

A Morte do Touro Mão de Pau e o conceito de integração das Artes Armoriais

Prof. Ms. Luís Adriano Mendes Costa¹ (UEPB)

Resumo:

Dentro do fazer artístico dos armorialistas encontra-se de maneira bem expressiva o princípio de elaboração a partir de obras anteriores. Seja aprofundando, reafirmando ou enriquecendo, o conceito de integração das artes armoriais possibilita uma ampliação a partir de obras anteriores. Obras essas que devem estar em perfeita harmonia, complementando-se mutuamente. São diversos os casos dentro da estética armorial. Tomamos como exemplo neste artigo a obra “A Morte do Touro Mão de Pau”, de autoria de Ariano Suassuna, inspirada no folheto “Romance do Boi da Mão de Pau”, do poeta rabequeiro norte-rio-grandense Fabião das Queimadas, que depois foi transformada em música por Antônio Carlos Nóbrega, no disco “Lunário Perpétuo”. Seja na literatura, música, artes plásticas, dança, teatro, pintura, para dizer apenas alguns dos segmentos artísticos que abrigam expressivos trabalhos de representantes da Arte Armorial, essas obras estão em constante processo de elaboração, reelaboração e reescritura, parecendo inacabados e abertos a uma nova proposta criativa, uma espécie de prática instrumental.

Palavras-chave: Movimento Armorial, Arte, Ariano Suassuna, Antonio Carlos Nóbrega

Lutar contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira. Esse foi o objetivo central do Movimento Armorial, criado na década de 70 pelo escritor paraibano Ariano Suassuna. O nome armorial, apresentado ao público pela primeira vez em 18 de outubro de 1970, no lançamento oficial do movimento, é apenas um substantivo em nosso idioma que diz respeito a um livro de registros de brasões. Suassuna passou a empregá-lo também como adjetivo, criando, assim, um neologismo para identificar uma arte que carrega em si emblemas e bandeiras de um povo. Dessa forma, ele tomava a palavra armorial, que é sinônimo de heráldica, para nomear símbolos presentes na cultura do povo brasileiro, principalmente, do Nordeste e justificava a escolha do nome:

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 pastores 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).

Dentro do fazer artístico armorial, uma das características mais marcantes diz respeito ao processo de recriação e integração das artes. Está bem presente nas obras armorialistas o princípio de criação a partir das obras anteriores, seja aprofundando, reafirmando ou enriquecendo. Ou seja, os diversos gêneros artísticos e as obras devem estar em harmonia, complementando-se mutuamente. São diversos os exemplos dentro da estética armorial, todos eles tendo como pano de fundo as formas poéticas do romanceiro nordestino, com a utilização de algumas de suas formas, seja do martelo agalopado, do galope à beira mar, do martelo gabinete, ou do simples repente.

O *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, com sua releitura das inspirações e tradições ibéricas, como o *Romance da Nau Catarineta*, a *História de Carlos Magno*, a *História de Roberto do Diabo*; misturada com a *comedia dell'arte* e o circo de beira de estrada, para citar alguns poucos elementos presentes na vasta obra, é um exemplo desse trabalho de reinterpretação e elaboração dos trabalhos armoriais. A obra apresenta grandes discussões estéticas entre os personagens Quaderna, Clemente e Samuel, além de extrair histórias dos gêneros de poesia do romanceiro popular nordestino. Trata-se de um caso significativo e pode ser considerado emblemático nesse sentido, ao ser modelo de inspiração para outros artistas, a exemplo do trabalho desenvolvido pelo pintor Aluísio Braga tendo por base *A Pedra do Reino*, quando ele produziu uma série de quadros; e Jarbas Maciel ao compor uma música com mesmo título da obra maior de Suassuna, que foi gravada pela Orquestra Armorial.

No presente trabalho apresentamos esses elementos da Arte Armorial a partir do poema *A Morte do Touro Mão de Pau*. De autoria de Ariano Suassuna, inspirado no folheto *O Boi Mão de Pau*, do poeta rabequeiro rio-grandense-do-norte Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (1848-1928), conhecido por Fabião das Queimadas, o poema foi posteriormente musicado por Nóbrega, no disco *Lunário Perpétuo*. Além de ter sua temática extraída do romanceiro, sendo escrita em sextilhas heptassilábicas de rimas simples, com a presença de rimas toantes, o poema foi reelaborado pelo escritor Ariano Suassuna, em memória de seu pai, João Suassuna, e se caracteriza como um exemplo emblemático no processo de recriação e integração das artes armoriais.

Recriação e integração das artes

A história trata de um boi brabo e da sua luta pela vida, numa fuga constante de vaqueiros que tentam, em vão, capturá-lo. Numa dessas perseguições, o Mão de Pau, para não ser apanhado e humilhado por vaqueiros, se atira de um penhasco e se despede da vida de forma honrosa. O romance está implicitamente ligado aos momentos finais de vida do pai de Ariano Suassuna, João Suassuna, que apesar de não ter se suicidado como fez o Mão de Pau, vivenciou um conflito semelhante entre a possibilidade de desonra e da morte, e mesmo sabendo do risco que corria pelas ameaças que recebia, não hesitou em ir ao Rio de Janeiro para se defender na Câmara dos Deputados da acusação de cúmplice do assassinato de João Pessoa. No *Romance do Boi da Mão de Pau*, o boi-narrador cita vários nomes de vaqueiros que tentaram capturá-lo. Entre esses, um chamado Miguel e outro Antônio Rodrigues, mesmos nomes do assassino do seu pai e do contratante de sua morte, respectivamente.

