

Rosa Armorial em (des)continuidades (pós) Armoriais

LUÍS ADRIANO MENDES COSTA *

RESUMO: O Movimento Armorial surgiu em Recife no início dos anos 70 e buscava a realização de uma arte erudita a partir das raízes populares da nossa cultura. Recentemente, outra experiência no campo da música armorial tem se destacado. Trata-se do grupo *Rosa Armorial*, de Curitiba – PR, que realiza um trabalho de pesquisa em torno do armorial, dando ênfase para a recriação de elementos a partir do folclore paranaense. O presente artigo analisa a representatividade da arte armorial através do *Rosa Armorial*, verificando até que ponto suas elaborações correspondem à estética do movimento, com movimentos contínuos em relação ao projeto armorial, ou como uma referência em relação a uma nova fase do armorial, incursionando por outros caminhos, pós-armoriais.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna; Arte Erudita; Arte Popular; Movimento Armorial; Rosa Armorial; Pós-armorial.

ABSTRACT: The Armorial Movement arose in Recife during the early 1970's in order to implement an erudite art based on the popular roots of our culture. Another experience within Armorial music has recently been noted: the group Rosa Armorial from Curitiba – PR, which develops a work concerning the Armorial by emphasizing the recreation of elements from paranaense folklore. This paper analyzes the representativeness of Armorial art through Rosa Armorial, by verifying to what extent its elaborations correspond to that aesthetic movement, with continuous movements regarding the Armorial project, or on the other hand, the group shows itself as a reference in relation to a new phase of the Armorial, by taking different paths, post-armoriais.

KEYWORDS: Ariano Suassuna; Art; Armorial Movement; Rosa Armorial; Popular Art; Post-armorial.

* Departamento de Comunicação Social – Universidade Estadual da Paraíba – UEPB - 58429-500 – Campina Grande – PB – Brasil. E-mail: luisadriano@gmail.com

Criado pelo escritor Ariano Suassuna, o Movimento Armorial surgiu em Recife no início dos anos 1970 e buscava a realização de uma arte erudita a partir das raízes populares da nossa cultura. Assim, ao longo de suas diversas fases, o movimento desempenhou um papel singular no cenário cultural brasileiro ao promover o encontro entre artistas de diversas áreas, todos com um mesmo propósito. Artistas e obras representavam, portanto, o ponto de partida para uma possível “armorialidade”, o que colocaria a arte armorial como sendo anterior ao próprio movimento.

Nas bases do projeto três aspectos são essenciais e é da aproximação dos mesmos que brota a estética armorial de criação. O primeiro deles diz respeito ao uso das temáticas regionalizadas nas obras e das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, como o repente, o martelo agalopado, o galope à beira-mar, o martelo gabinete ou as décimas de sete sílabas, para citar apenas alguns dos estilos mais usuais; que se relacionam diretamente ao segundo elemento dessa tríade fundamental, a aproximação com os folhetos e com a literatura oral e popular, chegando ao terceiro elemento, que é justamente o estreitamento entre os artistas e obras, o que aponta para uma ideia de integração das obras armorialistas. Pode-se pensar que isoladamente tais características já estariam bem representadas de maneira diversificada, mas coube ao armorial essa reunião entre artistas com um mesmo interesse, de modo que cada um desses elementos que surge como necessário, se abordado de maneira isolada, não configura a proposta estética do movimento, uma vez que é da junção dessa tríade que nasce o armorial (COSTA, 2015).

Dessa forma, dentro da concepção armorial, o Nordeste assume a condição de repositório dessa cultura popular, defendendo a postura de que seria no passado, na manutenção das tradições, que a cultura brasileira estaria mais preservada. Ou seja, as expressões populares do Nordeste seriam centrais na formatação de uma cultura nacional, conforme explica a pesquisadora Thereza Didier, ao considerar que a cultura popular está “vinculada ao passado, à ‘pureza’ e à identidade nacional”, sendo “possuidora de essência e linearidade” (DIDIER, 2000, p. 35).

No que se refere à música, disciplina artística que mais evoluiu e fez crescer o movimento, pode-se dizer que teve início antes mesmo da oficialização do movimento por meio da criação do Quinteto Armorial já no ano de 1969, também por Suassuna. Já nos anos 70, coube a Cussy de Almeida a criação da Orquestra Armorial de Câmara, incorporando os membros do quinteto.

Outras experiências no campo da música surgiram nos anos seguintes, com a criação de um outro quinteto por Suassuna, dessa vez integrando elementos considerados necessários e que não se faziam presentes na primeira experiência, como é o caso da introdução da viola-sertaneja, executada por Antônio Madureira, que também dirigia o grupo. Além dele, participavam Edilson Eulálio, no violão; Antonio Carlos Nóbrega, na rabeca e no violino; e dois remanescentes do quinteto anterior, Jarbas Maciel, na viola; e José Tavares de Amorim, na flauta. Na sequência, em 1975, surge a Orquestra Armorial Brasileira, projeto realizado a partir do momento em que Suassuna é empossado secretário de Educação e Cultura de Recife.

Ao longo dos anos, outros projetos compreendidos na perspectiva armorial no campo da música foram criados, a exemplo dos grupos Quarteto Romançal, encabeçado por Antônio José Madureira; Camerata Armorial, numa parceria entre Suassuna e o maestro Rafael Garcia; e Madureira Armorial¹, grupo criado em 2011 sob a liderança do músico Gilber Cesar Solto Maior; além de projetos solos, como o do violonista pernambucano Sérgio Ferraz, que em 2014 lançou o disco *Concerto Armorial*.

Também recentemente, uma outra experiência no campo da música armorial tem chamado a atenção. Trata-se do grupo Rosa Armorial, de Curitiba – PR. Surgido como Rosa Flô em 2002, o grupo teve seu nome modificado no ano de 2009, depois da grande aceitação do público e da crítica em torno do espetáculo *Rosa Armorial*. Do espetáculo, ficou o nome, que traz na sua essência um trabalho de pesquisa em torno do armorial, com ênfase em elementos do folclore paranaense e em composições que vão dos tradicionais nomes relacionados ao armorial, até compositores do sul do país.

Se por um lado, gerações anteriores e mesmo atuais, apresentam movimentos de continuidade, perpetuando as diretrizes propostas no projeto de Suassuna, novos caminhos, descontínuos em relação aos postulados centrais estabelecidos pelo armorial, inauguram o que temos chamado de fase pós-armorial² e, conseqüentemente, imprimem novos olhares em relação a artistas e obras na atualidade, evidenciando, inclusive, a manutenção e/ou avanços das práticas armoriais de criação.

