarcorrevolucionária, mas antes propõe uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordestina.” (SANTIAGO, 2010, p. 24). Nesta observação de Santiago torna-se nítida a referência à literatura de cordel que inspira muitos dos autos suassunianos, especialmente aqueles que destacam as questões sociais do Nordeste:

O desequilíbrio social não se encontra tanto resolvido em termos políticos ou ideológicos, mas antes é motivo para a retomada de textos populares nitidamente influenciados pelo credo cristão, por passagens bíblicas, em que o reino dos céus é prometido aos pobres e miseráveis, enquanto os ricos são enviados ao inferno. (SANTIAGO, 2010, p. 24).

Ao estabelecer essa intertextualidade com o discurso bíblico filtrado pelas narrativas populares por uma perspectiva cômica, Suassuna se aproxima de textos medievais que assim o fizeram, contudo, convém ressaltar que essa perspectiva adotada por Suassuna é “cômica” no sentido de contestar a religiosidade oficial pautada numa suposta seriedade que ignorava as questões sociais da comunidade nordestina. Sendo assim, a religiosidade em Suassuna é perpassada pelo social, e antes de se constituir uma leitura meramente religiosa dos problemas sociais, interpreta o social à luz do religioso.

O teatro de Suassuna é popular, entretanto, sua inspiração é erudita, no entanto, sua poética não se limita a polarizar essas duas esferas culturais, antes propõe uma “circularidade” entre elas. O personagem “amarelinho”, astucioso, recorrente em suas obras, pertence ao ciclo heroico ou ao ciclo cômico, satírico e picaresco, dos anti-heróis bem familiares aos leitores da literatura de cordel, como Pedro Quengo, Cancão de Fogo e João Grilo; o Benedito e o Negro Preguiçoso do Mamulengo; o Mateus e o Bastião, do Bumba-meu-boi. Esses personagens são, segundo Suassuna (1986, p. 183), “variantes do mesmo *pícaro* que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os *graciosos* do teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega”, ou ainda o Sancho Pança, do *Dom Quixote*.

O dramaturgo parte, portanto, das manifestações populares para criar uma arte nos moldes da tradição ocidental e as matrizes de sua poética revelam ainda, além de uma notável intertextualidade, a presença do medieval no século XX. Tratando desse mesmo aspecto na obra do autor, Maria Thereza Didier esclarece:

Delimitando uma “fusão” cultural entre as influências indígenas (vermelha), negras e europeias, a visão armorial entre cores e raças, mira para o passado originário da cultura brasileira. Desse modo, a visão do grupo armorial privilegia a Região Nordeste como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. (DIDIER *apud* DIMITROV, 2011, p. 126).

O fato de a poética de Suassuna apresentar aspectos medievais deve-se, em grande medida, ao modo como se desenvolveu o seu movimento estético cultural, haja vista o dramaturgo “privilegiar a região Nordeste” como fonte e espaço em suas recriações. O Nordeste brasileiro conservou as técnicas e temas europeus introduzidos em nossa cultura desde os primórdios da colonização e que são cultivados até os dias atuais, devido ao pendor para a preservação das tradições. Nessa mesma direção, Ligia Vassallo (1993) observou que, em harmonia com as suas fontes, Suassuna adotou os mesmos procedimentos de teatro e os modelos vigentes na cena cultural europeia medieval e renascentista, sobretudo na Península Ibérica, por esse motivo sua tessitura poética se insere nessa mesma tradição.

2.5 O Amorial: suposto encerramento do Movimento

Uma carta de Suassuna, intitulada “Despedida”, publicada no *Diário de Pernambuco* em 9 de agosto de 1981, deu ensejo a uma grande discordância entre os pesquisadores da época relativamente a um possível fim do Movimento Armorial, pois no referido documento o dramaturgo “pedia solidão para se recompor”. Apesar de alguns estudiosos de Suassuna terem recebido o “hoje estou me despedindo” como uma espécie de despedida da vida

artística e intelectual, o que se vê, na manifestação do dramaturgo, é um Suassuna que sente necessidade de se isolar para repensar sua arte, se renovar, ideia contida na alegoria da serpente que troca a antiga pele por uma nova.

Hoje, estou me despedindo. Preciso me recolher, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. Aquilo que estou sentindo necessidade de tentar só é possível na solidão: peço que ninguém me dê nem sequer mais livros. Nem os melhores. Sobretudo os melhores. Talvez pareça o contraditório, mas sinto que somente me isolando é que poderei fazer alguma coisa por meu Povo. Aliás, não é nem uma decisão que estou tomando: como as serpentes que trocam de pele antiga por uma nova, de repente acordei mudado, sem saber nem por quê. A pele nova talvez seja até pior, mas está acima de minhas forças continuar carregando a antiga. (SUASSUNA, 1981).

Em alguns trechos da carta é flagrante o desencanto de Suassuna diante da indiferença das classes dirigentes para com a cultura do povo:

Já me dediquei à Literatura: escrevi romances, poemas, ensaios e peças de teatro. Procurei colaborar no campo das outras Artes e fazer o que me era possível pela Cultura brasileira, viajando, dando entrevistas, escrevendo, fazendo conferências, ajudando os mais moços, organizando concertos, exposições e espetáculos de vária natureza. Achava que a Cultura brasileira só se podia realizar como eu a sonhava dentro de uma Política que realmente se fundamentasse no Povo. Os líderes políticos da classe dirigente brasileira diziam concordar comigo. Depois, amargurado e perplexo, descobri aos poucos que, na verdade, eles não tinham nenhum apreço nem pela Cultura nem pelo Povo brasileiro. Mas não desesperei: reagi, procurando reorientar a pouca ação de que sou capaz por um caminho que levasse em conta aquilo que descobrira, e meus artigos, aqui, foram um dos meios através dos quais tentei efetivar essa outra forma de participação. (SUASSUNA, 1981).

Alguns intelectuais, como Idelette Muzart Fonseca dos Santos, passaram a considerar o fim do Movimento sob o título de que ele se tornara apenas referência histórica ou estética, entretanto, estudos mais recentes demonstram o contrário. Luiz Costa (2011) considera que, apesar de o tempo de maior vigência do Armorial ter passado, o Movimento continuou seu

processo de resistência através dos artistas que deram continuidade à difusão da estética Armorial:

Na sua atual fase, o Movimento Armorial pode ser visto através da influência que repercute em atividades diversas, que vão desde o teatro, através do Grupo de Gesta; da dança, através do Balé Popular do Recife e do trabalho da bailarina Maria Paula Costa Rego, que fundou, em 1997, o Grupo Grial; das artes plásticas, com Gilvan Samico, Dantas Suassuna e Romero de Andrade Lima; da poesia e pintura, representadas por Virgílio, por Carlos Newton Júnior e pelo próprio Ariano Suassuna; e até mesmo das experiências no design. (...) Na música os trabalhos de grupos como o Trio Romançal, o Quinteto da Paraíba, a camerata Armorial, o quinteto Itacoatiara, Sagrama, Anima e do próprio Antonio Carlos Nóbrega são algumas das referências atuais do Movimento Armorial. (COSTA, 2011, p.175).

Nos anos seguintes à publicação da carta de “Despedida”, Suassuna manteve suas atividades intelectuais em pleno curso, tendo inclusive escrito um artigo para um catálogo da exposição “Artistas Armoriais em Paris”, em 1989. No ano seguinte passou a dedicar-se à produção de iluminogravuras e estilogravuras, gêneros que unem gravuras e poesia em uma só obra. Para Fabíula Ramalho (2012), as atividades armoriais também não foram encerradas no período em que Suassuna anuncia sua “suposta despedida”, pois anos mais tarde apareceram artistas de outros estados que se autodenominavam armoriais.

Em uma entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em novembro de 2000, ao ser questionado sobre a possibilidade de a arte armorial se universalizar, não permanecendo restrita apenas à região Nordeste, Suassuna responde:

Houve um tempo em que eu cheguei a pensar que o Movimento Armorial estava confinado à nossa região. Hoje estou convencido de que isso não é verdade. Acabei de receber uma fita de um grupo de músicos do Rio de Janeiro chamado Gesta, que está fazendo música armorial, fortíssimo. Em Minas Gerais e São Paulo também. (SUASSUNA, 2000, p. 43).

A difusão do Armorial em diversos estados do Brasil, mesmo depois de um suposto encerramento, demonstra que o movimento de Suassuna continua

vivo na contemporaneidade. Seu projeto artístico cultural destacou-se no cenário artístico nacional, levando para outras regiões do país particularidades de uma cultura até então conhecida somente através dos romances regionalistas e de autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida.

CAPÍTULO III

TRAÇOS ARMORIAIS EM ALGUMAS PEÇAS DE SUASSUNA

3.1 O teatro de Suassuna e o diálogo com a cultura popular

Toda a obra de Suassuna está inextricavelmente associada ao Movimento Armorial, inspirado e dirigido pelo próprio dramaturgo e lançado oficialmente no Recife, no dia 18 de outubro de 1970 no Pátio de São Pedro, no centro da cidade. Em um artigo publicado em 1977 na *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, Suassuna salienta que “(...) o trabalho criador da maioria dos artistas armoriais começou muito antes do lançamento oficial do Movimento”, e acrescenta que os primeiros autores de produções armoriais não estavam ainda preocupados em definir, em termos teóricos, suas criações. Naquele momento todos os participantes do Movimento concordam que, “em Arte, a criação é mais importante do que a teoria”, de modo que estavam mais preocupados em criar do que em definir. (SUASSUNA, 1977, p. 39).

A definição do Movimento foi apresentada por Suassuna no *Jornal da Semana* do Recife, em 20 de maio de 1973, nos seguintes termos:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1977, p. 39).

Ao ser questionado quanto ao fato de ter adotado o termo “armorial” para denominar o movimento por ele idealizado, Suassuna explica que, “sendo ‘armorial’ o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais popular do que qualquer outra coisa.” Desse modo, complementa, “o nome que adotamos significava,

muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira”.

Silviano Santiago (2010, p. 21) salienta que situar e compreender a contribuição de Suassuna para a literatura brasileira atual leva o pesquisador, obrigatoriamente, a repensar o sentimento de nativismo e ao mesmo tempo o papel das fontes populares na elaboração do projeto literário. Depois de chamar a atenção para o fato de o nativismo de Suassuna não ser “tão *estreito* quanto o dos que pregam um ufanismo de portas fechadas, nem tão *aberto* quanto o dos que professam uma constante dívida, na construção do brasileiro, ao alienígena”, Santiago observa que as peças do dramaturgo “propõem pensar o brasileiro dentro do ibérico-sertanejo”, uma vez que “O texto folclórico, a literatura de cordel que os alimenta trai a influência da colonização ibérica na região equatorial”. (SANTIAGO, 2010, p. 21).

Santiago (2010, p.23) observa ainda que, embora o teatro de Suassuna encontre poucos paralelos com o teatro brasileiro contemporâneo, “do ponto de vista das intenções, da intenção criadora, sua obra não se distancia tanto das peças de Jorge Andrade, de Gianfrancesco Guarnieri ou mesmo de Augusto Boal”, no entanto, complementa o crítico, seu teatro, “moralizante por excelência, reivindica, não tanto uma atitude anarcorrevolucionária, mas antes propõe uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordestina”. (SANTIAGO, 2010, p.25). O crítico observa ainda que, em Suassuna, o desequilíbrio social não se resolve tanto em termos políticos ou ideológicos, “mas antes é motivo para a retomada de textos populares nitidamente influenciados pelo credo cristão, por passagens bíblicas, em que o reino dos céus é prometido aos pobres e miseráveis, enquanto os ricos são enviados ao Inferno”. (*idem*).

É bastante significativo que Suassuna tome emprestado da literatura popular e da realidade social do sertão os elementos principais que entram na composição de suas obras. Se bem observarmos, a maioria das narrativas populares recriadas por Suassuna são exatamente aquelas ligadas às questões sociais do Nordeste. A exemplo disso citamos o *Auto de João da Cruz* (1950), peça que, segundo o dramaturgo, foi inteiramente baseada em

três folhetos nordestinos: *História de João da Cruz* (Leandro Gomes de Barros), *História do Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna* (Severino Milanês da Silva) e *O Príncipe João sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes* (Francisco Sales Arêda).

Suassuna orienta a linha narrativa do *Auto* mesclando as sextilhas introdutórias dos dois folhetos que inspiraram a história de João da Cruz. As primeiras sextilhas foram extraídas do folheto *História de João da Cruz*, de Leandro Gomes de Barros.

HISTORIA DE JOÃO DA CRUZ

Depois de Christo alguns annos
Existia um ancião,
Esse tinha um filho unico
O qual chamava-se João,
Que sempre ia de encontro
A' Christã religião.

(...)

João da Cruz lhe perguntou:
Quem és que ahí te conservas?
Que campo é esse tão feio
Que n'elle não tem nem relvas?
Respondeu: issó é um reino,
Eu sou o Principe das Trevas.

(...)

E seguiu com João da Cruz,
O tal principe ia na frente,
Passaram por um salão
Muito escuro e muito quente,
João da Cruz repugnava
Aquillo amargosamente

Fig. 4: Estrofes do folheto *História de João da Cruz*. (BARROS, 1917, p. 1, 9 e 11).

Suassuna funde as qualidades – fé, ceticismo e coragem – de dois heróis do romanceiro nordestino – João da Cruz e João Sem Medo – na configuração de sua personagem dramática, João da Cruz, também inspirado no mito faustico do homem que vendeu a alma ao Diabo. Outras sextilhas citadas na introdução da peça foram extraídas do já mencionado folheto do príncipe João Sem Medo, herói que percorre reinos encantados dominados por criaturas fantásticas.

O Príncipe João Sem Medo e a princesa da Ilha dos Diamantes

Romance de paginas misteriosas
onde se vê o heroismo de um jovem
viajante, pelas mais temerosas estradas,
em busca de entrecados labirintos
que lhe causasse medo - amor
sacrifício luta triunfo.

João Sem Medo foi um príncipe
duma coragem sobrada
viajou por muitos bosques
lutou desencantou reino
brigou desencantou reino
sem nunca temer a nada

Fig. 5: Estrofes do folheto *O Príncipe João Sem Medo*. (ARÊDA, s/d, p. 1).

No *Auto de João da Cruz*, para além do teor religioso, antes do encerramento das cortinas sobressai-se o tão arraigado sentimento de justiça das classes menos favorecidas, como bem observou Sábato Magaldi ao afirmar ser o “auto” um drama sacramental cujo espírito religioso se manifesta

(...) na aventura faustina do jovem carpinteiro que faz um acordo com o demônio para possuir os bens terrenos. O caminho para a danação é interrompido pelo aparecimento do anjo da guarda e do pai-peregrino, que, no júri final da peça, se identifica à figura divina. Aqui, mais uma vez, o móvel da salvação é um cangaceiro, que havia há tempo evitado a morte de João da Cruz e agora, num sinal de que a consciência deste continua viva, recebe para fugir da polícia o corcel que o demônio lhe presenteara. Diante da justiça, os puros levam sempre a melhor. (MAGALDI, 2011).

Em 1967 Suassuna concede uma entrevista à revista *Cultura*, do Rio de Janeiro, destacando a importância do Romancista como fonte para uma Literatura erudita brasileira. Naquela ocasião, o dramaturgo fala do ato criador dos poetas populares e procura definir a sua prática, nos permitindo conhecer algumas vertentes populares e eruditas de suas recriações poéticas:

É todo um cortejo da vasta humanidade que desfila livremente por aí, na força da Literatura coletiva, enquanto a nossa Literatura de salão, acadêmica, acanhada, sufocada de preconceitos e de bom gosto, mergulha, sem fôlego, no formalismo e no individualismo. Baste um pormenor para mostrar a diferença: quantas obras já não deixaram de ser escritas por causa da preocupação mesquinha, orgulhosa e estéril da criação individual? O Cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescenta duas ou três cenas, torce o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. (SUASSUNA, 1986, p.182-183).

Suassuna já vinha fazendo experimentações armoriais desde *A Mulher Vestida de Sol* e do *Auto de João da Cruz*, ou seja, recriando a partir de elementos emprestados da cultura popular nordestina, mas é só em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que o dramaturgo realiza pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances de cordel, e também dos espetáculos teatrais nordestinos como o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.

Quanto aos tipos colocados em cena, na *Compadecida*, Suassuna salienta que basta lançar uma vista sobre o ciclo heroico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco – o “ciclo do herói sagaz”, dos anti-heróis conhecidos pelos leitores da literatura de cordel como o Pedro Quengo e o João Grilo; o Benedito

e o Negro Preguiçoso do Mamulengo; o Mateus e o Bastião, do Bumba-meu-boi. São todos, segundo Suassuna, “variantes do mesmo *pícaro* que herdamos da Literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com os *graciosos* do teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega”. Ou ainda o Sancho Pança, do *Dom Quixote*. (SUASSUNA, 1986, p.183).

3.2 O Teatro Armorial e os aspectos da vida social

Experimentações armoriais, mas já com um tom de crítica social, também vinham sendo feitas em peças como a *Farsa da Boa Preguiça* (1961). Por ocasião de uma apresentação da peça, no dia 24 de outubro de 1966, Suassuna se ressentiu de ter sido acusado pelos marxistas de estar aconselhando o povo brasileiro à preguiça e ao conformismo, fazendo o jogo dos que desejavam “impedir e entravar sua luta de libertação” (SUASSUNA, 2002, p.19). Diante dessa acusação, Suassuna é impelido a explicar o verdadeiro espírito da peça, asseverando que não havia feito antes por não ter o costume “de dar explicações aos poderosos”: “A meu ver, a *Farsa da Boa Preguiça* tem dois temas centrais. Nela, não defendo indiscriminadamente a preguiça – coisa que, aliás, não poderia fazer, pois ela é um dos ‘sete pecados capitais’ do Catecismo.” (SUASSUNA, 2002, p. 20). Tal intenção, segundo ele, fica bastante explícita na “licença” da *Farsa*, numa das estrofes finais do terceiro ato, em que um dos personagens afirma:

Há uma Preguiça com asas,
outra com chifres e rabo.
Há uma preguiça de Deus
e outra preguiça do Diabo. (SUASSUNA, 2002, p.333).

Suassuna afirma que, nesta peça, pretendia fazer, em primeiro lugar, uma apologia ao ócio criador do poeta, do artista e do Santo, e, em segundo lugar, ressaltar a diferença da visão inicial que nós, “povos morenos e magros, temos do Mundo e da vida, em face da tal ‘cosmovisão’ dos povos nórdicos.” (SUASSUNA, 2002, p. 20-21). Em seguida, descrevendo a atitude do brasileiro e do europeu frente à ideia de trabalho, assevera:

Ora, na minha arbitrária e talvez torcida opinião de brasileiro que nunca saiu de sua terra, esses Povos nórdicos são a raça com mais vocação para burro-de-carga que conheço. Nós, Povos castanhos do mundo, sabemos, ao contrário, que o único objetivo verdadeiro do Trabalho é a Preguiça que ele proporciona depois, e na qual podemos nos entregar à alegria do único trabalho verdadeiramente digno, o trabalho criador, livre e gratuito. Os Poetas e os Artistas têm a sorte de poder unir o trabalho escravo e o trabalho criador numa só atividade, e era isso o que eu tentava mostrar, também, na *Farsa da boa preguiça*, através do personagem Joaquim Simão, o Poeta preguiçoso: um problema que não é só brasileiro, mas humano. (SUASSUNA, 2002, p. 22).

De acordo com Suassuna, o outro problema no qual desejava tocar, na *Farsa*, era o da existência de dois Brasis, o “Brasil do Povo”, assim definido:

Um, o Brasil do Povo e daqueles que ao Povo são ligados, pelo amor e pelo trabalho. É o Brasil da “Onça-Castanha”, o Brasil que, na minha Mitologia literária, há de se ligar, sempre, ao nome de Euclides da Cunha (...). o Brasil peculiar, diferente, singular, único, que o Povo constrói todo dia, na Mata, no Sertão, no Mar, fazendo-o reerguer-se, toda noite, das cinzas a que tentam reduzi-lo a televisão, o cinema, o rádio, a ordem social injusta – enfim, todos esses meios dominados por forças estrangeiras e por seus aliados (...). (SUASSUNA, 2002, p. 23).

e o Brasil “superposto da burguesia cosmopolita”, oposto ao dos Cantadores, dos Vaqueiros, dos Camponeses e dos Pescadores, simbolizado, na *Farsa da Boa Preguiça*,

(...) pelo ricaço Aderaldo Catação e por sua mulher, a falsa intelectual Dona Clarabela, que fala difícil, comparece às crônicas sociais, coleciona santos e móveis antigos, mantém um “salão”, e discute problemas de “arte formal” ou “arte conteudística”. Tem tempo para tudo isso. Tem direito à “preguiça do Diabo”, segura que está de que, em contraste com suas ideias liberais e “socialdemocrata”, a conta de seu marido no Banco está cada vez mais sólida e de direita, às custas da exploração e da submissão do Povo. (SUASSUNA, 2002, p. 23-24).

