

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

Deslocamentos Armoriais:

da afirmação épica do popular na “Nação Castanha”
de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial
(primeira parte)

Roberta Ramos Marques

Orientador: Alfredo Cordiviola - UFPE

Co-orientadora: Helena Katz - PUC-SP

Recife - PE, 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

Deslocamentos Armoriais:

da afirmação épica do popular na “Nação Castanha”
de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial
(primeira parte)

Roberta Ramos Marques

Orientador: Alfredo Cordiviola - UFPE

Co-orientadora: Helena Katz - PUC-SP

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal de Pernambuco
- UFPE, para obtenção do grau de
Doutora em Teoria da Literatura.

Recife - PE, 2008

Marques, Roberta Ramos

Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial / Roberta Ramos Marques. – Recife : O Autor, 2008.

466 folhas: il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Literatura comparada. 2. Arte e literatura. 3. Cultura popular. 4. Identidade. 5. Estudos culturais. 6. Movimento Armorial. 7. Dança. 8. Corpo. I. Título.

82.091

CDU (2.ed.)

UFPE

809

CDD (22.ed.)

CAC2008-56

Examinadores

Banca examinadora:



Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (PPGL-UFPE)



Profa. Dra. Jussara Sobreira Setenta (PPGDança-UFBA)



Prof. Dr. Severino Vicente (PPG História-UFPE)



Profa. Dra. Maria do Carmo Nino (PPGL-UFPE)



Profa. Dra. Sônia Lúcia Ramalho de Farias (PPGL-UFPE)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DECLARAÇÃO

Declaro que **Roberta Ramos Marques** defendeu sua Tese de Doutorado – na Área: **Teoria da Literatura**, intitulada “**DESLOCAMENTOS ARMORIAIS: da Afirmação Épica do Popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao Corpo-História do Grupo Grial**”, neste Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPE, em **26 de agosto de 2008**, tendo sido Aprovada com Distinção.

A validade desta declaração é de 2 (dois) meses a partir desta data.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordíviola (Orientador)
Prof.^a Dr.^a Sônia Lúcia Ramalho de Farias
Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Siqueira Nino
Prof. Dr. Severino Vicente da Silva
Prof.^a Dr.^a Jussara Sobreira Setenta

Recife, 26 de agosto de 2008.


Angela Dionísio
Coordenadora
Programa de Pós-Graduação em Letras
UFPE SIA/PE 11758/7



Contribuição de Vitor em um de meus cadernos de estudos da tese
20.06.2008

para Vitor
seus olhos me levam para o início de uma frase indizível...

Agradecimentos

Agradeço à *minha mãe, Ana*, que, como uma fada confiante e insistente, me volteia, desmanchando medos com seu sorriso e suas mãos; a *Paulo*, pela generosidade, doçura e paciência, que estarão para sempre na memória dessas páginas, e pelo maior presente que já tive a sorte de receber, nosso Vitor; a *Renata e Marcela*, que, de longe, me inundam com seu amor e estímulo; aos *meus demais familiares* (todos: primos, sobrinhos, tias e tios, sogros, cunhados), que amorosamente têm compreendido minha tão comum indisponibilidade; a *Cláudia*, pelos nortes entortados para direções mais amorosas; agradeço imensamente a *Érica* e a *Tati*, pois sem suas competências e seus cuidados carinhosos com meu Vitor, não teria escrito uma linha sequer; a *Valéria*, por ser responsável por muito do que tenho aprendido nos últimos anos, por nossas orientações mútuas, mas, sobretudo, pelos tantos exemplos de lealdade e confiança; a *Liana*, pelo que temos aprendido juntas, não só sobre a dança de Pernambuco, mas também sobre o que significa trabalhar e pensar, lealmente juntas, para que o melhor aconteça; a *Duda Freyre*, pela preciosa e agradável parceria nas entrevistas realizadas; a *Bruno*, pelo que já nem é possível discernir, mas principalmente pela lembrança sempre boa de tudo que já rimos, fizemos e compreendemos juntos; a *Johnny*, I'm looking for the right words, but my thanks for you being always close to me have no translation: no, neither you nor the "g. tradutor" can help me in this challenge!; a *Maria* e *Gustavo*, por nossos tantos encontros alegres, pelos ensinamentos sobre o cavalo-marinho, e pelo meu lindo afilhado, *Tomás*; a *Karina*, pela compreensão mútua das frases inteiras, embora nem precisássemos delas; a *Sônia Sobral*, pela amizade e pelo constante incentivo às minhas idéias e escrita; a *Saulo Uchôa* e a *Dado Sodí* pela generosa colaboração (o DVD!) para que esse trabalho ficasse mais organizado; ao *Movimento Dança Recife*, por tudo que tem feito para que a cidade dance com o corpo mais inteiro; ao *Idança*, pelo generoso espaço para o exercício da escrita sobre dança; a *Alfredo Cordiviola*, que, durante todo o tempo, acolheu com muito respeito meu pensamento e minhas decisões, além de me encorajar a, acima de tudo, priorizar o prazer na minha pesquisa; e a *Helena Katz*, pela valiosa orientação guiada por seu olhar preciso, necessário, empolgado e animador; a *André Madureira*, pela gentileza do importante depoimento; a *Flavia Barros*, pela entrevista concedida e pela generosidade com que me permitiu o acesso a seu organizado e belíssimo acervo sobre o Balé Armorial do Nordeste; a *Kleber Lourenço*, por fornecer várias informações importantes, além de seu precioso ponto de vista; a *Maria Paula Costa Rêgo*, pelos longos, ricos e parcelados depoimentos e informações, por todo o material emprestado e, principalmente, pela franca disposição ao diálogo, algo tão caro, que só posso agradecer com a honestidade com que realizei este trabalho; a *Sébastien Joachim*, pelo generoso compartilhamento do conhecimento; a todos os professores com quem tive contato durante o doutorado, que muito me ensinaram, em especial, *Piedade Sá, Sônia Ramalho e Roland Walter*; aos *integrantes do PPGLetras*, os coordenadores e seus "assessores", pelo atencioso atendimento e pelo competente esforço para a excelência de nosso Programa; à *Capes*, pela bolsa concedida, parte fundamental para a viabilidade desta pesquisa.

R^{esumo}

O Movimento Armorial tem tido, antes e a partir de sua oficialização (1970), os mais variados resultados estéticos nos diversos campos artísticos. Porém, o conjunto mais significativo de formulações teóricas a seu respeito esteve sempre a cargo de seu criador e maior incentivador, Ariano Suassuna. Este escritor construiu até hoje uma trajetória como artista, professor, teórico e gestor cultural, coerente com os princípios armoriais e com a sua interpretação da cultura brasileira, identificada como uma “Nação Castanha”. Nosso objetivo, neste trabalho, é discutir, por um lado, a complementaridade entre discurso e obra de Ariano Suassuna quanto à “afirmação épica das identidades populares” (Canclini, 2005) subjacente à “Nação Castanha”. E, por outro, de que forma essa afirmação é retomada e reforçada nas experiências de dança armorial desde a década de 1970; mas também reformulada pelo conjunto da trajetória do Grupo Grial (existente desde 1997 e atuante até hoje), através da noção de “corpo-história” (Louppe, 2004), implicado em todo o percurso do grupo e levado como questão para seus últimos espetáculos. Consideramos, na nossa discussão, variados depoimentos, artigos, entrevistas de Ariano Suassuna, mas em especial seu “romance armorial brasileiro”, *A Pedra do Reino* (1971), e sua tese de livre docência, *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976). No âmbito da dança, discutimos as várias tentativas de realizar uma dança armorial desde a década de 1970, sobretudo os investimentos no Balé Armorial do Nordeste e no Balé Popular do Recife; mas focalizamos nossa atenção no trabalho do Grupo Grial, especialmente em três espetáculos representativos das suas diferentes fases: *A Demanda do Graal Dançado* (1998); *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* (2000); e *Ilha Brasil Vertigem* (2006).

Palavras-chave: estudos culturais, literatura, armorial, dança, corpo, identidade

A bstract

The Armorial Movement has been having, starting from its officialization (1970) and even before it, the most varied aesthetic results in several artistic fields. However, the most significant set of theoretical formulations about it have always been under the responsibility of its creator and main motivator, Ariano Suassuna. This writer has constructed up to now a career as an artist, professor, theoretician and cultural manager, coherent with the armorial principles and its interpretation of the Brazilian culture, identified as a “Nação Castanha” (“Brown Nation”). Our aim, in this work, on the one hand, is to discuss the complementarity between Ariano Suassuna’s speech and work focusing on the “epic affirmation of popular identities” (Canclini, 2005) underlying the “Nação Castanha” (“Brown Nation”) and, on the other hand, how this affirmation is retrieved and strengthened in the experiences of armorial dance since the 1970's; but also reformulated by the performances in the trajectory of the Grupo Grial (existing since 1997 and still performing today), through the notion of “body history” (Louppe, 2004), implicated in the whole career of the group and taken as a subject for its latest performances. We consider, in our discussion, a variety of Ariano Suassuna's statements, articles, interviews, but especially his “Brazilian armorial novel”, *A Pedra do Reino* (1971), as well as his thesis as a free docent, *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976). In the scope of the dance, we discuss the several attempts to carry out an armorial dance since the 1970's, especially the investments in the Balé Armorial do Nordeste and in the Balé Popular do Recife; but we focus our attention on the work of the Grupo Grial, mainly in three representative performances of its different phases: *A Demanda do Graal Dançado* (1998); *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* (2000); and *Ilha Brasil Vertigem* (2006).

Keywords: cultural studies, literature, armorial, dance, body, identity

R esumen

El Movimiento Armorial ha tenido, antes y a partir de su oficialización (1970), los más variados resultados estéticos en los diversos campos artísticos. Sin embargo, el conjunto más significativo de formulaciones teóricas a su respecto estuvo siempre a cargo de su creador y mayor incentivador, Ariano Suassuna. Este escritor construyó hasta el momento una trayectoria como artista, profesor, teórico y gestor cultural, coherente con los principios armoriales y con su interpretación de la cultura brasileira, identificada como una “Nação Castanha”. Nuestro objetivo, en este trabajo, es discutir, por un lado, la complementariedad entre discurso y obra de Ariano Suassuna en relación a la “afirmación épica de las identidades populares” (Canclini, 2005) subyacente a la “Nação Castanha”. Y, por otro, de que forma esa afirmación es retomada y reforzada en las experiencias de danza armorial desde la década de 1970; pero también reformulada por el conjunto de la trayectoria del Grupo Grial (existente desde 1997 y actuante hasta hoy), a través de la noción de “cuerpo-historia” (Louppe, 2004), implicado en todo el trayecto del grupo y llevado como cuestión para sus últimos espectáculos. Consideramos, en nuestra discusión, variados testimonios, artículos, entrevistas de Ariano Suassuna, y en especial su “novela armorial brasileira”, *A Pedra do Reino* (1971), y su tesis de libre docencia, *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976). En el ámbito de la danza, discutimos las varias tentativas de realizar una danza armorial desde la década de 1970, sobre todo con el Balé Armorial do Nordeste y en el Balé Popular de Recife; pero focalizamos nuestra atención en el trabajo del Grupo Grial, especialmente en tres espectáculos representativos de las fases distintas del grupo: *A Demanda do Graal Dançado* (1998); *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* (2000); e *Ilha Brasil Vertigem* (2006).

Palabras-clave: estudios culturales, literatura, armorial, danza, cuerpo, identidad

Se estamos expandindo as humanidades para incluir “o corpo” como texto, devemos, certamente, incluir nesse novo sentido de textualidade corpos em movimento, dos quais a dança representa uma das dimensões mais altamente codificadas, difundidas e intensamente afetivas.

(...) temos que ser capazes de fazer análises das formas de dança, assim como podemos fazê-lo com textos literários. Enquanto a maior parte dos estudiosos gastou anos desenvolvendo habilidades analíticas para ler e compreender formas verbais de comunicação, raramente trabalhamos igualmente duro para desenvolver uma habilidade em analisar formas visuais, rítmicas ou gestuais. Como críticos da cultura, temos que nos tornar letrados do movimento.¹

Jane Desmond (1997: 49 e 50)

¹ Tradução nossa do inglês. Trecho no original: “If we are to expand the humanities now to include “the body” as text, surely we should include in that new sense of textuality bodies in motion, of which dance represents one of the most highly codified, widespread, and intensely affective dimensions. (...) we must be able to do close analysis of dance forms, just as we might of literary texts. While most scholars have spent years developing analytic skills for reading and understanding verbal forms of communication, rarely have we worked equally hard to develop an ability to analyze visual, rhythmic, or gestural forms. As cultural critics, we must become movement literate.”

S umário

	Introdução	13
	Primeira parte (primeiro volume)	22
1	Culturas populares: da afirmação épica à compreensão das identidades populares como narrativas inacabadas	23
	Identificações teóricas para desestabilizar as identidades	26
	Épico, Nação e identidades populares	45
	Para desestabilizar as identidades populares	63
2	Movimento Armorial: poética e política	77
	Histórico do Movimento Armorial	78
	Movimento Armorial, cultura popular e identidade nacional	87
	O Armorial como política cultural da mesmidade	105
3	A afirmação épica do popular na narrativa da “Nação Castanha” de Quaderna e Ariano Suassuna	127
	Que popular é encenado na “Nação Castanha”	134
	O popular pela invenção da tradição e pelo dispositivo da lenda nacional	151
	O povo-como-um: Quaderna, herói-síntese e monolingüe da “Nação Castanha”	167
	A mesmidade do “gênio da raça brasileira”	176

Segunda parte (segundo volume)	181
4 Experiências, fundamentos e resultados de dança armorial	182
As primeiras experiências de uma dança “quase” armorial	187
Balé Armorial do Nordeste: iniciação aos bens populares	189
O espetáculo <i>Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados</i>	198
Balé Popular do Recife: um “retrato do Brasil” por que não armorial?	212
Armorialidades na dança: outras experiências	225
Nóbrega: de longe, um armorialista	225
<i>Pernambuco do Barroco ao Armorial e Stagium Dança o Movimento Armorial</i>	236
5 Dança, corpo e identidade	241
A materialidade do poder sobre o corpo na dança	243
<i>Corpomídia</i> e identidade	253
O corpo na dança armorial	257
6 Grupo Grial: reformulações na demanda de um corpo armorial	271
Alguns acordos metodológicos e conceituais	274
Grupo Grial	280
<i>A Demanda do Graal Dançado:</i>	
primeiro <i>passo</i> em uma afirmação armorial do popular	286
<i>As visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto:</i> ampliando o <i>passo</i>	304
O presente: a parte que não nos cabe negar	332
<i>Ilha Brasil Vertigem:</i> o corpo-história do caboclo encenado	336
O corpo-história do Grupo Grial	356
O corpo armorial sem conclusão	367
Bibliografia	374
Anexos	393

I ntrodução

O Movimento Armorial tem como fim criar uma arte brasileira erudita com base na cultura popular nordestina com “raízes” africana, indígena, ibérica e moura, e, com isto, fortalecer a idéia de uma “identidade cultural brasileira”. O mentor deste projeto estético é o escritor Ariano Suassuna, que oficializou o movimento no ano de 1970. Antes disso, porém, artistas de vários domínios artísticos já estavam afinados com a proposta armorial.

Em 1975, os princípios norteadores de uma estética armorial já haviam encontrado espaço em várias áreas artísticas: literatura, música, teatro, artes plásticas, etc. Uma dança armorial, entretanto, ainda estava por se fazer. Ariano Suassuna, neste período secretário da cultura da prefeitura de Antônio Farias (1975-1979), convidou uma renomada professora de balé clássico, Flavia Barros, para criar um grupo chamado Balé Armorial do Nordeste e montar um espetáculo intitulado *Balé Armorial do Nordeste: iniciação armorial aos mistérios do boi de Afogados*.

A segunda tentativa, em conjunto com André Madureira e um grupo de atores e dançarinos interessados nas manifestações populares, foi a criação, do Balé Popular do Recife (1977), que seguiu um caminho diferente do

anterior, priorizando a pesquisa *in loco* dos folguedos e danças populares, com a catalogação e a recriação de passos. O grupo recebeu fomento da secretaria de Suassuna durante seus primeiros três anos de existência, mas seguiu, mesmo antes do término deste período, um rumo próprio.

Em 1997, em parceria com Ariano Suassuna, Maria Paula Costa Rêgo, com uma trajetória que inclui uma passagem pelo Balé Popular do Recife, mas que compreende outras referências em dança (entre as quais técnicas de improvisação de Maria Fux e as referências de dança moderna de Laura Proença), criou o Grupo Grial, atuante até hoje e a mais duradoura das tentativas de criar-se uma dança armorial.

O Movimento Armorial, a obra literária de Ariano Suassuna e a produção dos artistas que se afinaram mais fortemente com os propósitos armoriais, sua poética e sua visão política sobre cultura brasileira, têm como pressuposto o que, a partir de Canclini (2005), definimos neste trabalho como uma “afirmação épica das identidades populares”. Nesta afirmação, reforça-se uma visão de identidade nacional que tende a fixá-la e a relacioná-la com as raízes populares de nossa cultura, entendendo a cultura popular como o lugar em que a identidade está “a salvo”.

No entanto, na dinâmica interna de um movimento estético, as nuances e dissonâncias, ao mesmo tempo estéticas e ideológicas, existem. Por esse motivo é que, por exemplo, Ariano Suassuna, que fez parte do Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP) e do Teatro Popular do Nordeste (TPN), devido às discrepâncias entre seu pensamento e de vários componentes desses movimentos, sentiu necessidade de criar um movimento que refletisse mais fielmente a sua visão sobre arte e cultura.

Da mesma forma, o Movimento Armorial não estaria livre da heterogeneidade, sobretudo porque, até hoje, vários artistas se assumem como armoriais, de forma que já são no mínimo trinta e oito anos de existência (a contar apenas a partir da data oficial, em 1970), e com uma abrangência que inclui dança (Antônio Carlos Nóbrega, Grupo Grial), artes plásticas (Gilvan Samico e Romero Andrade Lima), arquitetura, música (Antônio Carlos Nóbrega, Orquestra Armorial de Câmara e Quinteto Armorial), design (mesmo que trabalhos isolados de Dinara Moura e Nalva Diniz), teatro

(o próprio Ariano Suassuna, Antônio Nóbrega, Romero Andrade Lima), poesia (Deborah Brennand, Raimundo Carrero, Janice Japiassu, Marcus Accioly, entre vários outros), etc. Assim, também nesse movimento, as diferenças se apresentam, e não haveria como ser diferente.

A partir disso, nosso objetivo é discutir, por um lado, a complementaridade entre discurso e obra de Ariano Suassuna quanto à “afirmação épica das identidades populares” (Canclini, 2005) subjacente à “Nação Castanha”. E, por outro, de que forma essa afirmação é retomada e reforçada nas experiências de dança armorial desde a década de 1970; mas também reformulada pelo conjunto da trajetória do Grupo Grial (existente desde 1997 e atuante até hoje), através da noção de “corpo-história” (Louppe, 2004), implicado em todo o percurso do grupo e levado como questão para seus últimos espetáculos.

Ao considerarmos as várias etapas da trajetória do Grupo Grial, avaliamos que a fase atual atualiza a formulação de determinados conceitos que estão implícitos nas experiências de Ariano Suassuna como gestor da cultura, em seu discurso exegético e em seu “romance armorial brasileiro”, o *Romance d’A Pedra do Reino*. Maria Paula Costa Rêgo, em várias ocasiões², tem declarado que entende e classifica seu trabalho como armorial, portanto a relação dos espetáculos do Grial com o conteúdo ideológico do Movimento Armorial nos aspectos discutidos não pode ser entendida de forma simplista. É preciso termos em conta que, no interior dessas obras, traços de uma armorialidade estão em tensão com outras visões sobre identidade e sobre cultura popular, além de outras opções estéticas.

Consideramos que é, sobretudo, no resultado estético do espetáculo *Ilha Brasil Vertigem* (2006), que faz parte da trilogia *A Parte que nos Cabe*, que acontecem as mais evidentes atualizações ideológicas, teóricas e estéticas do trabalho de Maria Paula Costa Rêgo em relação a questões cruciais tratadas pelo Movimento Armorial, especialmente pelos discursos teórico e literário de Ariano Suassuna. No entanto, em toda a trajetória do Grupo, a compreensão implícita acerca do corpo revela por que a afirmação épica das identidades populares tende a perder sua força. Entendemos, desta

² Entre essas ocasiões, enquadram-se discursos de estréias de espetáculos, debates e as entrevistas concedidas pela coreógrafa para esta pesquisa.

forma, que da prática artística do Grial revelam-se aspectos destoantes do discurso exegético de sua diretora, este mais afinado, em sua inteireza, com as explicações teóricas de Ariano Suassuna acerca do movimento que criou.

Nosso foco recai na comparação entre a obra de Ariano Suassuna e a de Maria Paula Costa Rêgo. No entanto, propomos também uma discussão acerca das demais tentativas de criar uma dança armorial empreendidas com o apoio imprescindível de Ariano Suassuna, a fim de entendermos o que este escritor e gestor da cultura considerou como pontos de partida para a criação de uma dança erudita “autenticamente brasileira”, quais foram os desdobramentos dessas tentativas, e podermos, ainda, compará-las ao trabalho do Grial em suas diferentes etapas. Dessa forma, dedicamos um capítulo deste trabalho a um panorama das experiências que podem ser consideradas “dança armorial” e à avaliação crítica, entre essas experiências, dos resultados do Balé Armorial e do Balé Popular do Recife.

O que motivou este estudo foram os resultados da pesquisa desenvolvida pelo Projeto Acervo RecorDança³, que estuda a história da dança da Região Metropolitana do Recife e que teve como recorte, em sua fase inicial (2003 a 2004), os anos de 1970 a 2000. Esta pesquisa nos permitiu perceber como o diálogo entre danças eruditas e danças populares é um dado bastante significativo em vários momentos da história da dança da cidade e que um marco deste diálogo foram as várias tentativas de criar-se uma dança armorial, empreendidas ou estimuladas pelo escritor Ariano Suassuna. Desta percepção nasceu o desejo de desenvolver um estudo aprofundado sobre os princípios estéticos e ideológicos do Movimento Armorial e da literatura de Ariano Suassuna e relacioná-los com as tentativas e/ou realizações de uma dança armorial.

Um dos nossos interesses neste trabalho é contribuir com um novo olhar sobre a obra e o pensamento de Ariano Suassuna, através de um instrumental teórico mais atual acerca de conceitos como identidade e cultura popular; da

³ A coordenação deste projeto é composta pela autora deste trabalho, por Valéria Vicente e Liana Gesteira. O Acervo RecorDança encontra-se disponível na internet desde 23 de julho de 2007, como resultado da etapa mais recente deste projeto, nomeada de RecorDança On Line e patrocinada pelo Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco - Funcultura. O acesso é através do endereço www.fundaj.gov.br/recordanca. Estivemos afastada desta etapa do projeto RecorDança devido à dedicação exigida pela dissertação desta tese.

articulação de uma discussão sobre os aspectos da afirmação épica das culturas populares tanto em sua obra literária e seus escritos teóricos quanto em sua concepção de política cultural; e, ainda, de como as experiências mais recentes de dança armorial e, nelas embutidas, as visões contemporâneas, sobre corpo, permitem reavaliar alguns dos princípios da estética armorial.

As tentativas de encontrar uma linguagem de dança armorial, principalmente a experiência de uma década de existência do Grupo Grial, ainda não tinham sido estudadas com aprofundamento. Além disso, dos poucos escritos sobre a dança armorial, nenhum assumiu um posicionamento de interpretar o Movimento Armorial tomando como ponto de partida as concepções de corpo implícitas em diferentes formas de fazer dança. O espaço privilegiado que damos à discussão sobre a dança e sobre o corpo, neste trabalho, tem como pressuposto o corpo como texto da cultura. As abordagens mais atuais do corpo revelam as impossibilidades de dar-se continuidade ao modo de compreender determinados conceitos - a exemplo de identidade nacional e cultura popular - como vêm sendo pensados pelo discurso teórico e artístico do Movimento Armorial, desde a década de 1970.

Estudar a dança, cujos textos a serem lidos são constituídos, sobretudo, de corpos em movimento, certamente permite novos olhares sobre o discurso e resultados estéticos literários do movimento Armorial, bem como sobre o processo histórico em que está inserido; e permite que entendamos que as possibilidades de se construir uma identidade cultural se inviabilizam por noções depreendidas das discussões mais atuais sobre o corpo.

Neste estudo, discutimos as propostas estéticas e ideológicas do Movimento Armorial; analisamos os discursos teórico e literário de Ariano Suassuna, a fim de verificar de que forma se delineia a afirmação épica das identidades populares; relatamos e discutimos o conjunto de tentativas de realizar-se uma dança armorial; fazemos uma análise dos espetáculos do Grupo Grial que consideramos emblemáticos de suas diferentes fases, considerando aspectos do processo de criação e os resultados alcançados por cada espetáculo propriamente dito; e comparamos os discursos sobre identidade nacional e cultura popular produzidos nos âmbitos da literatura e da dança armoriais.

Nosso trabalho está afinado com escolhas teóricas, a exemplo de Glissant (1992, 1997 a e b e 2005) que, num certo sentido, “militam” pela propagação de uma concepção de identidade que tende a desestabilizá-la e não fixá-la; e que, como Canclini (2003) e Hall (1999 e 2003), desmancham as certezas em torno da associação da cultura popular com a tradição, a pureza, a ingenuidade. Esta associação está implícita em projetos (não raramente com interesses políticos embutidos) que tratam a cultura popular como fonte da verdadeira identidade nacional, mas que, para isso, removem das manifestações populares sua historicidade e sua capacidade própria de transformação, vendo-as, dentro do processo histórico, como incapazes de construir suas próprias condições de se manterem vivas. O enfoque que adotamos vai de encontro a essa visão e, portanto, tem como pressuposto a complexidade da transformação cultural e do papel ativo de agentes da cultura nesse processo.

O nosso objeto de estudo é, em síntese, constituído do Movimento Armorial, nos âmbitos da literatura e da dança. Confrontamos as criações coreográficas e o histórico dos grupos que tentaram transpor a estética armorial para a dança com a produção do âmbito artístico de origem do movimento armorial - a literatura. Para a discussão mais ampla a que nos propomos, vários aspectos teóricos que delinearemos logo em nosso primeiro capítulo serão basilares para a discussão desenvolvida em todos os demais capítulos. No entanto, como tratamos de domínios artísticos distintos, além dos pressupostos gerais, faremos uso de instrumentais teóricos, bem como métodos, apropriados a cada área tratada, de forma que os exporemos sempre que se façam necessários para o desenvolvimento de nossa discussão.

Verificamos a relação que cada uma das experiências de dança armorial analisada neste trabalho, mas, sobretudo, a experiência do Grupo Grial, estabelece com o tratamento que o Movimento Armorial dá à cultura popular para a construção de uma identidade cultural. Para isso, consideramos, no âmbito da dança, aspectos como o tipo de treinamento utilizado por cada grupo para a formação de um “corpo armorial”, o nível de aprofundamento na pesquisa da cultura popular, a participação dos agentes populares na autoria dos processos criativos, o diálogo com as propostas armoriais e os resultados

dos espetáculos quanto à relação com os roteiros de Ariano Suassuna, à migração de elementos da cultura popular para um outro espaço cênico e social e ao resultado coreográfico.

Quanto à obra literária de Ariano Suassuna, nosso foco recaiu sobre a verificação dos traços constitutivos do discurso épico, segundo Bakhtin (2002), Lucchesi (1992) e Glissant (2005), para discutir de que forma, em seus escritos, ganha força uma afirmação épica das identidades populares. Foram levados em conta os conteúdos ideológicos implícitos nas suas escolhas estéticas, a exemplo dos elementos populares que constituem intertextos de suas obras e o modo de reelaboração destes elementos; e a representação que é feita da cultura popular e do povo, através do nível de apreensão das manifestações populares e sua inserção em um discurso afinado com determinados valores épicos.

Entendemos que nenhum método ou sistema único seria suficiente para a compreensão dos cruzamentos culturais, e, portanto, era preciso lançar mão de tantas referências ou ferramentas quantas fossem necessárias para desenvolver um estudo que tinha como meta estabelecer pontes entre compreensões micro (textual, físico) e macro (histórico, ideológico), e que, sobretudo, desejava evidenciar como a história das tentativas de dança armorial revelaria novos aspectos sobre o pensamento armorial e sobre a literatura de Ariano Suassuna no que diz respeito às representações das culturas populares dentro de um discurso em defesa da identidade nacional.

O Movimento Armorial, sobretudo a literatura, já foi objeto de estudo de vários trabalhos acadêmicos, a exemplo das pesquisas de Júnior (1990 e 2001), Santos (1999), Farias (2006 [1988]) e Didier (2000), das quais nos valem, não só para uma revisão histórica sobre o movimento estético e seus produtos literários, como também para tornar mais rica nossa discussão crítica acerca do assunto. No que diz respeito à dança armorial, os estudos existentes são bem mais escassos, além de não darem conta de todas as experiências que levaram os princípios armoriais para o âmbito da dança (a trajetória do Grupo Grial, por exemplo, ainda não foi estudada). No entanto, as publicações até então disponíveis nos forneceram informações imprescindíveis acerca do Balé Armorial do Nordeste (Oliveira, 1991 e

Siqueira, 2004a) e da criação do Balé Popular do Recife (Oliveira, 1991 e Galdino, 2008).

Outra fonte de informação fundamental foi o conjunto de informações organizadas pelo Projeto RecorDança, bem como os vídeos, programas e fotos (das três experiências de dança armorial) que compõem o seu acervo digital.

Consideramos, na nossa discussão, variados depoimentos, artigos, entrevistas de Ariano Suassuna, mas em especial seu “romance armorial brasileiro”, *A Pedra do Reino* (1971), e sua tese de livre docência, *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976). No âmbito da dança, discutimos as várias tentativas de realizar uma dança armorial desde a década de 1970, sobretudo os investimentos no Balé Armorial do Nordeste e no Balé Popular do Recife; mas focalizamos nossa atenção no trabalho do Grupo Grial, especialmente em três espetáculos representativos das suas diferentes fases: *A Demanda do Graal Dançado* (1998); *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* (2000); e *Ilha Brasil Vertigem* (2006).

A maior parte dos registros de espetáculos, bem como entrevistas em áudio com seus realizadores, encontram-se no Acervo RecorDança, projeto de História da Dança Cênica do Recife, de cuja coordenação fazemos parte.

O material utilizado para a análise variou de acordo com os limites documentais dos períodos em que se insere cada uma das experiências de dança armorial. Assim, sobre o *Balé Armorial do Nordeste: Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, contamos com fotos, croquis de figurinos, documentos oficiais relacionados ao contrato com a Secretaria de Cultura municipal, depoimentos, o programa e o roteiro, uma vez que o único registro audiovisual que existia sobre o espetáculo foi destruído em um incêndio no prédio do MEC no Rio de Janeiro⁴. Do Balé Popular do Recife, além de material iconográfico, roteiros e anotações, partimos de vídeos-registro de alguns dos espetáculos, mas em versões mais atuais, o que obviamente deve ser levado em consideração como um limite quanto à análise da obra produzida efetivamente no período em que os objetivos do grupo ainda estavam vinculados aos do Movimento Armorial. Dos espetáculos do Grial, lançamos mão de vídeos, fotos, programas, e matérias de jornal. Somamos a

⁴ A entrevistada Flavia Barros, coreógrafa do Balé Armorial do Nordeste, não precisou a data desse ocorrido.

todo esse material acerca da dança, a realização de novas entrevistas (com registro audiovisual) com os realizadores, durante o processo desta pesquisa.

O trabalho está dividido em duas partes, organizadas da seguinte forma: na primeira, estão os capítulos 1: Culturas populares: da afirmação épica à compreensão das identidades populares como narrativas inacabadas, em que construímos a base teórica sobre identidade e representações das culturas populares; 2: Movimento Armorial: poética e política, no qual fazemos um breve histórico das origens do Armorial e uma avaliação crítica do discurso e das ações políticas assumidas por Ariano Suassuna; e o 3: A afirmação épica do popular na narrativa da “Nação Castanha” de Quaderna e Ariano Suassuna, em que discutimos a relação de complementaridade entre o discurso teórico de Ariano Suassuna e seu *Romance d’A Pedra do Reino* quanto a uma afirmação épica do popular.

Na segunda parte, encontram-se os capítulos 4: Experiências, fundamentos e resultados de dança armorial, em que fazemos um relato crítico das experiências de dança armorial anteriores à fundação do Grupo Grial; 5: Dança, corpo e identidade, no qual discutimos alguns conceitos relacionados com o modo como a história da dança, incluindo as experiências de dança armorial relatadas no capítulo anterior, tem refletido as questões ideológicas sobre o corpo; 6: Grupo Grial: reformulações na demanda de um corpo armorial, cujo objetivo é estabelecer a relação entre a trajetória do Grupo Grial e o discurso de Ariano Suassuna sobre identidade nacional e cultura popular, a fim de mostrar os aspectos em que a dança armorial, hoje, promove uma reformulação em questões-chave tratadas pelo Movimento Armorial; e, por fim, O corpo armorial sem conclusão, em que fazemos um fechamento dos pontos discutidos em todo o trabalho, sobretudo, buscando interpretar os significados da reformulação de um movimento estético como o Armorial através de textos culturais produzidos na área da Dança.

P primeira parte

1 Culturas populares: da afirmação épica à compreensão das identidades populares como narrativas inacabadas

2 Movimento Armorial: poética e política

3 A afirmação épica do popular na narrativa da “Nação Castanha” de Quaderna e Ariano Suassuna

1 Culturas populares: da afirmação épica à compreensão das identidades populares como narrativas inacabadas

(...) a identidade é uma construção, mas o relato artístico, folclórico e comunicacional que a constitui se realiza e se transforma em relação a condições sócio-históricas não redutíveis à encenação. A identidade é teatro e é política, é representação e ação.
(Canclini, 2005: 138)

Em diferentes países e partes do mundo, diferentes terminologias enquadradas na perspectiva dos Estudos Culturais são propostas para explicar os fenômenos que impossibilitam que a idéia fictícia de uma cultura homogênea, com uma identidade única, fixa e baseada em uma herança genealógica, continue a ser convincente. As trocas culturais, as negociações transnacionais, as complexas relações “entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico” (Canclini, 2005: 207) têm se explicado, ao longo de vários anos do século XX e início do século XXI, através de conceitos como mestiçagem, antropofagia, transculturação, reatualização, hibridização, crioulização, entre outros.

O contexto histórico e cultural, bem como as peculiaridades conceituais de cada realidade lingüística de onde surgem essas terminologias, faz com que elas não sejam exatamente equivalentes e adequadas para descrever não importa que situação cultural. Apesar disso, parece importante admitir que a maior parte delas orienta-se pela necessidade ou pelo desejo de construir uma rede de argumentos que desmontem a naturalidade de que estão revestidos os discursos legitimadores da identidade (nacional, étnica, sexual, de gênero, etc.) como algo pré-dado.

Vários desses conceitos com a tarefa comum de descrever os choques culturais têm investido em uma reelaboração no modo de entender os aspectos envolvidos na discussão sobre identidade, de modo a aceitá-los como mais complexos do que fazem pensar os discursos em defesa de uma Nação e de uma identidade nacional, e dicotomias como a que é formulada entre as

noções de popular e culto. Isso constitui uma tentativa de desmascarar argumentos supostamente em prol da salvaguarda de identidades, mas que se enquadram em sistemas de pensamento elaborados para justificar, preservar ou reavivar conjunturas históricas de dominação, exclusão e intolerâncias.

Para construirmos as bases conceituais que nos auxiliarão na discussão sobre os processos culturais a que nos referimos neste trabalho, importa-nos deixar compreensível como se tem delineado a reformulação crítica acerca das identidades populares e sua vinculação com as narrativas que tentam fabricar e fortalecer a idéia de Nação.

O debate que propomos é em torno de um exemplo de transformação, dentro de um mesmo movimento estético, no modo de assimilar e traduzir artisticamente esses conceitos. Especificamente, discutimos como a dança armorial produzida nos últimos três anos (ou seja, a fase mais recente do Grupo Grial) tem reformulado, em vários pontos, as concepções de identidade e de popular afirmadas pelos princípios ideológicos e estéticos do Movimento Armorial. E confrontamos essa reformulação com tais princípios onde eles melhor se fazem ver, ou seja, no discurso exegetico de Ariano Suassuna e sua obra emblematicamente armorial, o *Romance d'A Pedra do Reino*.

Nada nos pareceu mais apropriado, para enxergar a conexão dessa reformulação com deslocamentos epistemológicos mais amplos, do que identificá-la com o que Canclini (2005: 195) caracteriza como a passagem “da afirmação épica das identidades populares - como parte das sociedades nacionais - ao reconhecimento dos conflitos e das negociações transnacionais nas constituições das identidades populares e de todas as outras”. Isso significa investigar, por um lado, a filiação dos princípios armoriais e da obra de Ariano Suassuna com a afirmação épica das identidades populares; e, por outro, a inserção gradual, na obra do Grupo Grial, do reconhecimento da impossibilidade de reduzir tais identidades aos pressupostos dessa afirmação.