O artigo ora apresentado evidencia a representatividade da arte armorial a partir do grupo paranaense Rosa Armorial, verificando práticas de aproximação e distanciamento em relação ao projeto armorial. Dessa forma, observamos até que ponto o grupo, originário do Paraná, faz uso de elementos que possam ser percebidos dentro de uma armorialidade possível.

Partimos de uma incursão diretiva dos Estudos Culturais (HALL, 2005) sob três perspectivas: a comparativa, a interdisciplinaridade (FAZENDA, 2003), e a noção de hibridação cultural, esta última respaldada em Burke (2006) e Canclini (2003), visando a partir desta tríade a observação articulada do objeto em destaque, a saber: o trabalho recital do grupo *Rosa Armorial* para, deste composto, realizarmos, respectivamente, a descrição e interpretação dos elementos presentes em algumas das suas composições.

Vale dizer que mesmo articulando perspectivas estéticas e teóricas, o presente estudo abarca seu objeto de maneira qualitativa e descritiva, sendo, portanto, uma pesquisa qualitativo-descritiva, como entende Minayo (2008), isto é, como instrumento à aquisição de questões muito peculiares. Além de ser em última instância uma pesquisa bibliográfica. Vê-se, neste ínterim, que as exigências de fundo e forma, solicitam, dada a riqueza teórica aliada à diversidade metodológica, uma arquitetura teórico-metodológica pujante, cujo resguardo é bem gerido pelos Estudos Culturais.

¹ O grupo, que tem seu nome inspirado no músico Antônio José Madureira, um dos principais personagens relacionados ao Movimento Armorial no campo da música, lançou seu primeiro álbum *Um homem vestido de sol* no final de 2015.

² A cena pós-armorial aqui descrita de forma mais abreviada é síntese da tese de doutorado Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais (2015), de nossa autoria. Desenvolvida junto ao PPGLI da Universidade Estadual da Paraíba, o texto encontra-se no prelo para publicação.

No que tange aos aspectos comparativos, o entalhe metodológico segue uma análise do trabalho recital do grupo Rosa Armorial tomando como base os conteúdos do projeto armorial requerido por Suassuna, evidenciando marcas de aproximação e distanciamento entre o postulado primevo: a ideia fundante do armorial e as práticas estéticas posteriormente surgidas pelo ou a partir de uma “identidade armorial”. Já o teor interdisciplinar, recostados em Fazenda (2003), observa-se como o pavimento teórico se concilia à estilística do movimento armorial geral, ou seja, a uma ideia-forma armorial, verificando neste particular as contorções elementares que caracterizam o movimento como um todo articulado, porém dinâmico e aberto.

Nesse sentido, nos detivemos na análise do trabalho recital do grupo *Rosa Armorial*, verificando as aproximações e distanciamentos com as bases do movimento. Para tanto, realizamos um levantamento em torno da temática poética e da instrumentação presentes no trabalho do grupo.

Para a análise das temáticas poéticas, estabelecemos relações entre três aspectos que estão no cerne das elaborações armorialistas: a) formas poéticas do romanceiro popular nordestino, a exemplo do repente, do martelo agalopado e do galope à beira-mar, para citar somente algumas das mais usuais; b) temáticas regionalizadas, próprias dos folhetos; c) referências armorialistas, que remete a ideia de integração entre artistas e obras para a elaboração armorial. Essas duas últimas categorias serviram, também, como base para a verificação dos ritmos presentes nas músicas.

Já no caso da análise instrumental, a partir da organologia³, observamos a configuração dos instrumentos seguindo o sistema Hornbostel-Sachs (1961) de classificação, quando dividimos esses instrumentos em cinco categorias: aerofones, cordofones, idiofones, membranofones e eletrofones. Os aerofones são instrumentos que têm seus sons extraídos através do ar; cordofones, instrumentos cujos sons são obtidos pela vibração das cordas; idiofones são os instrumentos que produzem som ao serem repercutidos; membranofones, instrumentos em que o som é produzido quando repercutidos sobre uma membrana esticada que entra em vibração; e eletrofones, que são instrumentos em que o som é produzido através de recursos eletrônicos. A partir daí foi verificada a utilização desses instrumentos na execução das músicas, o que vai nos revelar a existência ou não de alguma relação com a formação idealizada por Suassuna para o seu Quinteto Armorial, tendo sua estrutura baseada no “terno” de Mestre Ovídio⁴, com a presença de dois pífanos, duas rabecas e uma zabumba, além da viola sertaneja, considerada fundamental pelo criador do movimento.

³ Responsável também pelo estudo da configuração instrumental, ela desempenha um papel fundamental em torno dos estudos dos instrumentos musicais, desde o funcionamento até a engenharia utilizada para confecção dos mesmos.

⁴ Os ternos de pífanos são conjuntos instrumentais semelhantes às bandas de pífanos do Nordeste brasileiro. A diferença reside na formação, já que nos ternos, além da caixa, zabumba, pratos e pífanos, constam também uma ou duas rabecas. A menção feita por Suassuna ao terno de Mestre Ovídio acontece por ter sido esse o primeiro mestre registrado e gravado nas pesquisas armoriais.

Cultura em sua diversidade

Como é possível verificar a partir da diversidade de abordagens, por diversos autores, o conceito de cultura nunca foi consenso entre os estudiosos. De certo modo, a utilização excessiva do termo acaba por simplificar toda sua abrangência, algo não tão simples quando se pretende estabelecer limites mais precisos.

Nesse sentido, vale a pena verificar o que diz Edward Said (1995, p. 13), ao considerar que o conceito “inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento”. Para o autor, a cultura seria “fonte de identidade e, aliás, bastante combativa, como vemos em recentes ‘retornos’ à cultura e à tradição” (SAID, 1995, p. 13). Já o estudioso Franz Boas (*apud* MARCHIORI, 2006, p. 55), por outro lado, observa a cultura como resultado do “entendimento de um processo histórico específico, demonstrando a existência de uma cultura única, que descreve sua forma, a reação dinâmica do indivíduo para com a cultura e vice-versa”.

Diante da diversidade de abordagens, duas concepções básicas de cultura foram se originando a partir dos vários estudos. Por um lado, as humanistas, mais seletivas, e que consideram algumas atividades humanas como sendo culturais; e as antropológicas, que verificam a cultura de modo entranhado à vida humana.