Na versão do poeta popular Fabião das Queimadas predomina o aspecto mais rural, com o Mão de Pau narrando suas 'escapadas' diante de vaqueiros que vinham de toda parte tentando capturá-lo. Apesar de sempre conseguir escapar, o Mão de Pau já demonstrava sua insatisfação com a necessidade de viver se escondendo e fugindo dos vaqueiros e seus cavalos, como podemos ver nesse trecho adiante:

[...]
Me caçaram muito tempo,
ficaram desenganado
E eu agora de-meu,
lá na serra descansado.
Acabo de muito tempo
vi-me muito agoniado.

Quando foi com quatro mês,
um droga dum caçadô,
andando lá pulos matos,
lá na serra me avistou,

correu depressa pra casa
dando parte a meu sinhô.

Foi dizê a meu sinhô
— Eu vi Mão de Pau na serra.
Daí em diante os vaqueiro,
pegaro a mi fazê guerra.
Eu não sei que hei de fazê
para vivê nesta terra.

Na versão de Suassuna, o poema acentua seu tom mais trágico, com a narrativa em terceira pessoa, contada com maior riqueza de detalhes no que se refere ao aspecto físico do animal, que já não resiste às perseguições dos inúmeros vaqueiros que estão na busca de sua captura. Nessa versão, não existe relato algum da vida do animal, qualquer tipo de descrição de fatos de sua vida que não seja a imediata perseguição pelos vaqueiros e seus cavalos. Vejamos a seguir o início dessa versão do poema:

Corre a Serra Joana Gomes
galope desesperado:
um touro se defendendo,
homens querendo humilhá-lo,
um touro com sua vida,
os homens em seus Cavalos.

Cortava o gume das Pedras
um bramido angustiado,
se quebrava nas Catingas
um Galope surdo e pardo
e os Cascos pretos soavam
nas pedras de Fogo alado,
enquanto o clarim da Morte,
ao Vento seco e queimado,
na poeira avermelhada
envolvia os velhos Cardos.

Rasgavam a Serra bruta
aboios mal arquejados
e, nas trilhas já cobertas
pelo Pó quente e dourado,
um gemido de desgraça,
um gemido angustiado:

Ao contrário da versão original, quando existe um relato anterior acerca da vida e fama do Mão de Pau, Suassuna narra os momentos finais vividos pelo animal, quando numa dessas perseguições, não vendo mais saída, o Mão de Pau sobe a Serra Joana Gomes e de lá não sai mais com vida. A narrativa nesse momento ganha em carga dramática, uma vez que é nessa mesma Serra que ele nasce e é criado. A Serra Joana Gomes passa a ser testemunha ocular da tragédia que marca a vida do Mão de Pau desde o seu nascimento até os momentos finais da sua vida. Ali ele nasceu, viveu e não teve outra escolha que fosse a escalada até um penhasco se jogando do alto. Um salto para a morte, justificado pela honra.

Num grito, todos pararam,
pelo horror paralisados,
pois sempre, ao rebanho, espanta
que um touro do nosso Gado
às teias da Fama-negra
prefira o gume do Fado.
E mal seus perseguidores
esbarravam seus Cavalos,
viram o Manco selvagem
saltar do Rochedo pardo:

- ‘Adeus, Lagoa dos Velhos!
Adeus, vazante do gado!
Adeus, Serra Joana Gomes
e cacimba do Salgado!
Assim vai-se o Touro manco,
morto mas não desonrado’!

O processo de reelaboração da obra continua na música *A Morte do Touro Mão de Pau*. Nessa versão, Nóbrega alterna declamações com bandas-de-pífanos, cantoria-de-viola e aboios e proporciona um ritmo mais intenso, aumentando também a carga dramática em torno da perseguição que vai originar a morte do Mão de Pau. Temos aqui duas versões trabalhadas na perspectiva de recriação das artes, como propõe o Armorial, a partir do uso de formas poéticas do romanceiro popular. Merece destaque na versão musicada por Nóbrega o timbre de voz imposto pelo artista. Um elemento próprio dos cantadores que se caracteriza como mais um aspecto presente na tradição nordestina.

Em relação a isso, faz-se importante destacar um estudo realizado pelo músico Jarbas Maciel, ainda nas pesquisas das raízes populares desenvolvidas no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, entre o final da década de 60 e início da década de 70. Na oportunidade, o músico afirmava ter descoberto uma técnica que não iria passar despercebida aos olhos de pesquisadores e músicos sérios, como Guerra Peixe, Capiba, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida.