Assim sendo, este capítulo se propõe a elucidar em que consiste essa afirmação épica das identidades populares e como a crise da concepção ontológica de identidade enfraquece esse modo de legitimar a identidade, para compreendê-la de maneira mais complexa. E, dessa forma, podemos discutir como se fragiliza a própria idéia de que as identidades nacionais se

preservam através das culturas populares, uma vez que se torna inviável continuar a afirmar as culturas populares como imunes ao processo histórico e ao intrincado mapa das trocas culturais.

Identificações teóricas para desestabilizar as identidades

(...) chegamos a um momento da vida das humanidades em que o ser humano começa a aceitar a idéia de que ele mesmo está em perpétuo processo. Ele não é ser, mas sendo e que como todo sendo, muda. Penso que esta é uma das grandes permutações intelectuais, espirituais e mentais de nossa época que dá medo a todos nós. Todos temos medo desta idéia: um dia vamos admitir que não somos uma entidade absoluta, mas sim um sendo mutável. (Glissant, 2005: 33)

A repetição de determinada idéia até a exaustão (nesse caso, o esvaziamento) é o que, normalmente, confere conotação negativa ao lugar-comum. Mas no discurso do teórico e escritor martinicano Édouard Glissant (1997 e 2005), somos surpreendidos pela atribuição de um caráter extremamente positivo e necessário à repetição e ao lugar-comum, para que pensamentos novos que se insurgem contra velhos pensamentos possam, aos poucos, propagar-se, relativizar antigas verdades, ganhar espaço:

Para mim, os lugares comuns não são idéias preconcebidas, mas sim, literalmente, lugares onde um pensamento do mundo encontra um pensamento do mundo. Ocorre-nos escrever, enunciar ou meditar uma idéia que reencontramos, em um jornal italiano ou brasileiro, sob uma outra forma, produzida em um contexto diferente por alguém com quem não temos nada a ver. São lugares comuns. Isto é, lugares onde um pensamento do mundo confirma um pensamento do mundo. (Glissant, 2005: 42)

De frase ou dito banal, Glissant promove o lugar-comum ao lugar “onde um pensamento do mundo confirma um pensamento do mundo”, ao ponto de, como afirma em outro momento (1997: 18), essa confirmação/repetição

poder ser responsável não necessariamente pela manutenção de um *status quo*, mas por uma mudança no modo como as humanidades têm pensado, descrito e representado determinados acontecimentos, a exemplo das relações entre povos e suas implicações no âmbito das construções identitárias. Sua compreensão positiva do lugar-comum parece comportar a possibilidade de que conceitos originados nos discursos teóricos, e que se peculiarizam por propor uma mudança no *status quo*, ganhem espaço através de sua incansável repetição, ao ponto de ultrapassar o âmbito intelectual e promover transformações concretas nos comportamentos e nos modos de compreender o mundo. É, certamente, crendo na eficácia da repetição que suas obras literárias, seus textos teóricos, suas conferências e a visão que expõe em várias entrevistas, retomam, incansavelmente, algumas idéias e temas que Glissant entende como pressupostos de uma mudança significativa no modo de algumas questões se formularem:

Esta será minha primeira proposição: onde os sistemas e ideologias se enfraqueceram, e sem de modo algum renunciar à recusa ou ao combate que tu deves conduzir no teu lugar particular, prolonguemos ao longe o imaginário, através de uma explosão infinita e uma repetição ao infinito de temas da mestiçagem, do multilingüismo, da crioulaização. (1997: 18)⁵

O pressuposto de sua proposição, e aliás de todo o ativismo de seus escritos de um modo geral, é a compreensão e a defesa de que o mundo organiza-se em um *caos-mundo*. Esse é um conceito-chave sem o qual não podemos compreender completamente nenhum dos temas aos quais se refere Glissant: *multilingüismo*, *crioulização*, *mestiçagem*, etc. O *caos-mundo* é definido da seguinte forma pelo autor (Glissant, 2005: 98):

Chamo de caos-mundo (...) o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea. Portanto, a definição ou abordagem que proponho dessa noção de caos-mundo é bem precisa:

⁵ Tradução nossa do francês. Texto original: “Ce sera ma première proposition: là où les systèmes et les idéologies ont défailli, et sans aucunement renoncer au refus ou au combat que tu dois mener dans ton lieu particulier, prolongeons au loin l’imaginaire, par un infini éclatement et une répétition à l’infini des thèmes du métissage, du multilinguisme, de la créolisation.”

trata-se da mistura cultural, que não se reduz simplesmente a um *melting-pot*, graças à qual a totalidade-mundo hoje está realizada.

O *caos-mundo* é o estado que não permite mais que a *totalidade-mundo* (outro termo cunhado e muito utilizado por Glissant) seja concebida como unidade ou como “universal generalizante” (Glissant, 2005: 46). A influência que as culturas exercem umas sobre as outras e os vários tempos vividos pelas culturas da contemporaneidade resultam na fratura temporal entre elas, que podemos relacionar com o que Bhabha (2003: 214, 298, 300 e 301) nomeia de “realidades históricas descontínuas”, de “temporalidades disjuntivas”, de “temporalidade não-sincrônica”, de “colapso da temporalidade”, ou ainda de “*intermediatidade* histórica”. O autor usa tais expressões em contextos explicativos diferentes, mas com valores quase sinonímicos, para referir-se a uma só realidade: a dissolução temporal (aliás, essa é ainda outra forma de nomear o mesmo fenômeno) que “tece o texto ‘global’” (Bhabha, 2003: 298), inscrita pelas passagens intersticiais e os processos de diferença cultural.

Ao contrário da concepção de uma cultura monolítica, própria ao período em que “o positivismo era triunfante⁶” e que os valores do Ocidente eram impostos como universais (Glissant, 1997a: 133), a totalidade de culturas é compreendida nessa relação de disjunção, de um continuum de influências, choques, cruzamentos, cujo resultado não se pode nunca prever. Disso se deduz um dos componentes mais importantes do *caos-mundo*: a imprevisibilidade.

A imprevisibilidade tem relação com um dos pressupostos da ciência do caos, conforme Glissant (2005: 100): o sistema determinista errático. Os cientistas do caos testaram e descobriram que, por algum motivo, que não se pode fixar nem prever, determinados sistemas dinâmicos tornam-se erráticos, fazendo com que sua regularidade de funcionamento, sua “mecanicidade”, seja interrompida, como ilustra Glissant (2005: 101):

(...) por exemplo, na imprevisibilidade do movimento das folhas que caem sob a ação do vento, da chuva (na estação das chuvas), ou na impossibilidade fundamental de determinar o tamanho exato do litoral da Bretanha. A ciência do caos afirma que não se pode de maneira alguma

⁶ Tradução nossa.

determinar o tamanho exato do litoral da Bretanha porque não é possível controlar a flutuação da costa na fronteira entre a água e a terra, e as alterações da costa introduzem uma singularidade que não podemos fixar uma vez por todas.

Glissant apropria-se deste fenômeno físico para entender o comportamento imprevisível que resulta da relação entre as culturas. As várias culturas vivem a contradição de sofrerem as mesmas transformações e receberem as mesmas influências a partir de lugares e tempos diferentes, e o resultado disso é um mapa cultural de temporalidades descontínuas, um sistema em aberto, imprevisível, diferentemente de uma “cultura universal”, pretendida durante muito tempo pelo Ocidente, “cuja maior ambição era a previsão” (Glissant, 2005: 102). Essa “dissolução temporal” que, segundo Bhabha (2003: 300), “tece o texto ‘global’”, contraria, também as profecias negativas de uma suposta homogeneização cultural promovida pela globalização. Se, por um lado, os encontros entre as culturas produzem ou criam novas realidades culturais a partir das anteriores, nessas novas realidades, o que é incomensurável de cada cultura permanece intraduzível. É como o “pedaço teimoso” a que se refere Guillermo Gómez-Peña (*apud* Bhabha, 2003: 301), que não permite mais pensarmos o tecido global em termos homogêneos, traduzindo em todas as culturas o que delas se extrai de universal, a partir de uma interpretação particular.

O “direito à opacidade” é o que Glissant (2005: 86) defende para a impossibilidade de assimilação dos “pedaços teimosos”, ou para o que cada cultura tem de intraduzível:

O caos é belo quando concebemos todos os seus elementos como igualmente necessários. No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo para todos o direito à opacidade. Não necessito mais “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele. Nos dias de hoje, o direito à opacidade seria o indício mais evidente da não-barbárie.

Dessa forma, o *caos-mundo* é esse texto global multilíngüe, em que todas as vozes se interpenetram, mas devem manter o direito à opacidade, ou seja, manter os seus componentes incomensuráveis e intraduzíveis, como a

base de suas identificações culturais. Esse entendimento do mundo, como um *caos-mundo*, com uma diversidade que não se traduz numa voz unificante, é um dos “lugares-comuns” fundamentais que Glissant quer fazer ecoar.

Através deste, vários outros “lugares-comuns” são subentendidos no pensamento de Glissant. O fenômeno da *crioulização*, cujo significado é ampliado pelo teórico, é, talvez, o mais intrincado com a visão do *caos-mundo*. No primeiro dos textos que integram *Introdução a uma Poética da Diversidade*, Glissant (2005: 18) lança, de forma contundente, a sua tese: “o mundo se criouliza.”

A *crioulização*, originalmente, é um fenômeno lingüístico. O Dicionário Houaiss define como um “processo pelo qual um *pidgin*⁷ se expande e se torna lingüisticamente mais complexo, tornando-se a língua materna de determinada comunidade”. Glissant (2005: 24) explica que o termo vem da palavra “crioulo(a) e da realidade de línguas crioulas”, que, segundo o autor, são línguas compósitas, nascidas do “contato entre elementos lingüísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros”, e com um resultado imprevisível. O autor usa o termo *crioulização* para metaforizar um processo mais amplo, que ocorre hoje no mundo inteiro: os microclimas e macroclimas de interpenetração cultural e lingüística (Glissant, 2005: 23).

Glissant justifica o uso da expressão para referir-se à situação atual no mundo, defendendo que essa situação não poderia ser melhor descrita do que através de uma analogia com o fenômeno que estruturou as línguas crioulas, ou seja, “essa realização imprevisível a partir de elementos heterogêneos” (Glissant, 2005: 35). Apesar de o fenômeno lingüístico ser uma realidade dos países em que línguas colonizadas se hibridizam com línguas colonizadoras e resultam em línguas crioulas, a *crioulização*, entendida mais amplamente como Glissant propõe, não constitui um processo local, algo próprio à Martinica, ou às Antilhas, etc., mas um processo de uma amplitude muito maior:

(...) penso que o termo *crioulização* se aplica à situação atual do mundo, ou seja, à situação na qual uma ‘totalidade terra’, ‘enfim realizada’,

⁷ O mesmo dicionário define *pidgin* como uma “língua compósita, nascida do contato entre falantes de inglês, francês, espanhol, português, etc. com falantes dos idiomas da Índia, da África e das Américas, servindo apenas como segunda língua para fins limitados (...)”.

permite que dentro dessa totalidade (onde não existe mais nenhuma autoridade ‘orgânica’ e onde tudo é arquipélago) os elementos culturais talvez mais distantes e heterogêneos uns aos outros possam ser colocados em relação. Isso produz resultados imprevisíveis. (Glissant, 2005: 26 e 27)

A relação entre elementos heterogêneos e o que resulta disso pode ser identificado com o que outros autores designam de *mestiçagem*. Glissant, no entanto, refere-se a este termo para preteri-lo em relação à *crioulização*, devido ao componente da imprevisibilidade. O aspecto da imprevisibilidade é um dado *sine qua non* tanto do processo que Glissant chama de *crioulização* quanto do “texto global” resultante desse processo, que o escritor nomeia de *caos-mundo*. Da *mestiçagem*, segundo Glissant, ao contrário da *crioulização*, se poderiam prever os efeitos.

A eficácia do termo *crioulização* deve-se ao fato de ser pensado em analogia a um exemplo concreto, material, das transferências culturais, e, portanto, quebrar a tendência à descrição abstrata, por salvaguardar a concretude do fenômeno lingüístico que lhe serviu de base comparativa. No entanto, *crioulização* refere-se muito mais eficazmente a um tipo de troca cultural lingüística muito mais evidente no lugar de onde o martinicano teoriza. Por outro lado, Glissant defende, e não sem razão, que na sua utilização do termo, o que de fato importa é a eficácia epistemológica para a construção do seguinte argumento: esse fenômeno é histórico e inevitável e, uma vez que seja assim entendido, ele contribui para desfazer os discursos de apego à fixidez das identidades.

Nesse sentido, Glissant esclarece que o processo que ele designa *crioulização* não sustenta a idéia do termo *crioulidade*, cujo sufixo remete a uma condição imanente, essencial, estável, do “ser crioulo”, ao passo que a *crioulização* “é um movimento perpétuo de interpenetrabilidade cultural e lingüística que não nos leva a uma definição do ser”, ao contrário, implica e fortalece o *sendo*:

Penso que não há mais “ser”. O ser é uma grande, nobre e incomensurável invenção do Ocidente, e particularmente da filosofia grega. A definição do ser desencadeou rapidamente, na história ocidental, todas as espécies de sectarismos, de absolutos metafísicos, de fundamentalismos cujos efeitos catastróficos podemos observar em nossos dias. Penso ser necessário afirmar que existe apenas o *sendo*, ou seja,

existências particulares que se relacionam, que entram em conflito, e que é preciso abandonar a pretensão à definição do ser. (...) é preciso renunciar à pretensão absoluta, freqüentemente muito sectária, da definição do ser. O mundo se crioula, todas as culturas se crioulam no momento atual, no contato entre si. Os ingredientes variam, mas o princípio é que em nossos dias não existe mais uma só cultura que possa reivindicar a pureza. (Glissant, 2005: 148)

Perceber esse processo como algo natural, e não negativo ou ameaçador, não é a atitude hegemônica, mesmo nos dias de hoje. A resistência aponta argumentos como perda de identidade, descaracterização das culturas nacionais, homogeneização global, entre outros. Entretanto, contra esses “lugares-comuns” de resistência, que ainda são muito mais numerosos do que os que defendem o processo definido por Glissant como *crioulização*, o autor (Glissant, 1997b: 25) argumenta que a *crioulização* não perturba o interior de uma dada cultura, nem conduz à perda de identidade. Ela, simplesmente, pressupõe uma determinada forma de pensar a identidade e a cultura, que não corrobora a estaticidade congeladora do Ser, tampouco, a idéia de que as culturas devem manter-se puras, até mesmo por ter implícita a certeza de que elas nunca o foram.

A crítica de Glissant ao termo *mestiçagem* pode ser aproximada da que é feita ao termo *hibridização*, utilizado com a finalidade de nomear as trocas culturais das mais diversas naturezas por Néstor García Canclini (2003). O seu suposto problema seria o fato de provir do campo da Biologia. Canclini (2000) faz uma defesa do termo *hibridização*, que podemos, facilmente, estender ao uso do conceito de *mestiçagem*.

O que o antropólogo argentino argumenta é que não se pode aprisionar um conceito ao sentido que ele possuía na disciplina da qual uma outra lhe tomou de empréstimo. Ele dá vários exemplos desses empréstimos conceituais, em cuja ciência de origem não parece ter sido um impasse para a validade do uso de tais termos em um novo contexto. Da própria Biologia, menciona o conceito de *reprodução*, que foi ressignificado para aplicar-se à reprodução social, econômica e social; e conceitos oriundos da Economia, como *capital* e *mercado*, que foram utilizados por Pierre Bourdieu, para analisar processos simbólicos como os nomeados por ele de *capital cultural* e *mercados lingüísticos*. O que de fato importa, nessas migrações, segundo Canclini (2000: 64), são “as operações epistemológicas que situem sua

fecundidade explicativa e seus limites no interior dos discursos culturais: eles permitem ou não entender melhor o que permanecia inexplicado?”⁸.

No caso específico dos termos que tentam nomear a contento o fenômeno das trocas culturais, a exemplo da *hibridização* e da *mestiçagem*, a questão mais importante é como o uso desses termos em um novo contexto discursivo tem contribuído para sairmos das abordagens essencialistas da identidade, que defendem as noções de autenticidade e de pureza cultural.

O uso do conceito de *mestiçagem* por inúmeros autores, nos séculos XX e XXI, tal como Lezama Lima (2005), José Martí (*apud* Lima, 2005), Helena Katz (2004) e José Amalio Pinheiro (2007), assemelha-se ao sentido que é conferido por Glissant à *crioulização*; por Oswald de Andrade à *antropofagia*; e por Fernando Ortiz, e seus seguidores, à *transculturação*. A crítica, portanto, desse termo tende a fazer prevalecer, além de sua filiação biologistica, a sua passagem pelas Ciências Sociais produzidas no século XIX, a exemplo das de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha (Ortiz, 2003), em que era carregada do valor negativo de ser depositário das razões do atraso do Brasil; e, no século XX, de Gilberto Freyre, cujo enfoque, apesar de ter, diferentemente dos anteriores, lhe conferido um valor positivo, insistiu no entendimento de *mestiçagem* como fusão das três raças, e na compreensão desta fórmula como resultante em uma identidade nacional una, harmônica e acabada.

O caráter veloz com que os temas são abordados em um contexto de conferências certamente faz entender a omissão de algumas informações na construção dos argumentos de Glissant. Além da fragilidade de sua defesa do termo *crioulização* em detrimento do termo *mestiçagem*, o autor nos faz sentir a ausência de uma menção mínima a outros modos de nomear o fenômeno dos choques culturais, tais como *transculturação* e o próprio termo *hibridização*, entre outros. Glissant é claro quanto às relações que estabelece entre sua visão dos encontros culturais e o fenômeno da *crioulização* e, com isso, sem dúvida, legítima e torna interessante a sua escolha terminológica e

⁸ Tradução nossa do espanhol. Texto original: “(...) las operaciones epistemológicas que sitúen su fecundidad explicativa y sus límites en el interior de los discursos culturales: ¿permiten o no entender mejor algo que permanecía inexplicado?”

conceitual para descrever tal fenômeno. Porém, seria pertinente, senão necessário, um contraponto com outros modos de designar.

Quando afirma, por exemplo, que a *crioulização* “não perturba o interior de uma dada cultura, nem conduz à perda de identidade”, isto não parece constituir uma particularidade na forma de entender os encontros culturais possibilitada pelo paralelo com o fenômeno lingüístico da crioulização. O conceito de *transculturação*, criado pelo cubano Fernando Ortiz em 1940, no livro *Contrapunteo Cubano del Tabaco y del azúcar*, já evidenciava a isenção dos choques culturais em relação a esses perigos, uma vez que a *transculturação* pressupõe que nesses choques “nenhum elemento se sobrepõe a outro, mas um se torna outro até converter-se em um terceiro” (Ortiz, F. *apud* Walter, 2003: 352 e 353)⁹.

Zilá Bernd (2003: 17-25) faz uma revisão do que ela chama de “viagens dos ideologemas” que tratam dos “procedimentos de criação do novo a partir de elementos culturais de origens diversas”. A autora faz um reconhecimento de que, anteriormente à sistematização desse fenômeno pelo antropólogo Fernando Ortiz, o Movimento Antropófago, lançado pelo nosso Modernismo, já defende a liberdade na escolha dos referenciais que uma dada cultura deseja assimilar de outra, no modo como digeri-las e transformá-las. Conforme a autora (Bernd, 2003: 18), a Antropofagia não lança um termo explícito para definir as “fricções culturais”, mas constitui um antecessor a vários conceitos ligados à desconstrução do mito da dependência cultural da América Latina¹⁰. Contudo, entre esses vários “ideologemas”, Bernd faz uma defesa do conceito de *transculturação* em relação, sobretudo, ao de *reatualização* (de Jocelyn Létourneau).

Eleger um desses “ideologemas” não é relevante para a abordagem que faremos da relação entre a dança armorial, a obra de Ariano Suassuna e os princípios norteadores da estética armorial. O que mais interessa à discussão que faremos acerca do processo cultural que escolhemos analisar é entender

⁹ Tradução nossa da citação em espanhol: “[n]ingún elemento se sobrepone a outro (...) uno se torna otro hasta convertirse en un tercero”.

¹⁰ A autora menciona e explica, ainda que sucintamente, os conceitos de *transculturação* (Fernando Ortiz, 1940), *transculturação narrativa* (Angel Rama, 1970), *crioulidade* (*Éloge de la créolité*, 1989), *hibridação*, *Recusa Global* (movimento estético lançado em 1948, pelo artista plástico Paul-Émile Borduas) e *reatualização* (Jocelyn Létourneau).

que a compreensão positiva ou negativa de determinadas trocas culturais está relacionada com a “narrativa identitária” na qual se quer investir; e que, dentro de um mesmo movimento estético, as narrativas identitárias podem transformar-se ao ponto de deixar de corroborar uma compreensão das identidades como algo *a priori*.

Por esse motivo, quando desejarmos nos referir às trocas culturais que fazem parte do processo estudado, a exemplo dos diálogos estabelecidos entre a literatura de Ariano Suassuna e a literatura de cordel ou da dança do Grupo Grial e os folguedos populares, faremos referência a cada um desses casos de troca específico sem nomear esses processos por nenhum desses ideologemas.

Já a necessidade de identificar que concepção de identidade está implícita em cada uma das práticas culturais a serem analisadas nos convida a utilizar algum modo de classificação dos discursos acerca da identidade. E, neste campo, julgamos que a classificação estabelecida por Glissant é bastante satisfatória, por conter a plasticidade botânica das metáforas que o autor utiliza através da teoria do rizoma de Deleuze e Guattari, cuja lista de características aproximativas que explicam o pensamento rizomático ainda nos fornece uma série de aspectos epistemológicos atrelados a uma concepção de identidade como algo por se construir e a diferencia ricamente da concepção de identidade como essência, atrelada ao modelo de pensamento que os autores de *Mil Platôs* chamam de *livro-raiz*.

Passemos, finalmente, ao que tais conceitos que se referem às trocas culturais fazem entender: a afirmação da concepção de *identidade rizoma* (ou *relação*), e, implicitamente, a negação da concepção de identidade que ele nomeia de *identidade raiz única*. A identidade *rizoma* é outro importante eco ou “lugar-comum” da contemporaneidade, que Glissant e vários outros autores (com outras formas de tratar a questão) fazem reverberar insistentemente em seus discursos.

O modo de Glissant nomear e explicar o confronto entre diferentes concepções de identidade, como elas negociam espaço hoje no mundo e como elas se relacionam com outros temas nos pareceu um bom mirante de onde poderíamos olhar para um dos aspectos a que nos referimos e o qual

discutimos nesta tese. A interpretação deste autor acerca das complexas negociações entre diferentes pensamentos e concepções culturais nos possibilitou uma compreensão que nos interessou aprofundar: os desdobramentos da tentativa de uma dança armorial estão resultando na reformulação de antigas questões pensadas e defendidas pelo Movimento Armorial. Além disso, sentimo-nos identificada pelo caráter propositivo das análises deste escritor e teórico, não limitadas a descrever e criticar maneiras de olhar para as questões discutidas, mas dispostas a contribuir, através do que chama de “proposta de mudança de imaginário”, para o abandono de posturas intolerantes, preconceituosas e opressoras em relação à totalidade de diferenças existentes no mundo.

As especificações oriundas da Botânica, *rizoma* (caule de várias raízes)¹¹ e raiz única, são inspiradas na noção de *rizoma* de Deleuze e Guattari (1995). Antes, portanto, de explicarmos como se caracterizam as duas formas opostas de entender a identidade expostas por Glissant, vemos como necessário ampliar o escopo para compreender a que contexto mais amplo de discussão esses termos pertencem.

Deleuze e Guattari (1995: 11-37) tratam dos tipos de livro como modelos epistemológicos, sua matéria significativa, sua relação com um sujeito, e que tipo de espelho sua lógica estabelece para representar o mundo. Três figuras de livro são descritas pelos autores - o *livro-raiz*, o *sistema-radícula* e o *rizoma* -, mas seu foco recai sobre a defesa do terceiro sistema descrito, isto é, o *rizoma*, em detrimento dos dois anteriores.

Compreender como funciona cada uma dessas imagens de “livro” será, sem dúvida, relevante para nossa análise posterior do processo que estamos investigando, pelo fato de que essa abordagem de Deleuze e Guattari é elucidativa da conexão existente entre sistemas de pensamento e as matérias significativas que se confundem com eles. Essa abordagem também permite avaliar como, por exemplo, determinadas concepções de sujeito e de identidade, bem como visões de mundo, se articulam na própria forma de

¹¹ Caule carnudo, muitas vezes horizontal e subterrâneo, e, com frequência, um órgão de armazenamento de reservas, possuindo várias raízes.

estruturação dos discursos e das matérias artísticas que abordaremos posteriormente.

O que Deleuze e Guattari chamam de *livro-raiz* é aquele que estabelece uma relação de espelho com o mundo e que tem a árvore ou a raiz por imagem. É ainda característica desse “livro”, ou modelo de pensamento, a relação de um “dentro” com um “fora”, pois ele é “constituído pela interioridade de uma substância ou de um sujeito” (Deleuze e Guattari, 1995: 18). As leis desse livro são a reflexão, o Uno e a lógica binária. O funcionamento parte do “Uno que se torna dois, depois dois que se tornam quatro...” (Deleuze e Guattari, 1995: 13). Como exemplo, os autores citam uma corrente da lingüística (a Gramática Transformacional - GT), cujo gráfico inspirado na imagem da árvore é gerado de um ponto e desdobrado em dicotomias.

Nessa lógica, a multiplicidade é apagada, porque, por mais que do Uno se passe a três, quatro ou cinco, o que está implícito é, sempre, um tronco principal que gera as raízes secundárias, conforme argumentam os autores (Deleuze e Guattari, 1995: 13):

Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo método espiritual. (...) As relações biunívocas entre círculos sucessivos apenas substituíram a lógica binária da dicotomia. A raiz pivotante não compreende a multiplicidade mais do que o conseguido pela raiz dicotômica. Uma opera no objeto, enquanto a outra opera no sujeito.

No *sistema-radícula*, ou na raiz fasciculada, afirma-se a multiplicidade, mas não se faz o múltiplo. É a figura do livro da modernidade no Ocidente, segundo os autores. A lógica binária e a idéia do Uno sobrevivem ao aborto de uma raiz principal (Deleuze e Guattari, 1995: 14):

Desta vez, a realidade natural aparece no aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível. (...) Vale dizer que o sistema fasciculado não rompe verdadeiramente com o dualismo, com a complementaridade de um sujeito e de um objeto, de uma realidade natural e de uma realidade espiritual: a unidade não pára de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito.

O dualismo não é superado porque a lei ainda é a da reflexão: o livro ainda continua sendo imagem do mundo. Verdadeiramente diferente do *livro-raiz* e do *sistema-radícula* é o sistema que os autores chamam de *rizoma*, no qual “o uno faz parte do múltiplo” (Deleuze e Guattari, 1995: 15).

O rizoma é um tipo de caule que cresce horizontalmente, em geral, subterrâneo, mas que pode apresentar partes aéreas. Apresenta raízes adventícias, o que, em morfologia botânica, significa “que nasce(m) fora do lugar” (Houaiss, 2001). Mas outras acepções nos interessam por estabelecer relações semânticas sugestivas com o uso filosófico feito por Deleuze e Guattari deste termo. Adventício significa também, por exemplo, 1. aquele que chega de fora, de outra localidade ou país; forasteiro, estrangeiro; e 2. o que ocorre inesperadamente; casual, imprevisto (Houaiss, 2001). As raízes adventícias do *rizoma*, já no sentido usado por Deleuze e Guattari, possuem, como veremos a seguir, esses dados de existirem no “fora” (seu princípio de multiplicidade) e de contarem com uma imprevisibilidade (própria à condição de mapa, e não decalque, do rizoma).

Quanto à forma do *rizoma*, as diversas possibilidades parecem interessar no que têm em comum, o seu crescimento e sua ramificação imprevisíveis, o que nos remete, mais uma vez, à idéia do “sistema determinista errático”, próprio ao conceito de *caos*, de que trata Glissant. Sobre as diversas formas do *rizoma*, dizem Deleuze e Guattari (1995: 15):

O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizomas quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama e o *capim-pé-de-galinha*. Sentimos que não convenceremos ninguém se não enumerarmos certas características aproximativas do rizoma.

Defender o *rizoma* como modelo epistemológico é o objetivo de Deleuze e Guattari. Dessa forma, detêm-se mais atentamente a este sistema, enumerando seis “características aproximativas”:

- *princípio de conexão*, que diz respeito à conectividade do rizoma entre seus pontos, sem submissão a nenhuma estrutura hierárquica;

- *princípio de heterogeneidade*, referente ao caráter heterogêneo do pensamento rizomático, como consequência da heterogeneidade própria às línguas;
- *princípio de multiplicidade*, que é responsável pela ausência, no *rizoma*, de pontos ou posições como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz, existindo apenas linhas, que fazem do pensamento rizomático um tipo de escrita com “encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora” (Deleuze e Guattari, 1995: 18);
- *princípio de ruptura a-significante*, cujo melhor exemplo está ainda na metáfora do livro e sua relação com o mundo: “o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo (...)” (Deleuze e Guattari, 1995: 20);
- *princípio de cartografia*, através do qual o *rizoma*, tal qual o mapa, tem múltiplas entradas, é aberto, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente;
- e *princípio de decalcomania*, que não permite que fixemos a dicotomia entre mapa e decalque para definir o *rizoma*, uma vez que é próprio ao mapa poder ser decalcado, e isto simboliza que um *rizoma* cruza as raízes e, às vezes, confunde-se com elas, “no coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho, um novo rizoma pode se formar” (Deleuze e Guattari, 1995: 24).

As características do *rizoma* estão subentendidas no que Glissant chama (e propõe) como “mudança de imaginário”, através da afirmação do *caos-mundo*, da *crioulização* e da *identidade relação* (ou *rizoma*). No tom de manifesto dos “slogans” com que Deleuze e Guattari professam¹² sobre o rizoma, a reviravolta epistemológica proposta parece querer propagar-se ao

¹² Num dos sentidos usados por Derrida (2003: 46), a saber: o ato de professar como um ato performativo, “uma crença, uma decisão, um compromisso público, uma responsabilidade ético-política, etc.”.

ponto de parecer propor, de fato, uma transformação na mentalidade quanto à formulação de muitos aspectos, entre eles a interpretação (negativa ou positiva) acerca da relação entre as culturas, a concepção de identidade, a supremacia política da escrita, entre outros.

Da mesma forma que Deleuze e Guattari opõem a idéia de raiz única (através da árvore como imagem do mundo) e a de várias raízes indo ao encontro de várias outras (na imagem dos *rizomas*), Glissant contrapõe uma identidade de *raiz única* a uma identidade *rizoma* (ou identidade *relação*). Seu objetivo é claro: defender esta segunda concepção de identidade, como sendo a melhor forma de lidar com a questão identitária hoje, uma vez que é essa forma de pensar a identidade que resulta do fenômeno da *crioulização* e é ela a que melhor se adequa à conformação das culturas, atualmente, como “culturas compósitas”. Segundo o autor (2005, 28-30), é necessário abdicar da idéia de uma identidade *raiz única* para entrar no conjunto de implicações da identidade *relação/rizoma*:

Se não fizermos a seguinte pergunta: é necessário renunciarmos à espiritualidade, à mentalidade e ao imaginário movidos pela concepção de uma identidade raiz única que mata tudo à sua volta, para entrarmos na *difícil* complexão de uma identidade *relação*? - se não nos fizermos esse tipo de pergunta, parece-me que não estaremos em simbiose, em relação com a situação real do mundo, com a situação real do que está acontecendo no mundo (Glissant, 2005: 28).

Na defesa que faz da passagem urgente da concepção de identidade *raiz única* para a identidade *rizoma*, Glissant não situa nem aprofunda, filosófica ou historicamente, nenhuma das duas, embora a definição da identidade *rizoma* se delineie com mais clareza, uma vez que o autor a trata como resultado da *crioulização* e do *caos-mundo*. Este não aprofundamento deve-se, obviamente, às circunstâncias enunciativas dos textos em que trata dessas questões (conferências), mas também porque seu interesse é enfatizar, com base em dados históricos muito concretos e recentes, os perigos de manter-se uma lógica fundada na identidade de *raiz única* e as vantagens do fortalecimento da idéia de identidade *rizoma*, para as relações entre culturas.

Embora Deleuze e Guattari não problematizem explicitamente sobre concepções de identidade, podemos extrair das páginas que teorizam sobre e defendem o *rizoma* em detrimento do *livro-raiz* e do sistema radícula uma

teorização sobre que tipo de sujeito está atrelado a cada um desses modelos epistemológicos e que modo de pensar a identidade se pode atribuir a eles:

A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. (Deleuze e Guattari, 1995: 37)

Certamente, essa contraposição entre a imagem da árvore e a do *rizoma* é a mais esclarecedora para compreendermos a relação desses modelos epistemológicos com as concepções de identidade que Glissant nomeia tomando de empréstimo os termos utilizados por Deleuze e Guattari. No pensamento arborescente criticado por estes autores, está implícito um sujeito centrado, possuidor de uma consciência, de um eixo, de uma base fixa, que o faz idêntico a si mesmo no decorrer do tempo:

Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas. (Deleuze e Guattari, 1995: 26)

Cremos que pode ser esclarecedor fazer uma aproximação entre o sujeito que se pode inferir do sistema arborescente e o que Stuart Hall (1999) chama de *sujeito do Iluminismo*, ou *sujeito moderno*. Vários aspectos atribuídos ao “indivíduo soberano” da modernidade o identificam, imediatamente, à imagem do pensamento inspirada na árvore ou na raiz. Hall (1999: 25) cita duas propriedades atribuídas por Raymond Williams ao sujeito moderno: a indivisibilidade; e a singularidade. René Descartes, o primeiro, segundo Hall, a delinear as qualidades do sujeito concebido desta forma, parte de uma visão dualista quando postula a divisão entre a matéria e a mente:

No centro da “mente” ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. “*Cogito, ergo sum*” era a palavra de ordem de Descartes: “*Penso, logo existo*” (ênfase minha). Desde então, esta concepção de sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como “sujeito cartesiano”. (Hall, 1999: 27)

Hall menciona, ainda, a contribuição de Locke, com a característica da “mesmidade” atribuída ao indivíduo, o que garantiria que sua identidade permanecesse a mesma e o indivíduo pudesse, através de sua consciência, deslocar-se para trás, para “alguma ação ou pensamento passado” (Locke *apud* Hall, 1999: 28).

Podemos agora nos apropriar melhor do que significa o vínculo, apontado por Deleuze e Guattari, de um lado, entre o verbo “ser” no infinitivo e a árvore; e, de outro, entre o *rizoma* e a conjunção “e... e... e...”, que deixa em aberto os predicativos do sujeito, da mesma forma que o “sendo” que Glissant defende. Fica, também, bastante clara uma extensão das características aproximativas do rizoma à forma como o sujeito e sua identidade são concebidos dentro do sistema de pensamento rizomático.

A identidade *rizoma* é, de fato, conectável com as várias esferas em que o sujeito participa - a organização social, a sexualidade, as lutas sociais, as negociações de poder, etc. (*princípio de conexão*); é heterogênea, pois, assim como a língua (Deleuze e Guattari, 1995, 1995: 16), ela “não se fecha sobre si mesma” (*princípio de heterogeneidade*); é segmentada, territorializada, organizada, significada, ao mesmo tempo em que desterritorializada, de forma que ela não pode ser fixada em um dos termos das dicotomias (*princípio de ruptura a-significante*); pela abertura de seus predicativos, ela é um sistema em aberto, portanto é “mapa” e não “decalque” (*princípios de cartografia e de decalcomania*).

Nas “viagens dos ideogramas” (Bernd, 2003: 19), é difícil mensurar até que ponto podemos fazer equivalências. Mas torna-se quase inevitável uma aproximação entre a identidade *rizoma* e a identidade do *sujeito pós-moderno*, explicada por Hall (1999), cujas identificações são continuamente deslocadas. Embora Glissant não situe com precisão histórica as concepções de identidade, como o faz Hall (1999) em relação às concepções de sujeito e suas respectivas identidades, parece possível fazer esse paralelo. Os traços atribuídos ao *sujeito pós-moderno*, conforme Hall, parecem estar ligados à forma de conceber sujeito e identidade que está inscrita implicitamente no modelo epistemológico rizomático, com suas características de conectividade, heterogeneidade, condição em aberto (de mapa e não decalque) e sua

multiplicidade. Ao contrário do *sujeito do Iluminismo*, o *sujeito pós-moderno* não é interpretado como tendo uma essência universal fixa, nem uma identidade “plenamente unificada, completa, segura e coerente” (Hall, 1999: 12-13).

A concepção de identidade do *sujeito pós-moderno* é fruto de “descentramentos” identificados e enumerados por Hall (a exemplo do inconsciente freudiano e o impacto do feminismo), que conduzem à conclusão de que o processo de identificação está associado aos sistemas de significação e representação cultural, e, uma vez que estes se multiplicam, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis (...)” (Hall, 1999: 13).

A possibilidade de referimo-nos a vários tipos de sujeitos, vinculados a suas respectivas concepções de identidade, existe, dessa forma, porque as concepções de sujeito e de identidade são figuras discursivas, comprometidas com um determinado sistema de pensamento. E este, por sua vez, está comprometido com a afirmação ou negação de uma dada estrutura social.