Para a representação dramática desses Brasis tão plurais, Suassuna recorre mais uma vez à literatura de folhetos, aos contos e espetáculos

populares do Nordeste, colocando o espírito armorial a serviço de sua poética na tradução das diferenças que caracterizam os dois lados de uma mesma nação.

Na “Advertência” da *Farsa Suassuna* revela as principais fontes artísticas que inspiraram a peça: o primeiro ato fundamenta-se numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo; o segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas – história que é a origem do “romance”, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra; o terceiro baseia-se num conto popular, o de “São Pedro e o queijo”, e também noutra peça tradicional de mamulengo, intitulada “O rico avarento”. E ainda no folheto de cordel *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Francisco Sales Arêda (SUASSUNA, 2002, p.35-36), o qual aborda, logo nas primeiras estrofes, a tópica da “preguiça”, revelando, de antemão, que a peça estabelece um estreito diálogo intertextual com a narrativa escrita em versos de cordel:

Irei versar uma história
Vinda do velho Trancoso,
De um homem pobre demais,
Também muito preguiçoso,
Casado com uma mulher
De coração generoso. (AREDA, s/d, p.3).

Enquanto na *Farsa* apenas a tópica da preguiça, alguns nomes, como o de Simão, e algumas situações são emprestadas do folheto de Sales Arêda, no entremez homônimo, com o subtítulo “Entremez Popular Adaptado de um Folheto de Francisco Sales Arêda e de uma Peça Nordestina para Mamulengos, assim como de um ‘Romance’ Medieval Ibérico, ainda hoje Cantado no Sertão”, escrito em 1958, estrofes inteiras do referido folheto são retomadas com apenas algumas correções de linguagem, mas mantendo as expressões proverbiais, as tópicas da preguiça e da fortuna e os ritmos típicos do cordel:

FOLHETO

Tem pessoa neste mundo
 Que já nasce afortunada,
 Embora que passe tempo
 Sem poder arranjar nada,
 Mas depois vem a fortuna
 Pegar-lhe de emboscada.

Irei versar uma história
 Vinda do velho Trancoso,
 De um homem pobre demais,
 Também muito preguiçoso,
 Casado com uma mulher
 Do coração generoso.

Há muitos anos atrás,
 Em uma velha cidade,
 Esse pobre residia,
 Já no fim de um arrabalde,
 Tão cheio de precisão,
 Que causava piedade.

Com a mulher e dez filhos,
 O velho Joaquim Simão
 Sofria fome e nudeza,
 Dormindo tudo no chão.
 Muitas vezes pra comer
 Pedia à população. (ARÊDA, s/d,
 p. 3-4).

ENTREMEZ

1º CANTADOR (vestido de Vaqueiro)
 Tem gente por este mundo
 Que já nasce afortunada
 E que, embora passe um tempo
 Sem poder arranjar nada,
 Chega por trás a Fortuna,
 Vem pegá-lo de emboscada.

2º CANTADOR (vestido de Caçador)
 Por isso, conto uma história
 Que ouvi contar, “em trancoso”,
 De um Cantador muito pobre
 E, além disso, preguiçoso,
 Casado com uma mulher
 De coração generoso.

1º CANTADOR

No Sertão, há muitos anos,
 Numa pequena cidade,
 Esse pobre residia
 Já no fim de um arrabalde,
 Tão cheio de precisão
 Que causava piedade!

2º CANTADOR

Com a mulher e dez filhos
 O poeta Joaquim Simão
 Sofria fome e nudeza,
 Dormindo todos no chão.
 Muitas vezes, pra comer,
 Tinha que pedir o pão! (SUASSUNA, 2010,
 p. 81-82).

A peça *O rico avarento* (1954), além de dialogar com *l'Avare*, de Molière, filia-se à tradição dos títeres animados da catequese colonial. Conforme anotou Suassuna no subtítulo, trata-se de um “Entremez Popular, Escrito a Partir de uma Peça Tradicional, Anônima, do Mamulengo Nordestino”. Na introdução do entremez entra em cena um personagem trapalhão típico dos espetáculos tradicionais de Mamulengo, o Tirateima, o qual, agindo à maneira do palhaço de circo ou ainda do bobo das cortes medievais, faz pantomimas para chamar a atenção do público, define anarquicamente o tipo de espetáculo que será apresentado e repete clichês tomados à boca dos títeres do teatro de bonecos: “escreveu, não leu, o cacete comeu!”:

Meus senhores e minhas senhoras, vai começar o espetáculo. E, para começar, apresento uma comédia “demorosa”, chamada *O rico avarento*. Minhas comédias são de dois tipos, as “ligeiras”, as que passam mais ligeiro, e as “demorosas”, as mais demoradas. Esta, é “demorosa”. Mas, antes, é preciso que eu me apresente. Eu sou o Tirateima conhecido, o Tirateima falado! Meu nome todo é Tirateima José de Carvalho Almeida Tibúrcio Tinoco Francisco de Lima Machado Graveto da Purificação. Pois bem, o negócio é esse, “escreveu, não leu, o cacete comeu!”. (SUASSUNA, 2010, p. 35).

Como se trata de um entremez, a peça é curta. De cunho satírico-moralizante, a farsa é ambientada no sertão nordestino, e conta a história de um coronel, rico e avarento. Tirateima é um rapaz humilde que, por falta de emprego, aceita ser o mestre-sala do referido potentado. Dia após dia, Tirateima vai conhecendo o caráter avarento de seu patrão, o qual nega esmola e comida para os pobres e mendigos de passagem por sua casa. Tantas faz o coronel avarento que, um dia, após ser amaldiçoado pelos pobres a quem negou esmola, recebe a visita inesperada de “Canito”, o chefe do inferno, que vem buscá-lo.

Ouve-se, fora, a voz do CANITO, bodejando.

VOZ DO CANITO – Bé-é-é! Bé-é-é! Puf! Puf!

O RICO (*zozzo*) – Mestre-sala, olhe os bodes!

TIRATEIMA – Não é bode não, patrão!

(...)

O CANITO *aparece no limiar, bodejando.*

TIRATEIMA – Ai, patrão, que o Diabo está ali! É o Cão, patrão!

O RICO – É nada, é um bode! Xô, xô, bode!

TIRATEIMA – Patrão, corra, que é o Cão!

Desaparece. O CANITO continua bodejando.

O RICO – Tá, agora estou sem empregado! (*Bodejados de CANITO.*) Ah, bode impertinente dos seiscentos Diabos! E, além do mais, eu sem empregado, pra botar esses bodes pra fora! Xô, bode! (O CANITO *entra de vez.*) Vote⁵, o que é aquilo? Ô cabrita preta feia dos seiscentos Diabos!

O CANITO – Bé-é-é! Puf! Puf!

O RICO – Xô, bode!

O CANITO – Xô bode? Xô bode, o quê? Você vai é viajar comigo, agora mesmo, pra minha terra! (SUASSUNA, 2010, p. 43-45).

Sobressai-se, na farsa do coronel avarento, a crença popular de que, no final da humana comédia, os ricos e avarentos serão punidos pela justiça divina, embora de semelhante sentença não tenham escapado, no âmbito erudito, os potentados da *Comédia* de Dante ou ainda os usurários e luxuriosos da farsa vicentina da barca.

Entre chapuletadas, trocadilhos e inversões paródicas de toda ordem, desenrola-se a farsa que, segundo o próprio Suassuna, forneceu os principais motivos cômicos e dramáticos para a composição do *Auto da Compadecida*. Trata-se do entremez *Torturas de um Coração*, de 1951, associado ao teatro

⁵ Vote: interjeição que expressa desprezo, repulsa.

de bonecos já no subtítulo: “Entremez para Mamulengo”. Destacam-se no palco as cenas de pancadarias e ofensas pessoais trocadas entre o negro Benedito – personagem do teatro de bonecos – e o valente Cabo Setenta – descendente direto do *miles gloriosus* (soldado fanfarrão) da *Commedia dell’Arte*:

CABO SETENTA
Esteja preso!

BENEDITO
Besteira, Cabo!
Eu já conheço essa história!

CABO SETENTA
Negro, você se enxergue,
senão vai pra palmatória!

BENEDITO
Deixe de bancar valente, Cabo Setenta!
Você veio para cá somente para ser apresentado
Ao distinto público! Sentido, Cabo Setenta!

CABO SETENTA
Sentido⁶, o quê!
Sentido é você!
Sentido quer dizer podre.

BENEDITO
Ah, cabo ignorante dos seiscentos Diabos!
Ordinário, marche!

CABO SETENTA
Ordinário o quê?
Ordinário é você!
Ordinário quer dizer safado
e safado pode ser você!

BENEDITO
O quê? Você quer brincar comigo, é?
Pois tome! Tome! Tome um catolé!

CABO SETENTA
Ai! Ai! Ai!

BENEDITO
Vamos! Ordinário! Marche! Um, dois, um, dois...

CABO SETENTA
Um, dois, um, dois, come carne com arroz! (SUASSUNA, 2010,
p. 115-116).

Se por um lado a cultura popular procura castigar, por meio do riso, empertigados valentões, como o Cabo Setenta, por outro recorre a narrativas

⁶ Sentido: Em algumas regiões do Nordeste, a expressão é utilizada para se referir ao mau cheiro que exala de algo em decomposição.

exemplares e moralizantes para corrigir desvios de caráter como a soberba e a avareza. No entremez *O castigo da soberba* (1952), Suassuna acrescenta um “Coro” à montagem e coloca na boca de dois cantadores uma antiga história que trata de um infortúnio reservado a um rico e avarento barão e à sua soberba esposa.

1º CANTADOR

Agora eu passo a contar
o que se passou há tempo,
O castigo da soberba,
Que aí fica como exemplo.
Foi um caso acontecido:
não é coisa que eu invento.

CORO

Era um homem muito rico,
tinha honras de Barão,
tinha mais de vinte Engenhos,
em metal tinha um bilhão,
doze mil vacas paridas
nas fazendas do Sertão.

2º CANTADOR

A mulher deste Barão
tinha honras de Rainha,
sessenta e cinco criadas
para lhe servir na cozinha:
parecia inda mais bela
pelos cabelos que tinha.

CORO

Bem conhecido e falado
pelo Povo brasileiro,
tanto por bens de raiz,
como em fortuna e dinheiro,
não tinha, porém, um filho,
para dele ser herdeiro.

1º CANTADOR

Era grande no respeito
pelos bens que possuía.
Se era grande na riqueza,
era grande em Fidalguia,
e se era grande em Nobreza,
era grande em soberbia!

CORO

Criou-se sem ir à missa
e nunca se confessou.

Pôs os pés na Santa Igreja
só quando se batizou.
Negócio de penitência,
ele nunca procurou.

2º CANTADOR

Esmola, por caridade,
isso nunca que ele deu.
Deitava-se e levantava-se,
porém nunca se benzeu
e, no pó da Quarta-Feira,
Cinzas nunca recebeu!

CORO

Quando inteirou cinquenta anos,
deu-se um certo movimento:
seus bens, sem se saber como,
se acabavam num momento!
Era como ridimunho
ou tempestade de vento!

1º CANTADOR

No campo, os bichos de fôlego
de repente se acabavam.
As plantações que fazia,
Nasciam, mas não vingavam.
Dinheiro que desse a juros,
nunca mais que lhe pagavam!

CORO

Não se passou muito tempo,
acabou-se a tal grandeza.
Olhe o nobre acabrunhado,
carregado de pobreza,
desprezado dos amigos
que lhe deviam firmeza!

2º CANTADOR

Na hora em que ele morreu,
cobriu-se o campo de um véu.
Mas a Alma, como invisível,
chegou às portas do Céu,
em tristeza amortalhada,
para dar contas de Réu! (SUASSUNA, 2010, p. 59-61).

Como indicado no subtítulo da peça, trata-se de um “Entremez Religioso, Escrito a Partir de Dois Folhetos de Literatura de Cordel do Nordeste”. Trechos dos dois folhetos que inspiraram a peça de Suassuna foram colhidos por Leonardo Mota, em *Viroleiros do Norte* ([1925] 1962) e

Rodrigues de Carvalho, em *Cancioneiro do Norte* ([1903] 1967). O entremez de Suassuna é praticamente um decalque, com poucas modificações, das sextilhas homônimas que Leonardo Mota ouviu de um cantador cearense chamado Anselmo Vieira de Sousa. Segundo Mota, os versos espelham “bem a confiança que os sertanejos depositam na misericórdia divina”. (MOTA, 1962, p. 201). Já o segundo folheto mencionado por Suassuna, trata-se de *Peleja da Alma*, do cantador paraibano Silvino Pirauá. A história colhida por Rodrigues de Carvalho é uma variante do *Castigo da Soberba* e foi narrada em quadras, anexadas na íntegra no final deste trabalho.

Em ambas as variantes uma situação arquetípica se repete: a presença da Virgem Maria como intercessora. No *Castigo da Soberba*, quando a personagem “Alma” é conduzida à presença da Virgem, roga-lhe a misericórdia:

Ai, Senhora, Virgem pura,
padroeira e Mãe dos homens!
Valha-me nesta agonia
da sorte que me consome,
pois sempre vi protegido
quem, recorreu a seu nome! (SUASSUNA, 2010, p. 66).

O mesmo em *Peleja da Alma*, em que a mesma personagem suplica à Virgem Maria que interceda por ela junto a seu filho, Cristo:

- Maria, Virgem Maria,
Vai pedir a teu bom filho
Que teu pedido não rejeita;
Se vós fores ouvida,
Então irei satisfeita.

Pobre alma, fica aí,
Que vou falar com Domício
Para ver se como mãe
Inda dou um jeito a isso.

(...)

Nossa Senhora pediu
Rogando a Nosso Senhor:
- Filho meu, meu bento Filho,
Filho e meu Redentor,

Aquela alma esteve aqui,
 Por que Jesus não a salvou?
 Dizei-me, meu bento Filho,
 Foi ela só quem pecou? (PIRAUÁ *apud* CARVALHO, 1967, p.
 118-119).

Para além das variantes nordestinas que inspiraram a peça de Suassuna, Silvano Santiago enxerga, entre um verso e outro, indícios de um diálogo com algumas referências do romanceiro ibérico, a começar pelo emprego da sextilha, “forma tradicional usada desde os *Romanceiros* da Idade Média”, e que ainda no século XX era cultivada por poetas eruditos como García Lorca, que a utilizou no seu *Romancero gitano*, e ainda por João Cabral de Melo Neto, em *Morte e vida Severina*. (SANTIAGO, 2010, p. 77).

Outra possível fonte ibérica da peça de Suassuna, segundo Santiago, seria o *Auto da alma*, de Gil Vicente. Na busca por semelhanças entre as variantes, Santiago aponta também diferenças, ou melhor, adaptações ou ajustes a novos contextos culturais. Vejamos: Santiago observa que o auto vicentino “dramatiza a *misericórdia* infinita de Deus que, para compensar a Alma das asperezas do caminho e das fraquezas de caráter, resolveu instituir para seu repouso a Santa Madre Igreja”. (SANTIAGO, 2010, p. 75). Na versão suassuniana, a intercessão da Igreja é substituída pela intervenção da Virgem Maria na busca pela misericórdia, restando, desse modo, adaptada aos dogmas do catolicismo nordestino, no qual a Virgem se destaca como aquela que intercede pelos que se sentem desprovidos de “sorte” ou ignorados pelo poder público.

De acordo com Santiago, tanto no *Castigo da Soberba* como no *Auto da Compadecida*

(...) a misericórdia é encarnada pela Virgem Maria, graças à generosa e definitiva intercessão que ela faz junto a seu filho, Manuel, em favor da Alma. Estamos pois diante de um catolicismo que coloca como *mediador* entre o homem e Deus a figura da Virgem, catolicismo portanto adocicado pelos engenhos do Nordeste, como talvez dissesse Gilberto Freyre. (SANTIAGO, 2010, p. 75).

Na verdade, não se trata simplesmente de um “catolicismo adocicado” à Gilberto Freyre, como assinalado acima. A crença na intercessão da Virgem

é uma realidade concreta entre os nordestinos, prova disso são as longas procissões à Virgem Maria, a cultura dos ex-votos, as promesas fervorosas para a cura dos males da carne e da vida, e para um teatro que se queria fiel às raízes da cultura popular, como o de Suassuna, tais práticas e crenças não poderiam passar despercebidas. O culto a uma Mãe intercessora é sintomático ainda de uma comunidade que não encontra qualquer tipo de amparo naqueles que deveriam ser seus representantes/intercessores no plano terreno.

Os entremezes adaptados do romanceiro popular por Suassuna, embora não explicitem o aspecto político da questão humana no sertão nordestino, eles o insinuam. Suassuna sempre se posicionou contra a prática de um teatro “dirigido” e expressamente político, mas, mesmo quando coloca em cena o religioso, ele aparece perpassado pelo social e, por conseguinte, pelo político. Foi assim na sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), como ele mesmo declarou em um texto de 1957:

(...) foi esta a primeira peça, do ciclo atual da dramaturgia nordestina, a tratar do problema camponês em tom não dirigidamente político (que não me interessava então, nem me interessa agora, que está na moda), mas que procurava ser total e humano e que, por isso mesmo, compreende inclusive o político. (SUASSUNA, [1957] 2005, p. 27-28).

No Nordeste da vida real, bem como no de Suassuna, o religioso está inextricavelmente ligado ao social e, pelas declarações do dramaturgo, relativamente a *Uma Mulher Vestida de Sol*, a intenção não era romantizar, no sentido de “alienação”, os dramas reais vividos pelos brasileiros do “sertão”, mas o contrário:

Quis também que, além da verdade poética e dramática, tivesse a peça sua verdade social. Assim, coloquei um drama humano – o de Rosa, Francisco, Joaquim etc. – dentro da grande tragédia coletiva do sertão, a luta do homem com a terra queimada de sol. Uma terra que não permite torres, de marfim ou de qualquer outra coisa, porque exige mais do que concede (...). (SUASSUNA, [1948] 2005, p. 28).

Para além do circo, do romanceiro, do mamulengo e dos autos vicentinos, adaptados ao calor e à realidade sociocultural do sertão, o Armorial

que Suassuna leva para o palco agrega a fé que fomenta o cotidiano do sertanejo às voltas com as intempéries da vida. Ao fazê-lo, o dramaturgo permite que seu palco se comunique não apenas com o público nordestino, mas com todo um setor da sociedade brasileira que, independentemente de habitar o “Brasil de baixo” ou o “Brasil de cima”, se vê representado nas personagens que encarnam suas lutas e aspirações, como ele mesmo afirma no Manifesto de 1961, ao se referir à constituição de um teatro popular que consiga expressar uma “visão épica e coletiva do mundo”.

CAPÍTULO IV

ARIANO SUASSUNA E O TEATRO POPULAR DO NORDESTE – TPN

4.1 Uma visão do Brasil, do “Povo” e da Cultura Popular à luz do debate sobre o teatro nacional-popular

Em outubro de 1961 Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho assinam o Manifesto do Teatro Popular do Nordeste. Em linhas gerais, o Manifesto do TPN apresenta-se como uma proposta de continuidade dos ideais que animaram o TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco, fundado em 1940 pelos mesmos dramaturgos. Em linhas gerais, Suassuna e Borba Filho afirmam:

1. A importância da literatura dramática, reverenciando as obras clássicas, considerando a dramaturgia como o elemento capaz de eternizar o teatro – daí a relevância de valorizar os (novos) autores da região;
2. A necessidade de a arte teatral se implicar com as questões próprias de cada tempo e de cada lugar, mas isso de modo amplo e libertário, soberanamente artístico, longe de sectarismos e de partidarismos, privilegiando sempre a beleza e a dignidade humanas;
3. O rechaço tanto ao teatro de mero entretenimento burguês (“frívolo”), quanto ao teatro de prioritária instrumentalização política (“dirigido”); opondo esses extremos, um teatro realmente ligado aos anseios do povo, fiel às tradições e às raízes populares de cada cultura;
4. A valorização, um tanto idealizada, do espírito do povo brasileiro, sobretudo do nordestino, vendo-o em seus aspectos mais positivos: “vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso, do trágico”; e
5. A identificação do projeto com os valores cristãos, ratificando a aproximação entre a arte e a religião, ao afirmar que “toda a tradição da arte popular é religiosa”, e também se alinhando às correntes mais

progressistas do catolicismo. (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p. 14-15).