Outros estudos já apontam outros caminhos possíveis em torno dessa abordagem conceitual. É o que verificamos a partir do pesquisador norte-americano Clifford Geertz (*apud* MARCHIORI, 2006, p. 60), que considera a perspectiva simbólica acerca do termo, de modo que a cultura seria vista como “um sistema de concepções expressas herdadas em formas simbólicas por meio das quais o homem comunica, perpetua e desenvolve seu conhecimento sobre atitudes para a vida”.

Assim como a noção de cultura, os conceitos de cultura popular e cultura erudita também passaram, historicamente, por esse processo de polarização, com pontos de vista diversificados entre estudiosos. No caso da cultura erudita, seria relacionada à cultura livresca, detentora do conhecimento, associada às elites, se apresentando no interior das universidades e, ignorando, portanto, as manifestações do povo. Como explica Alfredo Bosi (2001), seria aquela desenvolvida, principalmente, nas classes mais altas e em alguns segmentos mais privilegiados da classe média, argumenta o autor, se referindo ao sistema escolar. Nesse sentido, estaríamos tratando de uma elite econômica e cultural, um sinal de status diante de uma grande maioria que não dispõe de acesso a determinados bens. Como explica Kuper (2002, p. 291), a cultura, nesse caso, acaba por reforçar “o poder opressivo da classe dirigente”, de modo que “sua fetichização enfraquece o poder e silencia a maioria”.

Conforme Touraine:

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

Numa outra perspectiva, a cultura popular surge como aquela relacionada ao conhecimento desprovido de uma formalização maior, praticada no seio da comunidade, surgida, portanto, dentro de uma dinâmica de atividades vivenciadas por uma determinada comunidade. Gabriel Garcia Márquez, como argumenta Funari (1989, p. 15), ressalta a cultura popular como aquela constituída “das imortais tradições da humorística do povo, hostil a todos os cânones e normas, oposta a todas as noções definitivas e petrificadas sobre o mundo: o que um homem não pode fazer, as comunidades o fazem”.

Sobre a elaboração da cultura popular, Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala, em *Cultura Popular no Brasil*, afirmam que

A cultura popular não constitui um sistema, no mesmo sentido em que se pode falar de sua existência na cultura erudita – um conjunto de produções artísticas, filosóficas científicas etc., elaboradas em diferentes momentos históricos e que têm como referência o que foi realizado anteriormente, pelo menos desde os gregos, naquele campo determinado e nos demais. [...] Assim, comparadas com a cultura erudita, as manifestações culturais populares são, de certa forma, dispersas, elaboradas com um maior desconhecimento de sua própria produção anterior e de outras manifestações, produzidas por integrantes dos mesmos grupos subalternos, às vezes em locais bastante próximos e com características estéticas e ideológicas semelhantes (AYALA; AYALA, 2003, p. 66-67).

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

Merece destaque nessa concepção a relação estabelecida entre cultura popular e tradição, o que nos dizeres de Arantes implicaria em conceber:

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

Já Peter Burke (1989) avança ao tratar da questão a partir da concepção “culturas do povo”. O autor aponta para os limites inexistentes quanto a uma melhor definição do que viria a ser o “povo”⁵, a parcela ou grupo social que pode ou não fazer parte desse segmento,

⁵ Tomando por base os estudos do historiador inglês Peter Burke a partir de obras como *Cultura popular na Idade Moderna* (1989), *O que é história cultural* (2005) e *Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista* (2000), a palavra “povo” acaba por merecer uma maior problematização quanto ao uso. É nesse sentido que o autor inglês, questionando os limites quanto à aplicação do termo, indaga quem viria a fazer parte desse grupo social, se inclui ou não as elites, os extratos sociais que seriam parte desse grupo, se isso se estabeleceria em algum

em que momentos esses grupos podem ou não ser inseridos dentro dessa categorização. E é a partir dessa polissemia que o autor acaba por oferecer um olhar de quebra quanto a essa dicotomia entre circuitos culturais, proporcionando uma visão mais apaziguadora e atualizada no que se refere a essas relações ao compreender que “uma cultura é um sistema de limites indistintos, de modo que [no quadro de referências dicotômicas entre cultura popular e cultura erudita] mostra-se impossível dizer onde termina uma e começa outra” (BURKE, 1989, p. 56).

Em outras palavras, é pensar na perspectiva de Carlo Ginzburg, que a partir do conceito bakhtiniano de dialogismo, criou a sua concepção de “circularidade da cultura”, no qual sugere que diante do “[...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (1997, p. 13), faz-se necessário superar determinadas classificações mais tradicionais, dada essa condição própria de contínua fecundação entre “os diversos domínios da vida e da cultura” (BAKHTIN, 1993, p. 30).

Pensar nessa circularidade implica certamente em ir ao encontro do que Peter Burke (1989, p. 17) sugere quanto a não polarização e divisão entre circuitos culturais, mas ir em busca de uma outra dinâmica que possibilite a interação entre o que ele entende como “culturas do povo”, originadas dos mais diversos ambientes sociais e centradas nas livres estratégias de apropriação cultural e no passaporte à circulação dos atores sociais por mundos culturais diversos.

Faz-se necessário uma observação em torno da noção do híbrido. Utilizado pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (2003) para tratar das relações de trocas culturais de naturezas diversas, seu uso implica na incorporação de elementos opostos, sem que haja uma sobreposição entre as culturas, o que poderia ser ilustrado a partir de uma metáfora culinária utilizada pelo curador Gerardo Mosquera, como explica Anjos (2005), ao associar o conceito de hibridismo ao prato cubano *moros con cristianos*. O prato se aproxima do baião de dois, próprio da cozinha nordestina, em que existe a apuração do sabor dos ingredientes, que continuam perceptíveis mesmo depois de misturados em um processo de cozimento, revelando uma possível intraduzibilidade.

Como verifica Anjos (2005), as traduções simbólicas operadas a partir de posições periféricas ao mesmo tempo que articulam elementos culturais distintos, também criam uma outra via de acesso, sendo incorporadas, em diferentes níveis de legitimação, a esse circuito mundial de informações, se posicionando, “reindexando’ aquele circuito, portanto, como um espaço de traduções” (ANJOS, 2005, p. 29), caracterizando um processo de reedificação de identidades como sugere o autor, para além das questões mais essencialistas.