Tomaz Tadeu da Silva (aliás, um importante tradutor de Hall para o português) afirma que o processo de produção de identidade oscila entre duas direções: fixação ou desestabilização da identidade (Silva, T., 2006: 84), posicionando-se, porém, em favor desta última. Aponta como exemplos de “movimentos” que tendem a fixar a identidade a diferenciação de gênero com base em argumentos biologistas; e as políticas de preservação de uma identidade nacional, apoiadas em essencialismos culturais, imposição de línguas oficiais e forjamento de símbolos do nacional, como hinos, bandeiras, brasões e, sobretudo, mitos fundadores¹³ (Silva, T., 2006: 84-85).

A idéia de movimento, de deslocamento ou de viagem é o que está no centro das discussões sobre a direção contrária à fixação da identidade: a desestabilização ou subversão. A teoria cultural contemporânea estuda o caráter móvel, fronteiro e discursivo da identidade, conforme Tomaz Silva (2006: 86-89), nos processos de diásporas (literais ou metafóricas); de hibridização resultante de relações assimétricas entre grupos sociais, raciais e

¹³ Retornaremos essa discussão nos dois próximos itens deste capítulo, bem como no segundo e no terceiro capítulos, onde trataremos, entre outras questões, das características nacionalistas do Movimento Armorial e da obra literária e teórica de Ariano Suassuna.

étnicos, cujo resultado “não é determinado, nunca, unilateralmente, pela identidade hegemônica”; ou nos questionamentos acerca das fixações binárias nas identidades de gênero e de sexualidade (feminino/masculino; heterossexual/homossexual). Em todos esses questionamentos, aposta-se sempre na possibilidade de “estar na fronteira”, através de uma identidade ambígua, indefinida (Silva, T., 2006: 89).

Essas duas tendências discursivas quanto à concepção de identidade não são estanques, bem como não o são as noções de *raiz* e de *rizoma*. Glissant alerta para o fato de que tendemos a funcionar segundo uma lógica dual, em que temos sempre que optar e excluir o outro. “Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro” (Glissant, 2005: 28) é a “senha”, na atualidade, para entendermos que a identidade indo ao encontro de outras identidades não é sinônimo de diluição.

A impossibilidade de fazer desses pares dicotomias estanques é o que constitui a complexidade do processo de identificação. Conforme a interpretação que Bhabha (2003: 75 e 76) faz da analítica do desejo construída por Fanon em *Peau Noire, Masques Blancs* (1971), as condições desse processo revelam a impossibilidade de fixação da identidade. Essas condições são: existir é sempre em relação a uma alteridade e ao desejo de ser o outro; o lugar de identificação é um espaço de cisão; e o processo de identificação nunca afirma a identidade como algo pré-dado, mas como a “produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (Bhabha, 2003: 76).

Essa complexidade que exige a ruptura com uma lógica binária é a mesma que compreende a relação entre o pensamento arborescente e o rizoma, que, igualmente, não são modelos monolíticos. A defesa do rizoma em detrimento da árvore é o que leva Deleuze e Guattari (1995: 25) a asseverarem: “Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito”. Mas são os mesmos autores que deixam implícito que tal divisão entre árvores e rizomas com a finalidade de defender esta última é “apenas” (se é que esse advérbio é adequado) uma atitude de orientação política, mas não uma revalorização das dicotomias.

Portanto, definitivamente, essa discussão não pode ser travada em termos simplistas. No interior de um mesmo discurso, podemos detectar forças divergentes convivendo e sobressaindo-se alternadamente: uma voz defensora de uma concepção de identidade de *raiz única*, por exemplo, “cedendo o turno” para a defesa de uma identidade *rizoma*, e vice-versa. Veremos, posteriormente, em nossas considerações sobre as obras de dança armorial mais recentes, o quão valiosa se mostra essa ponderação. Ela nos permite enxergar que, no interior do discurso construído por um mesmo movimento estético, num mesmo grupo artístico e, ainda mais radicalmente, num mesmo espetáculo de dança, nem sempre poderíamos tratar como excludentes entre si as tendências diferentes na forma de compreensão, reelaboração e transmissão da cultura popular e, implícito nisso, o modo de conceber as identidades.

Épico, Nação e identidades populares

O discurso épico, por seu estilo, tom e caráter imagético, está infinitamente longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus contemporâneos. (Bakhtin, 2002: 405)

Édouard Glissant, em suas reflexões sobre a compreensão do texto global como um *caos-mundo*, discute os modos de representação da identidade. Segundo o autor, o épico tradicional, que, segundo Hegel, funda-se em uma espécie de “consciência da comunidade”, está em consonância com uma comunidade que, por não estar certa de sua ordem, tenta sentir-se segura definindo, através do “grito poético”, o que compreende essa comunidade. Dessa forma, essa “consciência da comunidade” representada no que o autor chama de “épico tradicional” é uma consciência excludente, que precisa definir aquilo que ela não é, e que, portanto, não pode dar conta da diversidade que é pressuposto das comunidades compósitas e da concepção de identidade (identidade *rizoma*) que lhe é implícita (Glissant, 2005). Podemos

ver como a crítica de Glissant está em consonância com o pensamento de Lucchesi, na relação entre o épico e as comunidades incertas de sua ordem:

Ao lermos uma epopéia, não estamos apenas lidando com modos da estruturação da obra, mas, acima de tudo, com formas de apreensão e expressão de um “eu”, sob o disfarce de um narrador, a revelar sua relação com o espaço existencial. Assim sendo, quando um autor elege criar um poema épico, em lugar de um poema lírico, está ele denunciando, de início, um modo particular de compreender o mundo. (...) Só há epopéia (autêntica) na história de povos que se lançaram a conquistas. Seja o desejo por uma nacionalidade ainda não definida, seja o ressentimento por um império desfeito, em ambos os casos, um “eu” chora a falta do que não há. (Lucchesi, 1992: 14 e 15)

Ao épico tradicional dos livros fundadores da humanidade, Glissant contrapõe a necessidade de um “épico novo e contemporâneo”, condição *sine qua non* para a mudança de imaginário e a transformação da noção de que a identidade deve ser uma “raiz única, fixa e intolerante” (Glissant, 2005: 80).

Entendemos que a opção do escritor martinicano pelo termo épico deve ter relação com que essa narrativa contenha ainda uma “consciência da comunidade”, mas reelaborada a tal ponto que nela estejam implícitas outras concepções de comunidade e de identidade. No entanto, o problema de insistir nesse conceito, além do próprio fracasso dessa noção de “consciência da comunidade”, é a carga ideológica que lhe é pressuposta, tendo sido o gênero épico entendido como um “discurso alegórico do poder” (Lucchesi, 1992: 14). Sobre a impossibilidade de criar um “épico novo”, a interpretação crítica da epopéia feita por Bakhtin, no valioso capítulo *Epos e Romance*, de seu *Questões de Literatura e de Estética* (2002: 397 e 401), parece esclarecedora:

Encontramos a epopéia não só como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero já profundamente envelhecido. (...) Em todas as épocas clássicas do seu desenvolvimento, estes gêneros [todos com exceção do romance, segundo Bakhtin] conservaram a sua estabilidade e o seu cânone; suas variações segundo as épocas, as correntes e as escolas são periféricas e não tocam a ossatura de gêneros que está neles solidificadas.

As características que Glissant projeta nisso que ele chama de “épico novo” parecem estar contidas no caráter inacabado e nas múltiplas possibilidades de criação do romance de que Bakhtin trata. Ele aponta três

das particularidades do romance que ele considera fundamentais: 1. a tridimensão estilística ligada à consciência plurilíngüe que se realiza no romance; 2. a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias; 3. na estruturação da imagem literária, contato máximo com a contemporaneidade no seu aspecto inacabado.

O que Glissant propõe como uma “literatura épica nova” tem como principais características o estabelecimento da relação e não da exclusão, uma nova compreensão de identidade como *sendo*, a fratura do universal generalizante, a necessidade do multilingüismo em detrimento do monolingüismo e a passagem da supremacia da escrita para a da oralidade:

Tenho a impressão de que uma literatura épica nova, contemporânea, começará a despontar a partir do momento em que a totalidade-mundo começar a ser concebida como comunidade nova. Mas temos de considerar que esse épico de uma literatura contemporânea será transmitido, ao contrário dos grandes livros fundadores das humanidades atávicas, através de uma fala multilíngüe “dentro mesmo” da língua na qual for elaborado. Essa literatura épica excluirá também a necessidade de uma vítima expiatória, tal como esta aparece nos livros fundadores da humanidade atávica. A vítima e a expiação permitem excluir aquilo que não é resgatado, ou então “universalizar” de maneira abusiva. A nova literatura épica estabelecerá relação e não exclusão. Finalmente, essa literatura épica talvez faça economia da noção de ser, para surpreender-se com o imaginário do *sendo*, de todos os *sendos* possíveis do mundo, de todos os existentes possíveis do mundo. (Glissant, 2005: 81)

Por outro lado, o que Glissant nomeia criticamente como “épico tradicional” é exatamente o objeto da leitura crítica de Bakhtin (2002), a partir do maior exemplo de gênero épico, a epopéia. Apesar de o foco do autor estar no romance, para explicar as particularidades desse gênero em relação aos traços épicos, o autor russo faz uma discussão acerca de três traços constitutivos da epopéia que muito nos interessam para entender o que estamos assumindo, junto a Canclini (2005), como a afirmação épica das identidades populares.

Tais traços constitutivos são: 1. o passado nacional épico ou o “passado absoluto” como objeto; 2. a lenda nacional como fonte; e o isolamento da contemporaneidade pela distância épica absoluta (Bakhtin, 2002: 405). O autor esclarece que esses elementos, identificados com a epopéia, estão presentes, em maior ou menor grau, em outros gêneros “elevados” da Antigüidade clássica e da Idade Média (Bakhtin, 2002: 409) E é por isso que

podemos vê-los remanescer na obra de Ariano Suassuna e na influência que suas referências estéticas da Idade Média e do Barroco exerceram sobre os ideais armoriais.

Passemos, portanto, a uma melhor compreensão de cada uma dessas características, que servirão tanto para identificar a afirmação épica da identidade e da cultura popular no discurso armorial e na obra de Ariano Suassuna, quanto para discutir a desestabilização de alguns pontos dessa “afirmação” nas tentativas mais recentes de construir um corpo armorial.

O mundo que interessa à epopéia é o passado nacional tido, hierarquicamente, como superior ao presente, por nele estar compreendido o apogeu da história nacional, o lugar dos “primeiros” e dos “melhores” (Bakhtin, 2002: 405). Ou seja, as noções de “começo”, de “primeiro”, de “fundador”, não são apenas categorias temporais, mas extremamente valorativas. Ao mesmo tempo, temporais e axiológicas:

(...) neste passado tudo é bom, e tudo é essencialmente bom (“o primeiro”) neste passado. O passado épico absoluto é a única fonte e origem do que é bom para os tempos futuros. (Bakhtin, 2002: 407)

Bakhtin (2002: 406) faz uma distinção entre os cantos primitivos e os *aedos*, que se relacionavam com seus contemporâneos (quase repentistas da Antigüidade), e os cantos épicos que nos são acessíveis, que se originaram “bem depois da criação da epopéia, já em solo da antiga e poderosa tradição épica”. Nessa tradição, o discurso épico já não se refere aos seus contemporâneos, mas ao “mundo dos ‘pais’, das origens e dos fastígios, como que os canonizando em vida” (Bakhtin, 2002: 406). E, dessa forma, o mundo representativo dos personagens é caracterizado por um tempo e por valores inacessíveis, separados pela distância épica, pela mesma que, em uma sociedade patriarcal, desloca os representantes das classes dominantes para um “mundo dos ancestrais” (Bakhtin, 2002: 406 e 407).

Neste passado, tratado com esse distanciamento épico, tudo é visto como melhor, e não cabe nisso nenhuma relatividade, por isso trata-se de um “passado absoluto”: “não há lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática” (Bakhtin, 2002: 408).

Segundo Lucchesi (1992: 15), *Prosopopéia* (Bento Teixeira, 1601), *O Uruguai* (Basílio da Gama, 1769), *Mensagem* (Fernando Pessoa, 1934), entre outros exemplos, “são manifestações de uma expressão singular que, artificialmente, tenta recuperar a epicidade perdida”. De certa forma, nosso trabalho contempla, entre seus objetivos, o de discutir se o *Romance d’A Pedra do Reino* não seria, ou poderia ser, um desses outros tantos exemplos que Lucchesi insinua.

O “passado absoluto” do discurso épico se mostra na forma de uma lenda nacional, “sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo” (Bakhtin 2002: 408). Trata-se do segundo traço constitutivo da epopéia, como exposto por Bakhtin. Isso não implica que, necessariamente, a lenda é a fonte efetiva do discurso épico, mas que este se vale, em sua forma, do dispositivo da lenda. Com isso, o mundo a que ele se refere se erige como “inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais” (Bakhtin, 2002: 408). A lenda, portanto, é um traço “formal-conteudístico” da epopéia, aquilo que serve como ponto de apoio e forja um ponto de vista “universal”, que exclui outras interpretações do passado e conduz a uma “profunda veneração com relação ao objeto de representação e pelo próprio discurso que o evoca, enquanto discurso da lenda” (Bakhtin, 2002: 408).

Construído fora do contato com o presente e seu caráter inacabado, o discurso épico dos gêneros “elevados” orchestra os acontecimentos e heróis que comunguem do “passado absoluto”, ou seja, que também sejam constituídos de um caráter acabado, não sujeito a reinterpretações, e por isso mesmo valorizados:

(...) penetrando nos gêneros elevados (...), os acontecimentos, os heróis e os vencedores de uma atualidade “sublime”, como que comungam do passado, ligam-se por meio de diferentes elos e ligações intermediárias a uma única trama do passado heróico e da lenda. Seu valor, sua eminência, eles adquirem exatamente através dessa comunhão com o passado, como fonte de tudo que é autenticamente essencial e de valor. Eles, por assim dizer, se arrancam de seu tempo com o que ele tem de irresoluto, de aberto, de possível reinterpretação e reavaliação. Eles se elevam no nível axiológico do passado e adquirem nele o seu caráter acabado. (Bakhtin, 2002: 409 e 410)

Já estamos no terreno do terceiro traço constitutivo a que se refere Bakhtin, o isolamento da contemporaneidade (apesar de os limites entre os três traços serem bastante borrados). O discurso épico sustenta a ideologia de que “não se pode ser ‘grande’ no seu tempo” (Bakhtin, 2002: 410), e por isso, a imagem do herói e os acontecimentos são construídos no plano do futuro longínquo, com condições de serem comemorados e mantidos na memória de futuros descendentes.

Segundo Bakhtin (2002: 410), “o passado épico é uma forma particular de percepção literária do homem e do acontecimento”, que coincidiu durante um período significativo da história com a percepção literária e a representação em geral, de forma que não era dimensionada sua potencialidade ideológica como particularidade. Conforme essa forma particular de percepção, a época contemporânea no seu aspecto vivo, inacabado, narrativa por se contar, não serve de objeto de representação. Ela ocupa um lugar “inferior” frente ao passado épico.

Nos traços constitutivos tais quais explicados por Bakhtin, podemos ver implícitas duas outras características do épico: o monolingüismo, ou a consciência da comunidade na forma de uma “consciência excludente” (Glissant, 2005: 43), uma vez que a forma de “lenda nacional” exclui as reinterpretações ou outros pontos de vista do passado; e a criação de heróis-síntese, que consolidam os valores “típicos” de uma comunidade imaginada.

Os cinco aspectos aqui expostos terão um lugar de destaque na nossa discussão acerca da afirmação épica do popular no discurso sobre a arte armorial, na obra de Ariano Suassuna, bem como nas tentativas de dança armorial, até mesmo para identificar o momento dessa dança em que tais aspectos se enfraquecem.

Mas em que contexto se torna coerente a afirmação épica das identidades populares? Em um contexto em que o povo seja identificado com o passado para, assim, construir-se a continuidade histórica necessária para as narrativas do nacional e da nação. A nação é um artefato político que se vale de estratégias narrativas em que podemos identificar traços épicos. Tentar encontrar uma resposta para a pergunta de Benedict Anderson (*apud* Bhabha, 2003: 201) é um bom começo para explicarmos a relação da representação da

nação com o passado épico: “Mas por que as nações celebram sua antigüidade, não sua surpreendente juventude?” De fato, a nação é muito jovem. Ela não é contemporânea das primeiras epopéias. O que a liga ao épico é o fato de ela celebrar “sua antigüidade”. As aspas se esclarecerão à medida que discutirmos o caráter inventivo desta antigüidade.

A política internacional entre os anos de 1848 e 1870 girava em torno da criação dos Estados-nações europeus. Dentro e fora da Europa, a construção de Estados-nação (ou o “nation-making”, segundo Walter Bagehot) foi uma característica dominante no século XIX (Hobsbawm, 2000: 127), de tal forma que é tida, naquele momento, como óbvia e lógica. E a transformação de nações em Estados-nações era implicado pela existência de “território coerente, definido pela área ocupada pelos membros da “nação”, que por sua vez era definida por sua história, cultura comum, composição étnica e, com crescente importância, a língua” (Hobsbawm, 2000: 127 e 128).

No entanto, Hobsbawm desautomatiza essa implicação lógica desfazendo a equivalência entre grupos de homens que se distinguem de outros grupos e o que o século XIX entendia por “nação”; e ainda desfazendo a coincidência entre esse conceito e o modo como, no século XIX, tais grupos estavam organizados em Estados territoriais. Segundo o autor, é preciso, portanto, “distinguir bem claramente a formação de nações e ‘nacionalismos’, na medida em que isso ocorreu durante nosso período, da criação de Estados-nações” (Hobsbawm, 2000: 128).

O argumento ideológico para o nacionalismo, conforme Hobsbawm (2000: 129), se sustentava em uma idéia um tanto imprecisa de características culturais de cada povo e na resistência à exploração de um povo por outro:

(...) os irlandeses eram irlandeses e não ingleses, os tchecos eram tchecos e não alemães, os finlandeses não eram russos e nenhum povo deveria ser explorado ou dirigido por outro. Argumentos históricos poderiam ser encontrados ou inventados para explicar essa afirmação - sempre se pode encontrá-los (...).

O que embasava a separação entre um povo e outro interessa diretamente à nossa discussão porque diz respeito, sobretudo, à identificação da cultura oral de cada povo, a fim de “encontrar, recuperar e sentir orgulho dessa herança do folclore” (Hobsbawm, 2000: 129). E é nisso que a construção

da nação como um artefato está relacionada com um outro fenômeno, de que Hobsbawm também trata em outra obra: a invenção da tradição (Hobsbawm e Ranger, 2002), que explicaremos mais adiante.

A nação era, na realidade, a idéia de unidade necessária para dar sentido ao desenvolvimento da sociedade burguesa, moderna, liberal e progressista. Os seus princípios eram: independência entre nações e unificação no interior de cada nação, mesmo que esta unificação não se fundasse em argumentos históricos. Nestes casos, muito freqüentes, ela era formulada como um programa político (Hobsbawm, 2000: 130).

A “homogeneidade” da nação era, dessa forma, forçadamente imposta pelos que identificavam o Estado-nação com o progresso, negando “o caráter de ‘nações reais’ aos povos pequenos e atrasados”, que deveriam integra-se aos grandes Estados-nações, sob pena de que se não o fizessem iriam sucumbir, reduzidos pelo progresso, como “meras idiossincrasias provinciais dentro das ‘grandes nações’” (Hobsbawm, 2000: 131).

Desta forma, o caráter artificial da nação lhe conferiu a definição de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2005: 25, 26 e 27), cuja explicação, embora longa, é importante reproduzirmos:

Assim, num espírito antropológico, proponho a seguinte definição da nação: é uma comunidade política imaginada - e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana.

É *imaginada* porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão.

(...)

A nação é imaginada como *limitada* porque até a maior das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações.

(...)

É imaginada como *soberana* porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução destruíam a legitimidade do reino dinástico hierárquico e de ordem divina. (...) as nações anseiam por ser livres e, ainda que sujeitas a Deus, por ser directamente livres. O Estado soberano é o garante e o emblema dessa liberdade.

Por fim, a nação é imaginada como *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda.

Se é inventada e formula-se como uma “grande narrativa”, cabe-nos procurar entender o funcionamento do seu modo de narrar e quais suas estratégias: Anderson (2005: 46) argumenta que a representação que a nação faz da comunidade a que se refere utiliza-se do romance e do jornal como meios técnicos para “re-apresentar o tipo de comunidade imaginada que é a nação”. Segundo o autor, esses meios operam com a idéia de *simultaneidade* de ações, através das quais os membros de uma sociedade, embora não estejam relacionados, concebiam a existência do outro pela noção de integração em uma sociedade.

A forma como essa idéia de simultaneidade e essa noção de integração são incentivadas é através da construção de outros artefatos: a continuidade histórica e a identificação do elo entre um passado e o presente que justifica a consolidação de uma nação:

Se os Estados-nação são amplamente reconhecidos como “novos” e “históricos”, as nações às quais dão expressão política surgem sempre como emanações de um passado imemorial e, o que é ainda mais importante, movem-se gradual e imperceptivelmente em direção a um futuro sem limites. A magia do nacionalismo é converter o acaso em destino. (Anderson, 2005: 33 e 43)

Isso nos remete claramente aos traços constitutivos do épico: o passado longínquo como objeto; a lenda nacional como fonte; o isolamento da contemporaneidade; o monolinguísmo; e a criação de heróis-síntese.

A relação com um passado imemorial se constitui como uma estratégia de estímulo aos sentimentos nacionalistas para a unificação em torno de um determinado programa político, de forma a fortalecê-lo e legitimá-lo:

Havia uma diferença fundamental entre o movimento para fundar Estados-nações e o “nacionalismo”. O primeiro era um programa para construir um artifício político que dizia basear-se no segundo. (Hobsbawn, 2000: 133)

Em várias nações, apenas o mito e a propaganda tomariam por certo o nacionalismo de massa e o patriotismo, em meados do século XIX. A fase pós-sentimental e folclórica do movimento “nacional” envolveu, nessas nações, a publicação de jornais nacionais e literatura, sociedades nacionais, e o

engajamento político de instituições educacionais e culturais (Hobsbawm, 2000: 135):

E, na medida em que “Estado” e “nação” coincidiam na ideologia dos que estabeleciam instituições e dominavam a sociedade civil, a política em termos de Estado implicava a política em termos de nação. (Hobsbawm, 2000: 141)

Apesar de os programas políticos que envolviam o mito e a propaganda terem conseguido incentivar “poderosos sentimentos e lealdades nacionais” (Hobsbawm, 2000: 141), fica evidente que a nação não era espontânea, mas sim um artefato, tal como aponta Perrone-Moisés (2007: 14) nesta passagem:

A nação é uma construção idealizada ora para fins políticos (justos, como formas de organização social e/ou de resistência a ataques exteriores), ora para fins de eliminação de outros (injustos e belicosos). Nação e identidade nacional são “grandes narrativas” (...).

As grandes narrativas da nação e da identidade nacional tentam forjar “sua antiguidade” através da invenção de uma tradição: “muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (Hobsbawm e Ranger, 2002: 9).

A tradição inventada se define por práticas estabelecidas, reguladas por regras “tácita ou abertamente aceitas”, que visam a impingir valores e comportamentos, através da repetição e da invariabilidade, “o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (Hobsbawm e Ranger, 2002: 9). No entanto, as tradições inventadas estabelecem com um passado histórico uma continuidade bastante artificial. São reações a situações novas que, ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (Hobsbawm e Ranger, 2002: 10).

A tradição não se confunde com os *costumes*, nem com a *convenção* ou a *rotina* (Hobsbawm e Ranger, 2002: 10 e 11). Aliás a tradição se fragiliza quando é justificada por um motivo pragmático:

(...) os objetos e práticas só são liberados para uma plena utilização simbólica e ritual quando se libertam do uso prático. As esporas que fazem parte do uniforme de gala dos oficiais de cavalaria são mais

importantes para a “tradição” quando os cavalos não estão presentes (...). (Hobsbawm e Ranger, 2002: 11 e 12)

Assim como no épico, o passado a que temos acesso na invenção da tradição é um passado longínquo, cuja existência se erige através do dispositivo formal-conteudístico da lenda nacional, formulando-se de modo a não motivar reinterpretações desse passado.

Na relação entre a nação e a invenção de uma tradição, o que podemos entender é que várias práticas encontradas no passado - tais como canções folclóricas, folguedos, literatura oral - podem ser modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais:

Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos - inclusive o nacionalismo - sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real seja pela lenda (...) ou pela invenção (...). Também é óbvio que símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados nacionais, tais como o hino nacional (...), a bandeira nacional (...), ou a personificação da “Nação” por meio de símbolos ou imagens oficiais, (...) ou não oficiais (...). (Hobsbawm e Ranger, 2002: 15)

Existe, segundo Hobsbawm e Ranger (2002: 19), uma diferença entre as práticas antigas e as inventadas. As práticas que representam uma tradição inventada a fim de justificar sentimentos patriotas, nacionalistas, eram praticamente obrigatórias - a exemplo de cantar o hino nacional da Grã Bretanha e hastear as bandeiras nas escolas norte-americanas (elas também se tornaram praxe no Brasil na ditadura do Estado Novo). Há nessas práticas uma carga simbólica e emocional associados ao sentimento forçado do nacional, cuja importância reside em uma universalidade indefinida, mas que não se contesta:

O elemento de invenção é particularmente nítido neste caso, já que a história que se tornou parte do cabedal de conhecimento ou ideologia da nação, Estado ou movimento não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo. (Hobsbawm e Ranger, 2002: 21)

Toda tradição inventada usa a história como legitimadora das ações de um determinado momento político e como forma de unir em um único projeto

nacional os mais diversos grupos sociais de uma população. O dispositivo da invenção da tradição foi amplamente aplicado na inovação histórica que foi a nação e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. (Hobsbawm e Ranger, 2002: 22). A constituição das nações tenta apagar seu caráter de novidade, afirmando estarem enraizadas na mais remota antiguidade e serem comunidades humanas “naturais”.

Veremos, no terceiro capítulo, como esse dispositivo pode ser aplicável à criação de uma simbologia para apoiar a “nação castanha” defendida no discurso armorial e dar força à tradição inventada que torna coerente a narrativa dessa nação. Veremos como isso acontece nas explicações de Ariano acerca dos princípios e propósitos do Movimento Armorial, na sua tese em defesa de uma “Nação Castanha” propriamente dita, e na versão artística dessa defesa, que encontramos no *Romance d’A Pedra do Reino*.

Fica claro, portanto, que há nos discursos da consciência nacional, da nação e do nacionalismo, uma visão ideológica épica, justamente através de um investimento na idéia de tradição (identificada com a valorização do passado nacional épico), como o “espaço” histórico que comporta o “autenticamente nosso”. A conformação desse passado dá-se através da estratégia da lenda nacional, como dispositivo formal-conteudístico, que não dá espaço para reinterpretações do passado. E, desta forma, a unidade nacional opera um controle razoável sobre a heterogeneidade de sua população, reforçando o monolingüismo.

A valorização da cultura popular no interior da narrativa da nação está, portanto, impregnada pelas razões que movem a invenção da tradição como argumento histórico forjado para sustentar a assimilação da nação.

O artefato político da nação é inventado e ganha força dentro do contexto do capitalismo, no qual a busca dos bens populares tem um interesse de controle sobre a história de luta e resistência que está implícita na cultura, nas tradições e formas de vida das classes populares. Conforme Hall (2003: 247), o ponto de partida para o estudo sobre a cultura popular e suas transformações deve ser a “luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres” durante a longa

transição para o capitalismo agrário e na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial.

Assim como a “nação”, a idéia de “cultura popular” foi inventada no século XIX. Os sentidos atribuídos pelos românticos e pelos folcloristas “configuram uma matriz de significados que, reelaborados, recuperados, prolongam-se até hoje nas discussões que fazemos” (Ortiz, 1992: 6):

Os românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional; os folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Contrários às transformações impostas pela modernidade, eles se insurgem contra o presente industrialista das sociedades européias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada.

Esse contexto de valorização da cultura popular pode ser aproximado da “consciência de comunidade” de que está investido o que Glissant chama de “épico tradicional”, e que Bakhtin define simplesmente como épico. A cultura popular, nesses discursos (românticos ou folcloristas) é identificada com um repertório de elementos a serem ativados como que em um “passado longínquo” para forjar uma continuidade histórica que justifique a “nação” e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. (Hobsbawm e Ranger, 2002: 22).

O período romântico comporta certas características políticas que abrem espaço para a valorização do que, a partir de então, conforme Peter Burke, começa a ser chamado de cultura popular, ainda que essa valorização viesse somada de um olhar através da lente do exotismo. Na passagem do século XVIII para o século XIX, a tradição popular é descoberta pelos intelectuais. O debate sobre a cultura popular surge dentro de um contexto em que a Alemanha tenta se constituir como uma civilização-organismo, através da afirmação de uma unidade nacional, para defender-se da dominação estrangeira, sobretudo da França (Ortiz, 1992).

É na relação de resistência da Alemanha, que ainda não se configurava como uma nação, com relação ao progresso de países europeus como a França e a Inglaterra, que as idéias de Herder encontram o seu fundo político. Sua oposição à idéia de progresso, a defesa de que cada civilização-organismo

possui seu próprio destino, a recusa do universal a proveito do particular e a predileção pela Idade Média, são idéias que, no plano dos pensamentos, reivindica “a paridade dos direitos para o povo alemão” (Ortiz, 1992: 21).

Da necessidade de estabelecer uma identidade para se contrapor à dominação estrangeira, “parte da *Intelligentzia* alemã volta sua atenção para as tradições para nelas encontrar o substrato de uma autêntica cultura nacional” (Ortiz, 1992: 22). É na publicação de *Canções Populares* (1770), de Herder, que pela primeira vez se presencia o argumento de que a cultura popular é o que há de mais puro na cultura:

Retomando sua perspectiva organicista, Herder argumenta que a poesia autêntica é expressão espontânea da alma nacional. Como para ele cada nacionalidade é modal, intrínseca, sua essência só pode realizar-se quando em continuidade com seu passado. (...) a nação repousa na existência de uma consciência coletiva, elo solidário que solda os diferentes grupos de um país. Os costumes, as lendas, a língua, são arquivos de nacionalidade, e formam o alicerce da sociedade. (...) O estudo da cultura popular é o reatamento com o que havia se perdido, ele é a ponte para se pensar a unidade nacional. (Ortiz, 1992: 22 e 23)

No entanto, o correspondente a que se refere o termo cultura popular não são as classes populares com sua cultura do presente, mas sim um significado mais específico de “povo”, que, para Herder, por exemplo, não coincide com a “ralé nas ruas, que nunca canta ou cria canções mas grita e mutila as verdadeiras canções populares”:

Existem pois, os excluídos do organismo-nação. Não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo. (...) Os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, são contemplados, mas as atividades do presente são deixadas de lado. Movimento de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; eles escapam à própria definição do que seria o popular. (Ortiz, 1992: 26)

Esse hiato entre o popular e as classes trabalhadoras é interpretado criticamente por Stuart Hall (2003: 262), segundo o qual o termo “popular” já indica um relacionamento deslocado entre a cultura e as classes, na qual ao “bloco do poder”, que não constitui uma classe inteira, tem cabido decidir o que pertence e o que não pertence à cultura popular representada em seus discursos. Quando Ortiz (1992: 26) afirma que as inclusões e exclusões

implícitas na definição romântica do popular terão influência no pensamento posterior, refere-se, como constataremos a seguir, ao enfoque folclorista. Entretanto, interessa-nos antecipar aqui que, também ao longo do século XX, essa concepção se reproduz. Veremos, no segundo capítulo, detalhes de como a visão positiva de Ariano Suassuna sobre cultura popular não admite nessa noção a inclusão de quaisquer manifestações oriundas da classe trabalhadora.

Em 1878, formaliza-se, na Inglaterra, a primeira Sociedade do Folclore (*Folklore Society*), para atender ao ensejo de intelectuais europeus - sobretudo ingleses, alemães e franceses - de conhecer empiricamente as culturas populares e fazer desse estudo uma nova ciência a ser divulgada de forma sistemática. Através de dois grandes congressos - o primeiro em Paris (1889) e o segundo em Londres (1891) e das publicações de inúmeros artigos no periódico de cunho internacional *Folklore Record* (posteriormente *Folklore journal*), o termo inglês *Folklore* ficou amplamente difundido e aceito para nomear os mais variados estudos da cultura popular desenvolvidos dentro e fora do território inglês. Essa aceitação reflete a “hegemonia e a consagração de um determinado tipo de análise da cultura popular” (Ortiz, 1992: 29), marcada por parâmetros do Positivismo e pela correspondência da cultura popular com o tradicional e com o primitivo.

Embora o árduo esforço dos folcloristas fosse delimitar, de maneira inequívoca, suas fronteiras em relação aos estudos românticos, com estes a ciência do Folclore manteve vários pontos em comum. É na definição de Folclore de um dos membros da *Folklore Society*, Andrew Lang (*apud* Ortiz, 1992: 33 e 34), que vemos o “povo” correspondente da cultura popular que interessava estudar não incluir todas as classes populares:

Propriamente falando, o folclore concerne às lendas, costumes, crenças do povo, das classes que foram menos alteradas pela educação e que participam menos do progresso. Mas o estudo do folclore logo mostra que essas classes não progressivas retêm várias crenças e maneiras dos selvagens. (*apud* Ortiz, 1992: 33 e 34)

Isso não parece muito diferente da definição excludente de “povo” do Romantismo. A novidade do folclore nessa representação do povo que não inclui toda a classe popular e que defende ser a parcela isenta às influências da modernidade é sua identificação com o homem primitivo. Trata-se de uma

visão profundamente influenciada pela publicação do livro *Cultura Primitiva* (*Primitive Culture*, 1871), de Edward Burnett Tylor, um antropólogo representante do evolucionismo cultural, que se baseou nos estudos evolucionistas de Charles Darwin para definir o que entendia por Antropologia como campo de conhecimento:

A influência de Tylor na conceptualização do folclore pode ser facilmente traçada. Basicamente, os folcloristas ingleses estabelecem uma divisão de trabalho entre as áreas que se ocupam das coisas primitivas. Reconhecendo a importância da Antropologia, eles reivindicam como objeto a análise da cultura selvagem no seio das sociedades modernas. (Ortiz, 1992: 33)

Dessa forma, o enfoque primitivista se torna um traço definidor do folclore como domínio de conhecimento, não só na Inglaterra. A associação da cultura popular com o primitivo ou o selvagem não representa uma retomada pelos folcloristas da ótica negativista do povo, anterior ao período romântico. Porque, diante da imagem das classes trabalhadoras da cidade como “classes perigosas”, o elemento selvagem atribuído aos camponeses encerra um aspecto positivo.

Assim como Herder diferencia o “povo” da “ralé”, Tyler faz a distinção entre a “selvageria” e a “civilização decadente”, composta pelos proletários das grandes cidades. Essa diferença se reflete na visão positiva dos folcloristas sobre a cultura popular identificada com o selvagem, diferentemente da classe burguesa, que entende toda a classe popular, camponesa e cidadina, como um entrave às exigências do progresso. Embora tanto os interessados no progresso quanto os folcloristas se preocupem com uma função pedagógica ou civilizatória do “homem deseducado” (Ortiz, 1992: 36), a conotação com que são vistas as classes populares do campo e da cidade não é a mesma para esses dois grupos dominantes.

Os folcloristas não aceitam facilmente a idéia de progresso e, em seus estudos, prevalece o tom nostálgico, em uma luta contra o tempo, para que o passado seja salvaguardado, como patrimônio histórico. E é no contexto da valorização nostálgica do passado que a cultura popular é incluída, como fazem ver essas palavras publicadas em uma das edições do *Folklore Journal* (Machado y Álvares *apud* Ortiz, 1992: 39):

O povo é um verdadeiro relicário, uma fonte de achados, um conglomerado de remanescência de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido por aquele que o possuía; o povo é o arquivo da tradição.

Certamente, um apanhado de definições do povo semelhantes a essa levou Canclini (2003: 208) a fazer uma analogia entre os folcloristas e os românticos, afirmando que “mesmo em muitos positivistas permanece uma inquietude romântica que leva a definir o popular com o tradicional”. Ele argumenta, ainda, que, apesar de um pretenso caráter científico característico à empreitada dos estudos folcloristas, “suas táticas gnosiológicas não foram guiadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos” (Canclini, 2003: 208).

Essa “encenação do popular” como fiel ao passado rural não permite entender as relações que o povo estabelece com a modernidade, ou seja, “é ‘resgatado’, mas não conhecido” (Canclini, 2003: 210), e isso não é uma particularidade de como os estudos folclóricos se desenvolveram em países europeus, naquele período histórico; tal visão é perpetuada até hoje, inclusive nas pesquisas realizadas na América Latina:

Em países tão díspares como Argentina, Brasil, Peru e México, os textos folclóricos produziram, desde o final do século XIX, um amplo conhecimento empírico sobre os grupos étnicos e suas expressões culturais: a religiosidade, os rituais, a medicina, as festas e o artesanato. Em muitos trabalhos vê-se uma identificação profunda com o mundo indígena e mestiço, o esforço para lhe dar um lugar dentro da cultura nacional. Mas suas dificuldades teóricas e epistemológicas, que limitam seriamente o valor de seus informes, persistem em estudos folclóricos atuais.