Dentre os vários fundamentos que sustentam o referido Manifesto de 1961, chamou-nos a atenção três particularmente, a saber: o rechaço ao teatro de prioritária instrumentalização política (“dirigido”), a necessidade de a arte teatral se implicar com as questões próprias de cada tempo e de cada lugar, permanecendo longe de sectarismos e de partidarismos, e a valorização da cultura popular do Nordeste. Tais questões, aqui assinaladas, já direcionam de imediato nossa pesquisa para um recorte bem específico. Nas entrelinhas do Manifesto enxergamos um diálogo que se estabelece com um discurso corrente à época: o do teatro nacional-popular.

Embora no Manifesto de 1961 Suassuna faça questão de enfatizar que seu teatro não é “dirigido”, político nem “alistado”, sua tomada de posição não escapa a essa discussão mais ampla porque muitos de seus argumentos apontam para a existência de interlocutores que são, na verdade, os idealizadores de um teatro mais engajado politicamente. Supomos, de antemão, que só os três fundamentos grifados por nós anteriormente já apontam para uma tomada de posição política e ideológica da parte de Suassuna e Borba Filho, embora no Manifesto de 1961 ambos definam suas produções teatrais como não engajadas, políticas ou “alistadas”.

Quando os dramaturgos nordestinos compõem o Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, há algum tempo já vinha circulando um acirrado debate, entre os dramaturgos e críticos do teatro brasileiro, em torno da criação de centros populares de cultura que ajudassem a difundir a consciência de classe junto às camadas oprimidas por meio de uma estratégica cultura nacional-populista. Esse cenário acaba propiciando o surgimento do primeiro CPC – Centro Popular de Cultura, criado no Rio de Janeiro em 1961. O CPC, na verdade, é resultado material de um longo debate sobre a ideologia nacionalista corrente nos anos de 1950 e 1960 em torno do nacional-popular.

Grosso modo, o caráter nacional-popular que se buscava imprimir às realizações artísticas no Brasil na segunda metade do século XX foi cunhado pelo pensador italiano Antonio Gramsci. Carlos N. Coutinho (1999) observa que

o conceito de nacional-popular foi concebido durante um momento de muitas contradições na Itália, de modo que, naquele momento, surgia como alternativa de contraposição à cultura elitista, gerada pelos processos de transformação social que excluíram as forças populares do poder e afastaram os intelectuais dos interesses das classes subalternas.

Acrescentando elementos ao debate, Diógenes A. V. Maciel (2004, p. 64) considera que, embora os escritos do crítico se refiram a um contexto sociocultural específico, o italiano, eles focalizam problemas que se aproximam daqueles verificados na vida cultural brasileira, no momento em que se está tentando implementar um projeto nacional-popular para a cultura no Brasil. Orientando-nos por esse parâmetro, é possível identificar que o debate corrente no Brasil durante a década de 1960, sobre a proposta de organização de uma cultura nacional-popular, tem em Gramsci parte de seus pressupostos teóricos e ideológicos. Contudo, cabe ressaltar que, se é notável a influência do pensador italiano no projeto cultural dos grupos que assumiram o compromisso com a chamada cultura nacional-popular no Brasil, também são bastante nítidas as contradições que se apresentam quando os intelectuais brasileiros buscam articular esse conceito às suas proposições artísticas, como veremos no desenvolvimento deste capítulo.

Com efeito, empreender uma busca pela compreensão das formas de pensamento e da ação do movimento de trabalho cultural dos grupos engajados com a proposta de organização de uma cultura nacional-popular no Brasil dá ensejo a um recuo na história brasileira para que se compreenda o panorama político da época – que inextricavelmente está relacionado à criação de grupos de teatro que acreditamos serem os interlocutores do Manifesto assinado por Suassuna e Borba Filho. A política brasileira compreendida entre os anos de 1945 e 1964 caracterizou-se por governos de tendências ideológicas ao estilo do nacionalismo e do populismo. Ligia Vassallo (1993, p. 23) destaca que, após a Segunda Guerra Mundial, inicia-se uma tomada de consciência política da brasilidade, e isso, como acredita a pesquisadora, desencadeou um processo de valorização dos elementos nacionais,

O movimento foi muito fértil do ponto de vista cultural, daí resultando a busca das origens e especificidades brasileiras, muito evidenciadas mais tarde com o cinema e a música popular. É bem verdade que os conceitos ligados à questão da nacionalidade já haviam sido suscitados em vários níveis desde o século passado, porém sem a dimensão política que agora se revestem. No ambiente brasileiro pós-guerra, reforçaram-se o domínio da posição política nacionalista, já que a tomada de consciência cultural vem de 1922. (VASSALLO, 1993, p.23).

Como enfatiza Danilo H. F. Mota (2018, p. 16), no Brasil, a manifestação do populismo iniciou-se pela ideia de liderança de massas pela forma de mobilização política, ao passo que o nacionalismo surgiu como ideologia que inspirou as linhas de ação da esquerda brasileira, tais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), os sindicatos e algumas entidades estudantis. O pesquisador observa ainda que ambas as vertentes políticas utilizavam a noção de povo e massas como *slogan* de seus movimentos. Desse modo, “todo populista gritava nos comícios a palavra povo e os ideólogos nacionalistas tentavam conceituar em seus livros a ideia de povo” (MOTA, 2018, p. 17). Os termos “Povo” e “Massas”, recorrentes nesse ambiente político-ideológico, serão então os embriões de muitas contradições no cenário das criações artísticas politicamente mais engajadas, pois embora se falasse muito sobre tais conceitos, eles se mantinham ainda demasiadamente abstratos, permanecendo como mecanismos retóricos do populismo e do nacionalismo.

É nesse contexto que começam a circular algumas ideias propondo um revisionismo dos motivos estéticos e temáticos dos quais os dramaturgos brasileiros vinham se ocupando até aquele momento. Discutia-se a necessidade de uma dramaturgia comprometida com os aspectos sociais e políticos do país. O Teatro Paulista de Estudante (TPE) foi fundado em 1955 dentro da militância estudantil do PCB, por iniciativa de um grupo de jovens amadores que desejavam participar de maneira efetiva da vida cultural e política brasileira. Dentre os principais membros fundadores desse grupo destacam-se nomes como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha.

Como bem observou Maria Sílvia Betti (1997, p. 5), nos seus primórdios o grupo do TPE não contava com uma programação cultural definida, mas seus integrantes haviam elegido o teatro como instrumento de uma tarefa partidária. O grupo amador de estudantes paulistas cresceu consideravelmente nos anos que se seguiram, buscando estimular, sobretudo, a participação de seus membros em atividades culturais como forma de provocar mudanças no quadro social. Cabe ressaltar que o TPE operou como uma espécie de instrumento de realização de luta política da esquerda comunista, que até então se pautava nas seguintes bandeiras: reforma agrária, reforma urbana, anti-imperialismo, capital estrangeiro, socialismo e democracia.

Algum tempo depois o TPE firmou um contrato com o Teatro Arena de São Paulo no qual cedia alguns de seus amadores para figuração em troca de espaço para ensaios e da possibilidade de apresentar alguns trabalhos durante as segundas-feiras. De acordo com Maria Sílvia Betti (2013, p.3),

O acordo se mostrou decisivo para o destino de ambos os grupos: o ingresso nos espetáculos profissionais do Arena levou alguns dos principais integrantes do TPE (entre os quais Vianninha, Vera Gertel e Guarnieri) a se profissionalizarem no teatro; o Arena, por outro lado, com o ingresso de atores provindos da militância estudantil, passaria a reunir as condições determinantes para sua politização.

Já associado ao Teatro Arena de São Paulo, Gianfrancesco Guarnieri publica, em 1959, o artigo “O teatro como expressão da realidade nacional”, no qual delimita os pressupostos teóricos da arte e do teatro nacional-popular. Naquele artigo, quase um manifesto, Guarnieri destaca que

(...) a obra dos novos autores brasileiros demonstra claramente a necessidade geral de tratar de temas sociais, problemas do nosso povo em nosso tempo, o que nos dá a medida de quanto nossa juventude se aflige com os problemas atuais e quanto os artistas jovens procuram participar dessas lutas. (GUARNIERI, 1959, p.122).

De acordo com algumas informações constantes em Diógenes Maciel (2004, p. 72-73), essa preocupação com as formas de representação das classes subalternas na dramaturgia do Arena relaciona-se com o fato de

Oduvaldo Vianna e Guarnieri serem militantes do PCB. Maciel explica que no fim dos anos 50, a contradição “proletariado vs. burguesia” não tinha solução imediata; dessa maneira, deveriam ser apoiadas, em longo prazo, as tendências que se propusessem a alavancar o proletariado enquanto agente histórico e de classe. Segundo o autor, este passou a ser um dos objetivos do Arena:

Fazer um teatro que tivesse como objetivo da representação dramática as classes subalternas, suas concepções de mundo, de vida e de ética, que seriam levadas ao conhecimento do público habitual do teatro, sob um filtro partidário-ideológico de esquerda, a fim de torná-lo um “aliado” no processo de mudança social que se esperava. (MACIEL, 2004, p.73).

Para Maria Silvia Betti (1997), o projeto de dramaturgia nacional realizado pelo pessoal do Arena demonstrava claramente a necessidade de estar atento às contradições do país e de interferir, através da expressão artística e política, sobre elas:

(...) seu objetivo não é, meramente, o de fazer teatro, mas o de realizar uma forma específica capaz de, seja por sua temática, seja por seu estilo de representação, reunir em si os traços que o identificarão à chamada “realidade nacional”. É urgente, para o Arena, que o país seja captado e expresso através do exercício teatral. É urgente, ainda, que tal expressão traga à cena um modelo de identidade construído a partir da perspectiva das classes subalternas e sobre os dados que tornam inadiável a afirmação destas como força histórica. (BETTI, 1997, p.16).

Ainda segundo Betti (idem). o Arena se apresentava, no campo teatral, como “o setor mais disposto a encampar o debate que vinha se desenvolvendo em torno do nacional na esfera da produção teórica e acadêmica”, de modo que, “Nas formulações do grupo, esse ‘nacional’, conceito amplo no qual se projeta a identidade nacional do país, vem associar-se ao ‘popular’, tomando como modelo para sua expressão.”

A primeira peça elaborada em consonância com as proposições de um teatro nacional-popular dentro do Arena foi a público em 1958. Intitulada *Eles*

Não Usam Black Tie, a peça, assinada por Gianfrancesco Guarnieri, consolidaria o início da trajetória de teatro político de esquerda no Arena. Nesta obra, Guarnieri coloca o proletariado do morro carioca no centro das preocupações, focalizando, especialmente, os conflitos urbanos e a luta de classes. Maciel (2004) salienta que este era definitivamente o objetivo do Arena: “assumir um projeto de teatro de esquerda que valorizasse uma perspectiva nacional- popular, combinando um nacionalismo crítico com a representação das classes subalternas, despertando assim, a consciência sobre a luta de classes”. (MACIEL, 2004, p.71).

Ao que parece, a ideia de “popular” que começava a emergir das proposições artísticas do Arena, passaria a ser entendida como uma noção da subdivisão da sociedade em classes sociais, nos termos de Gramsci. Por essa perspectiva, o povo passava a ser concebido como o portador da identidade nacional, ao passo que essa categoria se projetaria em todo o território brasileiro a partir de sua expressão cênica, a dramaturgia nacional. De acordo com esse ponto de vista, o conceito de popular se associa à noção de classe, mescla conceitual desejável naquele momento do teatro brasileiro porque permitia, segundo Maciel (2004, p.73), “destacar a contraposição ao teatro burguês das grandes companhias, expressa através dos protagonistas proletários, tornados substância da expressão: a dramaturgia dos autores nacionais, preocupados com a representação do proletariado e seus problemas.”

A mudança no quadro social do país, que se almejava no Arena, viria a partir de uma identificação do público com as lutas dos protagonistas – o proletariado – de suas peças. Acreditava-se que a descrição de seus problemas e de sua realidade expressa através da perspectiva do povo, e para o povo, propiciaria um autorreconhecimento crítico de suas lutas, à medida que o público passasse a compartilhar do ponto de vista de seus personagens.

O trajeto que assim se iniciava em busca de um teatro nacional-popular viria desdobrar-se depois na criação dos Centros Populares de Cultura. Em 1960, Oduvaldo Vianna Filho comunicou o seu desligamento do Teatro Arena de São Paulo, e naquele mesmo ano montou a peça *A Mais Valia vai acabar*

seu Edgar. A obra de Vianninha caracterizou-se pela incursão radical dos motivos políticos da esquerda brasileira e das teorias nacionalistas em torno do nacional-popular, o que acabou atraindo intelectuais, artistas e jornalistas que diziam se interessar pela “arte política”, movimento que contribuiu para o surgimento do primeiro Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro, em 1961.

Na sua essência, os CPCs que foram emergindo em consonância com essa ideologia procuravam desconstruir a ideia de que a cultura popular, especialmente a brasileira, fosse meramente conservadora, identidade que tinha sido forjada no entrelaçamento entre as noções de folclore e cultura popular pelos estudiosos da literatura folclórica brasileira. Carlos Estevam, no estudo intitulado *A questão da cultura popular* (1963), define a “cultura popular” em termos exclusivos de transformação, considerando-a uma ação de cunho fundamentalmente reformista.

Segundo o principal teórico do movimento, a “cultura popular” diz respeito, essencialmente, “a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política. Ainda assim, não a ação política em geral, mas a ação política do povo.” (ESTEVAM, 1963, p. 29-30). O conceito de “popular” que emerge dos manifestos do CPC é eminentemente político, como podemos depreender das palavras de Estevam (*Apud*. REIS, 1963, p.79):

(...) a cultura que o CPC propõe-se levar ao povo é aquela que seus membros chamam de cultura para a libertação. Trata-se da utilização de vanguarda cultural para a conscientização do povo, o que facultará, posteriormente, a tomada de poder. A cultura para a libertação é, portanto, como podemos inferir, uma cultura essencialmente política.

Embora não comungasse plenamente com as teorias que iam se formando em torno do nacional-popular, e esboçando um pensamento mais próximo do de Suassuna, Ferreira Gullar (*Apud*. RIDENTI, 2000, p. 128) observa que, nos idos de 1960, o problema ideológico era lutar contra a ditadura, independentemente das teorias do nacional-popular; e que era preciso valorizar a cultura brasileira que tivesse raízes no povo, na criatividade brasileira, sem imitação das vanguardas europeias, o que, segundo o crítico, “empobrecia a cultura brasileira”.

Renato Ortiz (1994) salienta que “cultura popular”, para os idealizadores e teóricos envolvidos com a criação dos CPCs, se confunde com a ideia de conscientização. Assim, de acordo com Ortiz, ao se referir às “obras da cultura popular”, os agentes do CPC, identificados por ele como “militantes da cultura popular”, não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura.

4.2 Manifestos em Confronto: O Teatro Popular do Nordeste e o Centro Popular de Cultura

Os centros populares de cultura do Sudeste aproximaram a intelectualidade carioca e paulista, no entanto, sua ideologia se difundiu também entre os intelectuais do Nordeste, de modo que em 1960 a questão da forma popular de cultura passou a ser do interesse de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, principais fundadores do Movimento de Cultura Popular (MCP). Assim como no Sudeste, em Recife, apesar de empenhado no projeto de desalienação do povo, o Movimento sustentava uma abordagem diferenciada relativamente à forma popular de cultura, concebida como guardiã das tradições brasileiras. Segundo Germano Coelho, presidente do MCP, o movimento propunha também um intercâmbio entre os intelectuais e o povo, no entanto, ele acreditava que o povo também tinha algo a oferecer à intelectualidade:

(...) o que eles [o povo] precisavam a gente, o que a gente poderia dar a eles era conhecimento, técnica e ciência. Porque isso é o que a gente adquiriu na universidade. Mas em compensação, tudo o mais a gente tinha para receber do nosso povo. Então, não era um relacionamento no qual nós fôssemos intermediários, no qual nós fôssemos os doadores. Sabíamos exatamente que a experiência resultaria num processo de nacionalização nossa. Sairíamos menos alienados e iríamos aprender isto com eles. (COELHO, 1986).

A partir do Movimento de Cultura Popular Suassuna e Borba Filho criam o TPN – Teatro Popular do Nordeste, propondo uma reação ao teatro sem ligações com a realidade local. No Manifesto, o grupo de Suassuna

propõe “fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste”. Mas, sobretudo, diz o documento:

Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. (...) Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só que ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p.24-25).

Nosso recorte funda-se nestes aspectos da fala de Suassuna e Borba Filho; pressupomos que ambos os dramaturgos estabelecem um diálogo nem sempre consensual com as teorias que vinham circulando em torno do teatro nacional-popular, cuja proposta era a de uma conscientização de caráter fundamentalmente político, como vimos anteriormente. O confronto dos fundamentos da arte suassuniana com as teorias correntes sobre o teatro político dos CPCs parece demonstrar que a poética Armorial de Ariano Suassuna foi se delineando em respostas às questões estéticas e artísticas debatidas entre os idealizadores dos CPCs. Dessa feita, consideramos que embora o dramaturgo paraibano tenha enfatizado em diversas ocasiões que seu teatro não era político, ele assim se configurava ao estabelecer-se como um teatro de resistência — e por isso mesmo político — ao modelo de teatro defendido pelos CPCs.

A preocupação com a renovação da cena teatral do Nordeste é algo que aparece nos discursos de Suassuna e Borba Filho desde o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), fundado em 1945. Considerando essa trajetória, até chegar ao Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, em 1961, ambos os dramaturgos já vinham demonstrando comprometimento com a forma popular de cultura, como procuramos demonstrar nos capítulos iniciais desta pesquisa. Em síntese, tais preocupações ligavam-se, dentre outras

questões, a uma emergente necessidade de renovar o repertório teatral do Nordeste, com vistas à valorização dos autores nacionais em detrimento das produções teatrais estrangeiras que vinham sendo montadas com bastante frequência nos palcos das nossas companhias. Essa necessidade de se insurgir à crescente representação de peças estrangeiras nas companhias de teatro do Recife, relacionava-se também com o fato de essas peças não darem conta de expressar a realidade social e cultural do povo nordestino.

Considerando a ação dos grupos amadores de teatro na época em que surgiram, tanto no Nordeste, como no Sul e Sudeste do País, é possível observar, no início de suas trajetórias, alguns interesses bastante similares – ainda que não houvesse diálogos entre esses mesmos grupos –, isto é, ambos tinham em comum a preocupação com a renovação da cena teatral de suas respectivas regiões. Assim como no TEP, no Teatro Paulista de Estudantes ocorreu um movimento bastante semelhante ao que se processou no grupo de estudantes nordestinos. Os estudantes paulistas, inicialmente comprometidos com a dimensão social e política da arte, opuseram-se fortemente aos grupos de teatro de São Paulo que tinham seus repertórios centrados nas peças estrangeiras.

Assim sendo, nos é possível verificar que os interesses de ambos os grupos apresentam aspectos em comum durante suas fases iniciais; a preocupação com um teatro que trouxesse para o palco os dramas do povo brasileiro. Contudo, os caminhos se bifurcam na medida em que começam a circular no país as questões em torno da politização do teatro. O TPE, como vimos, terminaria por dar novos rumos – em termos de engajamento político – — ao Teatro Arena de São Paulo, inclusive chegando, mais tarde, à criação dos CPCs. Enquanto isso, no Nordeste, acirravam-se as proposições de uma linha de teatro bastante diferente daquela vertente política que vinha se consolidando no Arena, até desdobrar-se na criação dos CPCs.

Com efeito, cabe salientar que, se por um lado os caminhos dos grupos de teatro acima relacionados se bifurcaram pela divergência nos rumos que suas artes tomariam, por outro esses caminhos voltam a se encontrar em 1961, quando todos discutem o nacional-popular. Nas entrelinhas do Manifesto do

Teatro Popular do Nordeste – com já mencionamos – é possível verificar que os interlocutores de Suassuna e Borba Filho, são, na verdade, os idealizadores de um teatro mais engajado politicamente. Parte das teses apresentadas no Manifesto do TPN nos permite depreender que os fundamentos dessa arte se perfazem em contraposição às teorias adotadas pelos grupos de teatro do Sul e Sudeste. De antemão, convém assinalar que o ano de lançamento do Manifesto do TPN, 1961, coincide exatamente com a data da criação dos CPCs, o que, notadamente, explicita o embate existente entre esses grupos.