De forma complementar, Canclini (2003) aponta para o caráter político do hibridismo como “ação consciente”, cuja faceta é transformar o artefato tradicional em práticas modernas socializadas em redes interativas. Neste caminho, portanto, deve-se compreender que a hibridação permite a circulação cultural em vários segmentos para além do seu ponto de origem, de tal modo que produtos culturais viabilizam-se por vários estratos, desde o ambiente popular, até variados meios massivos e modernos.

momento específico, ou, ainda, se seria possível participar desse grupo em determinadas ocasiões.

Movimento Armorial em sua origem e estética de criação

O nome armorial foi apresentado ao público pela primeira vez no lançamento oficial do Movimento, em 18 de outubro de 1970, um domingo, na igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, localizada no bairro de São José, em Recife, por meio do texto “Arte Armorial”:

Em nosso idioma, ‘armorial’ é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. [...] Em nosso país, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular e não burguesa. A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar bois e os autos de Guerreiros, do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as côres azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou do Rio (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 129-130).

São, portanto, dois os motivos apontados por Suassuna. O primeiro pela plasticidade do nome, a beleza da própria palavra. O outro porque, na sua visão, a heráldica, no Brasil, representa uma arte eminentemente popular, presente a partir dos ferros sertanejos utilizados para marcar o gado, até os estandartes dos blocos, agremiações, clubes de futebol.

Não foram poucas as oportunidades em que Ariano Suassuna buscou esclarecer a escolha da palavra armorial para designar o movimento por ele criado. Mesmo assim, a expressão não parece ter sido assimilada e/ou compreendida por completo, gerando interpretações diversas acerca do termo e do seu significado.

Talvez resida nessas questões inicialmente a origem das incompreensões em relação à origem do termo. É o que observa a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999). Para ela, o fato de Suassuna ter adjetivado um substantivo que designa, em português, a coletânea de brasões da nobreza de uma nação, o que remete necessariamente a relação do nome à época da Idade Média e a uma classe social, a nobreza, deve ser observado considerando os critérios apresentados pelo criador do movimento, opções, inclusive, opostas a esse aparente significado do termo. Como o próprio Suassuna explicou em diversas ocasiões, no que se refere à questão estética, a palavra armorial tem uma beleza sonora que o inspirou; e, por outro lado, no caso da relação com a heráldica, o escritor não faz referência à nobreza em nenhum momento, mas considera a perspectiva plástica do termo.

Ao longo dos anos, fases distintas compuseram a história do movimento. Seja a partir da fase preparatória, entre os anos de 1946 a 1969; a fase experimental, de 1970 até o final de 1974; e a fase “romançal”, com atividades realizadas a partir de dezembro de 1975; o Movimento Armorial promoveu o encontro entre artistas de diversas áreas, com aproximações entre seus projetos artísticos, conforme explica Santos:

[...] o Movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um ‘material’ a ser recriado e transformado segundo

modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais (SANTOS, 2000, p. 98).

De forma mais precisa, a estética de criação da arte armorial está embebida de uma relação estreita entre o uso de temáticas regionalizadas, associadas aos folhetos e à literatura oral e popular, além do estreitamento entre os artistas e suas obras. Como afirma novamente Santos (1999, p. 293), “[...] cada um desses elementos aparece como necessário mas não suficiente: é da conjunção dos três que nasce o armorial”. É o que pode ser percebido, de certa forma, em uma das crônicas do extinto *Almanaque Armorial do Nordeste*, quando Suassuna, propôs, pela primeira vez, uma definição mais geral para a arte armorial:

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

A partir de tais questões, verifica-se uma intensa aproximação entre as produções dos artistas armoriais, de modo que nem sempre se consegue separar um trabalho de criação de uma elaboração a partir da obra anterior, como argumenta novamente Santos:

A retomada de um tema ou de fragmentos da obra de um artista armorial por outro, sobre o modelo da retomada e a variante do texto ou do tema popular, constitui-se, aos poucos, numa verdadeira arte poética e participa da elaboração de uma literatura de segundo grau. As relações entre as obras, numerosas, podem contudo ser classificadas em dois tipos: ou se trata de uma tentativa para reencontrar a unidade de expressão artística do folheto ou da escolha de uma obra existente, a fim de recriá-la. Neste caso, poderá ser considerada material bruto a ser retrabalhado ou citado de forma pontual, segundo os processos de criação popular (SANTOS, 1999, p. 37).

São diversos os exemplos, espalhados ao longo das produções artísticas, integradas de tal forma que não permitem, muitas vezes, identificar qual seria a obra inicial. Nesse sentido, o *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, com sua releitura pautada nas inspirações e tradições ibéricas, apresenta-se como um caso emblemático quanto ao trabalho de recriação e integração das artes pelos armoriais. É o que acontece, por exemplo, com a série de quadros desenvolvidos pelo pintor Aluizio Braga, dos quadros *A besta Bruzacã*, de Miguel dos Santos, e da *Pedra do Reino*, de Flávio Tavares e Sérgio Lucena; além das ilustrações de Suassuna para o livro *As sentenças do tempo*, de Maximiano Campos, no campo das artes plásticas; do poema *Pedra do Reino*, de Ângelo Monteiro, na literatura; e da composição *A Pedra do Reino*, de Jarbas Maciel, gravada pela Orquestra Armorial, no campo da música (COSTA, 2011). Artistas e obras aproximados, num trabalho de recriação constante.

O Nordeste enquanto uma aldeia universal

O título acima é uma adaptação da frase “pinte bem a sua aldeia que você será universal”, do escritor russo Tolstói, utilizada por Suassuna por diversas vezes nas suas falas para demonstrar seu posicionamento, fosse em relação às influências estrangeiras ou em relação à valorização do Nordeste enquanto espaço para a elaboração das artes armoriais. O Nordeste em si é também a região em que se estabeleceram os artistas armoriais, como observa Santos ao considerar que:

[...] os artistas armorialistas são todos originários do Nordeste. Nasceram quase todos no que Suassuna chama de ‘coração do Nordeste’, os estados irmãos de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. [...] Mas todos os artistas e escritores armoriais vivem no Recife, capital econômica e intelectual do Nordeste. Se viajaram pelo resto do Brasil e do mundo – às vezes por muitos anos – todos voltaram ao Recife e [...] resistiram à atração cultural e financeira das capitais do Centro-Sul. Esta vontade de serem artistas e criadores nordestinos traduz-se, portanto, em primeiro lugar, por uma recusa do exílio, por uma vontade reafirmada de permanecer vivendo no Nordeste, apesar das dificuldades sociais, econômicas, editoriais e outras (SANTOS, 1999, p. 24).