Esses obstáculos epistemológicos, que permanecem sendo os mesmos no caso da América Latina, se dividem entre os seguintes aspectos, segundo Canclini (2003: 211):

1. o recorte do objeto de estudo, interessando aos estudiosos mais os bens culturais - objetos, lendas, músicas - do que os agentes produtores e consumidores desses bens, por se acreditar que eles não apresentariam, ao longo da história, diferenciação social, pois estariam a salvo das “ameaças modernas”;

2. as motivações desses estudos foram, assim como no contexto europeu, a necessidade de fundar a formação das nações na noção de identidade fixa e a tendência romântica a resgatar os sentimentos populares como contraponto ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal;

3. objetivos pouco científicos, como os de fixar o terreno da nacionalidade em que se fundem o negro, o branco e o índio (caso em que se aplicam determinadas interpretações nacionalistas do Brasil);

4. escassez de explicações sobre o popular, de forma que os folcloristas “não conseguem reformular seu objeto de estudo de acordo com o desenvolvimento de sociedades em que os fenômenos culturais poucas vezes têm as características que o folclore define e valoriza” (Canclini, 2003: 213);

5. a ausência de discussão acerca do que acontece com as culturas populares quando a sociedade se massifica, em uma “tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas” (Canclini, 2003: 213).

Todos esses obstáculos podem ser resumidos no entendimento do “povo” e da cultura popular pela lente do estereótipo, conforme define Bhabha (2003: 105), como:

(...) uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provadas jamais no discurso.

Conforme o autor, o estereótipo é uma simplificação, não por constituir-se como falsa representação (toda representação pode ser igualmente falsa ou verdadeira), mas por ser uma forma fixa, presa, de representação.

Bhabha trava a discussão sobre o funcionamento do estereótipo a partir da questão racial, porém, podemos aplicar a mesma reflexão à problemática das culturas populares. Frente à discussão que travamos acerca da crise das definições essencialistas das identidades, concluímos que só pelo estereótipo é que se pode insistir na afirmação épica das identidades populares, que as

fixam em uma “essência” inventada, no passado, para justificar o projeto da nação.

A afirmação épica das identidades populares e sua vinculação com a construção de uma identidade nacional e de uma nação também são uma constante na história da cultura brasileira. Discutiremos como isso acontece na história do Brasil no segundo capítulo, no qual articularemos esse tema com o pensamento do Movimento Armorial, seus princípios estéticos e as atuações políticas de Ariano Suassuna.

Para desestabilizar as identidades populares

As narrativas da nação representam as identidades populares como fixas e seu correspondente como uma massa homogênea (embora seleta, como vimos), do “povo-como-um” (Bhabha, 2003: 213). Contra essa homogeneização encenada nos discursos dos que pertencem ao que Hall designa como “bloco do poder”, este mesmo autor adverte:

(...) o termo “popular” - e até mesmo o sujeito coletivo ao qual ele deve se referir - “o povo” - é altamente problemático. (...) assim como não há um conteúdo fixo para a categoria da “cultura popular”, não há um sujeito determinado ao qual se pode atrelá-la - “o povo”. “O povo” nem sempre está lá, onde sempre esteve, com sua cultura intocada, suas liberdades e instintos intactos, ainda lutando contra o jugo normando ou coisa assim; como se, caso pudéssemos “descobri-lo” e trazê-lo de volta à cena, ele pudesse estar de prontidão no lugar certo a ser computado. (Hall, 2003: 262 e 263)

Essa idéia de povo malogra porque é forjada dentro dos discursos do nacional, na tentativa de criar uma homogeneidade para o artefato político que é a nação, mas este significado do povo como homogêneo é desestabilizado pelas individualidades, pelas diferenças, assinaladas no interior da nação:

Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [*It/Self*], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias,

pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural. (...) As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras - tanto reais quanto conceituais - perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas. (Bhabha, 2003: 209-211)

O discurso dentro do qual o povo aparece identificado como um conteúdo fixo é, segundo Bhabha, o discurso colonial, que tem no estereótipo sua principal estratégia. O estereótipo se define e funciona, conforme Bhabha (2003: 105), como uma forma de conhecer que vacila entre o que deveria estar sempre “no lugar” e algo que só se confirma pela repetição, jamais por provas, por argumentos construídos pelo discurso. A ambivalência é central para o estereótipo e para a forma de o discurso colonial representar o colonizado sob a lente do estereótipo: o colonizado, no interior do discurso colonial, é um “outro”, mas um outro apreensível e visível. Ele está articulado em uma forma de narrativa “pela qual a produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível” (Bhabha, 2003: 111).

Bhabha trata, em muitos exemplos, de realidades e de representações de casos clássicos de trocas culturais, em que houve, de fato, processos de colonização, diásporas, migração, dominação política, religiosa, lingüística, etc. No entanto, os termos envolvidos nos processos coloniais - colonizador e colonizado - servem como metáforas para outros níveis de relação de poder, a exemplo do culto e do popular, até porque a problemática da relação entre culturas populares e culturas de elite não está dissociadas do lugar ocupado por essas categorias nos processos históricos de colonização.

A partir desse esclarecimento, podemos fazer um proveito do funcionamento do discurso colonial, do estereótipo e da ambivalência, para tentarmos entender como os textos culturais produzidos por sujeitos de elite podem relacionar-se com a representação das culturas populares e do povo, em um contexto em que o objetivo seja articular uma narrativa nacional em que o povo e sua cultura sejam pensados como a salvaguarda da identidade da nação.

Após termos feito presente uma faceta da discussão crítica sobre a identidade como algo fixo e termos mostrado em que contextos ganha

coerência uma afirmação épica das identidades populares, podemos fazer um fechamento da visão crítica sobre a existência do popular através de sua afirmação épica. Para isso, trazemos alguns pontos sobre as tentativas de fixação das identidades populares e outros que enfatizam a condição não estática das culturas populares, inclusive com alguns exemplos no contexto pernambucano.

O modo de a afirmação épica do popular operar é valorizá-lo como passado, já que é neste tempo, para a “ideologia da epicidade”, que está a fonte gloriosa de uma nação. Ainda que inserida em um contexto discursivo de valoração positiva, a identificação das culturas populares com um suposto passado fastigioso, em contraponto a um presente “profano”, parte de uma representação do popular que, segundo Canclini (2003: 200 e 201), apresenta ao menos dois problemas:

- a. Idealiza algum momento do passado e o propõe como paradigma sociocultural do presente, decide que todos os testemunhos atribuídos são autênticos e guardam por isso um poder estético, religioso ou mágico insubstituível. As refutações da autenticidade sofridas por tantos fetiches “históricos” nos obrigam a ser menos ingênuos.
- b. Esquece que toda a cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes. Dito de outra forma: é produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender. As representações culturais, desde os relatos populares até os museus, nunca apresentam *os fatos*, nem cotidianos nem transcendentais; são sempre re-apresentações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles está depositada a verdade.

Que a cultura popular se moderniza, isso é fato. No entanto, tal modernização é interpretada do ponto de vista da identificação do popular com o tradicional tanto por grupos hegemônicos quanto pelos que defendem as causas populares. Para aqueles, trata-se de uma confirmação de que o tradicionalismo da cultura popular não tem saída; para estes, uma evidência de que a dominação impede que a cultura popular seja ela mesma. Nas duas reações, há uma compreensão essencialista, que não consegue enxergar a transformação histórica como próprias às culturas populares.

Para Canclini (2003: 206), ao contrário, é pressuposto que os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições; a modernidade é buscada como parte do movimento produtivo das culturas

populares; e, a partir de tudo isso, traços identificados com o popular - como tradicional, local, nacional e subalterno - se reformulam. A questão é, portanto, como isso se dá. E essa discussão é fundamental para compreendermos a impossibilidade de insistir em uma afirmação épica das identidades populares.

Os argumentos que Canclini enumera e desenvolve para demonstrar que é possível formular uma nova interpretação das culturas populares assumindo que elas interagem com a cultura de elite e com as indústrias culturais nos servem para questionar a afirmação épica das identidades populares. Isso porque esses argumentos são construídos a partir da desconstrução de alguns atributos da cultura popular definidos pelo enfoque folclorista que têm, direta ou indiretamente, relação com a valorização da cultura popular através de sua inserção em um universo épico de valores.

Assim, contrariando a representação do popular que é feita pela visão dos folcloristas desde o século XIX, Canclini (2003: 215-238) torna evidente, através de vários exemplos, que: o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais; as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular; o popular não se concentra nos objetos; o popular não é monopólio dos setores populares; o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições; e a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso para se reproduzir e reelaborar sua situação.

A clareza dessas refutações dispensa que nos delonguemos nas explicações e nos exemplos utilizados por Canclini a fim de apoiá-las. Mais interessante para a construção de nosso raciocínio e compreensão do contexto cultural a que nos referimos nesse trabalho é pensarmos em como a realidade relatada através desses enunciados se concretiza em Pernambuco.

Da entrevista que realizamos com a diretora do Grupo Grial de Dança, podemos extrair um bom exemplo de que as preocupações com a perda das tradições nem sempre são compartilhadas pelos agentes populares, que, não raras vezes, movem-se com desenvoltura por variados sistemas culturais. Em um dos ensaios de *Ilha Brasil Vertigem*, Maria Paula Costa Rêgo surpreendeu-

se com a habilidade de um dos brincantes em lidar com os códigos do espaço teatral e, ainda assim, sentir-se com a emoção do folguedo Maracatu Rural:

(...) como trabalhar com esses bailarinos tradicionais (...) Como trabalhar este distanciamento com uma arte que eles fazem. Como eles repartirão aquela emoção sempre a 100%, sabendo que não estão no maracatu rural, que aquilo ali é uma cena. Como ter essa consciência desse deslocamento? Martelo tem. Martelo já adquiriu isso. Até que num dia desses, a gente estava ensaiando e ele disse: “não! Vamos colocar aqui. A cortina está aqui e vocês estão lá trás cabendo mais cinco. Vamos embora!” Aí eu volto a argumentar: quer dizer, ele conseguiu, de repente, ele não se vê mais no terreiro, ele não está deslocado, ele não está perdido. Está deslocado, mas consciente de que aquilo ali é público. Aqui é a cortina e que os meninos ficam atrás da cortina. Tudo isso no Armazém¹⁴(...). (Costa Rego, 2006b)

A surpresa de Maria Paula revela uma certa expectativa subestimada, uma vez que todo deslocamento promove transformação e, no caso dos contatos entre danças erudita e popular, isso não é diferente. Como explica Jane Desmond, nos cruzamentos entre tipos de corpos com formações diversas, há mudanças tanto no léxico corporal de grupos dominantes quanto nos corpos de grupos populares (Desmond, 1997: 38). Surpreendente seria, portanto, essas mudanças não se pronunciarem. Mas, de qualquer forma, há, na perspectiva da diretora, a abertura de, através desse contato real com os agentes populares, desfazer tal expectativa. Em suma, o que o convívio de Maria Paula com os brincantes, durante a montagem desse espetáculo, permitiu à diretora enxergar foi uma realidade mais ampla e inserida na história que motivou outras interpretações do popular, não mais concentradas nos objetos. E isso repercutiu em sua obra, conforme trataremos mais detalhadamente no capítulo seis, em que o processo de preparação do espetáculo *Ilha Brasil Vertigem* constituirá uma parte importante da discussão. É claro que a transformação do olhar de Maria Paula é motivada pelo convívio concreto com os agentes populares, mas também por seu corpo estar implicado em um ambiente em que outras referências começam a ganhar força. Na discussão desenvolvida no capítulo seis, ficará claro que suas interpretações do popular e sua compreensão do que pode constituir um corpo armorial a partir de referências das danças populares não poderiam ser similares ao entendimento das culturas populares predominante nos discursos

¹⁴ Teatro Armazém 14, localizado no bairro do Recife Antigo.

de Ariano Suassuna, uma vez que, hoje, a coreógrafa dialoga com outro conjunto de visões, estudos e discussões acerca não só da cultura popular, mas também de concepções de corpo, que não são compatíveis com a crença em identidades fixas (populares ou não).

Se é verdade que os enfoques romântico e folclorista analisados criticamente por Ortiz (1992) e Canclini (2003) ainda reverberam no discurso do senso comum e até em estudos da atualidade, é também verdade, por outro lado, que essas visões vêm dividindo um espaço de tensão com outras formas de interpretar o popular, mais afinadas com proposições teóricas como as de Canclini e de outros autores dos estudos contemporâneos da cultura.

No Recife, em 2005, uma coleção intitulada *Maracatus e Maracatuzeiros*, editada pela Associação Reviva, aponta outra tendência no modo de abordar as questões relativas às culturas populares, a começar pelo título dessa coleção, já afinado com um interesse não só pelos bens culturais (no caso, os maracatus rurais), mas também pelos agentes que produzem esses bens. Os três volumes têm como pressuposto a transformação histórica do folguedo em questão e a sua interação com agentes da modernidade, tais como o mercado, as instituições de regulação ou organização dos folguedos, a mídia, entre outros.

O primeiro deles, *Festa de Caboclo*, escrito pelo historiador Severino Vicente (Silva, S., 2005) desautomatiza a visão a-histórica que se tem do maracatu rural através da ampla exploração que houve, a partir da década de noventa, da imagem do caboclo de lança em propagandas produzidas por publicitários pernambucanos e em propagandas institucionais do Governo do Estado e da Prefeitura do Recife. O autor devolve essa imagem ao conjunto de referências a que ela pertence, para entendê-la no contexto mais amplo dos elementos que compõem o maracatu rural, destacando o caráter recente de sua história, desde o início do século XX.

Todas as informações abordadas por Severino Vicente (Silva, 2005) estão relacionados com a historicidade dos maracatus e dos seus criadores e brincantes, de forma que o enfoque escolhido subentende, de antemão, que os bens culturais de que se trata não surgiram, existiram e existem em comunidades autônomas, auto-suficientes e isentas às transformações da

modernidade, com todas as suas contradições. Além disso, sua leitura dessas transformações se apóia em um foco significativo nas narrativas orais dos brincantes, mestre e donos dos maracatus, como Mestre Duda (Cambinda Brasileiro - Nazaré da Mata); Mestre Zé Duda (Estrela de Outro - Chã de Câmara); Mestre João Paulo (Leão Misterioso - Nazaré da Mata); entre outros.

O autor discute dados conjunturais (econômicos e sociais) do final do século XIX e início do século XX, na região da Zona da Mata Norte, para explicar em que ambiente histórico os trabalhadores da cana-de-açúcar criaram a dança e a música do maracatu; as razões históricas da migração de boa parte dos “caboclos” para o Recife (a crise do açúcar e a expulsão dos trabalhadores pelos donos de engenho); a inserção do elemento da corte no folguedo como exigência da Federação Carnavalesca Pernambucana, para que a dança dos caboclos fosse aceita como maracatu, à medida que eles começaram e continuaram a se apresentar no carnaval do Recife; e o significado e importância, além de mudanças ao longo da história, dos demais elementos do maracatu rural, para além do caboclo de lança.

João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco é o título do segundo volume da referida coleção. Trata-se de uma adaptação da dissertação de mestrado de Mariana do Nascimento, na área de Administração Rural e Comunicação Rural (UFRPE). A pesquisa da autora consistiu em um estudo de caso para observar como, ao longo de três gerações da família Salustiano, as hibridizações e reconversões culturais (conceitos utilizados por Canclini em *Culturas Híbridas*) definiram as transformações e permanências de costumes, hábitos cotidianos e modos de lidar com, interpretar e ressignificar os folguedos populares que esta família vem produzindo, difundindo e recriando.

O foco desse trabalho é na *história oral da família Salustiano* (Meihy *apud* Nascimento, 2005: 29), considerando como marcos três de seus membros, tidos, pela autora, como “figuras-chave”: *seu* João, pai do conhecido Mestre Salu; Manoel, o próprio Mestre Salu¹⁵; e Maciel, um dos quinze filhos dos Mestre Salu, que se destaca por vir participando de trabalhos musicais (como o grupo *Chão e Chinelo*, projeto Orchestra Santa Massa, e,

¹⁵ Morto em agosto de 2008.

atualmente, trabalho solo) que admitem explicitamente suas interações com outras referências musicais que não oriundas de culturas populares:

Nossa intenção foi procurar enxergar o fenômeno do popular sob uma nova ótica, estudando as tradições desta família na contemporaneidade, enquanto grupo de influência e produtor de bens culturais de consumo e através de seus embates, combates, conflitos, assimilações, inter-relações e reconversões com a cultura massiva. Quisemos analisar as estratégias de comunicação que realizam para manterem-se *híbridos*, ou seja, para alcançarem o *massivo* e, ao mesmo tempo, “preservarem suas características populares”, procurando descobrir as maneiras através das quais atuam enquanto produtores de bens simbólicos, bem como suas percepções acerca daquilo que produzem. (...) Encontramos diversos tipos de reconversão na fala dos personagens: *espontâneas*, como as que Mestre Salu foi fazendo em seu cotidiano ao chegar ao Recife, aprendendo novas formas de comer e até ir ao banheiro, bem como as novas maneiras de vestir de Maciel, inspiradas nos amigos *mangueboys*¹⁶ e em outros artistas, mas alvo de alguma pilhéria por parte dos tios e outros parentes; *intencionais*, como quando Salu aprendeu e passou a utilizar-se dos códigos hegemônicos ao lidar com o governo e a mídia, e a sua nova forma de organizar suas brincadeiras (deveríamos descrever esta como *forçada?*), e como quando Maciel aprendeu a fazer projetos.

As várias nuances da trajetória de um contexto rural e popular para um contexto urbano e massivo, reveladas pelas entrevistas para Mariana do Nascimento, corroboram, facilmente, as refutações de Canclini às falsas expectativas dos folcloristas em relação a uma condição perene das identidades das comunidades em que se produzem as manifestações populares. A continuidade da produção de folguedos como o maracatu rural e o cavalo-marinho, dentro e fora dessa família, as criações artísticas de membros da família que transformam esses folguedos, os inúmeros artistas que, desde a década de noventa (a exemplo do Movimento Manguê) se inspiram nesses elementos e em trocas culturais transnacionais, reforçam que as culturas populares não são suprimidas à medida que se modernizam, ou se transformam para melhor se relacionarem com as condições atuais de mercado e de produção cultural. A análise generalizante que Canclini faz da

¹⁶ Artistas que fizeram parte do cenário da música Manguê, dentro do contexto do Movimento Manguêbeat, fundamentado enfaticamente com traços híbridos por estarem com os pés fincados no manguê (referência metafórica às referências culturais do Recife), mas com antenas parabólicas para o mundo. E, desta forma, a música manguê é marcada, fortemente, pela mescla de ritmos e instrumentos de folguedos e outras manifestações de Pernambuco com o rock, o hip hop e a música eletrônica. Para saber mais sobre o Manguêbeat, cf. Teles (2000); Teixeira (2002); Souza (2002); Neto, Moisés. (2003 e 2007); Santos (2003); Neto, Manuel (2004), entre outros.

situação das culturas populares em toda a América Latina, com desenvolvimento gradual à medida que se transformam, parece, em parte, pertinente em se tratando do contexto pernambucano. E as causas disso também parecem dever-se às relações complexas com os dados da modernidade, como “a impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana”, o interesse mútuo entre os meios massivos e os bens simbólicos tradicionais e seus agentes, os interesses políticos em “incluir” o popular, ainda que com vista na manutenção da hegemonia e da legitimidade de determinados programas políticos, e à continuidade na produção cultural dos setores populares (Canclini, 2003: 215).

Fica muito claro, ainda (e para isso também contribuíram fenômenos culturais como, por exemplo, as já quase quatro décadas de Movimento Armorial), que o popular deixa de ser monopólio dos setores populares, o que, na complexidade do processo histórico, nem sempre acontece de forma justa, exatamente devido a velhas crenças que associam o popular ao anonimato.

A complacência melancólica com relação às tradições, em muitos exemplos, mostra-se muito mais uma forma de os “intelectuais da cultura popular” se relacionar com seu objeto (a exemplo dos românticos e folcloristas) do que um sentimento vivenciado realmente pelos sujeitos populares; a não ser quando, no intrincado jogo de relações de poder e de representações de papéis sociais, os agentes populares assimilam suas próprias imagens através dos discursos de outrem e passam a reproduzir uma imagem de si como salvaguarda da cultura nacional. Tanto a tranquilidade com relação às transformações quanto a resistência às mudanças ficam bastante evidentes na pesquisa de Mariana do Nascimento, através, principalmente, do que dizem os representantes das duas gerações mais recentes dos Salustiano - Manoel (pai) e Maciel (filho).

Esses aspectos que fazem parte da complexa transformação histórica das culturas populares também são tratados por Valéria Vicente, em *Maracatu rural: o espetáculo como espaço social*, o terceiro título da trilogia *Maracatus e Maracatuzeiros*¹⁷, um trabalho produzido na área de Comunicação Social. A autora se ocupa, no entanto, de um quadro mais abrangente: o processo de

¹⁷ A publicação é uma versão da monografia de conclusão do curso de Comunicação Social, pela Universidade Federal de Pernambuco.

valorização do folguedo maracatu rural e sua maior inserção na Imprensa e na mídia de um modo geral.

Um conjunto de fatores é elencado por Valéria Vicente para relativizar a hipótese redutora de que o Movimento Mangue, na década de noventa, teria sido o principal responsável pelo ganho de espaço desse folguedo na mídia. Conforme a autora, seria permitir vários silêncios na história não considerar, na construção desse fortalecimento, o protagonismo dos próprios maracatus, através de ações como a criação da Associação de Maracatus de Baque Solto, a relação que os agentes populares estabeleceram com produtores culturais, os Encontros de Maracatus de Nazaré da Mata, o Projeto Maracatu Atômico, o Projeto Maracatus de Pernambuco e dados como a boa interlocução de Mestre Salustiano com a mídia e com os órgãos públicos:

O Maracatu de Baque Solto tem sua história ligada às transformações da sociedade da qual faz parte, o que é uma conclusão óbvia, porém muitas vezes evitada por uma visão paternalista e romântica das culturas populares. Sendo assim, (...), esse folguedo precisou incorporar mulheres e homossexuais entre seus integrantes, e organizar-se conforme as exigências das instituições carnavalescas - sempre numa negociação de ambas as partes. Além disso, articulou-se com políticos para conseguir estrutura para sua organização e, algumas vezes, para a sua comunidade, e intensificou o desejo por beleza e riqueza a tal ponto que essas características se tornaram seu principal atrativo e referência externa. (Vicente, 2005: 134 e 135)

O amplo consumo visual da imagem do caboclo de lança, reforçado pelas fotografias jornalísticas e pelo seu uso em publicidades pernambucanas é um dos aspectos considerados por Valéria Vicente. como índice da ampliação do espaço do folguedo em questão na mídia. Exploraremos mais detalhadamente esse assunto no sexto capítulo, por ele importar para a análise que faremos da abordagem dos caboclos de lança no espetáculo *Ilha Brasil Vertigem*, do Grupo Grial.

Por ora, interessa-nos a discussão que a autora faz, em seu último capítulo sobre a preocupação, por um lado, dos agentes populares em ocuparem, cada vez mais, o espaço do espetacular, substituindo, por exemplo, materiais de sua indumentária e acessórios, de forma a torná-los mais brilhantes e visíveis; e, por outro, o retorno concreto que a crescente exploração visual trouxe para os brincantes. Quanto a isto, os dados relatados

mostram uma visão crítica de brincantes como o Mestre Salustiano com relação ao fato de que, em nossa sociedade, a utilização de imagens no contexto de jornalismo, assim como as entrevistas para pesquisadores, não devem ser pagas. Conforme Valéria Vicente (2005: 129), “Salu não é o primeiro artista popular a questionar essas premissas, afinal, em termos práticos, esses são os consumidores mais constantes de sua arte”.

A admissão das transformações, como pressuposto da ocupação mais ampla do massivo e da permanência dos folguedos, corrobora o que Canclini pondera em relação à preservação pura das tradições. Nem sempre o verbo “preservar” é o que melhor auxilia a produção cultural nos setores populares a “reproduzir e reelaborar sua situação” (Canclini, 2003: 236). Isso não quer dizer, no entanto, que a interação com o massivo seja a solução para as dificuldades econômicas reais da maior parte dos artistas populares, e que esta situação de ganho de espaço na mídia seja vista sempre de forma positiva e ingênua pelos agentes do popular.

Um conjunto complexo de aspectos pertencentes à realidade de brincadores de cavalo-marinho é discutido por Maria Acselrad (2002), em sua dissertação de mestrado, intitulada *“Viva Pareia!”: A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza - uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*. O trabalho debruça-se sobre um cavalo-marinho específico, o de Biu Roque, do bairro rural de Chã do Esconso, Município de Aliança, Zona da Mata Norte de Pernambuco, onde a autora ficou instalada durante períodos diferentes em três viagens diversas, com o objetivo de desenvolver a pesquisa.

Para além da revisão bibliográfica sobre o assunto, a pesquisa contou com a realização de entrevistas com a maior parte dos brincadores do grupo de Biu Roque, a participação em dezesseis brincadeiras de cavalos-marinhos diferentes, convivência com a família de Biu Roque e com outros brincadores deste e de outros cavalos-marinhos, “incluindo idas à feira, conversas noturnas, trabalhos caseiros, passeios pela região, brigas de família, idas ao Sindicato dos Trabalhadores Rurais” (Acselrad, 2002: 14).

A aproximação através desse convívio e o foco nas vozes dos brincadores mostram seus resultados nas descrições e análises que Acselrad

faz da brincadeira do cavalo-marinho. Para compreender os valores que estão implícitos na brincadeira do cavalo-marinho, sua estrutura, suas transformações, as razões históricas (como as informações novas que chegam à Zona da Mata) da redução do tempo de apresentação e do número de “figuras” (personagens) colocadas na ação da brincadeira, a autora dá uma espaço significativo às explicações fornecidas pelos próprios brincadores.

É com o apoio desses depoimentos vivos, que o estudo de Acselrad faz as observações do folgado cavalo-marinho procurando entendê-lo dentro do processo histórico, levando em conta aspectos como as condições sociais dos brincantes e a relação dessas condições a fatores como: as conseqüências da passagem do sistema engenho para o sistema usina, na realidade econômica da Zona da Mata; o agravamento do processo de proletarização da massa de trabalhadores rurais da Zona da Mata Norte, resultante das transformações de ordem econômica desencadeadas pela emergência das usinas, da valorização do açúcar no mercado internacional e da ampliação do mercado interno (Acselrad, 2002: 18).

A autora faz um estudo do corpo dos brincadores implicado no ambiente da Zona da Mata, com todas as contextualizações que são muito mais abrangentes do que o que foi mencionado acima, de modo a considerar, em sua abordagem, a individualização do corpo do brincante (entendido fora da uma noção de povo -como-um):

Cada brincador e, conseqüentemente, cada figura tem a sua própria maneira de dançar. Refiro-me ao *pantinho*, categoria nativa que procura dar conta da expressividade ou estilo pessoal que qualifica e individualiza o samba de cada brincador, e que pode ser relacionado ao conceito de *qualidade de movimento*, elaborado por Rudolf von Laban. (Acselrad, 2002: 105)

A transformação histórica e cultural é tratada pela autora como pressuposto do folgado, de forma que vários aspectos - como problemas na transmissão do saber e a inconstância de brincadores - “contribuem para a constante reestruturação de uma sambada de Cavalo-Marinho”:

Além disso, o improviso, enquanto técnica de representação bastante recorrente nas brincadeiras da região, aliado à memorização baseada na versificação métrica, favorece a produção de inesperados, dentro de um

universo que está sempre por se fazer, porque extremamente dependente da história de vida de cada brincador e das intervenções do público. (Acselrad, 2002: 105)

Acselrad faz uma leitura crítica das razões históricas de algumas transformações na estrutura do folguedo e das condições sociais em que vivem os brincadores, e, dentro disso, da importância de dados como a desnutrição e o alcoolismo, para compreender valores que lhe são implícitos e características dos corpos dos brincadores. Paralelamente a isso, porém, a autora pondera que, apesar da ameaça que esses problemas têm representado à brincadeira do cavalo-marinho, os brincadores têm continuado a brincar, ano após ano (Acselrad, 2002: 121).

Isso parece ir ao encontro do argumento de Canclini sobre o não desaparecimento automático de manifestações populares como consequência do “desenvolvimento moderno”, apesar do entendimento de que a complexidade das relações sociais dentro da realidade econômica desse desenvolvimento pode trazer algumas dificuldades e a necessidade de que culturas populares tradicionais se reformulem, o que parece, de resto, inevitável em relação a tudo que existe dentro do processo histórico, não significando essa constatação uma indução à acomodação passiva com relação às relações injustas.

Assim como os demais estudos citados, a realidade tratada por Acselrad, e o modo como é abordada, servem como bons exemplos das refutações de Canclini aos obstáculos epistemológicos dos folcloristas, além de lidarem com objetos, manifestações populares de Pernambuco - sobretudo o maracatu rural e o cavalo-marinho - que dizem respeito diretamente à matéria pesquisada e transposta para os textos culturais produzidos com propósitos armoriais, que discutiremos nos próximos capítulos, sobretudo, neste caso, no capítulo seis, dedicado à trajetória do Grupo Grial de Dança.

Os exemplos de abordagem aqui mencionados, entre outros, representam uma tendência nos estudos sobre as culturas populares preocupada em não repetir dificuldades epistemológicas relacionadas com a visão romântica ou as origens do enfoque folclorista e muitos de seus desdobramentos posteriores. Esses estudos, a partir de recortes distintos, também funcionam como norteadores do que interessados nas culturas

populares devem, de antemão, levar em conta para estudá-las, citá-las, ou mesmo recriá-las: que, como argumenta Stuart Hall (2003: 254) “não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das forças das relações de poder e de dominação culturais”.

No mais, ainda há de se problematizar a própria categorização dicotômica fixa entre o que pertence ou não à cultura popular/povo. Os conteúdos das categorias popular e culto mudam de tempos em tempos, de forma que essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva:

O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural - e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. (...) O significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inscrito no interior de sua forma. Nem se pode garantir para sempre sua posição. (...) Quase todo inventário fixo nos enganará. O romance é uma “forma” burguesa? A resposta só pode ser historicamente provisória: quando? Quais romances? Para quem? Sob quais condições? (Hall, 2003: 257 e 258)

Há vários exemplos disso: a história da literatura de cordel e as referências com as quais ela dialoga, a história do balé clássico, que não pode ser dissociada de danças campesinas que foram profundamente metrificadas, “eruditizadas” e transformadas em seu sentido de uso, até tornar-se o que hoje se conhece por balé clássico. Vários exemplos, ainda, nos levam para uma outra nuance dessa relação de *continuum* entre o popular e o culto: as apropriações de referências cultas pelo popular como forma de legitimação. É preciso complementar, ainda que o *continuum* entre popular e culto assume variadas facetas e que, hoje, as regências desses trânsitos passam pelo consumo e suas formas midiaticizadas

2 Movimento Armorial: poética e política

Histórico do Movimento Armorial

O Movimento Armorial existe, oficialmente, desde 18 de outubro de 1970. O evento que anunciou a existência de uma arte armorial aconteceu na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no bairro de Santo Antônio, no Recife, e foi composto por um concerto e uma exposição de Artes Plásticas. Esse acontecimento foi organizado pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco, sob a direção de Ariano Suassuna. Nessa sua primeira gestão cultural (nesse caso, muito vinculada à Educação) da qual temos notícia, o escritor dava início a uma trajetória de política cultural que não pode ser dissociada de sua história como artista e intelectual e de suas opções estéticas pessoais, como discutiremos mais adiante.

No programa do concerto e da exposição, Ariano Suassuna, idealizador e diretor do Movimento, explica o uso que faz do termo armorial. Originalmente substantivo (livro em que se registram os brasões da nobreza), o termo é usado pelo escritor para adjetivar (hoje a acepção como adjetivo já figura em dicionário da língua portuguesa), para qualificar a arte com a qual Suassuna sonhava para o Nordeste, inspirada nos “esmaltes da Heráldica”, mas da Heráldica ligada às “raízes” da cultura popular brasileira, conforme explica o escritor em uma espécie de manifesto intitulado *O Movimento Armorial*:

A unidade nacional vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalcadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e

Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. (Suassuna, 1977: 41)¹⁸

Para definir o que vinha a ser a Arte Armorial, Ariano Suassuna, nessa mesma publicação, cita um outro texto seu, publicado no Jornal da Semana, em maio de 1973:

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. (*apud* Suassuna, 1977: 39)

Embora em nenhum momento, nessa definição, seja feita qualquer referência à cultura de elite e de formação européia, sabemos que este era e é o lugar de onde partiam os artistas do Armorial. O objetivo do Movimento Armorial era (e continua a ser) investir na criação de uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular nordestina (principalmente folhetos e folguedos nordestinos), porém valorizada através de seus laços e vínculos inevitáveis com elementos, referências ou períodos de uma cultura européia que hoje pertencem a um cânone artístico, claramente consagrado: as novelas de cavalaria, os autos vicentinos, o Barroco espanhol, etc.

Várias obras artísticas com características idênticas ou aproximadas à proposta armorial já vinham sendo produzidas antes da oficialização do Movimento Armorial. É o próprio criador do Movimento que anuncia: “a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial” (Suassuna, 1977: 39). Considerando a afirmação de Ariano Suassuna de que “a arte armorial tinha precedido a proclamação do movimento” (Santos, 1999: 21), Idelette Santos (1999: 26) identifica a evolução do Movimento Armorial dividida em três fases:

- I. uma fase preparatória (1946-1969), em que se enquadram, basicamente, os trabalhos (já com traços de armorialidade), criados a partir de 1946, por Ariano Suassuna com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho, pela

¹⁸ Esse texto foi publicado pela primeira vez em 1974, porém a edição que utilizamos é de 1977.

Sociedade de Arte Moderna do Recife (Samr), com Abelardo da Hora e Hélio Feijó, e o Atelier Coletivo, com Franscisco Brennand e Gilvan Samico, além do próprio Abelardo da Hora;

- II. uma fase experimental (1970-1975), que coincide com o período em que Ariano Suassuna ocupou o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural, da Universidade Federal de Pernambuco. Essa fase, então, é marcada pelas constantes pesquisas pluridisciplinares realizadas no ambiente deste departamento. São frutos dessas pesquisas: a criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial; e as primeiras publicações da Geração de 65, da qual faziam parte Alberto da Cunha Melo, Ângelo Monteiro, José Rodrigues de Paiva, José Carlos Targino, Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Janice Japiassu, Paulo Bruscky, Lucila Nogueira, Maximiano Campos, entre vários outros. Além disso, é desse período o romance de Ariano Suassuna mais representativo da literatura armorial: o *Romance d'A Pedra do Reino*, que discutiremos no terceiro capítulo. Tratou-se, no entanto, de uma fase em que muitos artistas se integraram (com interesses editoriais, por exemplo) sem necessariamente estarem totalmente comprometidos com os propósitos armoriais, e, por isso, teve uma amplitude que não correspondia ao conjunto de artistas que de fato estavam preocupados em fazer uma arte armorial.
- III. e uma fase “romançal” (a partir de 1976), que, ao contrário da anterior, revela um afunilamento, uma melhor definição da armorialidade. Teve como marco a gestão de Ariano Suassuna como Secretário da Cultura (1975-1979), no mandato de Antônio Farias. Tenta dar continuidade às pesquisas que incentivou à frente do DEC. Algumas ações são: “a criação da Orquestra Romançal, a partir do Quinteto Armorial; política de co-edição com a Editora Artenova, do Rio de Janeiro, encomenda a escultores populares, tentativa de relançar a tapeçaria armorial com os Tapetes de Casa Caiada etc.” (Santos, 1999: 30).

Idelette Santos (1999: 32) comenta a dificuldade de delimitar uma data final para esta última fase, uma vez que isso implica estipular uma data final para o próprio movimento. Mesmo assim, ela arrisca dizer que o Armorial

“deixou de existir como movimento cultural, para se transformar numa referência histórica ou num posicionamento individual” em 1981.

A autora tem razão ao admitir o risco dessa definição, por ser esta uma questão das mais delicadas. Apesar de arriscar uma data final nesta parte de sua pesquisa, sua conclusão aponta para a continuidade do movimento Armorial, através de experiências como as de Antônio José Madureira e Antônio Carlos Nóbrega, que mantiveram traços armoriais em suas criações; e as dos pintores Romero Andrade Lima (também encenador) e Manuel Dantas Vilar Suassuna (sobrinho e filho de Ariano Suassuna, respectivamente), que, para além do parentesco com o criador do Armorial, assumem em seus resultados estéticos a “dimensão emblemática da arte armorial” (Santos, 1999: 297). A esses exemplos, poderíamos acrescentar um bastante significativo, que é nada menos do que o do grupo de dança Grial (existente desde 1997), cuja trajetória e sua relação com o pensamento do Armorial e a literatura de Ariano Suassuna é um dos focos deste trabalho.

O escritor afirma, em *O Movimento Armorial*, que um ponto em comum entre os artistas armorialistas é considerar a criação mais importante do que a teoria, e que aquela, portanto, deve vir antes desta. Umberto Eco (1989) faz uma distinção entre vanguarda e experimentalismo que nos permitiria, através dessa assertiva de Ariano Suassuna, identificar o Movimento Armorial com um exemplo de experimentalismo, e não de vanguarda. Segundo o escritor e teórico italiano, a vanguarda está mais para um movimento cultural revolucionário que rompe com valores da sociedade, de uma tradição estética, e todo o discurso renovador produzido por uma vanguarda só se reflete em um conjunto de obras artísticas posteriormente à efervescência daquele movimento cultural. O experimentalismo, diferentemente, acontece antes e no interior de determinadas obras, que, não necessariamente, estão reunidas sob uma designação comum e com propósitos nomeadamente revolucionários, e só depois é identificado, sistematizado e classificado por historiadores ou teóricos da arte. Ou seja, na vanguarda, a poética antecede a obra, ao passo que, no experimentalismo, a obra antecede a poética¹⁹.