O CPC deu continuidade aos ideais políticos que vinham tomando forma desde o Teatro Paulista de Estudantes. As determinações dos parâmetros de sua arte eram tomadas a partir de uma série de questões políticas que desembocaria, no plano da cultura, na tentativa de organização de um teatro nacional-popular de cunho pedagógico voltado para a conscientização política das massas com a finalidade de despertá-las para a luta de classes. Vale destacar que o Movimento de Cultura Popular do Nordeste, do qual Suassuna fazia parte, empreenderia um grande diálogo com o CPC, fato este que ocasionaria seu rompimento com o grupo, conforme relatou o próprio Suassuna (*Apud*. DIMITROV, 2011, p.120):

No começo da década de 60, às vésperas do regime militar, eu notei que a cultura brasileira estava ficando cada vez mais marginalizada. E a cultura popular mais ainda. O Movimento de Cultura Popular – MCP – foi fundado aqui por influência do então prefeito Miguel Arraes. Este movimento serviu de modelo para o Centro de Cultura Popular o – CPC – no sul. Eu fui um dos pioneiros do MCP, mas depois eu rompi. Achei que estava havendo um patrulhamento muito grande dentro do MCP. Estavam querendo que a gente fizesse uma arte excessivamente engajada, entende? E eu então me rebelei, não aceitei, rompi e saí.

Pode se ter em conta que a partir de 1960 a cena cultural do Recife estava mais diversificada dos que nos anos anteriores. O MCP havia assumido o compromisso com a ação política do CPC. A ideia de politização do teatro não pareceu muito adequada para Suassuna. No Manifesto do TPN, relaciona os alvos ideológicos que motivaram o embate:

Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada; ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo. Fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão pré-determinada de mundo, mas pulsar de modo com a carne e o sangue do nosso povo (...). (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p. 24-25).

Apesar de os intelectuais dos CPCs admitirem certa ligação com o pensamento de Gramsci, ocorre que em alguns momentos as ideias do filósofo italiano aparecem distorcidas no Anteprojeto do Manifesto do CPC (**Anexo II**), assinado por Eduardo Estevam em 1962. (ORTIZ, 1994). Acreditamos que algumas referências de Suassuna, na citação acima relacionada, dialogam – muitas vezes de forma dissonante – com as ideias defendidas pelos idealizadores do Centro Popular de Cultura – criado em 1961, no Rio de Janeiro e ligado à União Nacional de Estudantes (UNE) – que foram sistematizadas no referido Anteprojeto de 1962.

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural (2021), o CPC reuniu artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc., e tinha como eixo a tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares. O CPC era norteado pelo conceito de "arte popular revolucionária", que a concebia como instrumento privilegiado da revolução social. A defesa do caráter coletivo e didático da obra de arte, e do papel engajado e militante do artista, impulsionou uma série de iniciativas, tais como, a encenação de peças de teatro em portas de fábricas, favelas e sindicatos; a publicação de cadernos de poesia vendidos a preços populares; a realização pioneira de filmes autofinanciados.

As principais ideias cepecistas sistematizadas no Anteprojeto do Manifesto do CPC foram assim resumidas pela Enciclopédia Itaú Cultural (2021):

O documento postula o engajamento do artista frente ao quadro político e cultural do país no período e faz o diagnóstico da impossibilidade de uma arte popular fora da política. De acordo com o Anteprojeto, a arte do povo é "de ingênua consciência",

"desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais", não tem outra função, senão "a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento". Ao definir a arte como um dos instrumentos para a tomada do poder e o artista como aquele que assume um compromisso, ao lado do povo, o CPC defende um "laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas", mas de modo a tirá-las de seu lugar de alienação e submissão.

Apresentando uma clara discordância com as ideias cepecistas, o Manifesto de Suassuna e Borba Filho enfatiza que "fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão pré-determinada de mundo". Essa crítica pode ser melhor entendida se levarmos em consideração as palavras de Renato Ortiz (1994, p.73), segundo o qual a categoria de intelectual conceituada por Gramsci assume um significado bastante distinto entre os agentes do CPC. Ortiz salienta que o intelectual, tal como aparece em Gramsci, é, na realidade, a expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares. Desse modo, em Gramsci, "a relação partido-massa é interna, e se realiza de baixo para cima, isto é, ela emerge junto às classes populares que secretam seus próprios intelectuais orgânicos". (ORTIZ, 1994, p.73). Já no CPC, segundo Ortiz (*idem*), a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas, estabelecendo uma relação de cima para baixo.

Em diversas ocasiões Suassuna enfatizou a necessidade de a "arte ligar-se às raízes do povo", "ser porta-voz de seus anseios", mas isso de modo "soberanamente artístico" e "longe de sectarismos", afastando-se, desse modo, da forte conotação política que revestia a arte naquele momento. Ampliando o debate, podemos inferir que essas colocações de Suassuna se apresentam na contramão dos "ideais artísticos" do CPC. Para que se tenha uma ideia mais assertiva dessa proposição, vale destacar o fato de que os intelectuais do CPC afirmavam que sua formação não tinha motivações estéticas, mas sim políticas, e que, por esse motivo, os intelectuais que compunham o grupo chegavam às suas próprias concepções estéticas sem, no entanto, tomarem por base as questões artísticas. Em síntese, suas motivações eram essencialmente políticas, como podemos depreender destas colocações de Eduardo Estevam (1963, p.79):

As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura diante das questões fundamentais da arte popular e da arte em geral não são posições que derivam diretamente de uma reflexão exclusiva sobre os problemas estéticos. Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas questões estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade.

Como observa Larissa Costard (2013), outra questão muito debatida entre os membros do CPC foi a ação contra o “artista alienado”, aquele que “não consciente das determinações sofridas por sua arte, se crê no reino da liberdade de criação” (COSTARD, 2013, p. 8). Eis a concepção de artista ideologicamente elaborada por Estevam (1963, p.80):

O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante de todo social. O que não é declarado explicitamente pelo artista alienado é dito implicitamente pela obra alienada. Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apoia este processo para avançar: ou declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução, ou não passar de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar.

Ao que parece, para Suassuna estas proposições operavam como uma espécie de entravamento da liberdade criadora do artista popular. Nessa mesma direção, Maioli (2008, p.41) destaca o fato de os intelectuais do CPC, identificados por Suassuna como “sectários de esquerda”, serem criticados pelo dramaturgo paraibano por causa do interesse que tinham em limitar a liberdade de criação de artistas populares, buscando enquadrá-la em modelos preestabelecidos. Em outra ocasião Suassuna chegou a comentar a respeito da existência de uma espécie de discriminação dos poetas populares por parte da esquerda brasileira:

No Recife, certa vez, alguns jovens críticos de esquerda escreveram uma série de artigos destinados a acusar os Cantadores e poetas populares nordestinos por não serem suficientemente *progressistas*, por povoarem seus folhetos de Reis, de Princesas filhas de fazendeiros, de Condes, Barões e Cavaleiros (...). (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 2008, p.155).

Suassuna foi alvo de constantes ataques por parte dos intelectuais de esquerda pelo fato de representar em sua poética todo o universo mágico encontrado nos elementos da cultura popular do Nordeste, sobretudo, nos folhetos do Romanceiro Popular — que o dramaturgo toma como base para suas recriações dramáticas — e isso, porque, para os idealizadores dos CPCs, essa recorrência de Suassuna ao ambiente mítico-fabuloso da cultura popular nordestina operava como uma espécie de entrave ao desenvolvimento da ação política que os membros de seus grupos vinham tentando realizar. Tal crítica se sustentava ainda na crença de que os elementos que Suassuna recria em sua poética desencadeavam uma espécie de mascaramento das circunstâncias sociopolíticas do Nordeste brasileiro. Contudo, embora a ideologia dos CPCs se difundisse quase que de modo hegemônico, no Manifesto do Teatro Popular do Nordeste Suassuna e Borba Filho insistem em declarar:

Nossa arte é comprometida com o homem e com o mundo: mas, por isso mesmo que é popular, mantém-se fiel ao espírito de nosso povo, vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso e do trágico. Por isso, nosso compromisso não é assumido, interessadamente, apenas com o lado político da realidade: pelo contrário, é feito com o total do mundo, do que tem de mais cotidiano ao que possui de mais sagrado e transcendente. (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p.24-25).

Eis um quadro descritivo dos ideais da arte de Suassuna. Através desta passagem o dramaturgo tenta demonstrar que a realidade do povo nordestino, em suas múltiplas faces, ocupa o centro de suas composições teatrais. Maioli (2008, p. 53) enfatiza esse processo de recriação da realidade do Nordeste na poética suassuniana. Como aponta a pesquisadora, a realidade empírica do

sertanejo nordestino, por ser recriada de acordo com os moldes da poética do Romancero, é captada a partir de uma perspectiva mística que tende a privilegiar suas múltiplas facetas, desde as mais inóspitas até as mais atrativas e encantadoras.

Retomando a questão segundo a qual a arte suassuniana se estabelece como uma poética de resistência ao modelo de teatro realizado nos CPCs, é possível que as palavras do dramaturgo, citadas no excerto acima, ganhem uma conotação mais ampla se comparadas a uma declaração específica de Eduardo Estevam. Em sua leitura das páginas do Manifesto do CPC, Renato Ortiz (1994, p.73) salienta que, para Estevam, todo aspecto não imediatamente político deve ser eliminado de seu projeto cultural, assim sendo, para o CPC o lúdico, o religioso e o estético – elementos essenciais da poética de Suassuna – são aspectos secundários da existência. Eles exprimem ainda, de acordo com as palavras de Estevam, “uma perda de horas-homens”.

Curiosamente, alguns integrantes do CPC, embora comprometidos com a ação política do grupo, sustentavam uma linha de pensamento bastante diferenciada daquelas instituídas por Eduardo Estevam relativamente à dimensão estética da arte. Nesse sentido, Ferreira Gullar, um dos principais dirigentes do grupo, fez a seguinte crítica ao modelo artístico que se almejava no CPC, ressaltando, inclusive, sua inviabilidade:

O grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas, porque se você for sofisticado, se fizer uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticada, você não vai atingir as massas. Então, propunha fazer uma coisa de baixa qualidade para atingir as massas. (...) Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas. Então nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável. (GULLAR *apud* RIDENTI, 2000, p.111).

Embora optassem por ser “parte integrante do povo”, o distanciamento entre o povo e os intelectuais permanecia uma constante. Essa incomunicabilidade podia ser verificada no próprio público do Arena e do CPC, pois embora o povo se constituísse como substância da expressão nacional-

popular, proposta por estes grupos, seus espectadores, em sua maioria, eram intelectuais, artistas e integrantes da classe burguesa. Assim sendo, o povo permanecia sempre alheio a essa produção teatral.

Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p.19), em sua leitura do Manifesto do CPC, chama a atenção para um dos aspectos que possivelmente teria engendrado a inviabilidade da arte cepecista. A partir do referido Manifesto, a pesquisadora observa que para a realização da chamada “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual deveriam assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significaria uma “negligência formal”. Ao contrário, caberia ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir-se corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais” (idem).

Por essa lente, a “arte popular revolucionária”, se configuraria, como destaca a autora, numa “saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que via de regra marcava as produções engajadas naquele momento” (*ibidem*, p.19). Em síntese, o pendor pelo adestramento à sintaxe das massas, explícita, dentre outras coisas, a diferença de classe e de linguagem existente entre o intelectual e o povo, ressaltando, dessa maneira, a inviabilidade da arte cepecista.

Segundo Theodor Adorno (1975, p.28),

A doutrina que se defende exige a linguagem do intelectual. A despreensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas.

Ajustando estas observações de Adorno ao contexto cepecista, entendemos que o empenho do Intelectual/Artista dos CPCs em “simplificar” suas várias linguagens artísticas — sejam elas no campo do teatro, música, ou literatura — com a finalidade de torná-las compreensíveis ao elemento popular, se tornaria uma proposta inviável, haja vista que, na prática, os cepecistas não falavam a linguagem das fábricas e das ruas.

Visando colocar em prática a função comunicativa da obra de arte, que se almejava no CPCs, seus integrantes buscavam exprimir-se a partir dos meios mais simples de comunicação, recorrendo inclusive à arte do povo. Contudo, é pertinente focalizar que no Manifesto cepecista existem alguns parágrafos que tratam de diferenciar as artes que são direcionadas para o povo, numa escala vertical em que a produção artística elaborada pelas camadas populares estaria totalmente à margem da arte popular revolucionária produzida pelos intelectuais dos CPCs. Não obstante essa desqualificação da arte do povo, os artistas dos CPCs parecem recorrer às suas expressões à medida que lhes convém assinalar uma pretensa comunicação com o povo, traindo-se, conforme as palavras de Adorno, pelos signos de exagero e o trato estilizado dessa cultura e de suas linguagens, permanecendo sempre o infortúnio da incomunicabilidade entre o intelectual o artista e o povo.

De acordo com algumas informações constantes em Heloisa B. de Hollanda (1980, p. 19), em 1963 foi publicada a coletânea intitulada *Violão de Rua*, da série *Cadernos do Povo Brasileiro*, obra que se afirmava como mais uma realização do Centro Popular de Cultura. A coletânea reúne alguns poemas representativos das teses apresentadas no manifesto cepecista e demonstra claramente sua preocupação com o engajamento. A título de ilustração, vejamos como em alguns de seus poemas, os intelectuais do CPC procuraram colocar em prática as teses do Manifesto. No poema Domingo Burguês em Copacabana, de Fernando Mendes Vianna, sobressai-se a percepção da distância existente entre o intelectual e o povo:

Mãe, quase não vinha te ver
 Neste domingo.
 E não por causa de mulher:
 por causa de um mendigo.
 Neste domingo, no edifício altíssimo
 onde moro,

Um canário Chora
 Na Gaiola da área de serviço.
 Uma lavadeira canta
 num tanque do edifício.

Na porta do edifício

passa o rico com um presunto.
Na porta do edifício
dorme o mendigo adulto.

A favela, é logo ali.
Choro uma lágrima fácil.

Sou um burguês
de doirada tez
e inútil desquício.
E moro aqui.
Na praia florescem
moças de biquini.
No morro crescem
andrajos.

Mãe, o pior cego
é o que ver não deseja.
E eu tudo vejo
e me finjo de grego
De mim hoje
tenho nojo.
Mas isso passa. (VIANNA, 2001, p.54-55).

No poema em tela, é possível observar que o poeta opera uma espécie de autorreconhecimento crítico de sua existência enquanto cidadão de classe média, inclusive “lamentando” essa condição socioeconômica. A voz poética é expressa a partir de um sentimento de culpa, talvez como recurso a uma tentativa de se solidarizar com o espírito do povo, identificando-se às suas lutas ao renegar criticamente sua classe social. O cenário descrito em sua poesia cria uma espécie de contraste: o rico que carrega um presunto, o mendigo que dorme à porta, ou ainda, os longos edifícios da zona sul ladeados pela favela. O poeta situa-se numa espécie de espectador de duas realidades assimétricas, elaborando a sua crítica social a partir da denúncia da condição da miséria representada em sua poesia, especialmente na figura do mendigo: alheio às próprias condições humanas.

Na poesia a seguir, composta por Oscar Niemeyer, o autor faz um autoquestionamento de sua posição social e dos benefícios do qual despoja. Desse modo, sua “opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina”, de acordo com a leitura que Heloísa B. de Hollanda (1980, p. 25) faz do poema. É possível que a reflexão contida nestes versos tenha como

substrato a tentativa do intelectual em se fazer povo, ou pelo menos estar ao lado dele, por meio da renúncia à classe social a qual pertence:

O que fez você, arquiteto,
desde que está diplomado?
O que é que você fez
para se ver realizado?
Trabalha, ganha dinheiro,
anda bem alimentado.
Nada disso, meu amigo,
é grande para ser louvado.

Você só fez atender
a homem que tem dinheiro,
que vê o pobre sofrer
e descansa o ano inteiro
na bela casa grã-fina
que fez você projetar,
esquecido que essa mina
um dia vai acabar.

Mas se você é honrado,
não deve se conformar.
Ponha a prancheta de lado
e venha colaborar.
O pobre cansou da fome
que o dólar vem aumentar
e vai sair para a luta
que Cuba soube ensinar. (NIEMEYER *apud* FÉLIX, 1963, p.112).

Para Heloisa B. de Hollanda (1980, p. 26), o autor mitifica o poder da conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual. No excerto a seguir, acrescenta:

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a “sintaxe das massas” significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética— seu único engajamento possível—, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então,

uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática. (*Ibidem*, p. 26).

É provável que esses questionamentos focalizem, ainda mais, a existência de uma conversa entre o manifesto de Suassuna com as teses do Manifesto cepecista. Como vimos nos capítulos iniciais deste trabalho, a reconstituição da trajetória intelectual de Suassuna coloca em relevo seu comprometimento com a situação da cultura popular, bem como sua constante busca por uma dramaturgia que a partir do diálogo com a cultura popular de sua região, fosse fiel às tradições do povo. No entanto, o que vinha ganhando força, quase que de modo hegemônico, inclusive no Nordeste, era a proposição de organização de uma cultura nacional que se queria popular, mas que se mantinha incomunicável com o povo. Nessa mesma direção, inclusive recorrendo a algumas proposições de Walter Benjamin, Heloisa B. de Hollanda enfatiza:

Propondo-se a estar a seu lado, compartilhando seus sofrimentos e acenando com esperança de um futuro promissor, o escritor opta, como diz Walter Benjamin, por uma solidariedade “espiritual” com o povo. No entanto, permanece a percepção de uma distância entre o intelectual e o povo, que transparece na poesia populista expressa em alguns momentos por uma consciência extremamente culpada. (HOLLANDA, 1980, p.23).

Identificamos em um dos trechos do Manifesto do TPN, destacado no início desta seção, uma manifestação de insatisfação relativamente a esse projeto de organização cultural que, cada vez mais, vinha ganhando o gosto dos intelectuais brasileiros e se projetando em nível nacional. No trecho supramencionado, Suassuna faz uma identificação crítica dos motivos desse projeto no âmbito de sua produção teatral e explicita uma clara contraposição ao propor

O rechaço tanto ao teatro de mero entretenimento burguês (“frívolo”), quanto ao teatro de prioritária instrumentalização política (“dirigido”); opondo esses extremos, um teatro realmente ligado aos anseios do

povo, fiel às tradições e às raízes populares de cada cultura. (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p. 14-15).

Estes apontamentos nos permitem entender, com mais clareza, algumas questões que aparecem de forma tácita nas entrelinhas do Manifesto do TPN. Entendemos que quando Suassuna propõe “um teatro realmente ligado aos anseios do povo”, o vocábulo “realmente” não enfatiza somente a posição contrária de Suassuna frente ao modelo de teatro defendido pelos intelectuais do CPCs. Acreditamos estar contida nesta expressão uma chave de leitura crítica que o dramaturgo faz dos rumos que tomaria a cena cultural de sua região e, por extensão, do Brasil. A “(re)afirmação” que o termo em questão denota, coloca em evidência a contradição existente na ação dos grupos pretensamente comprometidos com a organização da cultura, sobretudo os CPCs, no momento em que se está tentando implementar uma cultura como identidade nacional, pois, como vimos demonstrando, embora os projetos dos CPCs relacionassem o povo em suas teorias, o que se verificava na prática era, na verdade, o fato de suas linguagens artísticas permanecerem inviáveis por se constituírem, quase sempre, incomunicáveis com o seu público.

Oportuno destacar que a proposta de diálogo com a cultura popular, ora ou outra torna o nebuloso o conceito, isso porque, para os intelectuais do CPC, o termo “cultura popular” não se refere às manifestações populares no sentido tradicional do termo. O manifesto cepecista definia três modelos de arte: a arte do povo, a arte popular e a arte popular revolucionária. Para o projeto de transformação social preconizado pelo CPC, somente a última importaria e desempenharia uma função social viável. De acordo com Carlos Estevam (1963, p.90), a arte do povo seria predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas, e se definiria principalmente pelo fato de o artista não se distinguir da massa consumidora. Assim, como sustenta Estevam, o artista e o público viveriam no mesmo anonimato, de tal modo que seu nível de elaboração artística seria primário, resumindo-se a,

ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada (...) A arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e

desajeitada de exprimir os fatos triviais dados à sensibilidade embotada”. (ESTEVAM, 1963, p. 90).