Independentemente dos fatores tempo e espaço, para o idealizador do movimento, o Nordeste seria uma espécie de repositório dessa cultura popular e seria no passado, na volta às suas origens, que a cultura brasileira estaria identificada. Desse modo, as expressões populares do Nordeste serviriam de base para a formatação do que seria uma cultura nacional. “Primordialmente vinculada ao passado, à ‘pureza’ e à identidade nacional, a cultura popular, nessa concepção, é possuidora de essência e linearidade” (DIDIER, 2000, p. 35). Era assim que essa identidade estaria mais preservada e, conseqüentemente, menos exposta às imposições externas.

Na concepção de Suassuna, seria um Nordeste visualizado enquanto espaço que manteve, ao longo dos tempos, características singulares, definidoras da cultura brasileira. Nesse sentido, a cultura popular ocuparia uma posição de destaque, como reflexo de autenticidade, sendo percebida nos tocadores de rabeca e violeiros, cantadores e cordelistas. Dessa forma, a cultura popular é considerada por Suassuna como sendo detentora da permanência dessas representações culturais, sendo possuidora de uma essência enraizada nas origens, um passado que definiria o caráter nacional. O Nordeste, mais especificamente, o Sertão, estaria identificado como uma região rica, ampla e original, seja na manutenção de costumes ou em caráter de resistência.

Nordeste e Sertão são partes de um todo, essenciais nas bases de elaboração da arte armorial, o que pode ser verificado a partir de toda uma diversidade de obras, sendo um “inventário da terra, dos rios, da fauna e da flora, das casas e dos homens [...] paixão das paisagens, das cores, dos cheiros e dos ruídos [...] cotidiano e eterno, histórico e mítico, vivo e resistindo às modas” (SANTOS, 1999, p. 66). Ainda que se constituindo enquanto paisagens geradoras de signos, Nordeste e Sertão não se limitam a um regionalismo para os armorialistas, uma vez que a aproximação com essa oralidade e com o popular (SANTOS,

1999) coloca o armorial num percurso percorrido para o interior das culturas brasileiras, numa dimensão imaginária.

Vale verificar o caráter movediço atribuído ao termo Sertão, como verifica Orecchioni:

No início do século XVII, a região de Paudalho, Glória e Vitória, nos confins da Capitania de Pernambuco podia ser considerada como ‘sertan muito remoto’, embora situada a umas dez léguas do litoral: relatividade da noção de distância, em função da época, das condições de acesso, de povoamento etc; mas em 1810, um decreto da Coroa criava a Comarca do Sertão que abarcava os território situados a oeste de uma linha passando por Cimbres e seguindo o São Francisco até Carinhanã: o Sertão, em dois séculos, tinha ‘oficialmente’ recuado de cerca de 200 km em relação ao Recife. A designação varia, portanto, historicamente, segundo o avanço da ‘civilização’. Quando a paisagem humaniza-se deixa de ser, pelo menos para os seus habitantes, o verdadeiro Sertão. No livro *Le globe sous le bras*, publicado em 1936, Luc Durtain afirma ter ouvido uma fórmula que causa estranheza: ‘Nunca se chega ao Sertão, porque quando se pode respirar em algum lugar, já não é mais Sertão (ORECCHIONI *apud* SANTOS, 1999, p. 66).

Essa perspectiva nos sugere verificar que ao considerar o Sertão como espaço singular, os artistas armoriais estabelecem com essa região uma relação de acompanhamento, de modo que não importa onde estejam, o Sertão continua presente diante do seu caráter movediço, deslocando-se com seu observador e sendo, desse modo, ampliado a partir do conjunto de obras, expandido no imaginário que essas mesmas obras permitem, sendo identificado por Albuquerque Júnior (1999, p. 85) como “[...] um espaço ainda não desencantado, não dessacralizado, um reino dos mistérios, onde o maravilhoso se mistura à mais cruel realidade e lhe dá sentido”.

Alguns casos podem ser mencionados nesse sentido, a exemplo do lançamento d’*A Guerra do Reino Divino* (1976), em Brasília - DF, por Jô Oliveira, baseado no *Romance d’A Pedra do Reino*; do elepê *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira* (1977), do mineiro Renato Andrade (NEWTON JÚNIOR, 1999); e do já mencionado grupo paranaense *Rosa Armorial*, que será observado mais detidamente ao longo do presente artigo.

Rosa Armorial em (des) continuidades (pós) armoriais

Se foi no campo da música em que as atividades em torno do armorial mais se expandiram ao longo dos anos, uma outra experiência continua a atestar a vitalidade desse campo na continuidade das práticas armoriais de criação. Nesse sentido, é exemplar o caso do Rosa Armorial, de Curitiba - PR, que na sua formação atual é composto pelos músicos Marcela Zanette, nas flautas; Carla Zago, no violino; Eduardo Gomide, na viola, violão, rabeca e cítara; Bruna Buschle; no contrabaixo; Gabriela Bruel e Denis Mariano, na percussão.

O grupo surgiu como Rosa Flô em 2002 e no ano de 2009, depois de realizar um espetáculo intitulado *Rosa Armorial*, diante da grande aceitação e incentivo por parte da crítica e do público, adotou o nome do espetáculo para o grupo. Nascia ali o Rosa Armorial.

Na sua essência, parte da pesquisa em torno do armorial, dando ênfase para um trabalho de recriação a partir de músicas do folclore paranaense e de compositores do sul do país, como vamos verificar na sequência.

Partimos, do bloco de composições relacionadas aos compositores armoriais, o que já se estabelece enquanto referências armorialistas, numa integração entre artistas e obras concebidas dentro da estética armorial de criação. Ao todo, seis músicas, assinadas pelos compositores Antônio Madureira, Guerra Peixe, Egildo Vieira e Lourival Oliveira.

A primeira delas é *Repente*, de Antônio Madureira. Tocada em ritmo de baião ao longo de quase toda a execução, destaca-se na versão do Rosa Armorial uma menção à música árabe, bem característica na dança do ventre. Nessa composição se fazem presentes os cordofones violino, cítara⁶ e violoncelo, o aerofone flauta, o idiofone *cajon*⁷ e o membranofone *derbak*⁸. Um aspecto que merece atenção nessa primeira passagem é a presença do cordofone cítara, que acaba por substituir o marimbau⁹, presente na versão do Quinteto Armorial no disco homônimo, de 1978; e do violino, em substituição a rabeca.