¹⁹ Poética no sentido dos referenciais estéticos que direcionam um determinado artista e sobre os quais a sua própria obra, ao fazer-se, reflete.

No caso do Movimento Armorial, as obras produzidas antes de 1970 por artistas, oriundos de diversos domínios artísticos, com formações intelectuais, estéticas e situações econômicas e sociais próximas às de Ariano Suassuna²⁰, puderam, por afinidades e semelhanças estéticas, ser reunidas sob o rótulo do armorial. A diferença é que isso não foi identificado por um intelectual, historiador ou teórico externo a esse grupo de artistas. O próprio Ariano Suassuna, artista, intelectual, professor de Estética durante um tempo significativo (1956-1989) na Universidade Federal de Pernambuco, cumpriu esse papel de identificar que aquele conjunto de obras e artistas, entre os quais se inseria, poderia, até pela afinidade já tácita entre eles, formar um amplo movimento de cultura. Tal como acontece com o fenômeno do experimentalismo, conforme descrito por Eco (1985), as obras armoriais antecederam a poética.

Numa entrevista realizada pelo Guia de Poesia²¹, Ariano Suassuna diz-se contrário às vanguardas no papel que elas têm de investir contra toda tradição: “Eu sou contrário a isso. O Brasil, por exemplo, não há nenhuma necessidade de você tentar destruir o que do passado nos veio”.

O lançamento do Movimento Armorial constituiu a anunciação da existência, já havia algum tempo, da identificação entre esses criadores de áreas diversas com o propósito comum de criar uma arte brasileira erudita partindo do repertório popular nordestino, em um entendimento desse repertório como um ponto de confluência de elementos europeus, negros e indígenas. A sistematização propriamente dita do que constitui o Armorial só viria nos anos que se seguiram ao lançamento, e foi condensada no tal texto que citamos anteriormente, aliás publicado com este propósito. Nele, Ariano Suassuna define em que consiste e como se caracteriza a estética armorial e

²⁰ Idelette Santos (1999: 24) contextualiza a realidade dos “artistas armorialistas” da seguinte forma: “são todos originários do Nordeste. Nasceram quase todos no que Suassuna chama de ‘coração do Nordeste’, os estados irmãos de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Oriundos, na sua maioria, de famílias abastadas, senão ricas, ligadas ao latifúndio, passaram sua infância no sertão, no agreste ou na zona da mata, em contato estreito com a natureza, as tradições populares e rurais. Transplantados para a cidade, onde realizaram estudos e vida profissional, conservaram do mundo rural uma nostalgia muito forte.”

²¹ Celestino, Jaime Palmeira, Machado, Luiz Alberto. Ariano Suassuna: entrevista. **Sobre sites**. Disponível em: <http://www.sobresites.com/poesia/arianosuassuna.htm> Acesso em: 18 abril 2008.

quais os domínios artísticos compreendidos, àquela altura (em 1974)²² no Armorial como movimento cultural.

O discurso assumido nesse documento nos leva a crer que o que os artistas do armorial vinham fazendo antes mesmo de 1970 era algo a ser considerado novo: “o Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura” (Ariano Suassuna, 1977: 40). Pelo menos pretensamente, o Movimento traz à tona criações que, embora valorizem a tradição, contêm, na sua materialidade, características transformadoras (quanto ao entendimento do que são a cultura, a arte e a identidade brasileiras), e que questionam, gradualmente, portanto, uma ordem vigente (de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira). Tomando como base o critério de Eco (1989) de que, no experimentalismo, a obra precede a sistematização e a classificação dos aspectos novos que tal obra apresenta, poderíamos afirmar que as obras armoriais são experimentais. Entretanto, o grau de experimentação (nos vários níveis passíveis de avaliação) dos sentidos articulados nesse objetivo comum de mesclar referências, formas, gêneros, etc. de obras vindas de um contexto popular com as de uma tradição histórica erudita ou de elite é passível de discussão e certamente é com isso que, parcialmente, esse estudo também se compromete.

Na fase que Idelette Santos (1999) nomeia de “preparatória”, os artistas e intelectuais que, juntamente a Ariano Suassuna, já vinham imprimindo em seus trabalhos traços que, mais tarde, seriam identificados como afins às propostas estéticas do Armorial, estavam enquadrados, em sua maior parte, a três projetos anteriores ao Movimento oficializado em 1970. Foram eles: o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP); o Teatro Popular do Nordeste (TPN); e o Movimento de Cultura Popular (MCP).

O TEP foi fundado em 1946 por um grupo de poetas, atores, escritores e pintores, que, como Ariano Suassuna, estudavam na Faculdade de Direito do Recife, e sofreram a forte influência de Hermilo Borba Filho. O compromisso com a luta contra a “mercantilização e aburguesamento da arte”, com a cultura popular, e com experiências e criações artísticas mais aproximadas

²² Ano de primeira publicação do documento, e não da versão que utilizamos (1977), como explicamos anteriormente.

das coisas da região era o elo principal entre esses artistas. Um dos integrantes do grupo, o poeta José Laurênio de Melo, na “Nota Biobibliográfica” publicada junto com a peça *Uma Mulher Vestida de Sol*²³, de Ariano Suassuna (2003: 9), enumera três objetivos para os quais as atividades do TEP deveriam direcionar-se:

(...) levar o teatro ao povo, representando em praças públicas, teatros suburbanos, centros operários, pátios de igrejas, etc.; instaurar entre os componentes do conjunto uma consciência da problemática teatral, através não só do estudo das obras capitais da dramaturgia universal mas também da observação e pesquisa dos elementos constitutivos das várias modalidades de espetáculos populares da região; e finalmente estimular a criação de uma literatura dramática de raízes fincadas na realidade brasileira, particularmente nordestina. (...) No TEP, que em seis anos de existência montou, ao lado de originais brasileiros, peças de Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Tchecov, Ramon Sender e García Lorca, encontrou Suassuna o terreno que lhe permitiu descobrir-se a si mesmo como dramaturgo, aproveitar suas potencialidades criadoras e exercitar sua vocação.

As atividades do TEP foram intensas e só se encerraram por dificuldades financeiras (Santos, 1999: 39-41): no próprio ano de 1946, o grupo promove um encontro de cantadores no Teatro Santa Isabel, organizado por Ariano Suassuna, que já escreve sua primeira peça; ainda em 1947, é organizada uma mesa-redonda, em sua maior parte formada por representantes da cultura popular; o TEP cria, ainda, um departamento de bonecos e lança o grupo A Barraca, para fazer teatro ambulante. O TEP fora de tal forma instigador da produção dramática de Ariano Suassuna, que a maior parte de suas peças e entremeses foram escritos durante os anos em que o grupo estava em atividade e que antecederam a fundação do TPN.

Em 1950, Hermilo Borba Filho vai trabalhar em São Paulo, de onde volta em 1959. Após quase uma década fora do Recife, retorna e lança, juntamente com Ariano Suassuna, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Este grupo dava continuidade a vários dos objetivos e características do TEP, o que levaria os próprios fundadores do TPN a reconhecer o TEP como a matriz e a principal inspiração desse novo grupo (Reis, 2004/2005: 14). Tanto em um quanto no outro, identifica-se a influência do Regionalismo de Gilberto Freyre, principalmente no que diz respeito ao “empenho em inserir o regional

²³ Escrita em 1947, um ano após à fundação do TEP.

no universal” (Reis, 2004/2005: 16). Misturar o regional e o universal, o tradicional e o moderno, eis o que foi um dos intentos para o qual o TPN pode ter funcionado como um laboratório (Reis, 2004/2005: 21). Opções por dosagens diferenciadas de cada um desses itens foi, segundo Luís Reis (2004/2005: 21) um dos aspectos, no entanto, responsáveis por deixar claro, com um tempo, discordâncias entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho:

Se uma espécie de espontânea comunhão com os ideais Regionalistas havia desde o início unido Hermilo e Ariano em torno desse importante projeto teatral, agora, especialmente no TPN pós-golpe militar, era a vez das contradições inerentes a esse pensamento virem à tona, revelando divergências internas sobre diversas questões, tornando-se algumas delas (...) quase irreconciliáveis; a ponto de Ariano, sobretudo após a inauguração da sede, em 1966, ir gradativamente se retirando do dia-a-dia do grupo. (Reis, 2004/2005: 20)

Em relação ao TPN, e mais especificamente em relação a Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna divergia dos caminhos escolhidos no processo de apropriação da cultura popular nos espetáculos teatrais²⁴. Estes caminhos, criticados por Ariano, tinham um significado, a um só tempo, estéticos e políticos. Tratava-se, por exemplo, das afinidades de Hermilo com “artistas de vanguarda” que vinham redirecionando o teatro no Ocidente, como Antonin Artaud e Bertold Brecht (Reis, 2005). Deste último viria a simpatia do dramaturgo e encenador pernambucano ao exercício do teatro épico²⁵ anti-ilusionista, ao contrário de Ariano Suassuna, que, em várias entrevistas, aponta o anti-ilusionismo como responsável por investir contra o encantamento do teatro. Outra divergência diz respeito ao fato de que Hermilo passa a entender a cultura popular como “consequência das injustiças sociais” (Reis, 2004/2005: 26), ao passo que Ariano Suassuna via a

²⁴ Sobre o assunto ver Reis (2004/2005).

²⁵ É importante ficar claro que, na história do teatro, o sentido de épico, especialmente no teatro épico de Brecht, tem conotações bastante diferentes do sentido que discutimos no primeiro capítulo e que comporta os traços constitutivos (segundo Bakhtin) que associamos ao que Canclini nomeia de uma “afirmação épica das identidades populares”. O adjetivo épico na história do teatro está mais relacionado com o fato de o gênero dramático dispor de modos de narrar que não só a ação (drama). E, portanto, o épico, neste caso, é usado como sinônimo de narrativo, mas sem os traços temáticos e ideológicos descritos por Bakhtin como próprios à epopéia. O teatro épico de Brecht quebra o ilusionismo, justamente, através da intervenção de um narrador, “isto é, de um *ponto de vista* sobre a fábula e sobre sua encenação” (Pavis, 1999: 130). Seu objetivo era estabelecer um estranhamento e uma leitura política (ou politizada) de ações ou fatos tidos como naturais em outros contextos.

possibilidade de conciliação entre "melhor condição de vida para o povo e a preservação dos valores culturais próprios ao país" (Didier, 2000: 74).

Quase paralelamente à fundação do TPN, em 1960, é criado o Movimento de Cultura Popular (CPC), sendo integrado por Germano Coelho, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Luis Mendonça, Abelardo da Hora, Francisco Brennand, o próprio Ariano Suassuna, entre outros. Sua sede foi o Sítio da Trindade e, basicamente, existiu através do apoio de Miguel Arraes como Prefeito do Recife (1960-1962) e, logo em seguida, como Governador de Pernambuco (1962-1964). Com o golpe militar, o movimento foi extinto.

O MCP amplia os objetivos do TEP e do TPN, compreendendo a cultura popular como a base para a construção de uma cultura nacional. Amplia, também, as metas: difundir as manifestações populares como um todo, e comprometer-se, ainda, com a alfabetização de crianças e adultos, com o propósito de dar ao povo as ferramentas (o conhecimento) para uma leitura mais crítica da realidade social. Com isso, suas atividades abrangem:

(...) um programa de educação para adultos, com o método Paulo Freire, e a realização institucionalizada de festas tradicionais (como o São João e o Natal), a promoção de praças de cultura, espetáculos teatrais e festivais. (Didier, 2000: 93).

Ariano Suassuna discordava dos objetivos prioritariamente políticos e pedagógicos defendidos por boa parte dos integrantes do MCP. Apesar do Movimento Armorial ter uma base comum à do MCP - o popular como suporte simbólico para a construção de uma cultura e de uma identidade nacional -, o idealizador do Armorial se opunha ao dirigismo, às finalidades política e educacional como prioritárias no processo de criação artística e, mais ainda, às posturas condenatórias em relação aos artistas que não submetem sua criação aos fins educativos e políticos (Didier, 2000: 95 e 96).

Ariano Suassuna afinava-se com o TPN e o MCP quanto à valorização da cultura brasileira com base na cultura popular. No entanto, das divergências com algumas das opções estéticas e das finalidades destes dois projetos, o escritor extraiu o motivo para a criação de um outro movimento de cultura, o Armorial. É necessário considerar, no entanto, que o Movimento Armorial também nunca apresentou uma homogeneidade. Em todo movimento de

cultura, tanto o discurso quanto os resultados estéticos são passíveis de apresentar vozes dissonantes. As diferenças podem acontecer nos dois níveis ou apenas em um deles.

Neste trabalho, examinamos um exemplo disso no sexto capítulo, quando confrontamos os níveis do discurso e da criação de Ariano Suassuna e da diretora do Grupo Grial, Maria Paula Costa Rêgo. Esta, totalmente afinada com os propósitos de uma arte armorial, a nosso ver, apresenta, porém, resultados criativos que reformulam, em parte, os pressupostos do Movimento Armorial quanto às concepções de identidade e cultura popular, pelo que é possível apreender nas explicações de Ariano Suassuna sobre o movimento, assim como em sua obra.

Movimento Armorial, cultura popular e identidade nacional

Os princípios que embasam o Movimento Armorial, apesar de não terem sido sistematizados, reunidos e publicados em forma de manifesto à ocasião do lançamento oficial do Movimento, podem ser depreendidos de inúmeros textos, em sua maior parte, posteriores à oficialização do Armorial.

Idelette Santos (1999: 32 e 33) menciona escritos teóricos em número suficiente “para constituir uma bibliografia” mediante a qual podemos ter acesso ao “pensamento” do Movimento Armorial. Além da “armorialidade” que se pode inferir do conjunto de traços recorrentes das obras de cada área artística compreendida pelo movimento, a autora enumera os seguintes escritos teóricos do armorial como sendo os principais: o *Programa da exposição de artes plásticas*, evento inaugural do movimento (juntamente com o concerto da Orquestra Armorial, em 1970l), no qual, segundo Santos (1999: 32), Ariano Suassuna “dá as primeiras definições e elementos teóricos da armorialidade”; o *Almanaque armorial do Nordeste*, crônica semanal publicada por Ariano Suassuna no Jornal da Semana; a brochura *O Movimento*

Armorial (Suassuna, 1977), que retoma vários trechos do *Almanaque*, mas que apresenta um formato mais “condensado, estruturado e menos anedótico do que o do ‘Almanaque’, em consequência do tipo de publicação”, provavelmente de caráter mais acadêmico. Idelette Santos cita, ainda, o prefácio de Ângelo Monteiro ao seu primeiro livro de poesia, *Proclamação do Verde* (1968); e a *Poética, pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico*, publicada por Marcus Accioly, em 1977.

Além da exegese feita pelos armorialistas, mas, sobretudo, por Ariano Suassuna, sobre suas próprias obras, é preciso considerar como das mais relevantes, para o entendimento dos preceitos armoriais, as inúmeras entrevistas concedidas pelo criador do armorial acerca desse conceito, desde a década de 1970 até hoje (2008), ora explicando o armorial como movimento estético, ora como pensamento fundador de uma política, ora como o contexto mais amplo em que sua obra se enquadra; e os artigos, monografias, dissertações e teses sobre o Armorial, tanto os que corroboram, quanto os que lançam um olhar crítico.

Podemos arriscar afirmar que o pensamento ou teoria do Movimento Armorial confunde-se com o pensamento do próprio Ariano Suassuna, principalmente se levarmos em consideração que a maior parte das definições deste movimento se encontra em textos de sua autoria ou nas entrevistas que já concedeu para os mais variados veículos de comunicação, revistas acadêmicas, projetos de pesquisa, etc. É por esta razão que julgamos pertinente e suficiente analisar - além de alguns trabalhos acadêmicos - entrevistas, depoimentos, artigos de Ariano Suassuna, para termos uma compreensão de alguns aspectos do que estamos chamando de “pensamento armorial”.

A leitura que desejamos fazer da “teoria” armorial está além da descrição de características que marcam cada um dos domínios artísticos de que o movimento é composto. Interessa-nos, de fato, uma interpretação das visões do Movimento Armorial, através do discurso explicativo sobre este movimento, bem como da interpretação de autores que já se debruçaram sobre o assunto, a exemplo de Idelette Santos (1999), Maria Thereza Didier (2000), e Sônia Ramalho Farias (2006), entre outros. Abordamos a visão de

Ariano Suassuna e do Movimento Armorial, sobretudo, no tocante a como, através da noção de “nação castanha”, dá-se uma afirmação épica das identidades populares.

A despeito de algumas discordâncias com opiniões de Gilberto Freyre²⁶, Ariano Suassuna credits ao autor de *Casa grande & senzala*, bem como a Silvio Romero e a Euclides da Cunha algumas de suas mais importantes influências. Aliás, embora coloque Gilberto Freyre em terceiro lugar entre os três, é dele a herança de um discurso positivo sobre a mestiçagem e sobre o mestiço. Quando Ariano Suassuna, ao explicar a arte armorial, afirma que esta parte da valorização da cultura popular nordestina como uma mescla das origens índia e negra e as heranças ibéricas medievais e da cultura moura, o seu pensamento já se encontra dentro de um contexto discursivo que incorporou a positividade do mestiço e da mestiçagem, o que, segundo Renato Ortiz (2003: 41), é a guinada empreendida por Gilberto Freyre, através da passagem do conceito de raça para o de cultura.

A noção de “Nação Castanha”, que Ariano Suassuna defende em seus discursos literário e teórico, também se forma no interior desse contexto discursivo da mestiçagem como algo positivo, mas igualmente compreendido como fusão harmônica. Trata-se, portanto, de uma compreensão do diverso oposta à que Glissant descreve como *caos-mundo*, pois na concepção aqui discutida, o conjunto de diferenças é assimilado pela sua fusão em uma só visão. Justificando-se como extração da diversidade, o que se auto-denomina como “universal” apaga de sua formação o processo de transformação do particular em universal, a partir do qual o “outro” sempre é legível pelo modelo da transparência daquele que o interpreta, como detentor de uma voz hegemônica.

Segundo Maria Thereza Didier (2000: 45), a forma de o armorial entender a identidade nacional pressupõe a mistura racial entre negros, brancos e índios, e sugere a relação desse aspecto com a formação intelectual

²⁶ Ele dá um exemplo de discordância com Gilberto Freyre nos Cadernos de Literatura Brasileira. N. 10, nov. 2000: “Quando Gilberto Freyre diz que a arte portuguesa é produto da cultura de uma raça adiantada em relação aos negros e aos índios, eu não posso concordar.”

de Ariano Suassuna, na qual foram marcantes, segundo a autora, os “discursos raciológicos, através de Sílvio Romero e Gilberto Freyre”.

Ortiz (2003: 41) afirma que não há ruptura entre Gilberto Freyre e os intelectuais brasileiros do final do século XIX (especialmente, Sílvio Romero, Euclides da Cunha ou Nina Rodrigues). O trabalho de Gilberto Freyre vem, conforme Ortiz (2003:40), atender a uma demanda: superar as teorias raciológicas, para investir numa outra interpretação do Brasil. Mas, sua direção é diferente da que é assumida, por exemplo, por Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., que produzem, no ambiente acadêmico, uma “compreensão distinta da realidade nacional” (Ortiz, 2003:40). Ao contrário, Gilberto Freyre dá continuidade à tradição; apenas desloca a temática racial para uma discussão sobre o conceito de cultura, e, com isso, elimina, da construção de uma identidade nacional mestiça, as dificuldades e ambigüidades impostas pela abordagem racial:

O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (Ortiz, 2003: 41)

Ortiz chama atenção para o fato de que *Casa Grande & Senzala*, apesar de dar continuidade ao pensamento tradicional atende à demanda do Estado Novo de incluir a todos através da “afirmação inequívoca de um povo que se debatia ainda com as ambigüidades de sua própria definição” (Ortiz, 2003: 42). Desta forma, a questão nacional é pensada de forma que o povo brasileiro possa ver-se positivamente e se transforme em unicidade nacional.

Guardadas as nuances históricas, essa é a noção de identidade nacional que está implícita no Armorial. O discurso de unidade nacional predomina também nos anos 70, quando o Movimento é oficializado. Embora toda a história política de Ariano Suassuna o identifique “mais à esquerda”, o projeto armorial de valorização da cultura brasileira e da identidade nacional interessou ao governo militar a tal ponto, que não faltaram apoios para pesquisas, ações políticas, e incentivos a artistas ligados ao Armorial. São exemplos disso os apoios recebidos do ministro Ney Braga (do governo de

Ernesto Geisel) para patrocinar excursões do Quinteto Armorial, criar a orquestra, etc.; além do cargo de Secretário da Cultura do Município, no Governo de Antônio Farias.

Os dois períodos mencionados constituem dois quadros históricos de ditaduras, cujos fundos sociais e políticos confirmam o que é identificado como o ambiente típico dos regimes ditatoriais: “o de uma sociedade abalada por uma profunda transformação econômica e social, a qual ativa o interesse e a participação política de faixas cada vez maiores da população, e faz emergir o princípio da soberania popular” (Bobbio *et alii*, 2000a: 373). Neste quadro, o “povo” torna-se o fundamento principal de justificação do Governo, mas ele precisa estar conformado na idéia de “povo-como-um” da narrativa da nação, representado como a “consciência da comunidade” que não diverge do projeto de poder desta nação.

É desta forma que o ambiente da ditadura é fértil para a “afirmação épica” das identidades populares, de modo a homogeneizá-las, tentando ofuscar os conflitos e a heterogeneidade da população, que faz com que a nação esteja dividida no interior dela mesma. Os traços épicos tornam-se a estratégia ideal para constituir a narrativa do nacional, caracterizada pela valorização de um passado absoluto, o apelo ao dispositivo formal-conteudístico da lenda nacional, o isolamento da contemporaneidade, o monolinguísmo e a criação de heróis-síntese.

O apelo à genealogia de um povo, de uma nação, como o modo de definir o que constitui a nacionalidade, é um dos processos que tendem a fixar a identidade. Como discutimos no primeiro capítulo, nos projetos e discursos que têm o interesse de fixar a identidade nacional, alguns elementos são utilizados, como a homogeneidade lingüística, a literatura e os símbolos nacionais - hinos, bandeiras, brasões e mitos fundadores (Silva, T., 2006: 85). São estratégias através das quais comunidades e tradições não existentes de forma natural possam ser inventadas:

É necessário criar laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum. (Silva, T., 2006: 85)

Embora o compromisso de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial seja prioritariamente estético (vimos como ele inclusive rejeita a hipótese de uma arte comprometida em primeiro lugar com a política), sua concepção de nação (sobretudo na defesa da “nação castanha” de Ariano Suassuna) e de identidade nacional, bem como compreensão que tem da cultura popular, parecem ter possibilitado um espaço de intersecção com os interesses do governo militar em relação à cultura brasileira. Através da Política Nacional de Cultura (PNC), com uma visão essencialista da cultura, o governo pretendia “criar, em tom imperativo, uma memória única sobre a cultura brasileira” (Didier, 2000: 43). Para isso, não media esforços em estimular as “‘peculiaridades’ regionais, de maneira a ressaltar harmoniosamente as suas diferenças - tratando-as como pluralidade sincrética -, diluindo-as no conceito de nação brasileira” (Didier, 2000: 43). Isso, mais uma vez, aproxima-se da forma de Gilberto Freyre pensar a cultura brasileira, pois opera a união de todos na diversidade, removendo a complexidade e os antagonismos sociais, em prol de construir uma idéia de nação.

Uma concepção de identidade nacional e nação mestiça²⁷, ou “castanha”, atualiza-se no discurso teórico de Ariano Suassuna e no seu *Romance d’A Pedra do Reino* (1971)²⁸. Quaderna, seu protagonista, narrador e autor textual, assume um discurso conciliador entre as contribuições negra e indígena, por um lado, e dos Fidalgos ibéricos, por outro, na definição do nacional, conforme analisa Sônia Ramalho Farias (2006: 344):

Através desta fusão “cordial”, as aspirações nacionalistas de Quaderna reatualizam a concepção freyriana de uma nação brasileira luso-tropical, alicerçada na ideologia conciliadora de uma convivência democratizante entre os três povos que constituem o fundamento da nacionalidade (o europeu, o africano e o indígena).

Dessa conciliação entre essas duas contribuições, bem como entre as visões aparentemente antagônicas dos mentores intelectuais de Quaderna

²⁷ O sentido de mestiçagem utilizado por Ariano Suassuna aproxima-se mais do sentido criticado por Glissant, por nela estar implícita uma previsibilidade das trocas culturais. A abordagem de uma “nação castanha” é muito próxima do enfoque positivo de mestiçagem dado por Gilberto Freyre, mas que não consegue desvincular a compreensão da cultura brasileira do enfoque redutor do encontro de três raças.

²⁸ Retomaremos essa discussão acerca do discurso teórico de Ariano Suassuna e do *Romance d’A Pedra do Reino* no terceiro capítulo.

(Samuel e Clemente), é que emerge a defesa de uma nação “castanha”, que se funda na harmonia entre binômios que não se superam. Assim como no pensamento de Gilberto Freyre, vemos em todo o discurso de Ariano Suassuna um raciocínio conciliador de conceitos bipolares, em que se subentende uma “ideologia da harmonia” (Ortiz, 2003: 93), o apagamento das contradições e dos conflitos sociais através da univocidade de um discurso que engloba a diversidade de modo a torná-la una.

A partir desta perspectiva, a *diversidade* é tratada com os traços que fazem Tomaz Silva (2006) preferir este termo ao da *multiplicidade*. Enquanto a *diversidade* é encarada como formada por diferenças “essenciais” à “natureza” humana e, portanto, é estática, estéril, pois limita-se ao existente; a *multiplicidade* é ativa, é produtiva e “estimula a diferença que se recusa a se fundir com o idêntico” (Silva, T., 2006: 100 e 101). Na idéia de uma nação homogênea, como é entendida a “nação castanha”, está implícita a concepção de identidade como *raiz única*, fixa e existente como um dado *a priori*; além de uma visão de cultura popular e de povo que tende a lhes remover a historicidade, entendendo-os como isentos às transformações e às negociações com as culturas de elite e com a cultura de massa. Esta é, aliás, abominada por Ariano Suassuna, como declara explicitamente no trecho a seguir: “(...) Gosto da diversidade da cultura brasileira. Mas não me venham incluir nessa diversidade a cultura de massa americana. Tenho que aceitar um idiota como Elvis Presley?”²⁹

Na suposição de que a cultura popular abriga a autenticidade e a unidade da cultura nacional está implícito um enfoque desta instância da cultura que se aproxima, sobretudo, de uma das correntes protagonistas, segundo Canclini (2003: 206), da “teatralização do popular” - o folclore³⁰ - e que corresponde ao que também Canclini (2005) designa de “afirmação épica das identidades populares”, por reforçar uma concepção fixa de identidade, fiel ao que a cultura popular supostamente sempre teria sido em um “passado absoluto”. Vejamos como Ariano Suassuna relaciona unidade nacional a uma

²⁹ A citação foi extraída de um texto que relata a participação de Ariano Suassuna na edição de 2005 da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), publicado no próprio site do evento. Disponível em: <http://www.flip.org.br/noticias.php?id=54> Acesso em: 18 Abril 2008.

³⁰ As demais são as indústrias culturais e o populismo político.

concepção de cultura popular que a valoriza mais como dado petrificado e a uma noção de “povo-como-um” quando, por exemplo, afirma que “A unidade nacional brasileira vem do Povo” e ainda o representa por um conjunto de símbolos isolados: pelas bandeiras das Cavalhadas, pelas cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata, pelos estandartes de Maracatus e Caboclinhos, pelas Escolas de Samba, camisas e bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio, etc. (Suassuna, 1977: 40 e 41).

A migração de símbolos isolados do “Povo” (grafado com inicial maiúscula para reforçar sua interpretação própria, assim como o povo de Herder ou de Tyler) para o contexto da arte erudita, como propõe o discurso de Ariano, concorre para uma das tarefas do folclore, a saber, a apreensão do popular como tradição:

Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (Canclini, 2003: 211)

Esse fascínio do sujeito da elite por “resgatar” o povo, mas não conhecê-lo, remove das manifestações populares sua historicidade e sua capacidade própria de transformação, vendo-as, dentro do processo histórico, como incapazes de construir suas próprias condições de se manterem vivas. Segundo Hall (2003: 260), como vimos no primeiro capítulo, fazê-lo é analisar as “formas culturais populares como se estas contivessem, desde o momento de sua origem, um significado ou valor fixo e inalterável”.

Ao descrever a arte Armorial atrelada à forma de entender unidade nacional, cultura popular e povo que subjazem à narrativa da “nação castanha”, Ariano Suassuna deixa claro que sua maior motivação é criar uma arte erudita brasileira com base em símbolos isolados da cultura popular, diferentemente de Hermilo Borba Filho, que ampliava o espaço das inquietações políticas em relação à condição social dos artistas populares e, justamente por isso, julgava-se distante do projeto armorial, por considerá-lo como uma “aristocratização do popular” (Borba Filho *apud* Reis, 2004/2005:

25)³¹. Para Luís Reis, um ponto de partida possível para começar a entender essas “fraternais divergências” é evidenciando qual a relação implícita desses dois intelectuais e artistas com a denominação dada por Gilberto Freyre para a linha de pensamento procedente do Primeiro Congresso Regionalista do Recife: “Movimento **Regionalista**, **Tradicionalista** e, ao seu modo, **Modernista**”. Ambos eram, claramente, regionalistas, mas Ariano Suassuna estava bem mais interessado no enfoque tradicionalista, e Hermilo Borba Filho, no modernista³².

Na nossa discussão, importa enfatizar, porém, que essas diferenças parecem fruto de uma tensão epistemológica mais ampla entre modos diversos de definir e valorizar a cultura popular. Uma, a tradicionalista, afinada e apoiada em parâmetros que valorizam o popular (mas uma certa “cultura popular”, como vimos no primeiro capítulo) pelo seu vínculo com um passado “fastigioso”, ou seja, em um discurso de afirmação épica das identidades populares. E outra (não sabemos até que ponto “modernista” é o termo que melhor a descreve), que não aparta o popular (relativo concretamente às classes trabalhadoras) do processo histórico, e, portanto, compreende suas complexas relações com os agentes da modernidade.

Em mais um aspecto Quaderna se mostrará como emblemático da visão de mundo de Ariano Suassuna, que Hermilo Borba Filho define como “aristocratização do popular”, porque,

Na condição de intelectual, com um alto grau de erudição, encampa paternalisticamente as manifestações culturais do dominado. Seu apego ao popular não contradiz, contudo, os interesses da classe senhorial que representa. Pelo contrário, como assinala Carlos Guilherme Mota (1978, p. 63), apoiado em Alfredo Weber, “O gosto pelo popular, de resto, compõe um traço peculiar à visão aristocrática do mundo”. (Farias, 2006: 446)

Este modo de dirigir-se à cultura popular é o que também podemos identificar (como faremos com mais detalhes nos capítulos dedicados à dança)

³¹ Não se pode deixar de reconhecer, porém, os méritos e os efetivos ganhos da insistência de Ariano Suassuna em valorizar a cultura popular, sobretudo no que isso teve de consequência em termos de reconhecimento dos valores culturais populares pelas classes média e alta, mesmo que filtrados por uma forma des-historicizada e despolitizada de apropriação e resignificação de símbolos da cultura popular.

³² Para ler os desdobramentos da comparação embasada nesse critério, ver Reis (2004/2005).

na compreensão de Ariano Suassuna de onde partiria uma dança brasileira erudita: de um corpo que, por ser formado na técnica clássica, era supostamente “neutro” e no qual se imprimiriam traços da “brasilidade”. Essa era sua compreensão de uma dança “ideal” na década de setenta: tanto ao convidar a professora de balé Flavia Barros para ser coreógrafa do Balé Armorial do Nordeste, quanto na sua insistência para que os integrantes do Balé Popular do Recife fizessem aulas em tal técnica, entendendo que essa seria a preparação adequada para se dançarem as “danças brasileiras”. Trata-se de tornar a cultura popular reconhecível para o público ao qual sua recriação, almejada pelo projeto armorial, dirige-se. Trata-se, ainda, de “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo “ao modelo de minha própria transparência”, negando-lhe o que Glissant (2005: 86) nomeia de “direito à opacidade”.

Despojadas de seu significado histórico, as manifestações populares só em aparência podem ser consideradas incluídas, tanto nas reelaborações eruditas do Movimento Armorial, quanto no tratamento que lhes é reservado pela visão ufanista e integrativa do Brasil no período da ditadura militar. O significado histórico das manifestações populares ao qual nos referimos engloba sua história passada; a relação com a condição social dos agentes que as realizam; seu trabalho; o modo como dialogam com as relações de poder; e ainda a transformação dessas manifestações, com a incorporação de novos elementos como forma de adequar-se às condições do mercado de consumo, através do diálogo com as culturas de elite e com a cultura de massa, o que Canclini (2003) nomeia de “reconversão cultural”.

Vimos, no primeiro capítulo, alguns exemplos em Pernambuco, em especial o que foi descrito pela pesquisa de mestrado de Mariana Nascimento (2005), ou seja, as mudanças que foram sendo incorporadas a cada uma das três gerações de artistas da família Salustiano, como um processo inevitável de inter-contaminação com o ambiente cultural.

No entanto, nem sempre ou raramente, nos discursos de valorização da cultura popular, as mudanças, principalmente as advindas do diálogo com a cultura de massa, são vistas como algo positivo, ou são sequer levadas em conta. A associação imediata da cultura popular com a tradição e sua

compreensão como salvaguarda da identidade nacional confere às manifestações populares uma pureza que elas nunca tiveram e o fardo de só existirem na condição de passado. Aliás, o objetivo referido por esses discursos de “preservar” as culturas populares tais quais eram em sua origem é inalcançável, uma vez que não temos como identificar que momento histórico pode ser considerado isso que chamam de “origem” das manifestações populares. E, ainda que se identificasse esse momento, até que ponto poderíamos garantir que tais manifestações não já haviam sofrido contaminações de outras instâncias da cultura.

Ao propor que a verdadeira arte brasileira erudita e a valorização do que é nacional devem partir de onde nossa cultura mantém sua originalidade, ou seja, da cultura popular, o discurso armorial pode ser identificado nessa visão acima referida. Do lugar de um sujeito de elite, a representação da cultura popular feita pelo discurso de Ariano Suassuna promove uma imagem ora idealizada, ora ingênua das manifestações culturais populares e de seus agentes, quando, por exemplo, afirma:

(...) consultamos os tocadores de rabeca, os cantadores populares, os violeiros, e terminamos por observar como é feita a Arte Brasileira, à margem de toda uma influência cosmopolita. (*apud* Didier, 2000: 38)

Ou ainda, sobre o artista popular, arrisca:

(...) a despreocupação com a técnica e o desrespeito pela questão formal tornam mais livre esse artista. E o aproveitamento pelo erudito das formas populares é a única maneira de se formar uma arte nacional, por causa de sua pureza. (*apud* Didier, 2000: 71)

Ariano Suassuna apresenta, nesses depoimentos, uma representação da cultura popular que parece acreditar numa isenção ao processo histórico, às contaminações inevitáveis por outras culturas e às negociações, por parte dos próprios agentes populares, com técnicas e procedimentos que fazem parte do que se entende por uma cultura erudita. Quando menciona que a arte dos cantadores e violeiros é feita à margem da influência cosmopolita, é certamente, sobretudo, à cultura norte-americana que ele se refere. Toda referência cultural que provém dos Estados Unidos é arduamente criticada,

negada, abominada por ele. Sua concepção de “nação castanha” é claramente baseada na idéia de uma origem, de uma genealogia do povo brasileiro, exatamente como funciona a mentalidade das comunidades que Glissant (2005) classifica como *atávicas* e da concepção de identidade como *raiz única*. Dessa forma, ele aceita as referências ibéricas e mouras na nossa cultura, por fazerem parte de nossa “origem”, mas nega o processo de constante inter-contaminação entre o Brasil e outras “nações” como a americana, como se, ao negar, pudesse evitar o que é parte da dinâmica histórica. Vejamos, nessas passagens a seguir, como ele desdobra o seu raciocínio “arborescente” (base da identidade de *raiz única*) acerca da origem da cultura popular nordestina e, mais amplamente, acerca da cultura brasileira:

(...) o francês pensava que era uma história popular do seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola [respectivamente, as histórias do enterro do cachorro e do cavalo que defecava dinheiro, que são usadas em *O Auto da Compadecida*, como histórias populares do Nordeste] - até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do séc. XV. Tinham vindo do norte da África, com os árabes, alcançando a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. Quer dizer: eram histórias universais e atemporais.

(...)