A descoberta é a seguinte: o elemento primordial em composição armorial será, sempre, o contraponto modal, a harmonia modal nordestina resultando sempre no entrelaçamento das vozes. O problema técnico é difícil, porque – a exceção de Schillinger – não parece existir um sistema modal de escrituração contrapontística suficientemente geral para a criação de um ‘novo estilo’ como o armorial nordestino preconizado por Suassuna. Mas tem uma solução: basta aprendermos a cantar com os nossos cantores e rabequistas. (JARBAS MACIEL *apud* DIDIER, 2000, p. 111).

A afirmação reverbera em traços que podem ser associados a Antonio Carlos Nóbrega, que apresenta um cantar próprio dos cantadores. Para uma melhor compreensão desse aspecto, podemos observar uma afirmação do músico Antônio Madureira (MADUREIRA, 2002, p. 21), que ao avaliar a maneira própria do cantar de Nóbrega, considera que ele desenvolveu um timbre de empostação vocal baseado em cantadores e aboiadores, ou seja, o timbre e a dicção são desenvolvidos na tradição nordestina. É o que pode ser verificado de forma mais evidente em algumas das gravações feitas por Nóbrega, como no caso específico da *Excelência*, presente no disco *Lunário Perpétuo*.

A partir dos diversos elementos presentes no todo da sua obra, incluindo a música, o canto, a dança, a interpretação, a mímica, o instrumentista, o bonequeiro e malabarista dos espetáculos cir-

censes, Nóbrega possibilita essa realimentação presente no cerne do fazer artístico do Armorial e reelabora o poema *A Morte do Touro Mão de Pau*, amplificando elementos e trazendo uma carga dramática ainda não explorada em nenhuma das versões descritas anteriormente.

O Mão de Pau não era um animal como os outros, fazendo com que mais vaqueiros viessem de longe com o objetivo de capturá-lo. À captura, o Mão de Pau preferiu a morte. Um desfecho trágico, mas honrado como afirma a versão de Suassuna. Na verdade, uma metáfora utilizada por Suassuna para falar do acontecimento histórico do dia 9 de outubro de 1930, data da morte de João Suassuna.

A partir do material ora apresentado discutimos dois dos aspectos de elaboração dos trabalhos armoriais presentes de forma bastante significativa entre os diversos artistas nas suas distintas áreas artísticas. O primeiro deles é o princípio armorial de criação a partir de obras anteriores, possibilitando assim um aprofundamento da obra, sem esgotá-la e ampliando, inclusive, suas perspectivas de criação. Através desse, temos um outro aspecto também bastante evidenciado ao longo do estudo que se refere ao conceito de integração das artes, com as diferentes abordagens a partir de uma mesma obra. Nesse caso específico, duas abordagens do ponto de vista da literatura e uma última a partir da música. Abordagens essas em plena harmonia, complementando-se mutuamente e, assim, ampliando e enriquecendo, num movimento constante de circularidade.

Em determinado ponto, o texto poderia substituir uma imagem resultante desse texto e a imagem representar o próprio texto ou, ainda, um decifrando o outro, ampliando suas possibilidades. Essa perspectiva mais subjetiva aqui exposta associasse ao princípio da integração das artes que propõe o Armorial. Ou seja, nesse caso específico, ao criar um texto, o escritor lhe possibilitaria outras visões, trazendo novas perspectivas a partir de uma primeira matriz. Uma espécie de leitura não-linear que poderia ter início num texto escrito, que se caracterizaria como a matriz inicial para, em seguida, ter seqüência através de uma leitura imagética, elaborada a partir da primeira, e assim sucessivamente.

O princípio da integração entende a obra de arte pelo lado oposto. Os diversos gêneros de arte não só podem como devem se complementar, principalmente no campo das artes plásticas. Dessa forma, é perfeitamente legítima a preocupação de um escultor com a cor, ou a de um arquiteto com elementos de construção similares às cariátides gregas, que são escultura e estrutura ao mesmo tempo. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 108).

Esse tipo de elaboração dos trabalhos armoriais faz de cada obra um ponto de partida para as demais. A obra armorial constitui-se, assim, numa espécie de grande mural, com fragmentos literários, visuais, e musicalidade presentes em todos os elementos. É nessa perspectiva que se desenvolvem os trabalhos em torno do armorial, que ao serem elaborados, reelaborados e reescritos parecem inacabados, possibilitando outras abordagens provisórias e momentâneas, uma espécie de prática instrumental. Seja na música, literatura, teatro, artes plásticas, tapeçaria, pintura, escultura, esse é o grande ganho da Arte Armorial, que ao longo de suas fases conseguiu reunir artistas de campos diferentes, com um mesmo propósito.

Referências Bibliográficas

Continente Multicultural, Recife: CEPE, v.2, n. 14, fev. 2002.

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

MADUREIRA, Antônio. **Um artista de palco**. In: Continente Multicultural, Recife: CEPE, v.2, n. 14, fev. 2002, p. 21.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **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.

SUASSUNA, Ariano. **Poemas. Seleção, organização e notas Carlos Newton Júnior**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

Autor(es)

¹ **Luís Adriano Mendes Costa, Prof. Ms.**
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
Departamento de Comunicação Social
luisadriano@gmail.com