Na sequência, também de Antônio Madureira, a música *Nau* reflete o balanço das ondas do mar, numa referência aos povos que singraram o Atlântico numa longa travessia, até aportarem no Brasil e juntarem-se aos índios. Executada em ritmo ternário, com contornos de uma valsa ligeira, a música tem seu instrumental formado pelos cordofones violino, violão e violoncelo, o aerofone flauta, os membranofones pandeirão (que imita o som das ondas do mar), tambor e o idiofone caxixi.

Em seguida, ganha destaque a composição *Cantiga*, do maestro Guerra Peixe. Escrito originalmente para duas flautas, na versão do Rosa Armorial é executado em um dueto entre o cordofone violino e o aerofone flauta. Destaca-se nessa versão um trecho da opereta sertaneja *O Marruêro*, do poeta Catulo da Paixão Cearense, declamado ao final da música:

Apois os cabelo dela
Naquele arreviramento,
Era preto igual ao sonho
Dum cego de nascimento.
Apois os cabelo dela
Tão preto pro chão caia,
Que toda flor q'eu botava
No cabelo a flor murchava
Pensando que anoitecia.

Deve-se ressaltar, nesse caso, uma das formas poéticas do romanceiro popular

⁶ Instrumento de origem incerta, normalmente é relacionado à Grécia, muito embora existam referências a várias outras origens, a exemplo da Finlândia, Japão e Vietnã. Consiste em instrumentos, cujas cordas são estendidas inteiramente sobre a caixa de ressonância.

⁷ De origem afro-peruana, o *cajon*, ou caixa em espanhol, é um instrumento de percussão em formato quadrado, tocado com as mãos, estando o músico sentado no tampo superior da caixa.

⁸ O *derbak* é um tambor assemelhado a um vaso, se fazendo muito presente na música árabe, como na dança do ventre.

⁹ Conhecido também como “berimbau de lata”, o marimbau é um instrumento de origem africana. Bastante utilizado por músicos de feira, é constituído por um arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem de caixa de ressonância, de forma que se toca transversalmente.

nordestino, associada a uma temática regionalizada, a começar pelo título *O Marruêro*, que significa pastor de gado. O poema faz referência ao ambiente rural, com a presença de elementos bem próprios desse contexto, como o desafio de viola, a reverência a aspectos religiosos, a exemplo da menção a “São José”, “Santo Antônio”, “Ave-Maria”, “Deus”, além de outras referências, como as festas de São João, e expressões diversas, como “prá riba da gente”, “se aninhá”, “entonce”, entre outros. Elementos que buscam ressaltar o aspecto mais regionalizado. Nesse caso, o Sertão nordestino.

A *Inúbia do Caboclinho* é a próxima música a se fazer presente no repertório do grupo, dando continuidade ao repertório mais voltado aos compositores que podem ser relacionados ao armorial. Também de Guerra Peixe, a composição nos remete aos caboclinhos, que são grupos de espetáculos populares de reminiscências indígenas. O próprio termo “inúbia”, de origem indígena, designa os flautins que são tocados pelos índios, originalmente chamados de gaita. Na música, estão presentes o aerofone flautim, os cordofones violino, rabeca e violoncelo e os idiofones *cajon*, caxixi, blocos sonoros e triângulo.

A música que segue é *Lamentos de São Francisco*, de Egildo Vieira. Presente no repertório do grupo desde o ano de 2002, a composição inspirou os jovens do então grupo Rosa Flô a conhecer mais de perto o armorial. A música, que inicia com ritmo ternário e assume na sequência um ritmo de arrasta-pé, apresenta na sua instrumentalização o aerofone flauta, os cordofones violino, viola e violoncelo, os idiofones triângulo, sino, caxixi e o uso de bateria, com a presença de membranofones e outros idiofones. A presença de um aboio a partir da expressão “êh boi” também compõe essa cena musical, trazendo, mais uma vez, a esfera mais regionalizada do contexto nordestino, a partir da intensificação rítmica ao final da música.

O universo do frevo se faz presente no repertório do Rosa Armorial através da música *Cocada*, de Lourival de Oliveira, com o acréscimo de uma terceira parte à música original arranjada pela pianista Beth Fadel e um momento final, em que os músicos realizam pequenos improvisos através dos cordofones viola e violoncelo, os aerofones flauta e flautim e dos idiofones triângulo e pandeiro.

Do repertório do grupo também constam composições autorais. Algumas que buscam estabelecer pontes mais íntimas com as bases armoriais. É o caso de *Folia*, de Eduardo Gomide, que passeia pelo universo dos caboclinhos pernambucanos, com a presença marcante do cordofone viola, além do violino e violoncelo, do aerofone flauta, dos idiofones triângulo, *cajon* e do membranofone conga.

Seguindo essa mesma perspectiva de aproximação com a proposta armorial, a música *Forrozim*, de Marcela Zanette, nos traz um baião. Na composição, ganha destaque os pifes, instrumentos presentes nas bandas cabaçais no Nordeste brasileiro. Nesse sentido, a instrumentação da música conta com o aerofone flauta, os cordofones violino, viola e violoncelo, o idiofone triângulo e *cajon*, e o membranofone pandeiro, que servem de base para os solos da flauta, que remetem ao universo dos pifes.

Outras músicas, no entanto, não se apresentam com uma relação mais estreita com o armorial. É o que podemos perceber, por exemplo, nas músicas *Gulinziano*, de Eduardo Gomide; e *Rosa Carmim*, de Rogério Gulin, que fazem forte menção à música flamenca.

Nessas composições constam os cordofones violino, viola, violoncelo, o aerofone flauta, os idiofones ceramofone, triângulo, caxixi, *cajon*, vaso e pratos.

Já a *Suite Popular* é uma recriação a partir de temas do folclore do litoral paranaense, com o arranjo de Carla Zago. Dividida em quatro partes, a música passeia por temas característicos da região, como o fandango que é representado na primeira parte com o tema *Marinheiro*, executada com o acompanhamento de tamancos e palmas; seguido por um tema instrumental que é tocado nas Romarias do Divino Espírito Santo. Na sequência segue o terceiro tema, conhecido como *Deus vos Salve*, com destaque para a presença de uma viola caipira; e o tema final, uma espécie de moda de viola conhecido por *Bernúncia*¹⁰, trilha de uma importante festa popular da região, ocorrendo principalmente em Santa Catarina.