Acho que estamos vivendo um momento ruim, difícil, porque todo o nosso empenho visa nos transformar numa caricatura de segunda categoria dos Estados Unidos. Nossa aproximação é com Portugal, com o Norte da África, com a Ásia - isso é o que somos de verdade, é isso que devemos procurar. (Cadernos de Literatura Brasileira: 25 e 46)

Reforça-se nesse testemunho o atavismo implícito nas concepções de nação, identidade nacional e cultura popular da “nação castanha” e da arte armorial, pois a filiação de nossa cultura é definida com base na inclusão de algumas influências e exclusão de outras, negando, desta forma, parte da complexidade não só da cultura e da identidade brasileiras, como de qualquer cultura que exista, hoje, dentro do *caos-mundo* do qual trata Glissant. Aparece nessa fala, ainda, um outro aspecto controverso no pensamento de Ariano Suassuna, a noção de universalidade, tão problematizado por Glissant (1992, 1997 a e b e 2005). Assim como a nação é uma versão particular das histórias locais (Mignolo, 2003: 317), o que se entende por universal nada mais

é do que a imposição de valores particulares, e, em geral, do Ocidente (Glissant, 1992: 99).

Ao contrapormos os pronunciamentos acerca da ausência de técnica dos artistas populares com este penúltimo, em que Ariano Suassuna eleva as histórias populares nordestinas à condição de universal e atemporal, percebemos uma base contraditória no olhar armorial sobre a cultura popular. Ao mesmo tempo em que a arte popular é vista como “livre” das técnicas e procedimentos mais rígidos, os quais só lhes são acrescentados nas reelaborações eruditas, ela é legitimada através de seu vínculo (ou às vezes semelhança) com narrativas européias hoje já consagradas ou pertencentes a um cânone. É o que vemos ser alvo desta crítica de Carlos Alberto Dória (*apud* Didier, 2000: 58) ao trabalho de Jô de Oliveira, outro artista armorial:

(...) o *armorial* não passa de uma tentativa de, eruditamente, emprestar à cultura popular nordestina uma suposta dignidade e nobreza que seus mentores só conseguem identificar na Idade Média européia. As elites locais sabem muito bem que não possuem um passado tão glorioso e que jamais produziram um Carlos Magno. É preciso inventá-los trabalhando sobre o imaginário popular de modo a frisar seus elos e ligações passadas com a cultura européia, isto é, o lado cultural da dominação colonial diluído pelos séculos nesta coisa amorfa que é o folclore.

Em outro trecho da entrevista de Ariano Suassuna aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, presenciamos o agravamento da visão contraditória sobre a arte popular. A visão sobre o popular como “livre” de técnica, espontâneo (visão esta que arrisca circunscrever as manifestações populares “num caráter ‘primitivo’, originário e ‘infantil’ [Didier, 2000: 72]), embaralha-se ao ter que ceder espaço a essa estratégia de legitimação da cultura popular através de uma aproximação com aspectos que são normalmente tidos como méritos das elaborações artísticas eruditas, a exemplo do hermetismo poético. Ao ser questionado se o Simbolismo seria uma forma de aproximar o hermético do cordel, Ariano Suassuna esclarece e defende o seguinte:

Veja bem, na própria poesia popular, às vezes, você tem esse hermetismo. Vou lhes dizer uma décima popular, veja que coisa mais linda: “No tempo em que os ventos suis/faziam estragos gerais/fiz barrocas nos quintais/semeei cravos azuis/nasceram esses tatus/amarelos como cidro/Prometi a Santo Izidro/com muito jeito e amor/levá-los como

uma flor/em uma taça de vidro”. É uma décima surrealista, não é? E é uma coisa popular - quer dizer, o público tem também atração pelo obscuro. (Grifo nosso)

A parte que sublinhamos reflete com clareza a ideologia que está contida no discurso de Ariano Suassuna para erigir a poesia popular à condição de uma manifestação poética devidamente reconhecida: seu valor é comprovado através de sua semelhança com uma poesia (a poesia surrealista) proveniente de um contexto eruditizado, culto, ligada a um movimento artístico formado por artistas intelectuais. O efeito “surpresa” expresso pela adversativa “E é uma coisa popular” e, a partir disso, a conclusão sobre o gosto pelo obscuro do público que se subentende como público popular, mostram a que dimensão chega a necessidade de Ariano Suassuna valorizar a cultura popular através de uma analogia ou equivalência com a cultura erudita.

Essa valorização do hermético ou do obscuro como qualidades da cultura erudita ou da “alta cultura” é um dos parâmetros de julgamento e de acusação dos *mass media* para uma “concepção fatalmente aristocrática do gosto” (Eco, 2004: 38). Segundo Eco (2004: 39), entre as “peças de acusação” aos *mass media* que precisam ser discutidas está a suposta característica de que, em vez de sugerirem uma emoção, eles já a entregam “confeccionada” (Eco, 2004: 40). Este autor enumera um “rol de imputações” aos *mass media* que se desdobra em quinze itens, correspondendo ao que classifica de atitude apocalíptica.

É na visão apocalíptica que podemos situar o radicalismo de Ariano Suassuna contra o que, desde o lançamento do Armorial até hoje, ele prevê como a “descaracterização e vulgarização da cultura brasileira”. Várias são as atitudes e declarações em que ele se revela como um intelectual apocalíptico radical (se isso não já é uma redundância) em relação à cultura de massa americana, à televisão e outros veículos de comunicação de massa, como a Revista Caras, a música feita por bandas no estilo da Calypso, etc. São vários os exemplos em que se evidencia que a “diversidade” bem digerida por Ariano Suassuna considera legítimas algumas influências e manifestações e descarta, quando não abomina, outras.

Na década de 1970, não conferia legitimidade ao Tropicalismo, por dizer que esse corroborava a imagem que os norte-americanos construíam dos latinos; na década de 90, o Movimento Manguebeat, apesar de também valorizar a cultura popular pernambucana, não recebia os melhores aplausos de Ariano porque o mais popular de seus representantes era conhecido como Chico Science e não Chico Ciência, e porque não negava referências oriundas da cultura norte-americana, como a guitarra, o rock e o Hip Hop.

Ao ser procurado pela revista Caros Amigos e, em um recado, confundir com o nome da revista Caras, sua reação foi uma resposta em tom indignado: “com a revista Caras eu não falo, não. Que me respeitem!”. O mal-entendido foi desfeito e foi concedida a entrevista. Questionado se queria manter os cantadores populares na redoma e se não achava que era bom para eles poder assistir à televisão, a resposta de Ariano Suassuna é a seguinte:

É. Televisão eu vejo também. Agora, é preciso olhar com um olhar crítico. Filtrar, saber o que pega dali e o que não pega, porque se eles forem pegar eles se lascam, vão terminar é fazendo Robocop, não é?

Nessa espécie de “profecia”, vemos inscrita a crença estrita em outras marcas negativas dos *mass media*: o suposto poder de destruir as características culturais próprias de cada grupo étnico”; e a pretensa inconsciência de seu público-alvo como grupo social caracterizado, de modo que não manifestaria exigências frente à cultura de massa, mas receberia passivamente seu conteúdo, sofrendo “as propostas sem saber que as sofre” (Eco, 2004: 40). Sua crítica contra a televisão, no entanto, é atenuada quando parece reconhecer que esse veículo pode ter um papel definitivo na difusão da literatura, inclusive (ou principalmente), a de sua autoria, da qual os leitores mais simples estão distantes:

Isso me machuca muito. E aí, tenho que apostar no futuro. Um país com 160 milhões de habitantes, onde as tiragens iniciais maiores não passam de 150 mil exemplares - e são raríssimas -. Vocês vejam a defasagem. Então tenho que apostar na passagem do tempo ou em que a TV cada vez mais coloque a literatura ao alcance da população. (Cadernos de Literatura Brasileira: 47)

Em seguida, na mesma entrevista, ao ser questionado se a adaptação de *O Auto da Compadecida* para a televisão e para o cinema ajudava nas vendas desse título, Ariano Suassuna responde com uma opinião que reflete mais um pouco da sua visão idealista da arte, negando a importância do mercado e dependência que a cultura também tem dele, reforçando um caráter autotético da arte: “E nem é preciso que o livro venda. Basta que as pessoas tomem conhecimento da obra” (Cadernos de Literatura Brasileira: 47).

É surpreendente, por outro lado, que haja o consentimento para que signos representativos do Armorial (códigos visuais, formas, cores, etc.) sejam utilizados explicitamente como estratégias de marketing, como forma de agregar valor a produtos que não deixam dúvidas quanto a sua finalidade de venda e de lucro, a exemplo dos copos armoriais criados pela Companhia Industrial de Vidros (CIV), uma empresa do grupo ICAL/ Cornélio Brennand. No mínimo provoca surpresa defrontarmo-nos com a referência ao armorial como o meio através do qual a série de copos “Bella Cor” da Civ poderá vender mais, como verificamos nesta passagem de uma matéria da revista de arquitetura Sim!:

Com códigos visuais que fazem referência ao Movimento Armorial, que surgiu no Nordeste nos anos 70 sob inspiração e direção do escritor Ariano Suassuna, a Companhia Industrial de Vidros (CIV) está incrementando sua linha de Utilidades em Vidro, neste mês de setembro, com o lançamento da linha Bella Cor de copos decorados com quatro modelos diferentes. (...) Direcionadas para o uso doméstico e institucional: hotéis, bares e restaurantes, entre outros, as Utilidades em Vidro respondem atualmente por 20% dos negócios da empresa, cujo faturamento foi de 200 milhões de reais, em 2003. Os produtos surgiram a partir de pesquisas, junto ao público consumidor que avaliaram características como design, estampas, motivos e, inclusive, o número de cores e elementos. Quanto à decoração do copo, o levantamento apontou a preferência por imagens geométricas e figurativas, além da transparência do vidro e a visibilidade do conteúdo. Outro fator determinante foi o perfil reto e longilíneo, por estar associado a padrões de elegância e nobreza.

Um outro exemplo em que a estética armorial não está a serviço da própria estética pode ser conferido em um passeio pelo Shopping (ou, mais adequadamente, “centro de compras”) Paço Alfândega, no Recife Antigo, criado pela Pontual Arquitetos. O projeto é uma revitalização sofisticada de um edifício de 1720, que já funcionou como o convento dos padres da Ordem

de São Felipe Néri (1720), como a Alfândega de Pernambuco (1826) e como armazém (1923). Como é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan), várias exigências foram feitas e vários cuidados foram tomados, a exemplo de prospecções arqueológicas e arquitetônicas durante mais de um ano, que “permitiram descobrir elementos das diversas etapas de existência da edificação” (Arcoweb)³³. Todo o respeito ao passado, que é imprescindível em um projeto desta natureza, não poderia “casar” melhor do que com um estilo que remonta claramente ao Armorial: um átrio central, com uma cúpula e um mosaico de características armoriais, cerâmica Brennand. Além disso, placas indicam que o 1º piso se chama “Ariano Suassuna”, e as três entradas/saídas desse piso foram batizadas com nomes de obras do escritor, com um mosaico, em cada uma delas, alusivo ao universo narrativo de cada uma dessas obras: *Auto da Compadecida*; *Uma Mulher Vestida de Sol*; e *A Pedra do Reino*.

Todos esses signos compõem o ambiente sofisticado em que se encontram exposições de artesanato local com preços quadriplicados e lojas caras. Ao contrário do que parece desejável ao criador do Armorial, a cultura agrega-se a este “centro de compras”, para criar o ambiente “adequadamente” sofisticado em que grifes caras são destinadas à elite:

“Essa é a primeira proposta realizada no Brasil preocupada especialmente com a promoção da cultura. E por esse diferencial no mercado é que o Paço tem impressionado o público e os turistas em passeio na cidade, ganhando cada vez mais notoriedade e novos negócios”, destaca o gerente de marketing, Sérgio Brasileiro.

(...)

O potencial de vendas das lojas do Paço Alfândega está acima de R\$ 70 milhões por ano. A previsão de movimentação com os novos empreendimentos é de 80 mil pessoas por semana, somadas às que já freqüentam o Bairro do Recife, totalizam 140 mil pessoas por semana. Serão também grandes atrativos para dois milhões de turistas que visitam o Recife por ano. (Revista Pro news)

Independentemente de alcançar ou não a movimentação de 80 mil pessoas por semana e o potencial de vendas de R\$ 70 milhões por ano, tal como previsto, o fato é que esse sempre foi o principal objetivo a serviço do qual podemos conferir o “projeto armorial”, neste caso, estender-se à arquitetura. Apesar de exemplos como esses, é o próprio Ariano que diz não

³³ <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura486.asp>

fazer concessões, e de fato é bastante duro em relação a tantas questões, que os exemplos seriam intermináveis. Critica as vanguardas em prol da tradição, talvez como mais uma influência da visão dicotômica de Gilberto Freyre entre cultura e técnica. Demonstra uma visão da consumação da globalização como derrota. E, por valorizar uma cultura popular idealizada, como dissemos, à margem de qualquer “influência cosmopolita”, certamente, não concordaria com o bom humor de Hermilo Borba Filho ao deparar-se com a incorporação de um elemento do imperialismo americano ao brinquedo do Mamulengo, como cita Didier (2000: 66):

Ironizando os defensores de que a verdadeira cultura popular deve permanecer como referência exata a registros do passado, Hermilo Borba Filho conta que foi assistir a um mamulengo numa cidade do interior de Pernambuco, “o clássico ‘O Velho com o Saco nas Costas’, que vinha do mamulengueiro Doutor Babau e de Cheiroso, não tinha mais, nas costas, um saco, mas uma miniatura de Coca-Cola. Os puristas ficam revoltados com isso, mas, afinal de contas, o brinquedo (no sentido medieval) pertence ao povo e o povo pode fazer dele o que quiser”.

À parte outros purismos que também podem ser atribuídos a Hermilo Borba Filho, uma diferença fundamental entre sua visão e a de Ariano Suassuna e do Armorial sobre a cultura popular parece estar contida neste seu depoimento, pois nele se revela uma compreensão de que as transformações da cultura popular fazem parte do processo histórico e podem partir dos próprios agentes populares, não só dos sujeitos de elite. Não importa se essas transformações impliquem a relação com outras culturas, a desestabilização de uma identidade cultural com base nas raízes ou na genealogia de uma nação, e ainda o risco de as fronteiras da própria nação serem borradas.

O Armorial como política cultural da mesmidade

Um olhar sobre o Armorial e sobre como seus preceitos estéticos são norteados pela concepção de uma “nação castanha” deve englobar as ações culturais, principalmente através de cargos assumidos por Ariano Suassuna, que possibilitaram, desde a oficialização deste movimento, boa parte dos resultados artísticos afinados (ou que pelo menos tentaram afinar-se) com os preceitos armoriais. Para além da identificação e contribuição espontânea de alguns artistas com a proposta do Armorial, a abrangência deste movimento - que já se estendeu à literatura, música, pintura, escultura, teatro, arquitetura, tapeçaria, dança, etc. - deveu-se (e ainda se deve), em boa parte, às iniciativas de Ariano Suassuna nos cargos públicos que tem assumido, ligados à gestão de cultura: diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (1969-1974); secretário de Educação e Cultura do Recife, na gestão do prefeito Antônio Farias (1975-1979); secretário estadual de Cultura, no governo de Miguel Arraes (1995-1998); e, atualmente, secretário especial de Cultura do governo de Eduardo Campos (2007).

É o que reconhece Ideletete Santos (1999: 28), ao afirmar:

Sem pretender, como alguns dos seus detratores, que Ariano Suassuna é o movimento Armorial, deve-se reconhecer que o movimento só existe por ele e graças a ele: não por se tornar um mestre ditatorial que comanda a criação dos artistas, mas porque, ao identificar pontos comuns e tendências paralelas em artistas e escritores, permitiu a sua reunião em torno de um centro, o movimento, e deu-lhes os meios de realizar seus projetos e seus sonhos. Proporcionar aos artistas os meios de expressão transformou-se, a partir de 1969, numa preocupação constante de Suassuna, o que o levou a aceitar cargos na administração universitária, mais tarde na municipal, onde podia desempenhar esse papel de promotor e provocador - no sentido positivo - da criação artística.

Convém acrescentar um aspecto que talvez restrinja um pouco do sentido positivo que Santos atribui ao papel político de Ariano Suassuna: de fato, ele teve um “papel de promotor e provocador da criação artística”, mas, é preciso esclarecer, da criação artística **prioritariamente armorial**. Suas ações para a cultura foram guiadas pelas suas concepções, e não são

poucas as críticas em relação à sua atuação como um secretário que privilegiou (com dinheiro público) suas opções estéticas. Desta forma, é muito importante compreender suas gestões como o contexto gerador de boa parte das obras armoriais, entre elas, a literatura e a dança; e como parâmetro para avaliar esses resultados artísticos.

Dessa forma, desejamos, aqui, fazer uma avaliação das ações de Ariano Suassuna voltadas para a cultura e que relação elas estabelecem com suas opções estéticas individuais. Consideramos em nossa discussão como uma concepção de política cultural baseada numa pedagogia e exercício do “gosto” está por trás de determinadas opções e ações políticas que se sustentam em um discurso de valorização de idéias como identidade nacional e nação (Miller e Yúdice, 2002). Discutimos também por que essas ações pressupõem a exclusão de determinados bens simbólicos ou manifestações culturais, e como isso é avaliado à luz do que é considerado uma política democratizadora pelos Estudos Culturais. Comentaremos, ainda, os significados, a importância e o papel das aulas-espetáculo realizadas por Ariano Suassuna como um dos principais instrumentos de sua política cultural.

Não é nosso objetivo fazer uma descrição detalhada do que caracterizou cada uma das gestões de Ariano Suassuna, uma vez que isso extrapola o que é pertinente para a discussão que propomos neste trabalho. Fazemos aqui, portanto, uma discussão sobre a atuação política do escritor, desde 1969 até hoje (2008), a fim de entender como se estabeleceu, e ainda se estabelece, a relação entre os cargos públicos que assumiu na área cultural, o projeto estético específico do Armorial, e, ainda, a vinculação desse projeto estético com a “ideologia da epicidade” embutida na concepção da “nação castanha”.

É na condição de diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (DEC), a partir de 1969³⁴, que Ariano Suassuna dá início às investidas em proliferar a atividade criativa com base nos princípios do Armorial, que se transformaria em movimento oficial um ano depois. Suas passagens pelo TEP, pelo TPN e pelo MCP já tinham deixado claro para ele o que lhe interessava aproveitar da formação intelectual pela qual passara, qual era o papel que a

³⁴ Foi convidado pelo Reitor Murilo Humberto Guimarães, amigo de Ariano Suassuna, e que permaneceu na reitoria de 1966 a 1971.

arte deveria cumprir, qual sua visão sobre cultura brasileira, e que concepção de arte brasileira ele desejaria difundir, incentivar, fomentar. É a partir dessa clareza que o DEC cumpriu um papel de laboratório de pesquisa e criação voltado para o claro objetivo de incentivar a produção artística afinada com a estética armorial.

De 1946 a 1969 foi o período que Idelette Santos (1999: 26) considerou “preparatório” para o Movimento Armorial, ao passo que o tempo da gestão de Ariano Suassuna no DEC corresponde à fase que esta autora identifica como “experimental”, justamente por ser um período profícuo em termos de pesquisa e investimento nos artistas, de diversas áreas, que comporiam, no futuro, a parte mais significativa da produção armorial. Certamente, a oficialização do Movimento Armorial, através da realização de um concerto e uma exposição a 18 de outubro de 1970, bem como sua “proclamação” (Santos, 1999: 21), através de outra exposição realizada em 26 de novembro de 1971, representaram o marco dessa primeira gestão cultural de Ariano Suassuna. É ainda neste último ano que Ariano publica o seu romance mais representativo da estética armorial, *O Romance d’A Pedra do Reino*. Mas o vínculo de sua atuação com a possibilidade de o Movimento desdobrar-se e gerar frutos estabelece-se, obviamente, através de uma série de ações de Ariano Suassuna no DEC, conforme relata Santos (1999: 28 e 29):

Convoca músicos nordestinos, famosos como Guerra Peixe, ou desconhecidos, para trabalhar conjuntamente na elaboração de uma música erudita nordestina, a música armorial. (...) As pesquisas avançam em todas as direções, musicais em primeiro lugar - com a criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial, mais conforme à visão de Suassuna - revelando jovens músicos e compositores de talento, Antônio José Madureira, Egildo Vieira, etc. No campo literário, realizam-se as primeiras publicações de jovens poetas da Geração de 65 na revista da universidade, *Estudos Universitários*.

A idéia era abarcar na arte armorial todos os domínios artísticos. O campo das artes plásticas, por sua vez, mesmo com o fato de os artistas terem sido “menos numerosos e mais fugazes” (Santos, 1999: 29), foi dos mais promovidos pela direção de Ariano Suassuna: foram feitas várias encomendas e aquisições de obras de arte para a futura Pinacoteca da Universidade Federal de Pernambuco, inaugurada apenas em 1977, já por Marcus Accioly, que sucedeu Ariano Suassuna na direção do DEC (Santos, 1999: 29). Conforme

Didier (2000: 39), Ariano Suassuna, no DEC, deu apoio aos artistas populares envolvidos com a literatura de cordel, xilogravura e escultura:

O escultor armorial Ferrando Lopez da Paz [*sic*], sobre o Departamento de Extensão Cultural, disse: “pôde me dar o que eu nunca tinha tido antes - a oportunidade de trabalhar com alguma tranquilidade, exercitando livremente minha imaginação criadora. (Didier, 2000: 39)

É também no período da direção do DEC por Ariano Suassuna, mais especificamente a partir de 1970, que Antônio Carlos Nóbrega, atuante como artista armorial até hoje, situa o início de sua “longa jornada de pesquisa, estudo e aprendizado das formas da expressão teatral dos artistas populares brasileiros” (*apud* Didier, 2000: 39):

Fascinado e também encorajado pelo trabalho de estudiosos da Cultura Popular, como Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho, Leonardo Mota, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Théo Brandão e de artistas e escritores como Ascenso Ferreira, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, lancei-me a uma convivência com o amplo e festivo universo dos brincantes, folgazões ou presepeiros dos espetáculos populares, circos mambembes, ruas e praças do Brasil. (*apud* Didier, 2000: 39)

Neste período, porém, vários artistas também se aproximaram com interesses em descobrir possibilidades de caminhos criativos ou em ter espaço para publicar, sem que seus resultados estéticos tenham, de fato, dialogado ou se afinado com os princípios armoriais. A atuação de Ariano como diretor alcançou, mesmo assim, um saldo importante para a continuação da existência do Movimento, após 1974, e a partir de então, com uma definição mais precisa dos nomes em que Ariano Suassuna, já na condição de Secretário de Educação e Cultura do Município, deveria investir para dar continuidade ao projeto armorial.

Em 1975, quando Ariano Suassuna aceita o convite de Antônio Farias, prefeito indicado, para assumir o cargo de Secretário Municipal de Educação e Cultura, vê neste convite a possibilidade de continuar as investidas em uma arte armorial, sob o argumento de criar uma dança, um teatro, um romance ou um cinema “autenticamente brasileiro” (*apud* Didier, 2000: 41). Isso porque o interesse de Antônio Farias, afinado também com a tônica do Governo Geisel e do Ministério de Educação e Cultura de Ney Braga, era apoiar iniciativas culturais que dessem continuidade ao destaque que, por

exemplo, fora dado pelo Movimento Regionalista³⁵ ao Recife (Didier, 2000: 41).

Cabe ressaltar que uma matéria publicada em 2 de novembro de 1975 (Diário de Pernambuco, 1975) dimensiona a importância da Secretaria assumida por Ariano Suassuna para o programa de governo do então prefeito Antônio Farias:

Estimular os novos valores culturais do Recife, nos vários setores da criação artística, é um dos pontos principais do programa de Governo do prefeito Antônio Farias. Através da Secretaria de Educação e Cultura vem ele procurando recolocar as atividades artísticas em situação compatível com o desenvolvimento social e econômico da cidade. À frente da Secretaria de Educação e Cultura do Município encontra-se o escritor Ariano Suassuna, cuja obra literária o coloca entre os maiores nomes das letras nacionais. Os planos, já em execução, na Secretaria de Educação do Município, abrangem uma vasta área de atividades culturais, indo desde a música erudita à valorização da literatura de cordel. Os autores jovens do Recife, com o programa de edições conjuntas terão agora sua vez.

Assim como o renome de Ariano Suassuna como escritor parece justificar seu cargo como secretário, suas opções estéticas parecem suficientemente legítimas para guiar suas ações e seu plano para cultura, incluindo um grande incentivo para artistas ligados, em maior ou menor grau, ao Movimento Armorial. Nesta mesma matéria, são registrados que artistas ou grupos, além dos jovens autores Raimundo Carrero, Maximiano Campos e Ângelo Monteiro (integrantes do Armorial), “terão agora sua vez”. Algumas dessas ações foram a criação da Orquestra Romançal Brasileira, regida por Antônio José Madureira (também integrante do Quinteto Armorial) e a reformulação do Conselho Municipal de Cultura, com o convite de vários

³⁵ Criado por Gilberto Freyre em fevereiro de 1926, quando lança o Manifesto Regionalista, que, ao mesmo tempo em que vem enfatizar “um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil [Recife]” apresenta o curioso esclarecimento: “Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, só os sequilhos feitos por mãos pernambucas ou paraibanas de sinhás sejam gostosos, só as rendas e redes feitas por cearense ou alagoano tenham graça, só os problemas da região da cana ou da área das secas ou da do algodão apresentem importância. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter” (Freyre, 1926). Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm> Acesso em: 15 maio 2008.

nomes vinculados em algum nível ao Movimento Armorial naquele momento, a exemplo de Gilvan Samico, Antônio Carlos Nóbrega e o próprio Antônio José Madureira.

A relação entre a compreensão de cultura popular, identidade e a “nação castanha” de Ariano Suassuna e a do governo militar é ambígua. Como os governantes não viam na cultura popular sua devida dimensão política, não a concebiam como ameaça, e assumiam, desta forma, um discurso de valorização e preservação da cultura popular como salvaguarda da identidade nacional, mas sempre de forma a remover os significados históricos e políticos da cultura popular. Neste sentido, atraía intelectuais que estavam decididos, nos anos setenta, a fazer da valorização do tronco da cultura popular uma bandeira contra a gradual inserção dos *mass media*, sobretudo a televisão, e dos “enlatados” americanos no Brasil. Para aparentemente comungar desta visão, o governo militar, através, por exemplo, do texto do Plano Nacional de Cultura, parecia não ver nenhum entrave em assumir um discurso que conferia negatividade aos meios de comunicação de massa e a descaracterização da cultura brasileira, quando, na verdade, era o próprio governo que se utilizava desses suportes como garantia de seu modelo econômico e de seu regime repressor:

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. (Didier, 2000: 43)

Pelo espaço de intersecção entre o projeto estético armorial e os interesses do governo militar, do mandato de Ney Braga como ministro e do Plano Nacional de Cultura de sua gestão, é que Ariano Suassuna, não só obteve apoio para sua secretaria, como para o Movimento Armorial. Havia nisto uma contradição, que era alvo de muitas críticas ao Movimento Armorial. Ao mesmo tempo em que concebia a cultura brasileira como a harmonia entre as raízes ibérica, indígena e negra e criticava as influências americanas e da cultura de massa, recebia apoio do próprio governo

responsável pelo crescimento da TV no Brasil e por contratos (inconstitucionais) com grupos norte-americanos de comunicação.

Algo da imperatividade do governo militar “respinga” para as escolhas de Ariano Suassuna, na condição de secretário, sobre o que apoiar e incentivar, em prol de sua própria concepção de cultura brasileira. Dessa concepção, viria a decisão de continuar a política de pesquisa e criação artística como desenvolvida no DEC, mas agora apoiado em uma estrutura municipal, através da qual se empenhou para criar a Orquestra Romançal Brasileira, restaurar o Mercado de São José, isentar impostos dos poetas populares (Didier, 2000: 42), fazer várias encomendas a escultores populares, tentar relançar a tapeçaria armorial com os Tapetes de Casa Caiada (Santos, 2000: 104), fomentar a existência do Balé Armorial do Nordeste e da montagem do espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, fundar o grupo Balé Popular do Recife, entre outros.

Não temos conhecimento do poder conferido ao Conselho Municipal de Cultura a essa altura, mas é revelador, de qualquer forma, constatar que sua composição era um apoio estratégico à política armorial a ser desenvolvida pela gestão de Ariano Suassuna, no que ela tinha em consonância com as intenções de Antônio Farias:

A composição do Conselho Municipal de Cultura, que auxilia o prefeito e o guia nas suas escolhas culturais, confirma o papel de apoio estratégico, que representa para o movimento a nova responsabilidade assumida por Suassuna. Presidido por Murilo Guimarães, ex-reitor e amigo de Ariano, o conselho compreende seis outros membros, dos quais quatro são artistas do Movimento Armorial: Marcus Accioly, Raimundo Carrero, José Antônio Madureira e Gilvan Samico (*JU*, 1975, 3). Contudo, no seu discurso de instalação, Suassuna defendia-se de estar ligado a uma tendência contra a outra, ou de querer oficializar o movimento. (Santos, 1999: 30)

Certamente, esta estrutura que garantia ações favoráveis a uma determinada concepção de cultura brasileira fazia com que, já na década de setenta, as polêmicas em torno do Armorial estivessem bastante avigoradas. As críticas apontavam no movimento uma atitude paternalista em relação à cultura popular; resultados estéticos que partiam da “seiva” da cultura do povo, mas que se dirigiam apenas para a elite; negação do que era de fato pop/popular; e, como na visão do escritor e cineasta Jomard Muniz de Britto,

o empobrecimento do entendimento da cultura brasileira através da negação de tudo que vinha de novo (*apud* Didier, 2000: 47³⁶). As críticas de Jomard Muniz de Britto ao movimento tiveram um lugar de destaque em meio às polêmicas, a tal ponto que, na discussão que Maria Thereza Didier faz sobre o Armorial, mereceram e ganharam um comentário mais detalhado. A seguir reproduzimos um trecho (Didier, 2000: 48) que traz um dos aspectos mais controversos entre a visão de Muniz de Britto e a de Ariano Suassuna, a cultura de massa, que, na verdade, é um divisor de águas entre vários outros intelectuais:

A polêmica com as idéias armoriais seria fundamentada no caminho escolhido por Jomard Muniz de Britto, que defendia a cultura de massa como uma possibilidade de “embaralhar” ou “misturar” o que ele considerava como dicotomia clássica, expressa no pensamento nordestino, entre cultura popular e cultura erudita. Muniz de Britto argumentava que a “cultura de massa” não é fatalmente unificadora e propunha transformar as potencialidades técnico-funcionais, desenvolvidas na cultura de massa, em técnico-reflexivas, captando o real como processo evolutivo e criador. (Didier, 2000: 48)

Passados vinte anos, uma entrevista com Ariano Suassuna sobre o programa que desenvolveria como Secretário da Cultura no mandato de Miguel Arraes como Governador do Estado de Pernambuco, de 1995 a 1998, explicita a continuidade e radicalização da política armorial, com uma visão radical com relação às influências da cultura americana, aos *mass media* e ao mercado. A entrevista foi realizada por Ivana Moura e publicada na capa do caderno Viver, no Diário de Pernambuco, em 9 de julho de 1995, com a manchete *Quixote da Cultura Brasileira* e com um tom que transparece perplexidade e reservas à postura assumida por Ariano Suassuna. No subtítulo, ou “sutiã” da entrevista, está dito: “Na contramão do que impera nos ‘mass mídia’, o secretário Ariano Suassuna desenvolve projeto para uma cultura nacional no Estado”. Na contracapa, a continuação da página E-1 (capa do caderno) trazia uma matéria dando notícia sobre a operacionalização da Lei de Incentivo à Cultura; uma outra a respeito dos excluídos do Programa do Secretário; uma vinculada que menciona a solidariedade expressa pelos

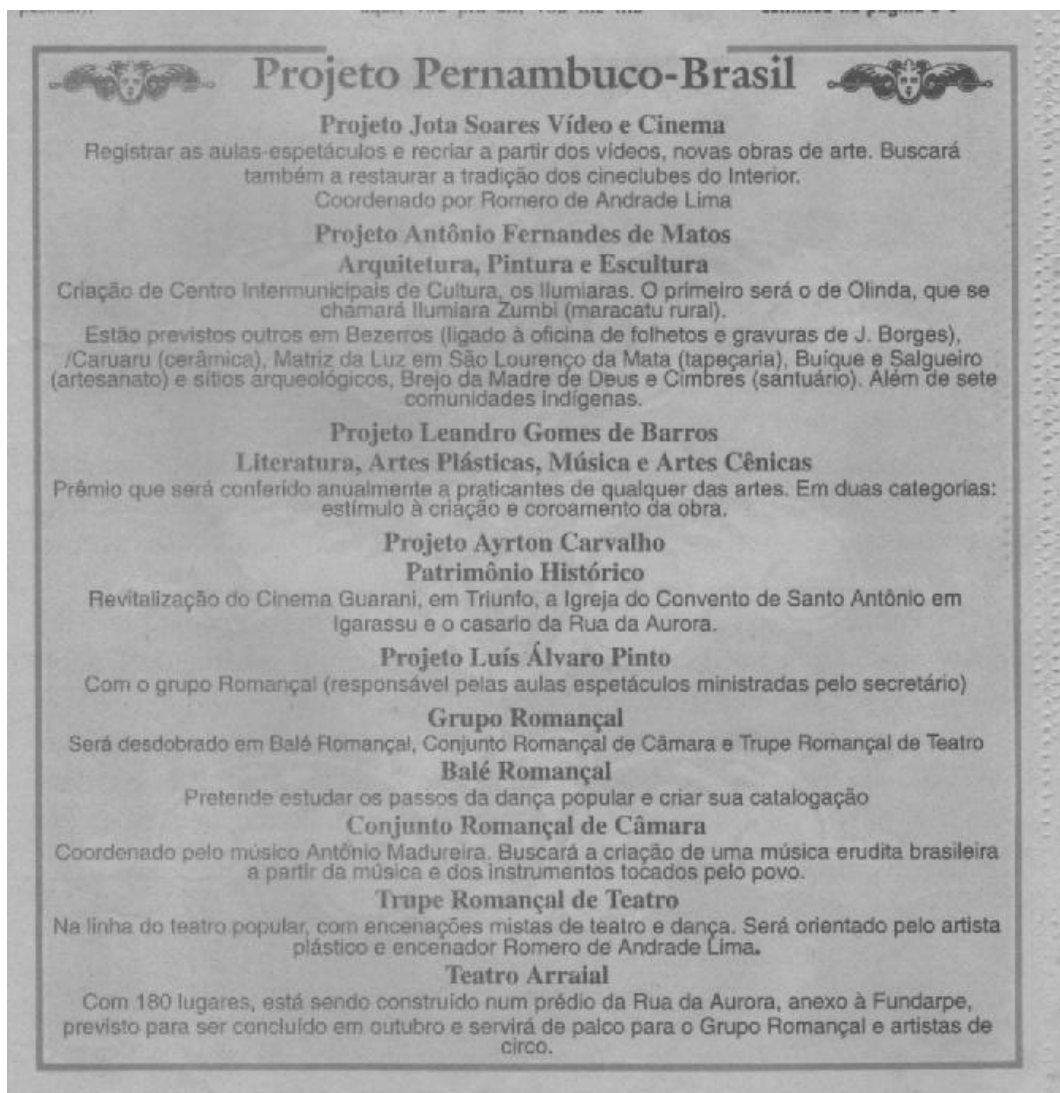
³⁶ Este depoimento de Jomard Muniz de Brito foi gravado, segundo Didier (2000: 47), “na residência do cineasta na cidade do Recife, em 6 de fevereiro de 1990”.

artistas populares contemplados pela política dessa gestão; e uma outra vinculada que trazia a reprodução de um abaixo-assinado de contestação contra o Programa Pernambuco-Brasil, da gestão de Ariano Suassuna.

A entrevista revela, na voz de Ariano Suassuna, o tom autoritário de sua política, que se assume, explicitamente, como excludente, preconceituosa e radical com relação às manifestações culturais que não estão de acordo com a sua visão de cultura brasileira. Em alguns momentos, há também no depoimento dados por Ariano Suassuna uma relação doméstica com as questões do âmbito público, reforçando uma confusão entre âmbitos público e privado, cujo maior exemplo é utilizar-se de um cargo público para incentivar os artistas afinados com uma proposta estética e uma visão particular de cultura, e promovidas, arbitrariamente, à condição de “universais”. Os exemplos mais significativos de seu radicalismo e que apontam o caminho excludente do Programa Pernambuco-Brasil são os pronunciamentos de Ariano Suassuna sobre o rock ou “música de guitarra” feita nos Estados Unidos, cuja introdução no Brasil diz ser inadmissível; sobre o caráter assumidamente excludente do programa; e sobre sua secretaria como uma projeção de sua visão estética.

Quando questionado se o Programa Pernambuco-Brasil é excludente, Ariano Suassuna respondeu (Moura, 1995: E-1):

Está escrito no projeto. Eu não sou amorfo. Tem um tipo de pessoa que gostaria muito que eu fosse secretário repassador de verba. Eu não sou. Pra isso, por que o governador Arraes iria criar uma secretaria de cultura?! Seria muito mais barato colocar uma caixa de Secretaria da Fazenda e toda pessoa que chegasse lá dissesse: “eu preciso de tanto para fazer isso”. Não, nem eu fui convocado pra secretaria pra isso. Todo mundo sabe do meu pensamento, conhece meu pensamento. Eu vim pra cá para executar um programa e se eu tiver, se minha verba só der para um tanto, eu vou excluir gente. Por isso digo que é excludente. Tudo que acho que já recebe apoio do mercado, não vai receber daqui não.