Como bem observou Costard (2013, p.14), vê-se no manifesto cepecista, uma noção de arte bastante elitista, bem como uma concepção de povo como inerentemente infértil, incapaz de representar a si mesmo. Ainda de acordo com o Manifesto cepecista, o segundo tipo de arte: a popular, seria mais elaborada do que a arte do povo, distinguindo-se desta pelo fato de seu público ser constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa receptora improdutora de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas.

Tanto a arte do povo quanto a arte popular não poderiam ser concebidas pelo CPC como método válido de comunicação com as massas, “pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência” (ESTEVAM, 1963, p. 93). Analisando o Manifesto cepecista, Costard (2013, p.14) esclarece ainda que a arte popular era tida como uma arte de atitude “escapista”, porque não pretendia transformar a realidade, mas apenas oferecer um refúgio para fugir dela. Não buscava construir seus valores por um processo de aprofundamento e intensificação das experiências vividas pelo homem do povo. A arte do povo — cerne da poética de Suassuna —, não expressaria a “essência do povo”, somente suas manifestações “fenomênicas”. As duas formas artísticas eram também consideradas alienadas porque não assumiam posição radical diante das condições de sua existência.

Os intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho para intervir de maneira direta nos debates que se desenvolveram a partir da década de 1960. Mobilizados pelas propostas revolucionárias da produção de caráter populista, tomaram como bandeira de seu movimento a arte popular revolucionária. Segundo Estevam, essa modalidade artística teria como objetivo principal captar a essência do povo, identificando-se às suas lutas a fim de promover sua emancipação frente a desigualdade de classes, de tal

modo que isso resultaria na tomada do poder. Assim, nas palavras de Estevam, essa arte só pode ser concebida como popular

(...) Quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. (ESTEVAM, 1963, p. 92).

Para o CPC, a arte popular revolucionária deveria versar sobre as questões humanas à luz de uma perspectiva política que desembocaria na ruptura com a sociedade de classes, propiciando ao povo escapar do cerco de miséria de que era vítima naquele momento. Dessa feita, seus integrantes afirmavam que “fora da arte política não há arte popular” (ESTEVAM, 1963, p. 93). Na contramão dessas declarações, Arnaldo Jabor, em uma entrevista concedida à Heloisa Buarque de Hollanda, faz uma reavaliação da sua participação na produção cepecista: “a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema” (JABOR *apud* HOLLANDA, 1980, p. 26).

Cumprir observar que, enquanto os intelectuais do CPC afirmavam que “fora da arte política não há arte popular”, o projeto cultural de Suassuna, em pleno curso de suas atividades, baseava-se, durante a criação de suas peças, em fontes consideradas folclóricas que, inclusive para os intelectuais do CPC, não davam conta de expressar a realidade social do povo e nem de intervir ativamente sobre ela. Apesar de o modelo artístico do CPC ter reunido incontáveis adeptos de seu projeto, no Manifesto do TPN Suassuna insistia em declarar que a dramaturgia somente poderia ser fiel às raízes do povo e definir-se em relação a ele desde que considerasse a arte produzida pelas camadas populares. Essa constante busca pela recuperação das raízes populares em um meio fortemente dominado pela difusão da proposta de politização da arte, justificava-se, segundo as ideias contidas no manifesto do TPN, pelo fato de a

cultura produzida pelo povo ser depositária de suas concepções de mundo e por extensão, ser porta-voz de seus anseios e de suas necessidades:

Nossa arte é comprometida com o homem e com o mundo; mas, por isso mesmo que é popular, mantém-se fiel ao espírito do nosso povo, vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso e do trágico. Por isso, nosso compromisso não é assumido, interessadamente, apenas com o lado político da realidade; pelo contrário, é feito com o total do mundo, do que tem de mais cotidiano ao que possui de mais sagrado e transcendente. (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p.24-25).

O projeto cultural de Suassuna, desde o Teatro do Estudante de Pernambuco, empreendeu uma busca pelas raízes da cultura popular brasileira como uma tentativa de trazer para a cena a cultura do povo em seus mais variados aspectos sem, contudo, perder de vista o aspecto social da obra de arte, haja vista a maioria dos episódios emprestados da cultura popular, na recriação de suas peças, serem exatamente aqueles que tratam de temas sociais do Nordeste.

Segundo Luís Reis (2018), dentre os principais ideais que motivaram as ações do TEP, destacaram-se: o fortalecimento do teatro como arte e não apenas como forma de entretenimento; a democratização do acesso à arte teatral; o estímulo a uma produção dramaturgica moderna, inspirada principalmente na cultura local. Esses propósitos, segundo Reis, teriam motivado o grupo do TEP, na pessoa de Hermilo Borba Filho, a desenvolver pesquisas sobre a cultura local e a apontar o teatro como veículo de aprimoramento pessoal e coletivo, de modo a desempenhar, concomitantemente, uma tarefa artística e pedagógica. Isso posto, convém assinalar que o potencial de criticidade que Suassuna e Borba Filho enxergaram na cultura popular local, não só os motivaram a relacionar essa cultura no projeto cultural do TEP, e mais tarde no TPN como elemento fundamental de sua poética, mas também desempenhou uma espécie de questionamento aos intelectuais que concebiam a arte do povo como um produto conformado das classes sociais economicamente atrasadas.

Relacionar a arte do povo em suas criações artísticas, parecia ao CPC uma ideia fora de cogitação. Como observa Costard, a perspectiva do CPC “não era inserir o povo no mundo da cultura que lhe foi subtraído, participar das experiências artísticas e culturais, dar-lhe a conhecer a cultura artística que lhe era negada na sociedade burguesa”, ou ainda “reconhecer seus produtos como artísticos e a capacidade de questionar o que era arte na sociedade capitalista” (COSTARD, 2013, p. 15). No manifesto cepecista, o que se podia ler, na verdade, era uma crítica à essa postura, qualificando-a como uma concepção romântica:

Por isso repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos [de artistas que pretendem aproximar o povo da arte] o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita; nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heroica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular. (ESTEVAM, 1963, p.93).

Por essa lente, “somente na arte revolucionária, que visava a mostrar ao povo a necessidade de se compreender no mundo que vive, como lição escolar estaria a verdadeira arte” (COSTARD, 2013, p.15). É precisamente em reação e em relação a esse projeto intelectual que se define, em termos políticos, a poética de Suassuna. Embora o teatro do dramaturgo nordestino não seja “político”, na acepção do CPC, ele assim se configura ao se erigir como um teatro que sobreleva as raízes da cultura popular nordestina, de modo a desempenhar, concomitantemente, a

Valorização um tanto idealizada, do espírito do povo brasileiro, sobretudo do nordestino vendo-o em seus aspectos mais positivos: “vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso, do trágico” (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p.14-15).

No Manifesto do TPN, o elogio ao espírito do povo se opõe à concepção de povo tal como fora conceituado ao longo das linhas do Manifesto cepecista, isto é, um povo idealizado, ignorante e amorfo, sem que isso fosse qualificado, problematizado ou debatido. Em contrapartida, o Manifesto do Teatro Popular do Nordeste pressupõe que a expressão mais autêntica da cultura brasileira só poderia ser encontrada no espírito do povo e na cultura popular. Ariano Suassuna trilha os caminhos das tradições populares brasileiras e nos recoloca em contato com nossas matrizes culturais de origem indígena, ibérica, mouro-negra, asiática e mediterrânea, para em seguida emprestar-las os elementos eruditos, constituindo assim, uma poética universal, que, simultaneamente, retrata o microcosmo da realidade cultural luso-brasileira e da América Latina, impulsionando o moderno teatro brasileiro na busca pela confirmação de sua grandeza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação formulou-se como proposta de investigação dos fundamentos estéticos e políticos da Arte Armorial de Ariano Suassuna a partir da trajetória artística e intelectual do dramaturgo e do confronto do Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, assinado por ele e por Hermilo Borba Filho, em 1961, com as teses do Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962 e depois publicado na íntegra por Carlos Estevam no livro *A questão da cultura popular*, Tempo Brasileiro, 1963.

Na busca por uma definição da Arte Armorial, revisitamos os caminhos da formação social e intelectual de Suassuna, tendo em vista reconstituir os fascículos de sua trajetória que, em conjunto, conformam um todo expressional e singular que é o seu projeto estético-cultural. Os elementos da cultura popular nordestina, relacionados pelo dramaturgo em seu Movimento, estiveram presentes na vida do autor paraibano desde sua infância. Como ele mesmo afirmou muitas vezes, tudo começou na infância, no sertão de Taperoá, em que a única coisa que o separava do palco do circo e dos cantadores de praça era a condição de espectador.

No Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, Suassuna estabeleceu vínculos decisivos para o seu processo de amadurecimento intelectual. Hermilo Borba Filho, lembrado por Suassuna em muitas ocasiões como um verdadeiro “abridor e apontador de caminhos”, protagonizou a corrida na busca pela definição e democratização ao acesso do teatro brasileiro. O TEP foi o embrião dos ideais que, mesmo naquele momento, já apresentava indícios de uma incipiente armorialidade. A passagem de Suassuna pelo TEP – durante os anos de 1940 a 1953 – mostra-nos como se plasmou um intelectual que procurou incorporar ao teatro brasileiro os dramas reais do povo, aproveitando os motivos telúricos do Brasil a fim de criar um teatro nordestino e brasileiro.

A leitura dos prefácios, bem como das entrevistas, artigos e de outros textos de autoria de Suassuna, nos deram a dimensão da complexidade de seu processo de recriação poética. As narrativas populares, assim como os mitos

do Romanceiro; os espetáculos de rua; os versos improvisados dos cantadores nordestinos; as xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos, uma vez recriados no seio do Armorial, reafirmam a alma do Nordeste brasileiro como um espaço privilegiado, dotado de estranha beleza. O ambiente nordestino, recriado em sua poética, deixa de ser ponto de mirada, para onde se direciona o olhar, e passa a ser o lugar de onde se olha, revelando uma concepção nova que é substanciada pelo drama do povo e uma visão de mundo particular, de como o nordestino vê e interpreta a sua realidade.

O Armorial “pulsa de acordo com o sangue e o espírito do povo nordestino”, afirmou Suassuna. Os anseios do povo, assim como as mazelas sociais, não passavam despercebidas aos artistas populares, de tal modo que essas questões sobressaíam-se em suas criações artísticas. Assim, a crítica social elaborada por esses artistas é perpassada pelo filtro da cultura popular, e ganha novas cores e dimensões ao serem incorporadas pela poética armorial, ao mesmo tempo em que são promovidas em nível universal, pelo fato de muitos dos episódios emprestados da cultura popular à armorialidade suassuniana, revelarem, na verdade, situações que se constituem como verdadeiros microcosmos das relações humanas. Desse modo, entendemos que, mais do que simplesmente recriar a partir dos elementos da cultura popular, além de romper com os limites do regional, o Projeto Armorial coloca em evidência a função social dessa cultura, e, simultaneamente, explicita a potencialidade crítica de suas linguagens artísticas.

Ao investigarmos nas peças *Auto de João da Cruz* (1950), *O rico avarento* (1954), *Auto da Compadecida* (1955), *Farsa da Boa Preguiça* (1961) e nos entremezes *Torturas de um Coração* (1951) e *O Castigo da Soberba* (1952), como se verificavam na prática os procedimentos estéticos da Arte Armorial, verificamos que, para a composição dessas obras Suassuna recorre à literatura de folhetos, aos contos e espetáculos populares do Nordeste, colocando o espírito armorial a serviço de sua poética na tradução das diferenças desse país “grandioso e contraditório que é o Brasil”, reafirmando suas múltiplas possibilidades. Também foi possível notar, a partir da leitura cronológica das peças e dos entremezes acima relacionados, um gradual e

notável amadurecimento crítico por parte de Suassuna. Percebemos que as últimas peças produzidas pelo autor demonstram uma maior preocupação social em detrimento daquelas produzidas no início de sua trajetória. É possível que as peças produzidas no calor do debate sobre o nacional-popular, na década de 1960, tenham ganhado contornos políticos mais nítidos em respostas às várias teorias dos grupos comprometidos com a proposta de organização de uma cultura que seria alçada como identidade nacional, o que nos dá, em certa medida, a confirmação de que a poética de Suassuna, dentre outros motivos, também foi se definindo, ao longo dessa década, em relação ao debate sobre o teatro nacional-popular.

Ao final, a inserção do teatro de Suassuna no debate sobre o nacional-popular nos permitiu compreender como a arte armorial foi se definindo como uma poética de resistência, e por isso mesmo política, à medida que procurava dialogar com as questões políticas e sociais correntes à época, bem como com o debate sobre o fazer teatral corrente no Brasil a partir de 1940. A análise das teses contidas no Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, especialmente estas:

1. O rechaço tanto ao teatro de mero entretenimento burguês (frívolo), quanto ao teatro de prioritária instrumentalização política (dirigido);
2. A necessidade de a arte teatral se implicar com as questões próprias de cada tempo e de cada lugar, mas isso de modo amplo e libertário, soberanamente artístico, longe de sectarismos e de partidarismos, privilegiando sempre a beleza e a dignidade humanas;
3. A valorização, um tanto idealizada, do espírito do povo brasileiro, sobretudo do nordestino, vendo-o em seus aspectos mais positivos: “vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso, do trágico. (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p14-15.),

em comparação com as teses do Manifesto cepecista, principalmente aquelas que faziam as seguintes afirmações:

1. Todo aspecto não imediatamente político deveria ser eliminado da obra de arte. O lúdico, o religioso e o estético são aspectos secundários da existência, uma perda de horas-homens;
2. A arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir os fatos triviais dados à sensibilidade embotada. Ou ainda;
3. Fora da arte política não há arte popular. (ESTEVAM, 1963, p.79-109),

nos levou a conceber os Centros Populares de Cultura como o principal interlocutor de Suassuna. Percebemos, ao longo do nosso estudo, que no Teatro Popular do Nordeste – onde Suassuna atuou de 1959 a 1964 – o dramaturgo desempenhou um trabalho mais intenso em relação à cultura popular, posicionamento, aliás, um tanto diferente da postura assumida no Teatro do Estudante de Pernambuco. As teses presentes no Manifesto do TPN reafirmam o comprometimento com a cultura popular Nordestina, mas sobretudo, sustentam uma proposta de teatro avessa às proposições de repolitização da arte.

Embora Suassuna tenha estabelecido um diálogo nem sempre consensual com os grupos que abordavam a obra de arte como uma força auxiliar da política, especialmente o CPC, é preciso entender, como destaca Heloisa B. de Hollanda (1980, p. 28), que a função desempenhada pela “arte popular revolucionária” correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época (pré-64), e que, apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos serem sentidos até os dias de hoje. Oportuno esclarecer que alguns artistas do CPC, bem como outros que também se comprometeram com a forma popular de cultura, destacaram-se em suas produções teatrais, a exemplo de Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, autores que se ocuparam com a criação de um repertório nacional para um público nacional,

tendo levado também para a sua dramaturgia os problemas das classes subalternas a partir de suas perspectivas.

Em síntese, entre os ditos e os não ditos, fica evidente, nas expressões grifadas no Manifesto do TPN, que a Arte Armorial de Suassuna não consistia apenas em submeter a uma leitura erudita a cultura popular do Nordeste. Sua arte adentrava questões sociais crônicas vividas pela comunidade nordestina fazendo-o, sobretudo, ao adaptar figuras, temas e personagens da comédia latina, da *commedia dell'arte*, da picaresca espanhola, do teatro de Calderón, Molière e Gil Vicente, como os ilustres anti-heróis João Grilo e Chicó, com a finalidade de criticar a pequena burguesia nordestina e expor o estado de indigência em que vivia, e ainda vive, boa parte da sociedade nordestina.

Ao estabelecer a crítica social, muitas vezes pelo viés do riso, Suassuna fez teatro político na acepção que Jacques Rancière empresta ao termo. De acordo com o filósofo francês, as diversas estratégias e práticas empregadas para repolitizar a arte, embora divergentes, têm em comum a opinião de considerarem a arte, política, especialmente, porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. (RANCIÈRE, 2014, p.52). Assim, na busca por estratégias de repolitização da arte, Rancière observa que muitos artistas e críticos nos convidam a situar o pensamento e as práticas da arte num contexto sempre novo, e que as estratégias artísticas devem ser inteiramente repensadas no contexto do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista. (*Idem*).

Na verdade, ao se inspirar nos artefatos artísticos da cultura popular do Nordeste, satíricos na sua essência, e levá-los para o palco erudito, colocando-os ao lado de produções consagradas pela crítica, a Arte Armorial suassuniana propôs uma espécie de repolitização da arte brasileira, mas sem aquele ar de militância que caracterizava o teatro nacional-popular cultivado no Sudeste do Brasil, como o dramaturgo fez questão de explicitar no Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, de 1961.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Sartre e Brecht—Engajamento na Literatura**. Cadernos de Opinião, 1975.

AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (Orgs.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: EdUFAL, 2004.

ARANTES, Luiz Humberto Martins; MACHADO, Irley (Orgs.). **Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino**. Uberlândia: EdUFU, 2005.

ARÊDA, Francisco Sales. **O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes**. [S. l.]: Editor João José da Silva, [19..].

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: o seu demônio é beato**. São Paulo: Brasiliense, 1983 (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

BARBOSA, Virgínia. Teatro do Estudante de Pernambuco. **Fundação Joaquim Nabuco**, 24 de novembro de 2011. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=876%3Ateatro-do-estudante-de-pernambuco&catid=54%3Aletra-t&Itemid=1. Acesso em: 16/06/2021.

BARBOSA, Virgínia. Cavalhadas. **Fundação Joaquim Nabuco**, 30 de março de 2006. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=570&Itemid=182. Acesso em: 17/06/2021.

BARROS, Leandro Gomes de. **História de João da Cruz**. 3.ed. Recife: [s. n.], 1917.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BETTI, Maria Silvia. “**A politização do teatro: do Arena ao CPC**”. In: FARIA, João Roberto (org.). História do teatro brasileiro 2 – do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva; SESC/SP, 2013, p. 3-37.

BORBA FILHO, Hermilo. O Dramaturgo do Nordeste. In: SUASSUNA, Ariano. **Uma Mulher Vestida de Sol**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 17-20.

- BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: São Paulo Editora, 1966 (Coleção Buriti, 10).
- CADENGUE, Antonio Edson. **TAP: sua cena e sua sombra**. O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). Vol. II. Recife: Cepe, 2011.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: Cepe, 2012.
- CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3.ed. Rio de Janeiro: MEC/INL, [1903] 1967.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: Um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o nacional e o popular na cultura. In: _____. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 150-164.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COELHO, Germano. **Memorial do MPC**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1986.
- COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais**. Campina Grande: Eduepb, 2011.
- CURTIUS, ERNST R. **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996 (Clássicos, 2).
- DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.
- DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos**: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PUC/SP, 2006.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Centro Popular de Cultura (CPC). Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc> Acesso em: 27 de Jun. 2021.

ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. Estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia, SP: Ateliê, 1998.

GERMANO, Ricardo. Movimento Regionalista de 1926, Teatro Popular do Nordeste e Movimento Armorial sob o prisma do particularismo, do individualismo e da cultura popular. **Mafuá** – Revista de literatura em meio digital, n. 13 (Ensaio), Florianópolis, 2010.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. **Brasiliense**, São Paulo, n. 25, p. 121-126, set./out. 1959.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2.ed. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2009.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2004.

MAGALDI, Sábato. Em busca do populário religioso. In: _____. **Panorama do teatro brasileiro**. 6.ed. São Paulo: Global, 2004, p. 236-244.

MAGALDI, Sábato. Pré-história das monções I – Apresentação de um autor. **Estadão** online, 06/05/2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,pre-historia-das-moncoes-i-apresentacao-de-um-autor,715945>. Acesso em 03 de ago. de 2017.

MAIOLI, Juliana Bevilacqua. **Aspectos da Literatura de Cordel em A pedra do Reino de Ariano Suassuna**. Dissertação (Mestrado). UNESP, Assis, 2008.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**. Poesia e linguagem do sertão nordestino. 3.ed. Fortaleza, CE: Imprensa Universitária do Ceará, [1925] 1962.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O circo da onça malhada**: iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife: ArteLivro, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino**: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.