É assim, entre continuidades e movimentos descontínuos para com as práticas armoriais de criação, que o trabalho do grupo Rosa Armorial vai se constituindo. Aproximações que se fazem presentes através do uso de formas poéticas do romanceiro popular nordestino, dos temas regionalizados e das referências armorialistas.

Do mesmo modo, em relação aos instrumentos musicais, verifica-se a presença de instrumentos que podem ser mais claramente relacionados ao contexto popular e mais diretamente à estrutura baseada no “terno” de Mestre Ovídio, apesar da baixa incidência, a exemplo dos cordofones rabeca e viola, do membranofone pandeiro, do aerofone flautim, ou mesmo dos idiofones triângulo e caxixi, considerando a presença marcante desses instrumentos nos ritmos nordestinos, como o baião, o coco, o frevo e o caboclinho, presentes no trabalho do grupo.

Assim como existem conexões íntimas com a proposta armorial, existem também movimentos mais heterogêneos, híbridos poderíamos dizer, dispersos em relação aos postulados centrais do movimento e/ou ausentes. Tais descontinuidades podem ser observados através das composições *Gulinziano* e *Rosa Carmim*, com a forte menção ao universo flamenco; ou na *Suite Popular*, com a recriação de temas do folclore do litoral paranaense, o que iria de encontro ao entendimento de Suassuna ao apontar o Nordeste como repositório da cultura popular.

Ainda, em relação aos instrumentos, verifica-se a presença da bateria, o que não se configura dentro da estrutura de nenhum grupo de música armorial e, portanto, muito distante da proposta de Suassuna baseada no “terno” de Mestre Ovídio, mesmo considerando que a inserção de instrumentos de cunho popular tinha um caráter “didático” inicial, como explicava o próprio Suassuna (1974, p. 59). “Era um modo de, digamos assim, ‘reeducar’ nossos músicos, encaminhando-os a um despojamento, a uma pureza e a uma estrutura musical brasileira que os afastassem dos padrões convencionais europeus”.

¹⁰ Bernúncia é o nome dado a um personagem que seria uma estilização do dragão chinês, presente na manifestação chamada de Boi de Mamão, que se aproxima a alguns espetáculos populares espalhados pelo país, a exemplo do Bumba-meu-boi presente em festas populares do Nordeste brasileiro. O mesmo boi recebe outros nomes em diversos estados brasileiros, com características próprias de suas regiões, a exemplo do Boi-bumbá, do Amazonas; Boi de Reis, do Maranhão; Boi Surubi, do Ceará; Boi Calemba, do Rio Grande do Norte; Cavalo-marinho, da Paraíba; Boizinho, do Rio Grande do Sul. Associado às representações que, desde a Idade Média, eram dadas por ocasião de eventos religiosos, as festas de bois existiram em vários outros países há muitos anos atrás, como é o caso do Boi Ápis, a Vaca Ísis, o Touro Mnéris, o Boi Geroa, o Boi de São Marcos e o Touro Guaque, para citar somente algumas das suas desinências (ENCARTE CULTURAL BRINCANTES, 1998).

Uma ausência sentida no repertório do Rosa Armorial foi em relação à música barroca, sempre presente nas apresentações dos grupos armoriais. Segundo Suassuna, a importância da arte barroca, principalmente o barroco ibérico, para a arte armorial dava-se por meio do espírito medieval e pré-renascentista, com seus “cantares” que no Nordeste se faziam presentes já nos séculos XVI, XVII e XVIII. O Barroco seria concebido pela aproximação com o “tronco ibérico” da cultura brasileira, visualizada nas pesquisas armoriais a partir da incorporação de elementos barrocos na música nordestina, a exemplo da embolada e do martelo.

Em direção ao pós-armorial

A estética armorial de criação se estabelece a partir da junção de três aspectos: uso de temáticas regionalizadas, associadas aos folhetos e à literatura oral e popular, além do estreitamento entre artistas e obras. Nesse sentido, ganha destaque o folheto enquanto elemento essencial por fundir o uso das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, aliado à recriação de temáticas extraídas desse contexto, e à perspectiva de integração das artes armoriais. Tais princípios não se verificam em algumas das elaborações do Rosa Armorial, que vão para além das bases armoriais ao não se reportarem aos elementos centrais que compõem a estética armorial de criação.

Como vimos, o trabalho do grupo Rosa Armorial faz amplo uso de camadas melódicas, sendo percebidas em algumas das composições do seu repertório conexões mais aproximadas ao projeto armorial, como *Repente* e *Nau*, de Antônio Madureira; *Cantiga* e *A Inúbia do Caboclinho*, de Guerra Peixe; *Lamentos de São Francisco*, de Egildo Vieira; e *Cocada*, de Lourival Oliveira; a composições do próprio grupo, como em *Folia*, com a presença marcante de um caboclinho; e em *Forrozim*, de Marcela Zanette, um baião marcado pela forte presença dos pifes. As mesmas conexões também podem ser verificadas nas referências mais diretas ao armorial, como é o caso da inclusão de músicas de nomes ligados ao armorial no repertório do grupo.

No entanto, outras composições do grupo apontam para um aspecto mais heterogêneo, distante, portanto, do universo armorial. É o caso das músicas *Gulinziano* e *Rosa Carmim*, que fazem forte menção à música flamenca, ou na *Suíte Popular*, com a recriação de temas do folclore do litoral paranaense.

Segundo o pesquisador Plínio Silva (2016), o Rosa Armorial pode ser compreendido a partir de um “panorama de contrastes”. Para ele, o grupo “[...] semeia seus diferentes sotaques, desenvolvendo sua própria concepção musical que, inspirada pelo irmão distante, consegue absorver e reunir elementos diversos, ricos em formas e cores, ritmos e melodias, timbres e sonoridades familiares [...]” (ROSA ARMORIAL, 2016).

O mesmo Rosa Armorial acaba sendo exemplar em relação a um outro movimento descontínuo ao concebermos o que seria uma geografia armorial. Registro possível de ser verificado a partir de um quadro “temporal e espacial” proposto por Santos (1999, p. 22) de

nomes relacionados ao Movimento Armorial: os pernambucanos Francisco Brennand, Gilvan Samico, Maximiano Campos, Marcus Accioly, Miguel dos Santos e Raimundo Carrero; o paraibano Ariano Suassuna; o alagoano Ângelo Monteiro; e o norte-rio-grandense Antônio José Madureira. Considerar, nesse caso, a inclusão do Paraná, através do Rosa Armorial, nessa geografia armorial é perceber as aproximações naturais entre as diferenças que vão se engendrando em torno de um movimento em campo aberto, o que evidencia mais uma paisagem pós-armorial.