Box na capa do *Viver* em que foi publicada a entrevista com Ariano Suassuna (Diário de Pernambuco, 09 de julho de 1995)

Sem dúvida, o que está por trás dessa polêmica é uma discussão em torno de concepções de política cultural, como abordaremos mais adiante. Dizer que é excludente pelo limite de verba não é o principal problema dessa declaração de Ariano Suassuna. Em parte, todo programa de política cultural acaba por ser excludente, uma vez que não é possível abranger todas as produções, lançar editais, premiações e projetos estruturadores e de continuidade suficientes para contemplar todos os artistas e/ou pesquisadores da área de cultura. O que revela mais fortemente o autoritarismo e teor de herança aristocrática da política de Ariano Suassuna são os seus critérios de

inclusão e exclusão, com base em um entendimento “monolingüe” sobre a cultura brasileira. Quando afirma que não haverá apoio para os que já se sustentam através do mercado, o problema é o tom agressivo implícito contra artistas que conseguem criar um circuito independente através de opções estéticas que não estão afinadas com as do Secretário. Não temos a garantia, por exemplo, de que um grupo (de música, dança, teatro, etc.) com proposta armorial que já tivesse uma boa inserção no mercado deixaria de receber os incentivos dessa secretaria. Questionado se sua política é uma projeção de suas escolhas estéticas, ele responde categoricamente (Moura, 1995: E-1):

Como é que pode ser diferente? Era para eu admitir a estética de quem?! Tem que ser do secretário. Se o secretário é escolhido pra cá... É o mesmo que você perguntar se a política do Estado é a política do governador Arraes. Não foi para isso que ele foi eleito. Ele vai fazer uma política abrangente? Tem que fazer?
(...)

Não. Ele tem que fazer escolhas. Qualquer governante é assim. Olha aí, Fernando Henrique foi eleito, ele acha que deve entregar a Petrobrás e entregou. Está fazendo uma política de escolhas e de exclusão. Ele excluiu o monopólio do petróleo, não é não? (risos). É assim. Agora as pessoas, às vezes, não têm coragem de dizer. Eu tenho. Eu assumo a minha verdade. É claro que a orientação da política cultural do Governo é feita pelo pensamento do secretário. Se o secretário está em sintonia com o governador. O que eu acho que está, porque ele me chamou pra isso. Evidente que ele está.

As fragilidades que se revelam nesse discurso sem concessão são inúmeras: a comparação entre um cargo indicado e o de alguém que foi eleito em um processo que se supõe democrático; a idéia de que um governador eleito não tem que fazer uma política abrangente; a analogia irônica infeliz com as decisões políticas e o modelo econômico de Fernando Henrique, com a qual certamente o escritor Ariano Suassuna não concorda, e mostra, portanto, ao contrapor suas escolhas às do ex-presidente, o quanto é capaz de assumir uma lógica dual de uma certa visão contra outra, como se a superação de um caráter excludente não pudesse ser uma solução inteligente.

Certamente, as fragilidades dessa postura assumida por Ariano Suassuna agravaram a concepção estrita de cultura brasileira que norteou seu programa também nessa gestão e impulsionaram artistas, produtores culturais e intelectuais a tomar a decisão de fazer um abaixo-assinado que contestou e repudiou o Programa Pernambuco-Brasil em público, alegando que tal

programa tirava o direito fundamental inerente a todos que se dedicam à produção cultural, a liberdade de expressão, e feria a Constituição do Estado de Pernambuco, promulgada em 1989, nos Artigos 197 (sobre a obrigatoriedade do Estado de garantir a todos a participação no processo social da cultura), e o Artigo 199, nos Incisos IV, V, VI, VII e IX:.

No documento constam nomes como do escultor Abelardo da Hora, dos maestros Geraldo Menucci e Duda, dos artistas plásticos Sérgio Lemos, Tiago Amorim, Montez Magno, Jobson Figueiredo, do escritor Nélson Saldanha, do produtor Raimundo Campos e da cineasta Kátia Mesel. (...) Ao mesmo tempo, cita que o **Pernambuco Brasil** fere a Constituição do Estado de Pernambuco, promulgada em 1989, que em seu artigo 199 reza que o poder público deve observar os preceitos de “apoio à produção cultural local; informar sobre os valores culturais, regionais, nacionais e universais; respeitar a autonomia, criticidade e pluralismo cultural; participação das entidades representativas dos produtores culturais na discussão de planos e projetos de ação cultural e tratamento da cultura em sua totalidade, considerando as expressões artísticas e não artísticas”. (Moura, 1995: E-6)

A forma de Ariano Suassuna reagir às reivindicações e demonstrações de insatisfação vai da indiferença à argumentação de que não vê nenhuma injustiça em incluir, em seu programa, aqueles que, em outras políticas culturais, estariam na vez de serem excluídos, insistindo numa espécie de “um dia da caça outro do caçador” como postura pública.



Reprodução do abaixo-assinado contra o Programa Pernambuco-Brasil de Ariano Suassuna. (Diário de Pernambuco, 09 de julho de 1995: E-6)

Ao ser indagado sobre que equação utilizaria para solucionar a “revolta dos excluídos”, Ariano Suassuna respondeu o que certamente o levou a, em 2007, ignorar as querelas passadas e dar continuidade à sua forma de fazer política cultural: “O que é que eu posso fazer? Pretendo equacionar de jeito nenhum, minha filha. Sei não...” (Moura, 1995: E-1).

Em 2007, com a vitória de Eduardo Campos (PSB, Partido Socialista Brasileiro) para o governo de Pernambuco, mais uma vez, Ariano Suassuna foi nomeado, para o que essa gestão chama de Secretaria Especial de Cultura. Do ponto de vista burocrático, é “especial” porque ganha autonomia em relação à Educação (na gestão anterior, de Jarbas Vasconcelos, Educação e Cultura compunham a mesma secretaria), mas também porque não constitui uma nova pasta. Trata-se, na verdade, de uma secretaria executiva, um “órgão especial, vinculado ao gabinete do governador” (Leão e L, 2006: D6). A função dessas secretarias executivas é “apenas” de planejamento, de forma que a Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco), órgão executor das políticas culturais do Estado³⁷, continua atrelado à Secretaria de Educação. Essa estrutura incomum é possível graças a uma reforma administrativa feita para viabilizar o programa de governo.

Do ponto de vista da concepção, no entanto, o caráter “especial” dessa secretaria deve-se, certamente, a outras peculiaridades. Este órgão tem como incumbência (pelo menos prioritariamente) montar um espetáculo (ou aula-espetáculo) por cada ano de gestão e fazê-los circular pelo interior do estado e pelas periferias da capital. Serão aulas-espetáculo que ilustram a interpretação de cultura brasileira que Ariano Suassuna e os demais componentes do já conhecido Movimento Armorial perseguem em sua obra.

O objetivo desses espetáculos é ilustrar uma aula sobre a cultura brasileira, conforme ela é entendida pelo Secretário. Segundo a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo (diretora do Grupo Grial), que compõe o quadro de Ariano Suassuna com uma função chamada, para fins burocráticos, de Coordenação de Coreografia, o projeto de Secretaria de Suassuna é baseado

³⁷ Responsável, entre outras coisas, por gerir o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, o Funcultura.

em um ideal: “ideal de que todos possam ter acesso à informação sobre a formação cultural do Brasil”³⁸.

Apesar de não nortear suas novas diretrizes pela insatisfação que sua gestão anterior provocou, o tom assumido por Ariano Suassuna, ao menos ao explicar o papel de sua secretaria, parece hoje mais atenuado. Sobre os objetivos deste órgão especial e com o intuito de “tranqüilizar” “os que possam supor que o armorial irá pairar onipresente sobre a cultura pernambucana em sua gestão”, o próprio secretário explica:

Aqui fizemos uma secretaria de propósito pequena. Aqui temos, digamos, aquilo que gostaria que fosse. Acontece que o governo não é formado apenas por pessoas que gostam de Clóvis Pereira, Ariano Suassuna ou Jarbas Maciel. O governo é uma coisa muito mais ampla. E então combinou-se o seguinte: a Fundarpe se encarrega desta outra parte, é gestora do Funcultura, e atenderia pessoas que têm outros gostos, outras posições. (Teles, 2007:1).

Os outros gostos e posições são os que não estão afinados com o projeto armorial, com sua concepção de cultura, seus princípios criativos e seu entendimento sobre que bens de cultura são legítimos e dignos de veiculação. Foi esse projeto que Ariano Suassuna claramente defendeu na aula-espetáculo inaugural dessa gestão, realizada no dia 16 de março de 2007, em que realçou que o armorial foi criado, desde o início, “para acabar com o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira” (Assumpção, 2007: B4) e citou, como exemplo dessa vulgarização nos dias atuais um trecho de uma canção da banda Calypso, cujo dono e guitarrista, Chimbinha, foi chamado de “imbecil” pelo secretário.

A complexidade cultural e a diversidade estética prevêm que a música de bandas no estilo da Calypso agrade a uma parte da sociedade e a outra, não, como, de resto, toda manifestação cultural. Se aqueles que não se agradam estão no lugar da elite, isso não lhes confere o direito de que sua visão estética seja o referencial, o parâmetro, a partir do qual se julgam outras escolhas, outros gostos, outras expressões. Cada uma das expressões tem valor legítimo como lugar de significação e identificações. É surpreendente que uma gestão cultural, hoje, não parta desse

³⁸ Depoimento concedido em entrevista por correio eletrônico.

entendimento, ou, no mínimo, não tenha implícito em suas ações e seu discurso o reconhecimento de que bandas como a Calypso representam, inclusive, uma expressão econômica, pois constituem um circuito independente de produção, circulação e consumo e empregam milhares de músicos, técnicos, dançarinos, etc., especialmente no Norte e no Nordeste do Brasil. Uma matéria de Renato L publicada no Caderno *Viver*, do Diário de Pernambuco, em 25 de julho de 2007, noticia mais uma etapa do sucesso da Banda Calypso: o resultado da pesquisa realizada pela agência de publicidade F/Nazca Saatchi &Saatchi, que revela que a banda é a mais ouvida do Brasil, através de uma entrevista com “2.166 habitantes de 135 cidades espalhadas por todas as regiões do país” (L, 2007: D1). Nesta mesma matéria, ao mencionar que Chimbinha, sendo evangélico, atribui parte de seu sucesso à ajuda do “Senhor”, o jornalista Renato L mostra, com um certo sarcasmo, estar atento à polêmica gerada pelo adjetivo “imbecil” disparado por Ariano Suassuna contra o guitarrista, na aula-espetáculo inaugural dessa sua nova gestão:

Tomara que o Senhor (e o sucesso) ajude os preconceituosos a se aproximarem com mais benevolência da produção da periferia. Afinal, nem é preciso gostar da música do Calypso para perceber que não dá para entender a cultura brasileira atual (e o próprio país) sem levar em conta fenômenos de massa como esses.

A disposição de Ariano Suassuna a dar continuidade às metas perseguidas desde a década de 70 já provoca, portanto, perplexidade e descontentamento. Artistas, intelectuais, formadores de opinião, jornalistas, parecem partir do consenso de que é necessário considerar a heterogeneidade cultural, e que uma política cultural deve ser, por isso, uma política “multilingüe”, a única forma, conforme Canclini (2003: 156), de conceber um política democrática:

Para que serve uma política que tenta abolir a heterogeneidade cultural? Para suprimir algumas diferenças e marcar outras. Divulgar massivamente o que alguns entendem por ‘cultura’ nem sempre é a melhor maneira de fomentar a participação democrática e sensibilização artística.

Da mesma forma, o questionamento dos que contestam a política “monolingüe” com base nos preceitos armoriais ou, no mínimo, na forma

como Ariano Suassuna concebe a cultura brasileira, constrói-se em torno de entender qual a serventia de uma política cultural que esteja a serviço de propagar exclusivamente o entendimento que os que gostam de Clóvis Pereira, Ariano Suassuna ou Jarbas Maciel têm de cultura. Desse questionamento vem uma série de outros. Se a ação prioritária da política de Ariano Suassuna for mesmo montar aulas-espetáculo e circular com elas para ilustrar sua concepção de cultura brasileira, com a finalidade de que a população tenha acesso à “qualidade”, poderemos identificar o que será sua função com o que Canclini julga insuficiente para considerar uma política como democratizadora. Embora o escritor esclareça que a Fundarpe cuidará dos “outros gostos” e das “outras posições”, as perguntas persistem e até se proliferam: então “gosto” é um critério adequado para pensar e estruturar-se uma política pública?

O Diário de Pernambuco fez uma série de reportagens que discutia o “programa armorial enquanto política pública” (Leão e L, 2007: D1 e D6) e, já na sua primeira reportagem, de 16 de março, um *box* intitulado *Multicultural ou monocultural?* trazia a manifestação de intelectuais e artistas que estão expressamente desconfortáveis com uma suposta revitalização do armorial através de uma estrutura pública. Apontavam a necessidade e a preferência por que se investisse em uma política pluralista, multicultural.

Uma vez que se entenda que uma política democrática pressupõe a “polissemia interpretativa”, como defende ainda Canclini, a discussão sobre o que se entende por cultura, as divergências quanto ao que se considera legítimo como bem de cultura, e a aceitação da diferença devem ser consideradas imprescindíveis para uma política pública que se pretenda democrática:

(...) uma política democratizadora é não apenas a que socializa os bens ‘legítimos’, mas a que problematiza o que deve entender-se por cultura e quais os direitos do heterogêneo. Por isso, a primeira coisa a ser questionada é o valor daquilo que a cultura hegemônica excluiu ou subestimou para constituir-se. (Canclini, 2003: 157)

A discussão sobre o papel de uma política cultural e os significados que estão por trás da escolha de ela conferir-se um determinado atributo deve ser

feita com cautela. Toby Miller e George Yúdice (2002) fazem uma discussão bastante enriquecedora para a avaliação da forma como Ariano Suassuna concebe, desde a década de 1970 até hoje, sua política cultural. Os autores (Miller e Yúdice, 2002: 13) indicam que existe uma luta entre conceber a política cultural como uma esfera transformadora e concebê-la como uma esfera funcionalista. Ao dizer que não é “amorfo”, nem “um repassador de verbas”, mas que, ao contrário, foi chamado para a Secretaria (a de Arraes, mas poderia ser tanto a de Antônio Faria quanto a de Eduardo Campos) para executar um programa que parte do seu pensamento, já conhecido por todos (ou seja, o pensamento armorial e sua defesa de uma “nação castanha”), Ariano Suassuna deixa claro que enxerga a política cultural não como uma esfera funcionalista, mas como uma esfera transformadora, mesmo que a partir de seu pensamento de valorização da tradição.

Ariano Suassuna tem utilizado suas gestões da cultura como ferramentas para um projeto de “educar o gosto” dos cidadãos, o que, conforme Miller e Yúdice (2002: 18) corresponde ao controle cultural ou, mais amplamente, à própria política cultural.

A hegemonia, conforme Gramsci (*apud* Miller e Yúdice, 2002: 19), é assegurada quando

(...) a cultura dominante utiliza a educação, a filosofia, a religião, a publicidade e a arte para conseguir que seu predomínio pareça natural aos grupos heterogêneos que constituem a sociedade. O sucesso deste “consenso” se cristaliza no que logo aparece como um “estado ético”, que merece lealdade universal e transcende as identificações de classe³⁹.

As políticas culturais, igualmente, constituem um meio através do qual a hegemonia é assegurada e apoiada em um “estado ético” ou na suposta universalidade do gosto que é “ensinado” aos cidadãos. Elas “proporcionam um meio para conciliar identidades culturais antagônicas erigindo a nação

³⁹ Tradução nossa do espanhol: “cuando la cultura dominante utiliza la educación, la filosofía, la religión, la publicidad y el arte para lograr que su predominio les parezca natural a los grupos heterogéneos que constituyen la sociedad. El logro de este “consenso” se cristaliza en lo que luego aparece como um “estado ético”, que merece lealtad universal y trasciende las identificaciones de clase.”

como a essência que transcende os interesses particulares⁴⁰.” Nada parece mais apropriado para interpretarmos a forma como Ariano Suassuna tem concebido e posto em prática a sua política cultural, fundada em um discurso de valorização da cultura brasileira, de defesa de uma “nação castanha”, de povo e da cultura popular e na aposta de “educar” a cidadania para um gosto que, apesar de local, é “universal”.

O que é projetado como valor estético universal, no entanto, baseia-se numa série de exclusões, no caso da política de Ariano Suassuna, assumidas, verbalmente, em seu programa político, e materializadas na pedagogia e no exercício do gosto nas suas aulas-espetáculo. Estas assumem, na política de Ariano Suassuna, desde a gestão Arraes, um instrumento fundamental para as pretensões transformadoras dessa política, que tem implícita a ideologia de solucionar uma “incompletude ética”:

A política cultural descobre, serve e nutre a um sentido de pertencimento, valendo-se do regime educativo e de outros regimes culturais baseados na insuficiência do indivíduo contra o benevolente pano de fundo histórico do Estado soberano. (...) “O bom gosto” torna-se tanto o signo de uma cidadania melhor quanto o meio para alcançá-la⁴¹. (Miller e Yúdice, 2002: 28)

Assim, através de aulas-espetáculo, a política cultural desenvolvida por Ariano Suassuna supostamente cumpre esse papel de suprir essa “incompletude ética” ou insuficiência do indivíduo, que carece de aprender o “bom gosto” baseado numa determinada concepção de cultura brasileira, para elevar sua condição cidadã. Da cultura popular representada pela nação castanha de Ariano Suassuna, são excluídas e tratadas com preconceito várias manifestações culturais, assim como as seletas definições de “cultura popular” no século XIX, cujo correspondente - o “povo” - não contempla nem a ralé, nem a “civilização decadente”, como vimos no primeiro capítulo.

⁴⁰ Tradução nossa do espanhol: “Proporcionan un medio para conciliar identidades culturales antagónicas erigiendo la nación como la esencia que trasciende los intereses particulares.”

⁴¹ Tradução nossa do espanhol. Texto original: “La política cultural descubre, sirve y nutre a um sentido de pertenencia valiéndose de régimen educativo y de otros regímenes culturales basados en la insuficiencia del individuo contra el benevolente telón de fondo histórico del Estado soberano. (...) ‘El buen gusto’ deviene tanto el signo de una ciudadanía mejor como el medio para lograrla.”

As aulas-espetáculo de Ariano Suassuna, sem dúvida, revelam quão conectadas estão suas facetas de artista, político e educador. Porém elas revelam, igualmente, como o pensamento armorial acerca de identidade cultural e da cultura popular se traduz em termos de pedagogia. Segundo Tomaz Silva (2006: 97), as questões relacionadas à identidade, à diferença e ao outro constituem um problema social, porque, em um mundo heterogêneo, o encontro com o outro, com o diferente, é inevitável. Ao mesmo tempo, conforme o autor, impõem um desafio para a pedagogia, tanto pela interação das diferenças no espaço da escola quanto porque a questão do outro e das diferenças não podem deixar de ser matéria de preocupação da Pedagogia (Silva, T., 2006: 97), que não tem como ignorar o outro, o diferente:

Mesmo quando explicitamente ignorado e reprimido, a volta do outro, do diferente, é inevitável, explodindo em conflitos, confrontos, hostilidades e até mesmo violência. O reprimido tende a voltar - reforçado e multiplicado. E o problema é que esse “outro”, numa sociedade em que a identidade torna-se, cada vez mais, difusa e descentrada, expressa-se por meio de muitas dimensões. O outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente.

E o outro é, ainda, o outro gosto, ou os outros gostos, cuja responsabilidade Ariano Suassuna, na condição de Secretário da Cultura, explica ficar a cargo de outras instâncias como a Fundarpe, em uma atitude que nos leva a detectar na principal ação de sua secretaria, a aula-espetáculo, uma “pedagogia da mesmidade”. Utilizamos essa expressão para diferenciar o enfoque pedagógico das aulas-espetáculo de Ariano Suassuna das três estratégias descritas por Tomaz Silva (2006: 97 a 102): a primeira, designada de “liberal”, que consiste numa “boa vontade” para com a diversidade cultural, mas sem “questionar as relações de poder e os processos de diferenciação que, antes de tudo, produzem a identidade e a diferença”; a segunda, chamada de “terapêutica” por atribuir “a rejeição da diferença e do outro a distúrbios psicológicos”, de forma que a estratégia pedagógica consiste em tratar essas atitudes “inadequadas”; e a terceira, a “pedagogia da diferença” que corresponde à proposta do autor de que a pedagogia trate a identidade e a diferença como questões políticas, levando em conta as contribuições das teorias culturais mais recentes:

Em seu centro, estaria uma discussão da identidade e da diferença como produção. A pergunta crucial a guiar o planejamento de um currículo e de uma pedagogia da diferença seria: como a identidade e a diferença são produzidas? Quais são os mecanismos e as instituições que estão mais ativamente envolvidos na criação da identidade e de sua fixação? (...) Ela tem que colocar no seu centro uma teoria que permita não simplesmente reconhecer e celebrar a diferença e a identidade, mas questioná-las. (Silva, T., 2006: 100)

A forma de entender a diferença, nessa perspectiva, é acolhendo o outro como outro, o estrangeiro como estrangeiro, e não “deixar que o outro seja como eu sou” (Pardo *apud* Silva, T., 2006: 101):

(...) acolher outrem, pois, em sua irredutível diferença, em sua estrangeiridade infinita, uma estrangeiridade tal que apenas uma descontinuidade essencial pode conservar a afirmação que lhe é própria. (Blanchot *apud* Silva, T., 2006: 101)

Essa forma de acolhimento é a que se alia ao que Glissant chama de “direito à opacidade”, ou seja, a não necessidade de compreender o outro ao preço de reduzi-lo “ao modelo de minha própria transparência” (Glissant, 2005: 86).

A “pedagogia da mesmidade” das aulas-espetáculo armoriais parte de uma perspectiva inversa a esta: a identidade e a diferença não são tratadas como questões políticas e como resultantes de produção discursiva, ao contrário, são naturalizadas ou essencializadas; a complexidade da construção e da fixação das identidades, principalmente no seio de algumas instituições, não é trazida à tona; e, por fim, a compreensão do outro, no máximo, significa reduzir sua outridade “relativamente a mim” ou “relativamente ao mesmo” (Pardo *apud* Silva, T., 2006: 101). Na parte falada de suas aulas-espetáculo, Ariano Suassuna costuma arrancar risos de apoio a comentários que conotam um certo menosprezo (com um misto de desconhecimento) por algumas manifestações - como o *funk* (carioca). E, através dessa forte arma de adesão que é o riso, contribui para formar ou reforçar opiniões acerca do que deve e do que não deve ser assimilado dentro dos limites do popular. Curiosamente, em uma espécie de devolução a esse humor que achata diferenças abismais como as existentes entre o que significa *funk* e *punk*, encontramos, na internet, além de vários trechos de suas aula-espetáculo, um

vídeo intitulado *Funk do Suassuna*⁴². Neste vídeo, como uma espécie de ironia aos desafetos do escritor para com tal tipo de manifestação, seu discurso é colado e mixado ao ritmo do funk carioca, pondo em xeque a legitimidade de seu discurso.

É tentador, neste momento, voltarmos para o início, quando tratávamos das origens do Movimento Armorial, e lembrarmos das discordâncias entre Ariano Suassuna e outros membros do Movimento de Cultura Popular (MCP), principalmente no que dizia respeito à finalidade política e educacional de que este movimento queria incumbir a arte. Em primeiro lugar, havemos de ressaltar a contradição implícita na utilização, feita por Ariano Suassuna, de bens simbólicos a serviço do ideal de ensinar uma determinada concepção de cultura brasileira. Além disso, não precisamos nos esforçar muito para detectar outras discrepâncias, entre, por exemplo, a “pedagogia da mesmidade” das aulas-espetáculo do atual secretário e os pressupostos da atividade pedagógica conforme um dos idealizadores do MCP, o educador Paulo Freire: a dialogicidade; o respeito aos saberes dos educandos; o risco, a aceitação do novo e rejeição de qualquer forma de discriminação; a consciência do inacabamento; e a autonomia do ser do educando.

Um terreno rico dos sintomas da concepção de Ariano Suassuna como educador é a Introdução do seu *Iniciação à Estética* (1979), no qual podemos presenciar sua defesa ao conceito de Verdade, apesar de não exigir que os alunos o sigam:

Não vejo por que motivo devamos recusar verdades que foram incorporadas de uma vez para sempre ao entendimento do mundo por obra de pensadores, solitários ou de sistemas, que, tendo uma visão geral talvez diferente da nossa, encontraram aquelas verdades e conseguiram expressá-los de modo definitivo. (...) Temos de perder a mania de inovar a qualquer preço, de sistematicamente discordar dos pensadores que antecederam o nosso século somente pelo temor de nada dizer de novo. (Suassuna, 1979: 17 e 19)

Conforme o próprio escritor, suas posições estão “mais ou menos definidas” nesta obra. Se ainda mantém um caráter “didático”, com uma taxa mais elevada de caráter expositivo e informativo, é devido às condições em

⁴² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OD92AS8HqLA> Acesso em: 15 maio 2008.

que lhe chegavam os alunos de Estética (ou seja, sem bons conhecimentos de Arte, Literatura e Estética). O seu desejo, no entanto, era o de escrever a obra com a qual sempre sonhou: uma “Introdução Brasileira à Filosofia da Arte”, ou seja, provavelmente com o conteúdo que amplamente expõe, argumenta e difunde, através de suas aulas-espetáculo.

Em parte, o “sonho” de Ariano Suassuna em escrever esta obra é um dado a partir do qual podemos compreender como a idealização da “Obra da Raça”, tematizada pelo *Romance d’A Pedra do Reino*, é mais do que um episódio fictício do universo quadernesco. Trata-se, na verdade, de um ideal sempre perseguido pelo escritor, e que tem como pressuposto a crença na possibilidade de escrever uma obra definitiva para a compreensão de uma determinada cultura, por nela estar formulada uma espécie de “consciência da comunidade”.

Veremos, no próximo capítulo, como esse projeto de uma obra definitiva para a interpretação da cultura brasileira e do “povo castanho” é responsável por que os discursos teórico e literário de Ariano Suassuna tenham entre si uma relação de contigüidade. No que eles formulam, a cultura popular é buscada com objetivos que se assemelham aos das narrativas da nação, sendo parte do que identificamos como uma “simbologia armorial”, a fim de forjar uma continuidade histórica e tornar convincente a unidade nacional, como discutiremos a seguir.

3 A afirmação épica do popular na narrativa da “Nação Castanha” de Quaderna e Ariano Suassuna

*Se dissessem a mim: “toda a sua obra vai ser destruída, você só tem o direito de fazer escapar uma”, eu faria escapar A Pedra do Reino, porque foi onde eu me expressei de maneira menos incompleta. De tudo que escrevi, A Pedra do Reino é o que mais expressa o meu universo interior.*⁴³

⁴³ Carvalho, Eleuda. Entrevista com Ariano Suassuna. Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ecarvalho02c.html> Acesso em: 18 Abril 2008.

É notável a relação de complementaridade entre a obra literária e textos de outra natureza - tese, artigos, entrevistas e ensaios - de Ariano Suassuna no que diz respeito à sua preocupação teórica em definir o que viria a ser uma “autêntica cultura nacional” e, no interior desta, a importância da cultura popular. Entre as obras literárias, no entanto, é o *Romance d’A Pedra do Reino* a obra em que Ariano Suassuna mais completamente desenvolveu a sua noção de “Nação Castanha”, que viria, ainda, a defender como tese de livre docência, sob o título *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, em 1976, cinco anos após a primeira edição do romance.

É, certamente, por esta razão, entre outras, que *A Pedra do Reino* é considerada pelo seu próprio autor como a mais representativa de seu “universo”, que corresponde à interpretação de Brasil, de identidade nacional e de cultura popular apoiada em uma “simbologia armorial”.

A estética armorial não só define as características da obra de Ariano Suassuna e, especialmente, do *Romance d’A Pedra do Reino*, como faz parte do conjunto de referências do universo fictício de Quaderna. Este protagonista, autor textual e narrador, apresentando-se como profundo conhecedor das “coisas armoriais”, é o próprio emblema do artista ou intelectual armorialista:

Para que vossas excelências não estranhem que eu seja tão entendido em Onça e bandeira, explico, primeiro, que sou membro do nosso querido e tradicional “Instituto Genealógico e Histórico do Sertão do Cariri”, fundado pelo Doutor Pedro Gouveia, e no qual, para se entrar, a gente tem que fazer um curso completo de bandeiras, brasões e outras coisas armoriais. (*RPR* - Folheto II, p. 42)

Essa referência à exigência de um “curso completo de bandeiras, brasões e outras coisas armoriais” por um instituto que cuida da matéria genealógica e histórica de uma região nos remete à inventividade dos símbolos que asseguram a continuidade histórica em que se sustentam as narrativas da nação, como vimos no primeiro capítulo. Quaderna é, não só aquele que admite celebrar a antiguidade de sua “nação castanha” através do aprendizado de um conjunto de símbolos e acessórios inventados, mas também um verdadeiro co-criador e defensor dessa inventividade, assim como Ariano Suassuna.

O *Romance d'A Pedra do Reino* foi escrito de 1958 a 1970, mas, segundo o narrador, a história se passa entre os anos de 1935 e 1938. O tempo a partir do qual Quaderna se dirige a todos os brasileiros e ao Supremo Tribunal Federal é o dia 9 de outubro de 1938, em que se encontra preso, na cadeia da Vila de Taperoá, e, nessa condição, conta a história e os motivos que o levaram a estar ali, incluindo o inquérito que se desenrolara neste mesmo ano. A situação enunciativa do interrogatório com o Corregedor constitui a maior parte da narrativa (Folheto XLIX ao Folheto LXXXV, que encerra o romance) e corresponde, segundo Quaderna, a quatro horas seguidas de depoimento, relacionado com os episódios do qual é suspeito: a morte de seu padrinho Sebastião Garcia-Barreto e os antecedentes da cavalgada moura que traria o príncipe do cavalo branco à Vila de Taperoá.

No entanto, nesse depoimento, os acontecimentos relacionados a sua condição de suspeito dão margem a que Quaderna construa, para o Corregedor, uma narrativa lendária acerca da região em que se encontram, o Sertão do Cariri, mas que emblematiza uma reconstrução genealógica da própria “nação castanha” defendida por Ariano Suassuna e representada artisticamente por Quaderna:

Quaderna descreve detalhadamente ao corregedor o ocorrido, revelando a sua construção armorial e castanha. Datas, acontecimentos simbólicos, reais e imaginados norteiam a rememoração quadernesca. Na reconstrução desses episódios, entrecruzam-se muitos outros, formando uma rede de símbolos que dimensionam o universo castanho. Sob a tessitura armorial-castanha de Quaderna, está o universo infantil do narrador, permeado por canções de gesta, folhetos, cantadores, ciganos, circo e lendas entrelaçadas com episódios temporalmente fragmentados,

como a batalha de Alcácer-Quibir, Zumbi dos Palmares, a revolta da Pedra do Reino e Canudos. (Didier, 2000: 181)

Do entrecruzamento desses episódios, símbolos e tempos históricos fragmentados, erige-se a defesa de uma “nação castanha” e, no interior desta, a afirmação épica do popular, de um modo muito particular: fazendo equivalências entre o contexto popular nordestino e o universo da nobreza européia, mas sem desfazer-se da lógica e dos conteúdos ideológicos próprios a este último. Vejamos o que é possível apreender através da definição do contexto enunciativo feita pelo narrador:

Este, como as *Memórias de um Sargento de Milícias*, é um “romance” escrito por um “brasileiro”. Posso começá-lo, portanto, dizendo que era e é, “no tempo do Rei”. Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 é o chamado “Século do Reino”, sendo eu, apesar de preso, o *Rei* de quem aí se fala. (...) Para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu “romance” é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido. (*RPR*, 33 e 34)

As aspas que destacam as palavras “romance” e “brasileiro”, certamente, encerram a ambigüidade de que Ariano Suassuna deseja atribuir a elas: o brasileiro e o caráter “universal” desejado por Ariano Suassuna; e o termo “romance” e a confusão que lhe é própria. Conforme Idelette Santos (1999: 112), eis um termo importante para o conhecimento e a compreensão da poesia oral, e para a “descoberta do universo armorial e ‘romança’”. E a autora explica a ambigüidade que é inseparável do termo da seguinte forma:

Via de regra, o romance dito tradicional e de origem ibérica é considerada como “uma narrativa cantada com acompanhamento instrumental. Caracteriza-se por ser cantada, breve, tradicional, impessoal e de tom popular” (Almeida, 1957, 97). Geralmente dialogado, com temática variada, apresenta-se em versos longos, de dois hemistíquios heptassílabos, e rimados. Os dois tipos de romance, citados pelo mestre [João Melchíades], correspondem, portanto, ao romance tradicional e ao romance em prosa, de aventuras ou cavalaria.

Dessa forma, a dubiedade do termo não parece englobar um sentido afinado com a caracterização do romance por Bakhtin e com sua relação crítica com os demais gêneros. Nesta relação, “não se pode falar de uma harmonia possível”, pois, conforme o autor (Bakhtin 2002: 399), “o romance

parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem”, e, apesar de integrar outros à sua construção particular, reinterpreta-os e dá-lhes um outro tom.

Isso explicita que a condensação romance-epopéia proposta por Ariano Suassuna não representa nenhuma impossibilidade nem contradição. *O Romance d’A Pedra do Reino* opera todos os itens dessa relação do romance com outros gêneros, mas não cremos que há um visão crítica sobre eles, em especial, sobre o gênero épico. A romancização do gênero épico na *Pedra do Reino* não atinge o ponto que Bakhtin considera o mais importante da relação crítica que o romance estabelece com os demais gêneros na época em que o romance se estabelece como predominante (segunda metade do século XVIII):

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos extratos “romanescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente - e isto é o mais importante -, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (Bakhtin, 2002: 400 - grifo nosso)

É justamente esse contato vivo com o presente inacabado que não presenciamos introduzir-se em *O Romance d’A Pedra do Reino*, ao contrário, consideramos muito mais forte a presença nesse romance dos componentes épicos do *passado absoluto* e do *isolamento da contemporaneidade*, conforme Bakhtin (2002). A presença de um humor no discurso de Quaderna, não raras vezes paródico, dirige-se não a deslegitimar qualquer “ideologia da epicidade”, mas a desconstruir a univocidade da História oficial, para erigir um discurso fictício, igualmente épico, de apoio à tese da “Nação Castanha”.

O objetivo do humor está relacionado com a conquista de adesão dos leitores, assim como isso também constitui uma estratégia das aulas-espetáculo de Ariano Suassuna em relação a seu público. À condição assumida para produzir um tom humorístico, que o próprio escritor costumeiramente nomeia de “rei-palhaço”, soma-se, ainda, a de “louco”. A palavra “delirante” (do Rei “de quem aí se fala” e que se encontra preso) é interdita. Ao mesmo tempo em que não é ouvida, pode ser creditada como portadora de alguma

verdade oculta, de “uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis” (Foucault, 1996: 11). E é valendo-se dessas estratégias que Quaderna busca legitimidade e a adesão da “Nação Brasileira”, não só para sua defesa no “terrível processo” em que se vê envolvido, mas, sobretudo, para as teses que construirá acerca de sua “Nação Castanha”.

Vimos, no segundo capítulo, que a noção de “Nação Castanha”, defendida ora explícita ora implicitamente pela variedade de discursos de Ariano Suassuna, incluindo sua obra literária, está afinada com a atribuição de sentidos positivos às idéias de mestiço e mestiçagem, tal como tais noções foram reinterpretadas por Gilberto Freyre, isto é, deslocando-se do enfoque racial para o cultural e, ao mesmo tempo, numa compreensão de fusão de povos como unidade harmônica.

É uma variação dessa visão que está exposta tanto na tese de Ariano Suassuna, *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, quanto no *Romance d’A Pedra do Reino*, com a peculiaridade de ajustar a interpretação freyriana às influências barrocas sofridas pelo criador do Armorial e, dessa forma, equalizar a união harmônica que caracteriza o nacional na visão de Gilberto Freyre, com uma “união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a complementaridade de opostos” (Suassuna, 1976: 4). Sobre como as idéias freyrianas de uma miscigenação harmônica como marca da nação brasileira se atualizam no discurso de Quaderna, explica Farias (2006: 345 e 346):

O conceito de “Povo Fidalgo-Castanho” através do qual Quaderna explicita a sua concepção de Nação brasileira remete à ideologia da “miscigenação abasileirante e democratizante” que informa o discurso de Gilberto Freyre, podendo ser lido como uma variante dessa ideologia. É em torno desse conceito, em que são eclipsadas as contradições de raça, de cultura e de classe social, que o narrador Quaderna constrói a ficção de um Brasil cadinho, cujos personagens, como já se viu, travestem-se de fidalgos e cavaleiros medievais.

Nas equivalências com os elementos cavaleirescos medievais, o modo de se relacionar com o passado confere ao *Romance d’A Pedra do Reino* todos os traços épicos teorizados por Bakhtin: a valorização de um passado absoluto, utilizando-se do dispositivo da lenda nacional; o isolamento da

contemporaneidade, uma vez que tudo que está situado no passado “fastigioso” nacional é colocado numa condição superior em relação ao presente. Além disso, o personagem principal, também narrador e autor textual do *Romance d’A Pedra do Reino*, Quaderna, representa o herói-síntese da “Nação Castanha”, por encerrar a característica de “fusão de opostos”, cuja conciliação contém uma idéia de suposta completude que não deixa espaço para outras visões, conformando, assim, uma consciência monolíngüe do mundo.