- NEWTON JÚNIOR, Carlos. Artes cênicas: um modo brasileiro de representar. **CEPE Editora**, 01 de outubro de 2010. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/artes-cenicas--um-modo-brasileiro-de-representar>. Acesso em: 24/06/2021.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PONTES, Joel. **O teatro moderno em Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1966.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro**. Análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça *Farsa da boa preguiça*. Dissertação (Mestrado). UNB, Brasília, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- REIS, Luís. **TPN – Teatro Popular do Nordeste**. O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Recife: Cepe, 2018.
- REIS, Marcos Konder. Centro de Cultura Popular. **Cadernos Brasileiros**, v. 5, n. 1, p. 78-82, jan./fev. 1963.
- RIBEIRO, Roberto Mesquita. **Entre ética e estética: o processo mimético da Farsa da boa preguiça**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, UNB, Brasília, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: _____. **Seleção em prosa e verso/Ariano Suassuna**. Organização Silviano Santiago. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 21-26.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1999.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O decifrador de brasilidades. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 95-100, nov. 2000.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade; VIEIRA, Diógenes André (Orgs.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do século XX. João Pessoa: Bagagem/Ideia, 2005.

SUASSUNA, Ariano. A *Compadecida* e o romanceiro nordestino. In: _____. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 173-188.

SUASSUNA, Ariano. Ao sol da prosa brasileira. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 23-51, novembro 2000. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_ariano_suassuna.

Acesso em: 19/06/2021.

SUASSUNA, Ariano. A Farsa e a Preguiça Brasileira. In: _____. **Farsa da Boa Preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 19-34.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Seleção em prosa e verso/Ariano Suassuna**. Organização Silvano Santiago. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SUASSUNA, Ariano. Nota do Autor. In: _____. **Uma Mulher Vestida de Sol**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 25-33.

SUASSUNA, Ariano. Nota do Autor. In: _____. **O Santo e a Porca/O Casamento Suspeitoso**. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 3-7.

SUASSUNA, Ariano. A *Compadecida* e o romanceiro nordestino. In: DIÉGUES JUNIOR, Manuel et al.. **Literatura popular em verso**: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986 (Coleção reconquista do Brasil, nova série, v. 94).

SUASSUNA, Ariano. Despedida. **Diário de Pernambuco**, 9 de agosto de 1981.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**. Recife, v. 4, n. 1, p. 139-164, jan./jun. 1977.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a Ilha do Brasil**: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife: Interativa/Projeto Virtus, 2003.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista com Ariano Suassuna. Eu sou é imperador.

Revista Nossa História, Rio de Janeiro, n. 14, p. 50-55, dez. 2004.

SZESZ, Christiane Marques. Ariano Suassuna. As apropriações da cultura popular: as experiências com o Teatro do Estudante, o Centro de Cultura Popular e o Movimento Armorial. In: MENEZES, Lená Medeiros de; TRONCOSO, Hugo Concino; MORA, Rogelio de la (Orgs.). **Intelectuais na América Latina**: pensamento, contextos e instituições. Dos processos de independência à globalização. Rio de Janeiro: UERJ/LABIMI, 2014.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna**: leituras e apropriações. Tese (Doutorado). UNB, Brasília, 2007.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha**: presença do teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: Ed. Universitária UFPE, 2007.

VASSALLO, Ligia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianninha**: teatro, televisão e política. Org. Fernando Peixoto. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

ANEXO I

Manifesto do Teatro Popular do Nordeste, assinado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho em outubro de 1961.

O TEATRO POPULAR DO NORDESTE tem um programa bem claro e definido que deseja, de início, comunicar àqueles que o apoiam ou que simplesmente o frequentam. É um programa que se veio formando e descobrindo aos poucos, de espetáculo em espetáculo, de dificuldade em dificuldade, de fracasso em fracasso, de realização em realização, durante quinze anos: é que, se o grupo é novo como realidade batizada e explícita, seu espírito e o grupo que o comanda surgiram na estreia do Teatro do Estudante de Pernambuco, a 13 de abril de 1946.

O TEATRO POPULAR DO NORDESTE (T. P. N.) representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade.

Somos o mesmo grupo que montou pela primeira vez no Nordeste – e, em alguns casos, até no Brasil – os trágicos gregos, com “Édipo Rei”, de Sófocles; os elisabetanos, com “Otelo”, de Shakespeare; o criador do teatro moderno, com “A Casa de Rosmer”, de Ibsen; e a grande figura do teatro poético-popular contemporâneo, García Lorca.

Somos o mesmo grupo que fez questão de valorizar, como fonte de literatura e teatro, a poesia popular nordestina, realizando no Santa Isabel, um torneio de cantadores em 1946.

Somos o mesmo grupo que iniciou, em nossa comunidade, o teatro ambulante, com uma “Barraca”, inspirada na de Lorca e que estreou no Parque Treze de Maio, com um espetáculo em homenagem a ele; “Barraca” onde se montou uma peça nordestina para mamulengo e onde se executaram para o povo, músicas que indicavam um caminho nacional e popular para nossa música erudita.

Somos o mesmo grupo que estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, escarnecida e combatida a princípio, hoje respeitada em todo o Brasil como aquela que mais representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo.

Somos o mesmo grupo que, tendo o teatro como atividade básica, realizou sozinho, sem dinheiro e apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase todas as artes, pois o Teatro do Estudante de Pernambuco (T. E. P.) foi escola de autores, encenadores, atores, cenógrafos; mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas e estudiosos das tradições e artes do povo, e iniciou as atividades editoriais do grupo, lançando poetas e romancistas.

Somos o mesmo grupo que, momentaneamente estrangulado na parte teatral por dificuldades financeiras, continuou vivo no extraordinário movimento de “O Gráfico Amador” – o qual continuava, de certa forma, mas em bases mais artísticas, a editora do TEP.

Enquanto isso, remanescentes do grupo mais diretamente ligado ao teatro, no TEP, mantinham vivo seu espírito, fundando grupos teatrais de operários e estudantes. Foi assim que se continuou a manter o teatro clássico e nordestino de penetração popular. Foi assim que se montou “Antígona”, de Sófocles, a “Aulularia” de Plauto, e “As Trapaças de Scapin”, de Molière, com grupos de

estudantes e operários. Foi assim que se escreveu, para um grupo de estudantes a peça unanimemente reconhecida como um marco do teatro brasileiro, o “Auto da Compadecida” – na linha do teatro que o TEP sonhava e que anunciou o TPN. Desse modo a seiva popular brasileira, pelo espírito do TEP e do TPN, se comunicou à dramaturgia, a um estilo de encenação, onde aparecem jovens diretores, e a um estilo de representação, já bem marcado em vários espetáculos e que tem sabido aliar grandes atores e atrizes a uma brilhante geração mais jovem. Tudo isso, e mais alguma coisa se fez aqui, rompendo, para sempre, no Nordeste, as ligações de nossa arte com os acadêmicos de toda espécie.

Nosso programa está expresso em todos estes nossos trabalhos, e é proclamado pelo título que ostentamos orgulhosamente, de TEATRO POPULAR DO NORDESTE. Ao contrário, porém, do que acontece ordinariamente, desejamos, exigimos e estamos aptos a dar uma definição precisa de todos os seus elementos.

Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia latina, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia francesa, o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aqueles que no Brasil e principalmente no Nordeste, vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva. Mas não esquecemos que, as dores individuais ainda contam; e se um grande espírito, como Ibsen, escreve “Um Inimigo do Povo”, rompendo com o abcesso da demagogia, que intenciona boa parte do pensamento contemporâneo, sua obra se inclui dentro do programa do TPN, perfeitamente de acordo com a outra parte – aquela onde perpassa mais a visão épica e coletiva do mundo. Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só que ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada; ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo. Fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão pré-determinada do mundo, mas pulsar de modo com a carne e o sangue do nosso povo que,

insensivelmente, naturalmente, aquilo que nosso teatro transfigura e clama em seu mistério, é o que o povo murmura em sua selva, há quatro séculos, continuando, aliás a tradição mediterrânea – seja europeia ou africana – que ele herdou do fundo das idades. Ao mesmo tempo, porém, devemos ouvir tudo o que o povo diz: não só as suas justas e dolorosas queixas que nós fomos, aliás, os primeiros a reformular e transfigurar em nosso teatro – mas o que ele diz também, há quatro séculos, de louvor a Deus e de amor à vida e ao rebanho comum, com seu espírito do trágico e seu agudo senso de cômico, com sua poesia épica, com sua pintura, escultura e arquitetura religiosa, com suas gestas heroicas e seus romances de amor, milagre e moralidade. Nossa arte é comprometida com o homem e com o mundo; mas, por isso mesmo que é popular, mantém-se fiel ao espírito do nosso povo, vivo, vigoroso, amante da paz, religioso, irreverente e chocarreiro com o pomposo, o falso, o grandiloquente, mas respeitoso diante da verdade dos heróis, do grandioso e do trágico. Por isso, nosso compromisso não é assumido, interessadamente, apenas com o lado político da realidade; pelo contrário, é feito com o total do mundo, do que tem de mais cotidiano ao que possui de mais sagrado e transcendente.

Nosso teatro é do Nordeste. Isso não significa que mantenhamos um exclusivismo regional. É mantendo-nos fieis à nossa comunidade nordestina que seremos fieis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; e é mantendo-nos fieis ao Brasil que poderemos estender, não servilmente, mas fraternalmente, a mão às grandes vozes espirituais que não sentem necessidade de trair a liberdade para servir à justiça. Sejam elas de um católico como Maritain ou de um protestante como Kierkegaard. E nós fazemos tudo para ouvi-las, chamem-se seus donos Camus, Pasternak, Thomas Mann, Papini, Unamuno ou Ghandi, e venham-nos elas através de instrumentos tão diferentes – pela categoria e pela hierarquia – como a obra de arquiteto de Gaudi, a novela de Iuri Jivago ou a corajosa encíclica “Mater et Magistra” do camponês Angelo Roncali, que foi Papa reinante, sob o nome de João XXIII. Temos preferência pelos textos nacionais, em geral, e nordestinos em particular; é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurada pela arte. Por isso, ao contrário do grupo da arte alistada, não nos negamos a ver que toda a tradição da arte popular nordestina e brasileira é religiosa – trágica, cômica, de moralidade, de mistério, de metamorfose, de milagre.

O TEATRO POPULAR DO NORDESTE propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste. Mas a primeira coisa que vem anunciada em seu nome é o teatro: não um

teatro, mas todo o teatro fiel. Enquanto pudermos, nós o manteremos vivo em nossa comunidade, o teatro que não é mundano, acadêmico, ou frívolo, por um lado, nem demagógico por outro; o eterno teatro de sempre, vivo, vigoroso, com o que tem de celebração, de ritual, de jogo de pelotiqueiros e saltimbancos, de jograis do humano e do divino, ato de justiça e de amor à comunidade – enfim, o teatro, nossa dura servidão, aceita livremente para a esperança da justiça e a alegria da liberdade.

Dentro desta linha, a partir de 1960 o TEATRO POPULAR DO NORDESTE lançou os seguintes espetáculos: A pena e a lei, de Ariano Suassuna; A Mandrágora, de Maquiavel; Em figura de gente, de José Carlos Cavalcanti Borges; A primeira lição, de José de Moraes Pinho; A Cazeira e a Catarina, de Ariano Suassuna; a Bomba da Paz, de Hermilo Borba Filho; o Município de São Silvestre, de Aristóteles Soares; nos Teatros do Parque, Arena e Centros Educativos Operários, no Recife e em outras cidades e capitais nordestinas.

Depois de terminado um convênio com a Fundação da Promoção Social, órgão oficial agora extinto, viu-se o TEATRO POPULAR DO NORDESTE na impossibilidade, desde 1962, de continuar o seu caminho, uma vez que não conta com uma casa de espetáculo própria, onde possa manter um elenco profissional estável para o lançamento de um repertório que possibilite a fixação de um público.

Para tornar efetiva, portanto, a ideia da criação de um elenco profissional, do lançamento de um repertório e da fixação de um autor nordestino, necessita o TEATRO POPULAR DO NORDESTE de sua própria casa de espetáculos a fim de que sua obra não sofra interrupções. É para este fim que necessita de um auxílio, na ordem de CR\$ 120.000.000,00 (cento e vinte milhões de cruzeiros), assim distribuído:

_ Construção da casa de espetáculos.....	CR\$ 100.000.000,00
_ Lançamento do repertório e manutenção do elenco, uma vez que durante o primeiro ano não poderá contar de maneira efetiva com os resultados da bilheteria	CR\$ 20 000.000,00

CR\$ 120.000.000,00

Cordiais saudações

ARIANO SUASSUNA

Diretor-artístico

HERMILO BORBA FILHO

Diretor-artístico

ANEXO II

ANTEPROJETO DO MANIFESTO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA – CPC

(ESTEVAM, 1963, p.79-109)

ARTE POPULAR REVOLUCIONÁRIA

As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura diante das questões fundamentais da arte popular e da arte em geral não são posições que derivam diretamente de uma reflexão exclusiva sobre os problemas estéticos. Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultural, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tão pouco acreditamos que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos, laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue o seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. Ninguém pergunta ao artista se prefere viver dentro ou fora da sociedade: o que se lhe pergunta é como pretende orientar sua vida e produzir sua obra dentro da sociedade a que pertence inelutavelmente. Ignorar esta questão ou desqualificar sua validade não é uma forma nem de resolvê-la, nem de eliminá-la do conjunto das indagações que estão na origem de toda atividade artística autêntica. O artista que não se manifesta conscientemente sobre, a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social. O que não é declarado explicitamente pelo artista

alienado é dito implicitamente pela obra alienada. Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apóia este mesmo processo para avançar; ou declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução, ou não passear de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar.

O artista que pratica sua arte situando seu pensamento e sua atividade criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial. O aparecimento em cada época de uma pluralidade de escolas artísticas, de correntes, de direções estilísticas que mantém entre si lutas e tensões continuadas leva o artista ideologicamente despreparado à ilusão de que os fenômenos artísticos formam um todo único e, autônomo e parece-lhe assim que o surgimento e o desaparecimento de concepções e correntes são fatos decididos na própria esfera da arte, são ocorrências que se produzem pela ação de fatores artísticos imanentes, sem qualquer referência às condições sociais e históricas. Para o artista despolitizado a história da arte não constitui mais do que a história das formas e dos problemas artísticos e a sucessão dos estilos é entendido como não sendo mais do que um simples jogo de pergunta e resposta, de formulação e execução. Segundo este modo de ver, cada artista, corrente ou geração só representa um esforço positivo na medida em que tenha realizado cometimentos técnicos, inovado formas ou resolvido problemas artísticos que até então desafiavam seus predecessores. O artista deixa de ser visto como sendo essencialmente e acima de tudo um homem posto diante do mundo e tendo que dar respostas não aos problemas intrínsecos à arte mas às questões básicas pertinentes ao saber, ao agir, ao crer e todas as demais questões relativas à visão de mundo que lhe são formuladas diretamente pela própria existência, daí decorrendo que a história da arte deixa de ser vista como fato integrante da história do homem em seu esforço por apropriar-se do mundo e fazê-lo seu.

Este romântico alheamento do artista em relação à vida concreta dos homens explica-se, entre outras razões, pela concepção idealista por meio da qual o artista pensa e valoriza a posição e o papel da arte dentro da sociedade. Perdido em seu transviamento ideológico, não se dá conta que a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos, não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existente na sociedade. Não vê a seguir que esta superestrutura longe de ter uma vida autônoma e uma direção própria independente de qualquer influxo exterior está, ao contrário, em estreita conexão com o conjunto das relações

de produção, que formam a estrutura econômica da sociedade.

O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura. Precisamente por meio dessa consciência dos condicionamentos a que está submetida nossa atividade artística e cultural, é que adquirimos a possibilidade de realizar um trabalho criador verdadeiramente livre.

A liberdade de que não desfruta a grande maioria dos artistas brasileiros, nós a conquistamos ao compreender que nosso pensamento e nossa ação se inserem num contexto social dominado por leis objetivas. É pelo conhecimento das relações reais que articulam os fenômenos uns aos outros que se afasta o perigo da falsa consciência da liberdade artística, porque somente tal conhecimento é capaz de possibilitar a ação conforme as leis científicas, ou seja, a ação que é essencialmente livre porque é eficaz no mundo da objetividade e nunca é esmagada e anulada pelas leis, visto que nunca se insurge contra elas. Não ignorando as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determina em larga medida nossas ideias e nossa prática, não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convertem as obras – dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da dominação, em lugar de serem, como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo.

O criador consciente dos suportes materiais que condicionam a esfera da realidade em que atua, está igualmente em condições de compreender a exata medida em que cada setor da superestrutura pode reagir dialeticamente sobre a base econômica e manter em relação a esta base uma certa independência de movimentos. A importância desta relativa autonomia da arte está em que é por aí capaz de se converter numa força ativa e eficiente, apta a produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade. Tal fato constitui, precisamente, a própria condição de possibilidade de toda e qualquer arte revolucionária e é dele que o C. P. C. extrai a razão de ser e o fundamento primeiro de sua existência como entidade artística e cultural de caráter popular e revolucionário. Se não fosse possível à consciência o adiantar-se em relação ao ser social e converter-se, dentro de certa medida, em uma força modificadora do ser social, também não seriam exequíveis nem a arte revolucionária, nem o C. P. C.

OS FUNCIONÁRIOS DA SERVIDÃO

Há outras razões, entretanto, de caráter mais particular e concreto, que fundamentam a atuação do C. P. C. e mostram como, de fato, a arte revolucionária, dentro do quadro geral oferecido pela realidade brasileira, representa, mais que uma iniciativa viável, uma necessidade incoercível, o imperativo colocado pelas próprias perspectivas revolucionárias que agora se apresentam ao homem brasileiro, como decorrência da falência histórica com que se defrontam, no plano nacional e internacional, as estruturas socioeconômicas em cujos estreitos limites não mais podem ser atendidas as exigências que em nosso tempo já se tornaram exequíveis na prática, e se tornaram, por isso mesmo, tarefas inadiáveis para a consciência.

Em toda sociedade como a nossa, dividida em classes sociais que se opõem como pólos distintos e irreconciliáveis de contradições sociais cada vez mais agudas, não é permitido mais a ninguém pôr em dúvida a afirmação de que as obras do espírito apresentam-se necessariamente marcadas por um caráter de classe por um compromisso e por uma posição tomada em relação as obras do espírito apresentam-se necessariamente marcadas por um caráter de classe por um compromisso e por uma posição tomada em relação as classes em luta pelo poder político.

Nem tão pouco escapa a ninguém a percepção da validade com que podemos vincular as ideias dominantes em determinado período com a classe dominante no mesmo período pois não pensar assim seria manifestar uma inocência tão grande quanto a de supor que a classe dominante, detentora do poder material, pudesse ainda se sentir segura em seus privilégios ao entregar nas mãos das classes dominante o direito de produzir e orientara cultura dominante.

Embora a classe dominante seja uma realidade histórica só definível em função da contradição fundamental a cada sociedade e possa, por conseguinte, variar de conteúdo conforme varie a contradição fundamental, de todos os modos é certo que a relação de dominação não poderia sobreviver a partir do momento em que as ideias dominantes deixassem de, ser a pura e simples expressão espiritual das relações materiais dominantes. Como a classe que explora e a classe que é explorada não podem estar em paz senão provisória e precariamente, como o homem que explora não uma coisa e sim a outro homem, a dominação não seria completa nem duradoura se não fosse também a dominação das ideias e dos sentimentos, dos valores e das aspirações, da sensibilidade e da vontade.

Para os trabalhos desta empresa de anestesia e domesticação das consciências são utilizados os talentos dos artistas, intelectuais e ideólogos a quem os detentores da produção material entregam em confiança a produção dos bens espirituais. Os artistas e intelectuais incumbidos de fornecer às massas populares as ideias e as crenças

que as acorrentam à servidão não pertencem assim necessariamente aos próprios quadros da classe exploradora. Podem ser recrutados entre os mais diversos setores da sociedade pois para fazer o que se lhes pede não necessitam apresentar nenhum outro título além do certificado de sua própria alienação.