A partir das conexões com o armorial ou do uso de aspectos mais diversos não relacionados aos postulados do movimento, o grupo se apresenta, por um lado, com movimentos contínuos em relação ao projeto armorial, mas por outro, como uma referência importante em relação a uma nova fase, incursionando por outras paisagens, levando o armorial para outros espaços, estabelecendo relações inéditas, pós-armoriais como temos argumentado a partir dos estudos mais recentes.

São as descontinuidades próprias do dinamismo cultural passados mais de quarenta anos da solenidade de lançamento do Movimento Armorial, que como nos sugere Santos (1999, p. 293), sobre a relação entre o permanente e a transformação das obras armorialistas, “um movimento cultural não pode ser considerado um conjunto fechado, mas ao contrário, como uma exploração em campo aberto ou semi-aberto”.

É exatamente no cadinho dessas explorações “em campo aberto” que faz-se necessário um olhar atento e cuidadoso ao que se diz e se considera armorial. O próprio Rosa Armorial, em sua página no *Facebook*, faz referência a um show do grupo realizado no dia 19 de agosto de 2016, intitulado “Rock Armorial”. Nesse sentido, os integrantes do grupo compartilham o convite em um vídeo e fazem menção ao evento, a exemplo do músico Eduardo Gomide, com a seguinte postagem: “Essa sexta tem Rock Armorial!!! Vem curtir a força dessa mistura!!!”.

Para além das bases do armorial, seria mais uma descontinuidade, o que estaria nos encaminhando para uma pós-armorialidade? Ora, considerando as distâncias entre um rock e a proposta armorial de criação, restaria um processo de ressignificação desse universo por meio da inserção de outros elementos, mais heterogêneos, permitindo que o conjunto seja reestratificado por meio da sobreposição existente com as bases armoriais, num processo contínuo de desterritorialização e reterritorialização. Assim, e só assim, poderíamos conceber uma perspectiva de “pós” em relação ao armorial, com tais elementos mais heterogêneos dissolvidos dentro do universo popular.

Desse modo, vê-se que o contingenciamento postula-se mais aberto do que fixo, inegavelmente mais híbrido e volátil do que supôs seu idealizador, sem deixar de conservar a seiva de ideia de valorização de um tipo cultural bem localizado, aparado sem, no entanto, limitar-se às trocas que a cultura mais cedo ou mais tarde realiza. O próprio “extrato inicial” que se formatou como ideia e proposta em Suassuna, já era resultado anterior de mesclas culturais e não de segmentos nítidos, como se entendeu no calor da hora. Tais contradições não inviabilizam a potente demarcação cultural do armorial¹¹ e sua importância para a própria

¹¹ Na visada que intenta aproximar um ideário de pós-armorial, o movimento é ao mesmo tempo, a composição de um formato – como pensado e executado desde o seu início, acrescido das explorações e ou distanciamentos

identificação e produção cultural. São, ao contrário, arranjos teóricos de interpretação da cultura que chega no arco-íris do cotidiano e e cujas matizes o pesquisador decompõe para, deste modo, compreendê-la melhor.

As verificações em torno dessa nova cena devem continuar, podem ser ampliadas a partir de várias outras manifestações artísticas em que as artes armoriais foram e são desenvolvidas, numa prática constante de recriação das artes, uma das bases do princípio armorial de criação.

Seja na manutenção de traços que caracterizam o armorial na sua essência, seja na incorporação de aspectos outros, que passam pelo armorial, mas apontam na direção de um pós-armorial, entre o ser e o devir. Uma nova cena que não implica em cisão, ruptura, não é confronto, não busca romper, portanto, com o que já foi posto sob a nomenclatura armorial. Se no pós-armorial reside alguma relação de continuidade com o armorial a partir de *conexões* com as bases estéticas de criação do movimento, reside também as descontinuidades, que passam pelo armorial, mas que acessam novas experiências, espaços alheios às principais influências do movimento.

COSTA, L. A. M. Rosa Armorial in (post)Armoriais (dis)continuities. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 1, p. 51–69, 2017.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ANJOS, M. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BAKHTIN, M. M. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

como visto pelo grupo Rosa Armorial, e também a expressão artística como tal identificável. Ou seja, o armorial coaduna uma visão sobre si e um si sobre a sua forma. As descontinuidades são acomodações regulares e mais das vezes sincrônicas, ora como símiles analógicos, ora como distensões que lhe garantem a liberdade da forma.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

_____. *O que é História Cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista*. In: BURKE, P. *Variedades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 177-193.

_____. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

COSTA, L. A. M. *Antonio Carlos Nóbrega em cartografias (pós) armoriais*. 245 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEPB_ce7cffab28883c3b048daffdc1b8b73f>. Acesso em 18 dez 2016.

_____. *Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

DIDIER, M. T. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970 – 76)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

ENCARTE Cultural Brincantes. Ciclo Natalino. Recife: Jornal do Commercio, n. 8, 1998. 8p.

FAZENDA, I. C. *Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa*. 11. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

FUNARI, P. P. A. *Cultura popular na antigüidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HORNBOSTEL, E. M.; SACHS, C. Classification of Musical Instruments. *The Galpin Society Journal*, v. 14, p. 03-29, 1961. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/842168>>. Acesso em: 24 mai 2014.

KUPER, A. *Cultura*. Trad. Mirtes Frange de Oliveira Pinheiro. Bauru: EDUSC, 2002.

MARCHIORI, M. *Cultura e comunicação organizacional: um olhar estratégico sobre a organização*. São Caetano: Difusão Editora, 2006.

MINAYO, M. C. S. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 11. ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008.

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

_____. *Os Quixotes do Brasil: O Real e o Sonho do Movimento Armorial*. Recife, 1990. Ensaio (Pós-Graduação) – UFPE.

ROSA ARMORIAL. Disponível em: <<http://www.rosaarmorial.com>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, I. M. F. *O decifrador de brasilidades*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, IMS, n. 10, p. 94 – 110, Nov./2000.

_____. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SUASSUNA, A. *O movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

XIDIEH, O. E. *Cultura popular*. In: ____ et al. *Feira nacional da cultura popular*. São Paulo: Sesc, 1976.

Recebido em: 28/10/2016

Aceito em: 19/01/2017