Não lhes podemos exigir nem sequer a consciência da sórdida função a que se dedicam porque, ao contrário, a ela atribuem um significado excelso e dignificante. Sentem-se, na verdade, pairando acima das classes e superiores às mesquinhas vicissitudes em que se envolvem as classes em sua luta e assim pensam porque não julgam pontificar para a uma minoria: suas formulações, longe de se destinarem apenas à elite plutocrata, são lançadas com a pretensão à universalidade e dispõem-se a oferecer não só aos poderosos, mas a todo o povo, os valores inestimáveis do saber e da arte. Não se admitem comprometidos ou de algum modo vinculados à classe dominante porque acima de tudo anima-os a fantástica convicção de se sentirem, além de desligados dela, superiores a *ela*. Semelhante fantasia tem sua origem no fato de que, por sua profissão de ideólogos da espoliação, lhes compete dizer ao próprio dominador *qual* é o ser do dominador, lhes compete definir a essência da dominação e justificar a sua existência.

Como depositários da cultura atendem assim as encomendas de pequenas ilusões e grandes mistificações *com* as quais a classe dominante se reabastece para o exercício cotidiano da exploração do homem pelo homem. O caso do artista a serviço dos interesses antipopulares pode ser além do mais agravada medida em que não é nem sequer necessário que o artista concorde subjetivamente com as ideias que em sua obra propõe e consagra. As consequências práticas da criação artística se realizam independentemente da vontade e das convicções pessoais do criador e produzem seus efeitos letais sem precisar para isso do consentimento do artista que em sua incompetência ideológica não foi capaz de compreender sua obra.

O processo pelo qual os artistas e intelectuais se convertem na força espiritual que efetiva e consolida a opressão das massas não constitui, entretanto, um bloco maciço e fechado onde não haja lugar para as imperfeições, as lacunas e as exceções. Em nosso país, a todo artista ou intelectual pertencente à reação cultural encontra-se hoje permanentemente aberta a possibilidade de reexaminar sua posição e renunciar ao ponto de vista de classe que consciente ou inconscientemente veio assumir. A existência do artista de esquerda dentro da sociedade de classes é possível pela simples razão de que nenhuma formação socioeconômica pode ser inteiriça e isenta das

contradições pelas quais coexistem sempre duas sociedades dentro da mesma sociedade: a velha em fase de declínio e extinção e a nova em fase de surgimento e expansão.

Em nosso país, as contradições cada vez mais agudas entre as forças produtivas em avanço e as relações de produção em atraso, entre as classes vivendo de seu trabalho e as classes se apropriando do trabalho alheio, entre a nação despertando para a conquista de seu futuro histórico e o imperialismo desejando para si o império da história, são contradições que não podem deixar de se refletir em cada um dos aspectos da vida nacional e acentuar cada vez mais sua presença tanto no nível da infraestrutura quanto na superestrutura ideológica. Elas abrem constantemente o caminho para a formação de novas e inumeráveis frentes de luta e neste processo vão substituindo incansavelmente o velho pelo novo.

Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo. Ele encontra-se a cada momento operando transformações de todas as ordens em todos os níveis da realidade nacional. Os que não o encontram e por isso se perdem na angústia e na impotência sem remédio são os artistas e intelectuais que se recusam a compreender que novo é o próprio povo e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo.

Os artistas e intelectuais brasileiros distribuem-se em geral por três alternativas distintas: ou o conformismo de que acima falamos, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente. É muito comum acontecer que os artistas e intelectuais a quem já foi dado descobrir a abjeção contida na atitude de aceitação de defesa da ordem vigente se sintam plenamente satisfeitos consigo mesmos quando se instalam na posição inconformista caracterizada por um vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes e manifestada numa decidida vontade de não se deixar identificar com os conteúdos mais expressivos da ideologia opressora. Não advertem, contudo, que, para estar ao lado do povo e de sua luta, não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão, de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo.

A neutralidade dos inconformistas não passa, o mais das vezes, de uma inocente ilusão de independência e as escaramuças com que, em momentos de maior hostilidade, assaltam as cidadelas do poder não são capazes de causar maiores danos porque, na medida em que não obedecem a um plano de conjunto inspirado numa visão global da realidade, estes atos de rebeldia se perdem no oceano das manifestações epidérmicas que de modo algum põem em perigo os detentores efetivos do poder.

A classe dominante, enfeixando em suas mãos o poder material e político, não tem porque temer os arroubos esporádicos, a revolta dispersiva, a insatisfação inconsequente que caracteriza o comportamento dos inconformistas. Ela está unida e coesa em torno de seus privilégios e como um todo organizado e consciente de seus fins sabe que sua destruição e derrocada final só poderão advir de outra força igualmente organizada e firmemente determinada a eliminá-la da existência histórica. No artista e no intelectual inconformista ela encontra apenas um oponente isolado que inclusive exerce a função social de ser a exceção que confirma as regras do bom senso, do bom comportamento, da boa disciplina.

De ânimo variável, o inconformista está a cada momento exposto ao risco de ser conquistado pela causa adversária pois os motivos que inspiram sua conduta ele os extrai de convicções idealistas e da atitude puramente negativa de repugnância pelo status quo. Suas posições são assumidas em função de circunstâncias ocasionais de disposições subjetivas momentâneas e são expressões de um ponto de vista pessoal sobre a realidade em lugar de emanarem de um ponto de vista de classe, da visão de mundo da classe explorada em luta por sua emancipação.

O NOVO É O POVO

A terceira alternativa é aquela escolhida pelos artistas e intelectuais que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência da classe oprimida. Somente enquanto satisfazem a esta condição é que os artistas e intelectuais que compõem o CPC se sentem autorizados a afirmar sua qualidade primeira e fundamental de revolucionários consequentes.

O CPC não poderia nascer, nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como órgão cultural do povo, não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista de seus objetivos sociais. Não poderia haver CPC antes que fossem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fossem constituídos os sindicatos operários, as entidades e associações profissionais e regionais, os diretórios estudantis, os partidos políticos de esquerda, os núcleos, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas. As entidades representativas do povo vão em seu movimento cada vez mais descobrindo novas perspectivas

e criando novas frentes e formas de luta sempre mais ricas e complexas. É na linha deste desenvolvimento que se situa o CPC como arma para um tipo novo e superior de combate. As reivindicações das massas partindo das necessidades mais primárias relativas à própria subsistência física chegam ao nível das exigências assistenciais médicas, sanitárias e segurativas para atingir, por fim, o plano das pretensões políticas e culturais. Dizemos assim que o CPC representa precisamente o fenômeno de generalizar e efetivar, num nível superior e em escala nacional, a experiência dos incipientes departamentos culturais das organizações de massa. Isto significa que o povo tendo lançado as bases de sua defesa material está agora em condições de instituir o dispositivo que lhe, permite resguardar e desenvolver seus valores espirituais, sua consciência. O CPC é assim o fruto da própria iniciativa, da própria combatividade criadora do povo.

Os membros do CPC optaram por Ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural. É esta opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram alguns equívocos e incompreensões quanto ao valor que atribuímos a liberdade individual no processo da criação artística e quanto à nossa concepção da essência da arte em geral e da arte popular em particular.

Creemos que o primeiro problema, relativo à liberdade de criação, só pode ser analisado em seus devidos termos quando visto nos quadros da relação artista-público. Há duas hipóteses a considerar: uma, a de que o público com quem o artista pretende entrar em comunicação seja constituído pela classe social de que o artista enquanto indivíduo faz parte integrante não apenas pela posição que ocupa no processo da produção, mas também pelo fato de que em sua consciência se refletem com fidelidade os conteúdos da consciência desta classe. Sempre que se trata de casos como este não tem qualquer sentido a colocação do problema da liberdade artística. Quando o artista está identificando a tal ponto com seu público o engajamento não pode significar para ele submeter-se a um compromisso com uma entidade, estranha e hostil a ele.

Nada o impede de ser ao mesmo tempo livre e engajado, de dizer o que quiser e, ao mesmo tempo, servir aos interesses de seu público em tudo que disser. O compromisso só aparece como uma restrição, como uma fonte de impedimentos à liberdade criadora quando se verifica algum divórcio entre o artista e o público a quem fala. Para os artistas do CPC que têm no povo o público de sua opção o problema surge na medida em que o povo não é uma entidade homogênea em sua composição uma vez que dele faz parte não

apenas a classe revolucionária mas também outras classes e estratos sociais os mais diversos. Assim, via de regra ocorre que o artista do CPC embora pertencendo ao povo não pertença à classe revolucionária senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária. Os conflitos que daí resultam não se atenuam quando se considera que o artista do CPC não tem como seu público exclusivamente a classe revolucionária.

De fato, sua obrigação é muito mais ampla pois ele deve dirigir-se a todo o povo. O importante, no entanto, é que ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular artisticamente os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária e à sua luz examinar aqueles problemas dando a eles as soluções consentâneas com os interesses da classe revolucionária os quais em última análise, correspondem aos interesses gerais de toda a sociedade. Entretanto, por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar. Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se impor limites a atividade criadora cerceando-a em seu livre desenvolvimento. É preciso, no entanto, indagar de quem parte a imposição de limites. Não é do CPC que ela procede, mas do próprio artista. O criador engajado é quem se proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimentos um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem se proíbe a si mesmo, quem se investiga e se polícia.

Desta forma procede não só por ter elegido para si um modo particular de ser artista ao decidir-se pela arte engajada, mas porque acima de tudo sabe que nada tem a perder, que não troca o melhor pelo pior. O objetivo de sua arte sendo a vida do povo nas infinitas manifestações do que nele há de afirmativo e revolucionário é incomparavelmente mais rico, mais grandioso e autêntico do que aquelas formas de, existência que o artista renuncia a tratar pelo fato de ter preferido engajar-se. Feitas as contas, a troca de uma liberdade vazia de conteúdo por uma atividade consciente e orientada a um fim objetivo é feita a favor dos interesses do próprio artista em sua qualidade de criador.

O POVO E SUAS 3 ARTES

Outra questão que dá margem a inúmeras interpretações capciosas refere-se às concepções formais e conteudísticas que orientam a produção artística do CPC. Para a adequada compreensão deste ponto é antes de mais nada necessário distinguir com clareza as características que diferenciam a arte do povo da arte popular e, ambas, da arte praticada pelo CPC a que chamamos de arte popular revolucionária. São três tipos de manifestação artística que têm em comum o fato de não terem como público as minorias culturais mas que, fora esta semelhança, conservam entre si diferenças marcantes. A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora.

Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte, do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo.

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada ingênua e retardatária: e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas

fundamentais da existência. Resultando do fenômeno geral de democratização da sociedade contemporânea a arte popular é a produção em massa de obras convencionais cujo objetivo supremo consiste em distrair o espectador em vez de formá-lo, entretê-la e aturdi-la em vez de despertá-la para a reflexão e a consciência de si mesmo.

A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima desta arte fosse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra. Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-las fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos. Ela abre ao homem a porta para a salvação ao refugia-lo numa existência utópica e num eu alheio ao seu eu concreto. A arte popular é escapista porque não constrói seus valores por um processo de aprofundamento e intensificação das experiências vividas pelo homem do povo. Consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente e de todos os modos representa sempre um salto mágico para um plano mágico de existência ao qual ninguém sabe como chegar e de onde ninguém sabe como voltar para as provas do cotidiano.

Tanto a arte do povo, em sua ingênua inconsciência, quanto a arte popular como arte da distração vital, não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência. Com efeito, só se pode falar de uma arte do povo e de uma arte popular porque se tem em vista uma outra arte ao lado delas, ou seja, a arte destinada aos círculos culturais não populares. Se os senhores não tivessem sua arte não faria qualquer sentido a referência a uma feita pelo povo ou para o povo. A prova do caráter perfeitamente alienado dessas formas artísticas destinadas ao povo está em que não assumem posição radical diante das condições de sua própria existência.

É a arte para a parte que não faz da exigência de uma arte para todos o motivo central de sua inspiração e de sua reivindicação. Não luta por suprimir a restrição vital que lhe é imposta de fora por forças estranhas a ela. Ao contrário, conforma-se sem qualquer reflexão, a girar mecanicamente na limitada órbita que poderes superiores lhe atribuíram. Nesse conformismo revela-se sua negação do povo e sua conivência com o ponto de vista daqueles cujo interesse é dividir em partes a sociedade. É uma arte para o povo que se mantém

passiva ao lado de uma arte para senhores e que, traindo o povo em sua essência, não merece outro título que o de arte dos senhores para o povo.

Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da arte popular revolucionária. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo.

Se o que salta aos olhos e o que clama à razão quando se considera o povo é este seu defeito, esta sua privação de poder, é óbvio que nesta etapa histórica os traços positivos de povo só poderão se realizar pela prática dos atos negativos e destruidores que suprimem o povo enquanto ser escravizado. Na ação revolucionária o povo nega sua negação, se restitui à posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito de seu próprio drama. Por este movimento gera-se toda a matéria prima de que necessita a arte popular revolucionária para elaborar seus produtos, pois o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo.

Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular. Com efeito se o povo é um universal ele só pode estar presente como povo e, portanto, como universal, nas obras que versam sobre as questões humanas analisadas à luz de uma perspectiva política. Expressando-se ações e situações de outra ordem, que não revertem em último termo ao denominador político, não setrota mais do povo como protagonista de seu próprio drama e promotor do seu próprio destino.

Se a política não for a fonte de onde brota a inspiração, se não for política a substância das situações de conflito que formalizamos, então em nossas obras não estaremos mais falando direta e revolucionariamente ao povo enquanto tal, ao povo como entidade coletiva que precisa escapar como um todo ao cerco de miséria de

que é vítima e que encontra na atuação política organizada, unificada, seu único caminho de redenção. É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de, que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular.

Por isso repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita; nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heroica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular. Como nos momentos em que o povo luta não nos comportamos como artistas e sim como membros ativos das forças populares, podemos bem avaliar enquanto atuamos como artistas a importância que têm as armas culturais nas vitórias do povo e o valor que adquirem as ideias quando penetram na consciência das massas e se transformam em potência material.

Aí está porque afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habilitem a romper os limites da presente situação material opressora. Em lugar do homem isolado em sua individualidade e perdido para sempre, nos intrincados meandros da introspecção, nossa arte deve levar ao povo o significado humano de petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros. Para nossa arte há de ser incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas de café do que as mesquinhas paixões de um marido traído ou alienado desespero dos que veem na existência um motivo para o fracasso e para a impotência.

Ao homem do povo, entretanto, não basta que seja rico e diferenciado o seu saber do mundo sobre o qual fará incidir sua atividade transformadora: nossa arte precisa oferecer-lhe também os motivos que forjam e impulsionam a ação revolucionária. Necessita reformular e dotar de um novo sentido antropológico as noções de mérito e demérito, de heroísmo e vilania, de virtude e de vício, de

consciência de si e alienação. Quando o homem do povo pergunta à nossa arte: «o que sou?» devemos responder-lhe, em primeiro lugar, com a posição que ele ocupa no mapa da objetividade, com o papel que desempenha nas conexões causais entre os fenômenos, com o desafio que encontra nas articulações materiais a que está subordinado ao ser do homem em seu essencial pertencimento ao mundo; e, em segundo lugar, devemos responder-lhe com as atitudes, as predisposições, as crenças e as esperanças que possibilitam e atualizam o exercício da vontade de libertar e de Se libertar.

Pela investigação, pela análise e o devassamento do mundo objetivo, nossa arte está em condições de transformar a consciência de nosso público e de fazer nascer no espírito do povo uma evidência radicalmente nova: a compreensão concreta do processo pelo qual a exterioridade se descoisifica, a naturalidade das coisas se dissolve e se transmuta. Podemos com nossa arte ir tão longe quanto comunicar ao povo, por mil maneiras, a ideia de que as forças que o esmagam gozam apenas da aparência do em si, nada têm de uma fatalidade cega e invencível pois são, na verdade, produtos do trabalho humano.

A arte popular revolucionária aí encontra o seu eixo mestre: a transmissão do conceito de inversão da práxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas, de sua existência. O mundo, o termo antitético do homem é virado ao avesso e descobre-se em sua verdadeira natureza como momento dialético, como feito humano e não fato absoluto; e a dependência com respeito a situação em que está inserido se revela ao homem como sendo em última análise dependência dele em relação a si mesmo. Nenhuma arte poderia se propor finalidade mais alta que está de se alinhar lado a lado com as forças que atuam no sentido da passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade.

POPULARIDADE E QUALIDADE

Entre as críticas que com mais frequência são dirigidas ao CPC destaca-se a afirmação de que a arte popular revolucionária tem necessariamente que fazer concessões ao atraso cultural do povo e não pode por este motivo oferecer aos artistas a oportunidade de realizar um trabalho criador em profundidade. O artista do CPC estaria condenado assim a produzir abaixo de sua capacidade real, ao nível do vulgo, não encontrando jamais os estímulos que fazem do artista das elites um pesquisador imbuído do ideal da máxima perfeição e da exigência de sempre aprofundar suas experiências e superar os

estágios já alcançados. Segundo este modo de ver, o artista do CPC abre mão de uma prerrogativa essencial ao seu ofício. Dirigido às condições primárias da sensibilidade popular o ato criador sofre um bloqueio impróprio, de fora para dentro, perde toda a sua vitalidade de ato original que se produz mediante a livre expansão das forças e dos recursos que o artista pode mobilizar quando dá tudo de si.

Tal crítica entretanto não procede.

De modo algum somos artistas impedidos de dizer o que queremos pelo fato de só dizermos o que pode ser ouvido. Com efeito, em torno das discussões sobre arte política há um ponto que embora jamais seja abordado pelos artistas e críticos brasileiros é decisivo para o esclarecimento destes mesmos artistas e críticos. Todos que recusam validade à arte política centralizam seu ataque sobre os limites que ela impõe à atividade criadora e jamais percebem por lamentável insuficiência de auto-reflexão e auto-crítica, que, no presente quadro da vida brasileira, qualquer outra espécie de arte, seja ela qual for, carrega igualmente consigo limitações intrínsecas invencíveis.

Até aqui, tem-se discutido a questão como se tratasse para o artista de escolher entre o perfeito e o imperfeito entre a plena realização e a necessária frustração, quando na realidade o que ele tem a fazer é decidir que tipo de conteúdo deseja formalizar com sua arte, sabendo de antemão que em tal opção nunca é possível se libertar das limitações enquanto tais, mas sim escolher entre espécies particulares de limitação, pois recusando umas estará aceitando conseqüentemente outras. É uma fatuidade, muitas vezes repetida, querer opor a arte política uma outra arte paradisíaca que oferece ao artista os meios de realizar todos os seus sonhos de plenitude. A prova de que tal arte é uma ilusão idealista e não um fato real é dada pela pura e simples existência da própria arte política: a prática do artista revolucionário mostra que as oportunidades que lhe são oferecidas além da arte política encerram para ele limitações abomináveis às quais ele não pode se render sem com isso renegar sua visão do mundo e sua concepção da arte.

O balanço das relações entre a arte popular revolucionária e a arte ilustrada das elites dirigentes só pode ser levado a efeito metodicamente. Se distinguimos, num primeiro momento, as questões relativas à forma daquelas que dizem respeito ao conteúdo. Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em

termos de conteúdo.

Com efeito, seria uma atitude acrítica e cientificamente irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte de massas no que se refere às possibilidades formais que ela encerra. O artista de minorias não encontra nenhum obstáculo à sua legítima aspiração de aperfeiçoar os seus recursos expressivos e de desenvolvê-los ilimitadamente. O mundo da linguagem lhe é proposto como um campo aberto para o irrestrito exercício de sua liberdade criadora. Tudo o que incita a superar-se e nada impede que se expanda seu ímpeto de renovar e de romper com os padrões convencionais desgastados e empobrecidos, sua necessidade de introduzir articulações cada vez mais puras e globalizantes, seu empenho em buscar ritmos mais intensos e sínteses mais elevadas, seu permanente anseio por cometimentos técnicos arrojados e o sentimento de que se encontra, a cada momento, realizando um hercúleo esforço na fronteira entre o oculto e o desocultado, entre o apenas suspeitado e o já expresso. No terreno formal, a diferença que separa o artista de minorias do artista de massas e que marca a superioridade do primeiro sobre o segundo é que preferencialmente aquela cria o novo enquanto este se serve do usado. Mais uma vez, entretanto, é à relação artista-público que explica a riqueza e a qualidade superior das experiências formais possíveis na arte ilustrada. A liberdade do artista de minorias decorre de que sua produção destina-se a um público que, por definição, goza de condições culturais idênticas à sua. Sua obra vai às mãos de uma elite que tem por obrigação ir à sensibilidade do artista. Os termos em que a questão se apresenta são extremamente simples: se a elite-público não está à altura de compreender a obra, então que trate de se pôr à altura. Não faz parte dos deveres do artista levar em consideração o nível cultural da elite. É fácil ver que aqui tocamos em um ponto cuja importância não pode ser subestimada. A chave que elucida todos os problemas relativos às possibilidades formais da arte ilustrada e da arte revolucionária é descoberta quando se compreende que o ato de criar está determinado em sua raiz pela opção original a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação.

EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO

Quando se pergunta «para que criar?» a consciência artística tem sempre diante de si a possibilidade de se inclinar por uma dessas duas respostas: para dizer, ou para não dizer a outro. O artista de minorias não chega a enfrentar conscientemente tal alternativa. Ele se decide pela

expressão, em detrimento da comunicação, porque julga que aquilo que define como artista é a capacidade de pôr em forma os conteúdos amorfos que vagueiam na consciência, a capacidade de objetivar os estados subjetivos que são vivenciados pelas sensibilidades privilegiadas em seu contato com o mundo exterior. Ao exprimir o que antes não fora expresso o artista daí minoria sente, ter realizado sua missão sobre a terra. Isso não quer dizer entretanto que não tenha assumido nenhuma posição frente ao problema da comunicação. De fato, ele encontra a sua disposição um raciocínio sofismático graças ao qual consegue resolver o problema sem enfrentá-lo.

Ao lhe ser perguntado: «para quem foi produzida sua obra,» ele responde muito simplesmente que ela foi produzida para todos. Daí por diante passa a preocupar-se apenas com as questões relativas à expressão e julga-se desobrigado de examinar os resultados da obra no seio do público. O processo mental pelo qual o artista de minorias se convence de que produz para todos se reduz a uma falsa operação generalizadora. Uma vez realizada a obra, o artista situa-se diante dela como espectador e porque consegue captar o seu sentido em todo seu alcance conclui que a obra é humanamente apreensível, conclui que ela pode se comunicar com todos. Se não ocorre assim, se na realidade ela somente se comunica com uma minoria está provado que isso não se deve a deficiências comunicativas intrínsecas à obra: o que precisa ser corrigido não é a obra mas o público, vale dizer, o problema é do governo e não do artista.

Para sentir-se criando para todos, o artista de minorias não necessita mais que se sentir criando para si mesmo. Crê que, saindo-se bem no terreno da expressão, está resolvendo implicitamente os problemas da comunicação sem jamais suspeitar que no ato de dizer não está contida necessariamente a referência à consciência distinta da consciência que diz. Não entende que o dizer como tal implica apenas um dizer a alguém e não um dizer a outro, visto que o outro pode perfeitamente ser substituído, quer pelo sujeito que diz e a seguir se ouve, quer por sujeitos que sociologicamente estão com ele, no mesmo estrato cultural. Nos momentos ocasionais em que toma consciência de sua lamentável condição, o artista que prefere expressar-se a comunicar-se, que prefere todos os sacrifícios a ter que se limitar ao idioma impessoal e uniformizado das grandes massas humanas, consegue mais uma vez resolver ilusoriamente o problema que não enfrenta, alegando que cria para o futuro e não para o presente, que a humanidade tendo evoluído, chegará o dia em que todos o compreenderão. Em outras palavras, sente-se bem à margem da história do seu tempo.

A situação é inteiramente outra quando o artista decidiu participar da história e não apenas como homem senão também como artista. Seu primeiro passo será o de compreender o caráter objetivo das limitações a que terá de submeter-se e compreender em seguida a outra face de tais limitações, pois elas só lhe barram um caminho porque lhe abrem outro muito maior. Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo.

Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo.

Cumprido notar que na colocação do problema formal há um dado de fundamental importância que deve presidir a toda e qualquer preocupação estilística do artista revolucionário. Nosso primeiro cuidado deve ser o de nunca perdemos de vista o fato de que o nosso público em sua apreciação da arte não procede segundo critérios formais de julgamento. Suas relações com a arte são predominantemente extra formais: trata-se de um público que reage diretamente ao que se lhe diz, um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas com sua existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos que configuram os quadros de sua vida material. Em uma palavra, lidamos com um público artisticamente inculto inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte. As preocupações formais e a capacidade de perceber e usufruir na obra tudo que nela significa progresso, riqueza ou destreza formal são itens que compõem a esfera vital daqueles que, na divisão social do trabalho, situam-se do lado do trabalho intelectual e não do trabalho manual. Nada tendo a ver com o grupo seleto de especialistas e entendidos em arte, o artista popular desde logo está a salvo do perigo que representa a obsessão da forma pela forma e que é o vício intrínseco a toda arte para minorias.

O compromisso assumido pelo CPC de se fazer entender quando fala ao seu público elimina assim o mal artístico maior que sempre ameaça invalidar, do ponto de vista cultural, a produção do artista não politizado. Pelos pressupostos ideológicos que presidem nossa arte estamos impedidos de nos extraviar e de permitir que em nossas obras os elementos formais entrem em aberto conflito com os elementos de

conteúdo. Perder o controle sobre os meios expressivos e aceitar a desfiguração das funções específicas que lhes cabe exercer, deixar que as estruturas se tornem separadas e independentes da matéria convertendo-se em configurações abstratas e vazias, permitir que se desenvolva a orgia autodestruidora das formas, são descaminhos a que não pode sucumbir o artista popular revolucionário. Sua obra, regida pelo princípio da comunicabilidade, se caracteriza pelo entendimento perfeito entre conteúdo e forma, pelo fluir espontâneo e perceptível do temático ao formal, pela união sóbria e saudável que estabelece entre um e outro.

O verdadeiro problema que desafia o artista revolucionário e em cuja meditação deve pôr todo o seu empenho, reside na contradição, sempre existente, entre qualidade e popularidade. As manifestações artísticas, quaisquer que elas sejam, constituem configurações de sentido que só podem ser verdadeiramente apreendidas pelos membros da mesma comunidade cultural a que pertence o artista. Isto acontece porque a arte, como produto elaborado da cultura, não se dirige nem ao homem natural, nem ao homem anterior à etapa do processo cultural em que vem à luz a arte em questão. A apreensão adequada da obra de arte deve atender a satisfação prévia de requisitos que vão desde a iniciação artística até as formas práticas da existência, desde o desenvolvimento sensorial e intelectual até a formação humanística, requisitos que constituem justamente os pressupostos culturais para a compreensão da obra. A contradição entre qualidade e popularidade surge para o artista revolucionário na razão direta do seu pertencimento a um estrato cultural distinto e superior ao do seu público. Este é um fenômeno que a nós se apresenta como inevitável a partir de nossa decisão original de ampliar até os seus últimos limites a área de nosso público. A história da arte oferece repetidos exemplos de interrupções e retrocessos no processo de desenvolvimento dos meios expressivos todas as vezes em que classes sociais em ascensão passam a integrar o mercado consumidor dos produtos artísticos. Claro está que, dado o peculiar atraso de nível artístico nacional, caracterizado por uma arte predominantemente provinciana cuja aspiração suprema é ser reconhecida nos centros culturais situados no exterior, a contradição entre qualidade e popularidade não se apresenta no Brasil tão aguda como o foi em outros casos históricos. Seja como for, é fora de dúvida que a ampliação do âmbito de vigência da arte não é viável na base de uma linguagem cifrada ao alcance exclusivo dos entendidos, como igualmente está fora de dúvida que se o fenômeno artístico provocado pela ascensão social das massas constitui um mal, para ele não há

outro remédio exceto o triunfo definitivo dessas mesmas massas.

O artista revolucionário não tem evidentemente nenhum preconceito em relação à necessidade de elaborar e apurar cada vez mais os meios expressivos de que dispõe. Na verdade, o que o caracteriza não é a negligência formal mas o compromisso de clareza assumido com o seu público. Dedica-se, como não podia deixar de ser, à pesquisa formal e à preocupação de desenvolver ao máximo seus recursos de linguagem; mas o faz sem se deixar seduzir pela dinâmica imanente a este processo. Com efeito, não há arte quando não se reduz a multiplicidade do real a um nível superior de expressão sintética, quando não se criam formas em que os objetos da experiência, desintegrados pela intuição artística, vêm se reagrupar em articulações mais puras, quando não se reelabora o mundo para representá-la. No entanto, embora reconhecido que é neste caráter indireto da expressão que reside a força criadora da arte e seu poder sobre o espírito dos homens, o artista revolucionário deve ao mesmo tempo reconhecer que a maneira elíptica de dizer as coisas típica da arte encerra o risco da incompreensibilidade. Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista. A quem nos disser que isto representa um cerceamento da liberdade criadora, responderemos que sim; a quem nos disser que não devia ser assim, responderemos igualmente que sim. O que só não podemos aceitar é a afirmação de que os valores formais sejam tão valiosos que em seu nome se justifique o nosso afastamento do povo. Se estamos solidários com o povo é porque afirmamos que nossa arte só irá aonde o povo consiga acompanhá-la, entende-la e servir-se dela.

O peculiar da pesquisa formal a que se dedica o artista revolucionário está em que ela se desdobra em dois planos distintos. Por um lado ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das negras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular. Ali encontrará o artista, ao lado de elaboração exclusiva das massas, todas as formas que, produzidas pela arte superior, desceram ao nível do povo e se transformaram em elementos de seu patrimônio cultural. Nessa espécie de trabalho de campo em que recolhe o material que a seguir utilizará, não poucas vezes o artista é surpreendido por achados formais que representariam revolucionárias inovações caso fossem empregados no nível da arte de minorias. Isto se dá porque os produtos artísticos que gozam de livre circulação no meio do povo não

necessitam, para serem aceitos e apreciados, de prestar qualquer obediência aos princípios da unidade estilística. Graças à inconsequência estilística da arte do povo e da arte popular, são encontrados em coexistência pacífica elementos formais heterogêneos provenientes das mais diversas origens geográficas e históricas. O acentuado espírito conservador com que o povo se imobiliza no uso das formas que obtiveram êxito quando pela primeira vez adotadas, permite que o artista revolucionário retome tais formas e as recupere para a veiculação de conteúdos inteiramente distintos daqueles que lhes deram origem.

A outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista revolucionário consiste, no trabalho constante de aferir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas. Certamente são mais rigorosas e implacáveis as regras que dirigem o processo de comunicação com as massas do que aquelas que facilitam o entendimento com as elites, mas a relativa falta de liberdade na interpretação dos princípios formais própria à arte revolucionária não deve de modo algum ser confundida com uma atitude de passiva subserviência do artista frente às convenções que gozam do beneplácito popular. Partindo de modelos estabelecidos e de diretivas já comprovadas, resta ao artista popular um longo e trabalhoso caminho a percorrer no sentido de dinamizar os estereótipos que utiliza e obrigá-las a render a máxima eloquência. Por fim, como o artista revolucionário é forçado a se servir de uma linguagem que espontaneamente não seria a sua, cabe-lhe ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana.

Entre os argumentos daqueles que veem no CPC perigosa ameaça ao desenvolvimento harmonioso e ascendente da arte brasileira destaca-se a acusação de que a arte revolucionária, limitando-se. Em sua forma, limita-se implicitamente em seu conteúdo. De fato, trata-se de uma observação procedente embora seja de todo ilícito concluir daí que o conteúdo de nossa arte por ser assim contido em sua expansão seja inferior ao conteúdo da arte das elites. Ele é menor apenas em relação a si mesmo, é menos do que pode ser, o que não significa que naquilo que ele é dentro das condições concretas a que está subordinado, ele se situe, em sua qualidade essencial, abaixo dos níveis alcançados pela arte que se diz «superior». No fundo o que inspira semelhante crítica aos donos da cultura não é outra coisa

senão o temor romântico que os assalta quando necessitam reconhecer o fenômeno da mediação como um dado objetivo da, experiência.

São capazes de ver que a linguagem não é só uma roupagem exterior usada pelo pensamento para manifestar-se objetivamente, são capazes de compreender que a linguagem longe de ser um molde passivo reage por sua vez sobre o pensamento e, em certo, sentido, conforma os conteúdos mentais, dirige a produção do espírito para os seus próprios canais e só permite a concepção daquilo que ela está em condições de exprimir. No entanto, embora admitindo que o fato exista, desejam eliminá-lo e fundam sua teoria da arte no ideal da espontaneidade absoluta, na ambição bersoniana de superar o mal da mediação. Os que temem as limitações impostas pelos estereótipos e regras convencionais populares decorrentes da dependência recíproca entre pensamento e linguagem, deixam de compreender o essencial, ou seja, que as formas em que se movem as ideias constituem, muito mais que os seus limites, as condições de possibilidade de sua efetivação. Não veem que para nós não tem importância que às meios convencionais de expressão restrinjam o conteúdo de nossas concepções no ato de formulá-las, se sabemos que, por outro lado, eles constituem o único caminho para chegar, a consciência do outro e dum outro que, em nosso caso, é exatamente o povo. Em toda esta discussão para nós o que está em jogo é uma só e mesma questão, a de saber o que vale mais: se o deleite estético pessoal ou se a integração com o povo.

A SUPERIORIDADE DA ARTE SUPERIOR

Cumpra agora indagar em que consiste a superioridade da arte dita «superior», ou antes, porque razão a arte popular revolucionária lhe é superior, e isso, não enquanto popular ou revolucionária, mas enquanto arte. Recusamos validade à arte praticada pela elite porque, segundo nosso modo de ver, ela se, encaminha, inspirada por concepções estéticas de natureza ou empiricista ou idealista, em duas direções igualmente errônea e igualmente letais para todo intento artístico autêntico. A arte «superior» não é superior porque não consegue precaver-se que o único e verdadeiro papel da arte consiste em lograr a representação adequada da realidade na totalidade do seu ser em movimento. Recusando-se a assumir esta posição de princípio a arte da elite extravia-se, por um lado, no realismo vulgar que desliza superficialmente pela crosta do mundo exterior aí captando apenas os fenômenos casuais e fugazes que são dados imediatamente à percepção e encontra toda satisfação na reprodução fotográfica das

aparências e das manifestações que nada manifestam; ou então, a arte da elite, repudiando esta direção, lança-se ao extremo oposto, vira as costas à realidade, arvora-se em supremo juiz do mundo exterior, toma as formas artísticas como fins em si mesmas, separadas do real e autônomas, movimentando-se segundo os ditames de uma lógica imanente a elas próprias. O que falta às duas direções em que se orienta a teoria estética dita superior é, em primeiro lugar, a compreensão de que a consciência artística não é outra coisa senão a consciência de uma realidade exterior a ela que não necessita ser concebida para existir, depois a perfeita apreensão daquilo que nesta realidade é essência e daquilo que é fenômeno, e, por fim, a compreensão dialética das relações reais que mantém entre si fenômeno e essência.

Carente de tais instrumentos conceituais, a arte dos entendidos ora mistura numa só confusão fenômeno e essência, ora consegue apenas distingui-los em sua antítese sem chegar jamais a captá-los em sua unidade dialética, na constante ação recíproca por meio da qual intercambiam seu ser e desenvolvem a série indefinida de suas transmutações.

De um modo ou de outro, o que escapa sempre à arte, alienada e confere à arte popular revolucionária sua superioridade indisputável é a possibilidade de ver o real como um todo organizado e hierarquizado, onde os, elementos epidérmicos e momentâneos não desempenham o mesmo papel que as tendências subterrâneas, cuja atuação e desenvolvimento se submetem aos imperativos de leis objetivas. Não reconhecer o caráter hierárquico do real pode-se dizer que é o pecado máximo da arte alienada. Só a arte revolucionária, que não teme o real porque tudo que dele vem caminha em seu benefício, está em condições de tomar fenômenos e essências sem mistificar o seu verdadeiro significado, sem isolá-los abstrata e mecanicamente. Verifica assim que um e outro reciprocamente se comunicam e se completam, a essência se transmutando em fenômeno e se revelando nele e por ele, ao mesmo tempo que a mobilidade do fenômeno manifesta a essência de que é fenômeno.

A arte revolucionária desqualifica toda e qualquer arte que leva ao público o desentendimento dos quadros reais da existência, que em lugar de fornecer a definição das verdadeiras forças motrizes que põem em movimento os povos e sua história, que em lugar de detectar tudo que é ação decisiva operando no sentido de transformações globais, só tem a oferecer, como sucedâneo da própria perplexidade em que está afundada, a mentira vital e as alucinações da imaginação que não têm suas raízes fincadas em solo concreto.

Para esta arte, fora do inconsequente borboletear em torno do efêmero e do irrelevante, não existe outra porta além daquela que abre para fora do mundo e oferece uma saída à custa da voluntária renúncia ávida, da reclusão do artista no interior do seu próprio eu, condenado daí por diante a só saber dizer o que se passa em sua tão sem importância subjetividade, ou o que se passa em um outro mundo transcendente ao nosso, menos importante ainda que seu mundo interior.

A convivência com os valores estéticos em estado de pureza é o último reduto em que se refugiam os adversários da arte popular revolucionária para proclamar a virtude incomparável de sua teoria e de sua prática artística. No entanto, estes mesmos que estão dispostos a todos os sacrifícios e a todos os compromissos para preservar o universo estético em sua imaculada perfeição parece que não se dão conta que pecam pela base, pois não incluem em sua meditação uma verdade primária com a qual deviam ser os primeiros a se ocupar, ou seja, o fato de que a função estética não esgota de modo algum o conteúdo total da obra de arte. Deviam saber que, além da função estética a arte é, e continuará sendo, muito mais do que isso, a despeito das alienações que os impedem de atentar para o grandioso significado humano que constitui a radical justificativa para a existência do artista e de sua atividade criadora. A arte não é essencial ao peculiar modo de ser do homem por subtraí-lo à complexa realidade de sua existência concreta e o introduzir na paisagem particular e limitada onde os valores estéticos são dados ao encantamento do espírito. Pelo contrário, a arte que não mistifica, a arte autêntica e adequada à sua própria função superestrutural implica sempre em retorno ao real, dirige-se a iluminar e a mobilizar não um dos aspectos mas o ser total do homem e enfeixa em si a infinita multiplicidade das relações entre o homem e o mundo.

Eis porque a análise comparativa de manifestações artísticas distintas adota como critério máximo de julgamento a consideração prioritária da visão do mundo incorporada nas obras, em questão. O supremo requisito de validade para a arte está na profundidade, na veracidade e no alcance histórico da visão de mundo que inspira e orienta a atividade criadora, porque a justificativa e a própria condição de existência da arte está em seu poder de interpretar a vida, descobrindo-lhe o sentido e eliminando no espírito dos homens tudo que é arbitrário e confuso, tudo que é ilusório e impróprio, tudo que é para o homem incompreensão e perdição de si mesmo. Se a arte não for um permanente protesto contra o absurdo e, ao mesmo tempo, um esforço consequente. por erradicá-lo, se a arte se reduzisse a ser a deusa propiciadora do orgasmo estético, então seria bem pouca coisa a

arte e seria de todo injustificada a existência de uma arte que pretende ser popular e revolucionária.

Mas a verdade é que se enganam radicalmente aqueles que pretendem julgar a obra de arte e aquilatar de seu valor pelo simples exame da adequação, da coerência formal que a obra consegue realizar entre o seu fim, os seus meios e a sua ideia. Se bem que na harmonia e no equilíbrio destes elementos reside uma nota de inegável perfeição e excelência, o crítico de arte tem o dever e o direito de ir mais longe e mais fundo e investigar a obra em seus termos materiais, indagando qual o significado concreto, vale dizer, social e histórico, que a obra incorpora nos fins que se atribui, na ideia que representa, nos meios que mobiliza. Se for certo que as obras de arte retiram seu valor substancial e decisivo da resposta que conseguem dar às condições concretas da existência então não é menos certo que o destino da arte se decide, em certo sentido, fora da arte e a instância suprema o que o artista apresento seus títulos não pode ser outro senão o próprio tribunal da história. Não existe nenhuma beleza abstrata, nenhuma forma genérica, a que o artista deva se dar em holocausto, mesmo que tais valores não sirvam para nada ao povo de seu país.

Para esta arte a única salvação está em popularizar-se. Em que consiste a popularidade por meio da qual se salva a nossa arte? Nossa arte se populariza porque repudia a métrica e a ótica do ego da arte alienada e ambiciona, ao contrário, intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social; busca investi-lo na posse dos valores comuns e das aspirações coletivas, consolidando assim sua inserção espiritual no conjunto dos interesses comunitários. A popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da polis.