Como lugar de escritura de uma narrativa da nação, a relação que o *Romance d’A Pedra do Reino* estabelece com a cultura popular é a partir dos mesmos obstáculos epistemológicos presentes nos discursos daqueles que estavam interessados na constituição das nações européias a partir do século XVIII. A exigência de verossimilhança implica a necessidade de buscar símbolos que forjem uma continuidade histórica, e vários desses símbolos serão buscados em cantigas tradicionais, equivalências com o contexto brasileiro, lendas, histórias orais, manifestações populares, etc. É neste contexto que a valorização da cultura popular e as inúmeras referências a ela, no *Romance d’A Pedra do Reino*, implicam uma afirmação épica das identidades populares, pois tal valorização sempre se dá por sua identificação com um passado glorioso, e não pelos seus desdobramentos e transformações no presente:

Assim, para o autor d’*A Pedra do Reino*, (...), o interesse primordial pela obra popular e pelo povo parte do pressuposto romântico de que a cultura popular é a fonte pura, as raízes definidoras de uma autêntica cultura nacional da qual a cultura erudita se alienou e à qual deve regressar em busca de sua *identidade nacional*. (...) A ideologia da unidade nacional permeia, pois, as várias formulações do autor sobre as manifestações culturais populares. (Farias, 2006: 58 e 59)

Neste capítulo, discutiremos de que forma se dá a afirmação épica das culturas populares no *Romance d’A Pedra do Reino*, buscando, sempre que isto for elucidativo, fazer conexões com a tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976) - em que as teses implícitas no romance se configuram como uma verdadeira Tese da “Nação Castanha”. Dividimos nossa discussão em temas que correspondem aos traços que identificamos, no primeiro capítulo, como

pertencentes ao discurso épico, a partir de Bakhtin (2002), Lucchesi (1992) e Glissant (2005), mas apenas como pontos de partida para as discussões acerca das compreensões de cultura popular e de identidade implícitas no discurso narrativo de Quaderna e de Ariano Suassuna.

Que popular é encenado na “Nação Castanha”

Muitos aspectos da relação de Ariano Suassuna com a cultura popular encontra suas bases no período romântico e nos estudos folcloristas das culturas populares. Assim como o folclore nega o romantismo, mas repete vários das dificuldades epistemológicas do enfoque romântico das culturas populares, como vimos no primeiro capítulo, muito do que Ariano Suassuna diz hoje acerca da cultura popular alegando não confundi-la, por um lado, com o folclore e, por outro, com a cultura de massa, incorre na repetição da afirmação épica das identidades populares, o que foi um pressuposto da forma como os folcloristas viam a cultura popular dentro do contexto de constituição das nações européias.

No discurso de Ariano Suassuna - em entrevistas, artigos, tese, aulas-espetáculo - a definição do popular afina-se com a seletividade de que estava imbuída a concepção de cultura popular dos românticos e dos folcloristas, identificada com um repertório de elementos associados com um “passado longínquo”, capaz de forjar uma continuidade histórica de modo a justificar a constituição de uma “nação”. Desta forma, a valorização da cultura popular, entendida sempre como tradição, é atravessada pela atribuição de valor ao passado e o isolamento da contemporaneidade, e por isso, determinadas manifestações do presente são excluídas (sob o argumento de serem decadentes, deteriorantes), e as transformações históricas da cultura popular não interessam a esses discursos.

Essa concepção está claramente refletida no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, no qual a valorização de um passado absoluto e o isolamento da contemporaneidade se dão, sobretudo, através das escolhas intertextuais. As fontes se alternam: a literatura medieval, principalmente os romances de cavalaria de origem ou em versão ibérica; a literatura de cordel, sobretudo, a vertente que reproduz temas do romanceiro medieval; e ainda obras brasileiras de escritores, historiadores, sociólogos, etc. O objetivo da retomada atravessa todas as citações, quando articuladas no discurso de Quaderna, e é muito semelhante à finalidade dessa mesma operação na tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, de Ariano Suassuna: reunir o conjunto de obras representativas da cultura brasileira e do “espírito peculiar e único” do nosso país (Suassuna, 1976: 3). A fim de mostrar como as “marcas essenciais que caracterizam a Cultura brasileira” (Suassuna, 1976: 3), o autor da tese referida constrói uma verdadeira genealogia dos pensadores e escritores “mais representativos” de como se delineou, ao longo da História, a “união de contrários” como marca da “Nação Castanha”, conforme a leitura “focalizada” do escritor armorial. Quando dizemos uma leitura “focalizada” estamos nos referindo ao ajuste dessas obras a um “sistema óptico” de Ariano Suassuna, a fim de obter de tais referências a confirmação de sua interpretação da cultura brasileira, baseando-se esta numa lógica binária, como detalharemos e discutiremos mais adiante.

O ajuste a tal sistema óptico tem como fim, portanto, um projeto: a defesa da “nação castanha”; e é subordinada a tal projeto que a literatura popular, bem como as demais referências, é “lida”, citada e recriada n’*A Pedra do Reino*. Um dos aspectos que fortalece a adequação da literatura popular a esse propósito é a seletividade das fontes, e, conseqüentemente, o que fica definido como o popular no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Recriada para novos versos ou de forma “diluída” na prosa de Quaderna, a fonte popular a que Ariano Suassuna recorre é, sobretudo, a literatura de cordel, que chegou ao Nordeste do Brasil através dos colonizadores lusitanos e começou a ser difundida no século XVI ou século XVII (Diegues Júnior, 1986: 31). O romanceiro que nos vem de Portugal já é, desde lá, híbrido, proveniente de fontes diversas, e, por isso, mais peninsular do que

lusitano (tanto que também se divulgou em países de colonização espanhola). No Brasil, a literatura de cordel se difunde e se forma, ao mesmo tempo, a partir das trocas com outras referências, a exemplo das histórias contadas pelos *akpalôs*⁴⁴ registrados por Câmara Cascudo (Diégues Júnior, 1986: 37). E, certamente, ao longo da história, outras trocas se realizaram e se realizam.

Vários fatores contribuíram para que o Nordeste constituísse o ambiente propício para que a literatura de cordel surgisse e se difundisse facilmente. As trocas culturais (não sem conflitos) entre os portugueses e africanos, a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas e bandos de cangaceiros, entre outros fatos que não raramente ganham equivalência com outros elementos medievais ibéricos, pareciam tornar fértil o ambiente para o aparecimento de cantorias que representavam uma espécie de “consciência da comunidade” sobre tais fatos⁴⁵. Na verdade, muito antes de “herdarmos” manifestações culturais como a literatura de cordel, herdamos as condições relacionadas à formação social que lhes eram favoráveis e que, portanto, também favoreciam a representação épica desse “cenário”, o que nem sempre é interpretado de forma crítica pelos nossos estudiosos, como podemos constatar nessa observação de Diégues Júnior (1986: 35) a respeito dessa herança peninsular:

Da península foi que nos veio: é uma das heranças que devemos, o Brasil a Portugal, os outros países americanos à Espanha, fazendo com que o épico e o lírico, pelo que o povo se manifestava, persistissem entre nós, ora em sua forma tradicional, das narrativas registradas no romanceiro, ora em suas formas ocasionais, pelo registro de fatos circunstanciais, de momento, que mereceram a atenção das populações, conservando-os na memória popular.

Essa visão que tende a apagar as complexidades e as relações conflituosas da “mímica colonial” (Bhabha, 2003) também está presente no discurso de Ariano Suassuna e em sua escolha clara pela vertente de literatura de cordel que mantém o vínculo mais forte com o romanceiro ibérico

⁴⁴ A respeito dos *Akpalôs*, Amarino Queiroz (2007: 141) fornece a seguinte informação: “A esse propósito, é ainda Cascudo (p. 154) quem assegura: os *akpalôs* se constituíram numa “instituição africana florescida no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias”, negras “que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos”.

⁴⁵ Para mais informações sobre as condições favoráveis da difusão da literatura de cordel no Nordeste, ver Diégues Júnior (1986).

tradicional, em que a “ideologia da epicidade” (Lucchesi, 1992: 15) está mais acentuada - em primeiro lugar, pela opção por perpetuar histórias do passado e nisto estar contida a escolha pelo “isolamento da contemporaneidade”; e, em segundo lugar, pelo próprio conteúdo épico do romanceiro e dos temas tradicionais:

Castelos, damas, cavaleiros e princesas povoam os folhetos populares do interior nordestino, contando-nos sobre batalhas e reis entre os quais se encontram Carlos Magno e seus vassalos, cristãos e mouros, reis e imperadores vislumbrando histórias de amores e fantasias. Símbolos e cores nos estandartes das cavalcadas fazem referência a um mundo religioso povoado de anjos e demônios, onças e cobras. Das artes das ruas, das festas, dos autos populares, dos folhetos, mamulengos e cantigas populares que permeiam o interior nordestino, juntamente com a tradição ibero-medieval, os armoriais recriam e constroem uma arte popular erudita. (Didier, 2000: 178 e 179)

Desde suas origens, a literatura de cordel apresenta, quase que simultaneamente, duas vertentes: por um lado, a divulgação de narrativas tradicionais, através da conservação e transmissão da memória popular, os “chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou viagens ou conquistas marítimas” (Diegues Júnior, 1986: 31); e, por outro, o relato de fatos recentes, “de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população” (Diegues Júnior, 1986: 31). Essas duas tendências permaneceram sendo cultivadas no decorrer do tempo e definiram, relativamente, os tipos de temática incorporados pela literatura de cordel:

Desta maneira, podemos desde logo evidenciar a existência, no romanceiro e hoje na literatura de cordel, de dois tipos fundamentais da temática: os temas tradicionais, vindos através do romanceiro, conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos - e aí se situam as narrativas de Carlos Magno, dos Doze Pares de França, de Oliveiros, de Joana d’Arc, de Malasartes, etc.; e os temas circunstanciais, os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instante, e que tiveram repercussão na população respectiva - são enchentes que prejudicaram populações, são crimes perpetrados, são cangaceiros famosos que invadem cidades ou praticam assassinio, são também hoje, com a facilidade das comunicações⁴⁶, certos fatos de repercussão internacional. Temos assim os temas tradicionais, de um lado; e de outro lado, os fatos circunstanciais, quando a literatura de cordel se transforma em jornal escrito e falado e em crônica ou fixação dos acontecimentos. (Diegues Júnior, 1986: 51)

⁴⁶ Observemos que quando esse texto foi publicado (1986), a facilidade das comunicações a que o autor se refere ainda não inclui o fenômeno de comunicação e tecnologia chamado Internet.

Relacionada a essa tipologia, há ainda uma divisão entre dois tipos de poesia: a chamada “obra feita”, tradicional, que já faz parte da memória dos cantadores; e o repente, improvisado, “o verso do momento, dito à face de um fato momentâneo, ou a propósito de uma pessoa presente” (Diégues Júnior, 1986: 43).

Na seletividade das fontes populares d’*A Pedra do Reino*, fica clara a predominância de citação de fontes populares cuja temática é advinda do romanceiro ibérico, e não das que “noticiam” fatos circunstanciais ou acontecidos recentemente; e, ainda, a predileção explícita pela “obra feita”, que o próprio Ariano Suassuna classifica de “poesia de composição”, em contraposição à “poesia improvisada”.

Na preferência pelas “obras feitas” está implícita a possibilidade de maior controle dos conteúdos ideológicos a serem veiculados, pois nelas o impacto da cultura dominante que se assinala no cancionero tradicional anônimo é bastante mais evidente (Colombres, 1995: 155). Veremos, no sexto capítulo, como a presença dessa noção de “obra feita” e, portanto, menor espaço para a improvisação, será importante para a compreensão dos primeiros espetáculos do grupo Grial, assim como a sua flexibilização será determinante nos espetáculos mais recentes.

N’*A Pedra do Reino*, talvez a exceção em relação à predileção pelas “obras feitas” que retomam os temas do romanceiro tradicional fique por conta de alguns poucos exemplos de versos que complementam os próprios fatos fictícios narrados, como este a seguir, que amplia a plasticidade da cena do tiroteio e da confusão em torno da chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco a Taperoá:

*“E era um barulho danado,
todo esse Povo atirando!
As balas, por perto deles,
passavam no Ar, silvando!
O tiroteio imitava
um tabocal se queimando!” (RPR - Folheto III, p. 52)*

Portanto, os versos se relacionam com notícias que são engendradas dentro do próprio universo fictício evocando um passado épico nacional, espelhado na correspondência com os valores ibéricos medievais. Eles não são

retomados de folhetos de acontecimentos referentes ao período histórico em que se passa a história do romance.

Não faz parte de nossos objetivos um levantamento das fontes literárias e dos procedimentos formais que as recriam n’*A Pedra do Reino*; tampouco objetivamos fazer um reconhecimento dos gêneros populares citados e recriados por Ariano Suassuna, assim como uma tipologia dos modos de citação desses gêneros. Esses já foram esforços empreendidos satisfatoriamente por Idelette Santos, em seus respectivos trabalhos de mestrado (Santos, 1974) e doutorado (Santos, 1999).

A utilização das referências e recursos da literatura de cordel na estrutura romanesca d’*A Pedra do Reino* constitui um de seus pontos fortes, pois, como explica Farias (2006: 291), o romance dialoga profundamente, em seus vários níveis, com o vasto material desta vertente literária:

Sejam da autoria de um vate sertanejo, famoso ou anônimo, sejam de autoria do próprio Quaderna ou dos poetas João Melchiades e de seus discípulos, recriados ou não, citados literalmente ou readaptados ao sabor dos eventos dramatizados, os folhetos de cordel - a par das demais formas de expressão estética da cultura popular - assumem um relevo especial no *corpus* da obra. Ligam-se à substância mesma da existência do narrador, modulando conseqüentemente a ação narrada, que se tece a partir da experiência oralmente transmitida pelo imaginário poético do sertão. (Farias, 2006: 294)

No entanto, nosso interesse na discussão sobre a relação entre o *Romance d’A Pedra do Reino* e a literatura de cordel, e entre esta e suas origens cavaleirescas, é explicitar os caminhos por onde se reforça o interesse de Ariano Suassuna por uma “ideologia da epicidade”.

Os componentes épicos podem ser identificados em inúmeros aspectos do *Romance d’A Pedra do Reino*, tanto no que é referente ao que apreendido da literatura popular, ou seja, o que da literatura popular interessa a este romance, quanto no que se relaciona com o modo como a citação dessa literatura é contaminada pelo projeto armorial e pela noção de uma “nação castanha” que estão subjacentes ao *Romance d’A Pedra do Reino*.

Ao passo que os folhetos de acontecimentos recentes, como lugar privilegiado de inscrição de novas interpretações da história, são praticamente abolidos, n’*A Pedra do Reino*, a correspondência entre o mundo

da nobreza européia e o mundo rural do Sertão feita pelos folhetos de matéria cavaleiresca é repetida, sem nenhum teor crítico.

É interessante relacionarmos a distinção feita por Bakhtin (2002: 406) entre os cantos primitivos e os *aedos* de um lado, e os cantos épicos que nos são acessíveis de outro, com as duas vertentes da literatura de cordel, das quais uma, assim como os *aedos*, se relaciona com seus contemporâneos e com os fatos históricos do presente; e a outra, assim como os cantos épicos, se origina como uma interpretação épica do passado, parecendo não referir-se a seus contemporâneos, “mas ao ‘mundo dos ‘pais’, das origens e dos fastígios, como que canonizando-os em vida” (Bakhtin, 2002: 406).

Na preferência pelos temas tradicionais e não pelos acontecidos recentes, também está implícita a opção por suprimir a faceta do cordelista como “jornalista, conselheiro do povo e historiador popular” (Curran, 2003: 19). A condição do poeta como aquele que fala a seus contemporâneos, interpretando a história recente a seu modo, é preterida em prol de versos que retomam interpretações já estáveis (épicas) do passado.

A relação com a literatura de cordel e a matéria cavaleiresca revela o quanto, no discurso e na obra de Ariano Suassuna, é mais inventivo do que verdadeiro que o fundo da valorização da cultura popular seja o Povo (com a inicial maiúscula como o escritor costuma grafar, como índice dessa valorização). Ambas as referências estavam no rol de elementos que deixavam borradas as fronteiras entre cultura de elite e cultura popular, antes dos séculos XVII e XVIII. O gosto pelos romances de cavalaria era generalizado, e a literatura de cordel não era associada ao povo inculto:

Pode-se dizer que antes cultura de elite e cultura popular se misturavam, suas fronteiras culturais não eram tão nítidas, pois os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos; as autoridades possuíam ainda uma certa tolerância para com as práticas populares. Vários esportes, considerados violentos, eram patrocinados pelos senhores da terra, o gosto pelos romances de cavalaria era generalizado, e as baladas e a literatura de cordel não eram associadas, pela minoria educada, ao povo inculto, ela participava também da mesma inclinação estética. (Ortiz, 1992: 15 e 16)

Isso é muito revelador de como a valorização da cultura popular que está no discurso e na obra de Ariano Suassuna, e que se estende aos princípios

armoriais, é sintoma, na verdade, da valorização do que sempre foi a “inclinação estética” da elite europeia. O trabalho armorial não é, portanto, dar um outro estatuto ou posição às práticas populares dentro da sociedade brasileira, mas incentivar relações aproximadas com as que a elite europeia estabelecia, antes dos séculos XVII e XVIII, com tais práticas.

Conforme Colombres (1995: 142), o “ciclo de cavalaria” caracteriza-se como “literatura eminentemente aristocrática que cede pouco espaço ao imaginário popular e narra, sobretudo, a luta entre cristãos e infiéis”⁴⁷. Os conteúdos ideológicos da cultura dominante são retransmitidos através da recriação dos temas cavaleirescos na literatura de cordel baseada no romanceiro medieval, embora muitas vezes com um caráter contestatório, nisto consistindo o caráter ambíguo do romanceiro tradicional anônimo (Colombres, 1995: 155).

Apesar de o riso ser um dos elementos de contestação em relação aos “ricos, o clero e o poder político” (Colombres, 1995: 155) e estar fortemente presente no *Romance d'A Pedra do Reino*, não é esse caráter contestatório que se sobressai ao se retomarem os cordéis com temas cavaleirescos nesse romance, mas sim a corroboração de seus conteúdos ideológicos, nem sempre verdadeiramente favoráveis aos poetas populares como agentes, e ainda num tipo de tradução da realidade nordestina brasileira para um sistema de valores imperialistas europeus que apaga, ao menos em parte, os conflitos coloniais advindos desse sistema:

A poesia épica popular tem sua expressão mais genuína entre nós no cancionero histórico, escrito durante as guerras de independência e outras, tanto anticoloniais quanto internas, que se sucederam nos séculos XIX e XX. A maioria destes versos, como a quase totalidade dos *corridos* mexicanos, cantam as façanhas dos heróis verdadeiramente populares, ainda que não falem louvores aos que representaram interesses contrários a estes setores.⁴⁸ (Colombres, 1995: 156)

⁴⁷ Tradução nossa do espanhol. Texto original: “literatura eminentemente aristocrática que cede poço sitio al imaginario popular y narra sobre todo la lucha entre cristianos e infieles.”

⁴⁸ Tradução nossa do espanhol. Texto original: “La poesía épica popular tiene su expresión más genuína entre nosotros em el cancionero histórico, escrito durante las guerras de independência y otras, tanto anticoloniales como intestinas, que se sucedieron em los siglos XIX y XX. La mayoría de estos versos, como la casi totalidad de los *corridos* mexicanos, cantan las hazañas de los héroes verdaderamente populares, aunque no faltan loas a los que representaron intereses contrários a estos sectores.”

Entre os elementos retomados de forma positiva, está o significado da corte, relacionada, por exemplo, no ciclo arturiano, à idéia de harmonia: “A noção de Corte está extremamente ligada à de harmonia, funda os valores e as coisas, sendo que a ligação entre rei e vassalos é uma espécie de equilíbrio que se busca” (Ferreira, 1991: 54). Vejamos como esses conteúdos ideológicos são perpetuados pela valorização de um passado absoluto, através das correspondências feitas por Quaderna entre o Sertão e mundo da nobreza européia⁴⁹.

As explicações de Quaderna sobre como se iniciou e se desdobrou seu encanto pela literatura de cordel que recria as matérias cavaleirescas são dadas, principalmente, nos Folhetos de XI a XIV. Neles, em um raciocínio de “livro-raiz”, que retomaremos mais adiante, o personagem recupera a origem desse seu interesse e o atribui às influências, ainda na adolescência, de sua Tia Filipa e dos ensinamentos do poeta João Melchiades Ferreira⁵⁰, que, na trama ficcional, é o seu “padrinho-de-crisma”.

Sob as influências de “Tia Filipa”, vemos a relação com um passado épico construir-se no imaginário de Quaderna já bastante misturadas com suas referências pessoais, e totalmente desprovidas de seus significados históricos. Consentido a brincar com a tia e as meninas com uma cantiga de roda, das filhas de La Condessa, Quaderna, como cavaleiro, deveria escolher uma dessas filhas. Encantado pela dinâmica da brincadeira que o fizera estar próximo à Rosa, sua “escolhida”, Quaderna interessa-se pelos significados dos elementos:

(...) Perguntei a Tia Filipa o que era uma Condessa e o que significava um Cavaleiro.

- Isso são coisas antigas, Dinis! - disse ela. - É melhor você perguntar a seu Pai, que é homem mais ilustre do que eu! Acho que uma Condessa é uma Princesa, filha de um Fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom Sebastião!

⁴⁹ Sobre a reverberação do universo cavaleiresco, através da retomada de elementos que lhe são fundamentais como o cavalo, e das matrizes cavaleirescas no *Romance d'A Pedra do Reino*, cf. Farias (2006: 294-302).

⁵⁰ Alguns dados biográficos desse poeta são fornecidos pelo próprio Quaderna, ao apresentá-lo, e correspondem à realidade: João Melchiades, poeta e violeiro, foi soldado, combateu na Guerra de Canudos, sobre a qual escreveu um *romance* (cordel) e também foi o primeiro poeta a escrever sobre Antônio Conselheiro.

- E um Cavaleiro? - insisti, depois de anotar, em meu sangue, aquela noção de *Princesa*, misturada para sempre, agora, ao cheiro e aos seios de Rosa.

- Um Cavaleiro - explicou Tia Filipa - é um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e casar com a filha do Rei! Foi então por isso, nobres Senhores e belas Damas, que a *Cantiga de La Condessa* contribuiu danadamente para que eu me entusiasmasse quando, depois, soube a história da Pedra do Reino, com os Pereiras, Barões do Pajeú, montados a cavalo e comandando a tropa de Cavaleiros que iria acabar, a faca, com o Trono real dos Quadernas. (...) (*RPR*, Folheto XI - pp. 88 e 89)

Nas explicações de Tia Filipa já estão contidas a valorização do passado épico (do qual os homens “ilustres” são melhores conhecedores) e uma interpretação dos fatos de modo a esvaziá-los de ideologia. E, no “arremate” explicativo de Quaderna a seus “leitores virtuais” acerca de como aqueles elementos iam se entranhando em seu sangue, se evidenciam marcas enunciativas (“nobres Senhores e belas Damas”) que o removem da condição de um “contemporâneo” que se dirige a seus “contemporâneos”. As influências sobre a relação axiológica de Quaderna com o passado, de modo a considerá-lo superior ao presente, exemplifica-se, também mais adiante, na evocação elogiosa do cangaceiro Jesuíno Brilhante, a quem Tia Filipa e a amiga Sá Maria Galdina consideravam:

(...) “o mais corajoso e cavaleiro do Sertão, um Cangaceiro muito diferente desses Cangaceiros safados de hoje em dia, que não respeitam mais as famílias”, como dizia a Velha do Badalo, com plena concordância de Tia Filipa.

Eu, o que mais admirava em Jesuíno Brilhante e nos outros Cangaceiros, era a coragem que todos eles tinham de enfrentar morte cruel e sangrenta. Impressionado pelas mortes dos Reis meus antepassados, no Pajeú, sentia-me, ao mesmo tempo, fascinado e apavorado com elas. Desejava imitá-los na grandeza real que tinham mantido na vida e na morte, mas sabia que não tinha coragem suficiente para isso. (...) (*RPR* - Folheto XII, pp. 90 e 91)

Ou ainda nessa outra síntese de Quaderna:

Todas essas grandezas e monarquias iam, assim, tocando fogo em meu sangue, com o desejo de me sentar no Trono de meus antepassados e de me assenhorear de novo do Castelo de pedra que eles tinham levantado no Pajeú. Quando, porém, meu sonho atingia o auge de fogo, lá vinha a lembrança estarrecidora: todos os Reis da minha família tinham terminado de garganta cortada, de morte violenta tinha acabado Jesuíno Brilhante, o Rei do Sertão! Então, envergonhado, eu baixava a cabeça, corria de enfrentar morte cruel para realizar minha realeza, e confessava

para mim que preferia ser um covarde vivo a ser um Rei degolado. (*RPR* - Folheto XIV, p. 105)

A solução do impasse entre o fascínio pelo passado épico e o mero pavor da condição presente de Quaderna é encontrada, pelo personagem, nos ensinamentos do poeta João Melchiádes, a partir dos quais a possibilidade de tornar-se cantador tem a seguinte interpretação pelo narrador:

Intrigado, fui procurar meu Padrinho, João Melchiádes, e ele me fez, então, aquela que seria, talvez, a maior revelação para a minha carreira. É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos *desafios*, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos, Obras.

Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda!

Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. Anexeí às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do *Castelo* literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos Folhetos. (*RPR* - Folheto XIV, pp. 106 e 107)

A errância de Quaderna “pelo mundo dos Folhetos”, assim como por outras manifestações populares, é norteadas pelos mesmos obstáculos epistemológicos que Canclini (2003) associa às abordagens romântica e folclorista do popular, entre os quais nos interessa ressaltar por ora o interesse maior pelos bens do que pelos seus agentes produtores. Sob o pretexto dos ensinamentos de João Melchiádes, Quaderna apresenta os vários tipos de *romances* aprendidos de seu mestre, sem estabelecer, por exemplo, nenhuma reflexão significativa com as condições em que tais folhetos são produzidos e consumidos.

Apesar de os recursos de edição, reescritura e apropriação autoral serem amplamente utilizados como estratégia de recriação dos folhetos n’*A Pedra do Reino*, eles praticamente se apagam como reflexão sobre a ação

concreta dos poetas e como parte constitutiva da própria dinâmica editorial dos cordéis, na representação feita dos poetas populares dentro do romance. Esse aspecto peculiar da acumulação das funções de poeta, editor e proprietário, inaugurada por João Martins de Athayde, de 1921 a 1949 (Amorim, 2003: 25), é tratada no romance como uma característica quase picaresca de “um tal de José de Santa Rita Pinheiro Nogueira”, que “pega uns livros que compra no Recife, escreve de novo, ajeita, corta, aumenta assina com o nome Visconde de Montalvão para não ser preso, imprime e vende!”.

Seguindo o exemplo deste poeta, Quaderna diz que poderá, então, beneficiar-se de tal estratégia, a fim de suprir sua falta de imaginação, sem ser incriminado pela ação de plágio. Assim, a forma como a relação entre poeta e editor se modifica a partir de um determinado momento da história da literatura de cordel é tratada com superficialidade e “à transparência” dos valores da elite. A aproximação dessa relação, mesmo que pela ironia de Quaderna, à falta de imaginação e ao plágio não condiz com a complexidade da relação entre oralidade e movimento editorial que atravessa a produção da literatura de cordel.

Segundo Idelette Santos, Suassuna desenvolveu longamente sua visão do poeta popular no *Romance d'A pedra do reino*, através, por exemplo, da auto-definição de João Melchiádes de seu papel poético e social. Nessa definição, o poeta reencontra, para a autora, duas funções, presentes também nos escritores armorialistas: a ligação com o passado, “representado pelas histórias antigas, presentes na voz e na memória viva do cantador”; e uma relação “com o além”, “próxima do conceito platônico de poesia” (Santos, 1999: 145):

Para Melchiádes - como para Suassuna? - um poeta nasce poeta, não se torna poeta por capricho ou esforço. E, do mesmo modo que definiu seis categorias de romances, João Melchiádes chega a definir seis tipos de poetas - correspondentes às categorias citadas - aos quais se acrescentam o poeta de loas e o cantador improvisador. (...) Não se trata mais de gêneros literários, de escolhas poéticas, mas de uma espécie de predestinação que o poeta-astrólogo lê nas estrelas. Só o eleito pode pretender a universalidade.

No entanto, essa definição de “tipos de poeta” confere ao poeta popular uma condição estática, muito identificada com os essencialismos e

com o funcionamento da representação estereotípica que vimos no primeiro capítulo, e que, também, teria levado Décio de Almeida Prado (1996: 79) à seguinte consideração crítica acerca do teatro de Ariano Suassuna:

Ele não põe em cena o camponês, o trabalhador braçal, entendidos enquanto classe social ou força revolucionária, e, sim, especificamente, o ‘amarelo’, o cangaceiro, o repentista popular, com toda a carga de pitoresco que a região lhes atribui.

Essa condição estática do poeta popular é muito representativa, na obra de Suassuna, da visão de povo (o correspondente da cultura popular) que se deseja reforçar, e, mais do que através da auto-representação de João Melchíades, tal estaticidade se reafirma pela relação que é estabelecida *n’A Pedra do Reino* com a oralidade. Com as opções pela “obra feita” e com temas tradicionais empreendidas nesse romance, podemos considerar que a oralidade com a qual ele se relaciona é a que Colombres (1995: 148) considera uma *segunda oralidade*:

(...) aquela que já não é gerada a partir das mais antigas tradições, mas de textos transferidos a este meio por aculturação, ou apropriação seletiva, como seria o caso das gestas de Carlos Magno e os Doze Pares de França em mãos de grupos étnicos colonizados nos séculos XVI e XVII. Comumente, tais grupos não diferenciam claramente este tipo de relatos dos que respondem à sua mais pura tradição⁵¹.

Na transferência dessa “segunda oralidade” para a escritura de Quaderna, quase nada se preserva da dinâmica própria à oralidade: rasuras, modificações, adendos, redundância, preponderância do ritmo, etc. É o conjunto desses traços que confere movimento à oralidade, possibilitando que ela não seja só tradição, mas “devir, projeto” (Colombres, 1995: 140). Por essa dinâmica própria à oralidade, em suas condições de produção, Glissant a associa com o corpo em movimento, em contraponto à escrita, relacionada por ele à imobilidade, a “uma espécie de tradição do encadeamento que chamaríamos de pensamento linear”:

⁵¹ Tradução nossa do espanhol. Texto original: “(...) la que no se genera ya a partir de las más antiguas tradiciones, sino de textos que se travesaron a este medio por aculturación o apropiación selectiva, como sería el caso de las gestas de Carlo-magno y los Doce Pares de Francia em manos de grupos étnicos colonizados em los siglos XVI y XVII. Por lo común, dichos grupos no diferencian claramente este tipo de relatos de los que responden a su más pura tradición.”

A oralidade, o movimento do corpo se manifestam na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias e tudo isso se dá bem longe do pensamento da transcendência, e da segurança que o pensamento da transcendência continha, bem como dos exageros sectários que esse pensamento desencadeia como que naturalmente. (Glissant, 2005: 47)

No *Romance d'A Pedra do Reino*, a supressão desse caráter móvel, de devir e projeto da oralidade dá-se por dois vieses. Em primeiro lugar, através da preferência pelas obras não improvisadas, preterindo os gêneros da poesia de repente, como constata Santos (1999: 120):

Curiosamente, ao passo que a literatura de folheto e as cantigas tradicionais, gêneros poéticos não improvisados, são longamente analisados e apresentados, o *Romance d'A pedra do reino* dedica poucas páginas à cantoria, suas regras e seus gêneros poéticos específicos.

A autora cita, como uma das exceções, um único *desafio*, *Peleja de Romano do Teixeira*, cantada por duas personagens femininas, mas a partir de uma versão “estabilizada” por um folheto publicado por Leandro Gomes de Barros, e, além disso, a fim de enriquecer o universo semântico do narrador, sem, no entanto, ser “explicado nem valorizado por seu valor poético” (Santos, 1999: 120).

É curioso que o *desafio* não seja explorado, porque, na mesma lógica de retomada de textos que justificam a característica considerada por Suassuna como “essencial” da cultura brasileira, em sua tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, tal gênero poderia apoiar a constituição da personalidade de Quaderna, a partir da “*peleja*” entre as visões de Clemente e Samuel, aspectos que discutiremos mais adiante.

Ao menos a *peleja escrita*⁵², como gênero em que se exercita o gosto pelo torneio, e na qual disputa verbal substitui a ação do combate cavaleiresco (Ferreira, 1991: 71) poderia ser, a exemplo das tantas obras que fundamentam a “nação castanha” de Ariano Suassuna, a fonte inspiradora

⁵²Segundo Ferreira (1991: 73), “A **peleja escrita** que também se faz conhecer como imaginária ou recriada é aquela artificialmente composta, que se desenvolve por escrito, reproduzindo disputas com contendores fictícios ou reconstituindo desafios que se passaram, e mesmo recompondo cantorias que de fato, aconteceram e que foram assistidas pelos autores. Daí, a composição resultaria da memória de alguns trechos da imaginação de outros, da concentração e síntese de um amplo intertexto cultural, que aí se condensa.

para a estrutura dual entre Clemente e Samuel, e a fusão de suas visões antagônicas em Quaderna, sobretudo porque, no seu aparente contraponto dialógico, está a serviço de reforçar um discurso monológico:

Chamei a atenção para o fato de as falas não se contraporem dialogicamente mas, ao contrário, servirem para reforçar o universo monológico, criando uma espécie de fala para si mesmo, apesar da aparência de disputa. Aí o jogo da memória assume grandes proporções e, mesmo se a disputa é por escrito, ela sugere a rapidez e a prontidão da resposta, o recurso imediato para lembrar, a partir de outras respostas ou para criar, partindo da lembrança de um repertório comum. (Ferreira, 1991: 72)

Não só os gêneros próprios à cantoria são preteridos, como também, em muitos exemplos, as versões em folhetos mais atuais das cantigas tradicionais deixam de ser a fonte inspiradora da recriação de Ariano Suassuna, para dar espaço a versões mais antigas e não atualizadas por poetas brasileiros, ou, ainda, a *romances* tradicionais que nem possuem versão brasileira. Alguns dos inúmeros exemplos são:

- o *Romance d'A Nau Catarineta*, que, ao invés de uma versão brasileira, é recriada a partir de outras versões, como as fontes portuguesas, de Almeida Garret e Teófilo Braga (Santos, 1999: 151);

- duas estrofes citadas por Tia Filipa e Dona Maria Galdina (*RPR* - Folheto XII, p. 95), retiradas de um romance épico hispânico antigo, *Rey Moro que reta a Valencia*, uma recriação de um dos episódios do *El poema de mio Cid* (Santos, 1999: 152), taxadas pelo poeta João Melchíades, dentro da narrativa, como parte de “uns romances velhos, meio desmantelados e meio fora de moda”, embora não saibamos se se confirma o conhecimento de tal texto por este poeta, uma vez que nenhuma versão brasileira foi localizada⁵³ (Santos, 1999: 152);

- e *O Romance da Demanda do Sangral* (*RPR* - Folheto LXXXII), baseado no romance tradicional *A Demanda do Santo Graal*, uma das novelas do ciclo arturiano, do qual não se conhecem versões populares, nem ibéricas, nem brasileiras (Santos, 1999: 162).

⁵³ A provável versão utilizada para recriação n'A *Pedra do Reino* é, segundo Santos (1999: 152), a citação desse romance antigo numa peça de Gil Vicente, *O Auto da Lusitânia*.

Dessa forma, concordamos com Idelette Santos quando relativiza as inúmeras declarações de Ariano Suassuna que afirmam ser a poética popular a principal fonte da criação e o modelo poético do escritor armorial:

O texto popular está conscientemente transformado afim [*sic*] de que possa introduzir, no texto citante, os elementos que o escritor deseja evidenciar “como citação popular”. Esta “passagem” por um pseudo-enunciação popular valoriza e legitima estas palavras, dando-lhes o peso da aprovação coletiva que Suassuna e os demais armorialistas sempre procuraram no folheto. (Santos, 1999: 166)

Isso que a autora chama de “pseudo-enunciação popular” pode ser atribuído ao fato de que o que é recriado da literatura popular é o que nela se destaca como tradição, e não como mobilidade e oralidade, através da valorização, sobretudo, das formas estabilizadas por versões arcaicas, cujas retomada, reescritura e consagração operam aquilo que Colombres descreve da seguinte forma:

A escritura, ao fixar um feito no tempo, submete-se à ação do mesmo, pelo fato de que seu envelhecimento e morte resultam inevitáveis. Por outro lado, produz uma apropriação individual da palavra por quem domina a técnica, o que impede toda intervenção posterior. Tal apropriação não pode deixar de projetar-se no nível ideológico, no qual se observará uma debilitação dos laços da coesão social. Porque, diferentemente da escritura, o conjunto de técnicas que conformam a oralidade está aparelhado de uma série de princípios que outrora serviram para democratizar a palavra, e que são resultado desta expressão livre e solidária⁵⁴. (Colombres, 1995: 140)

A relação da escritura com a transcendência que Glissant aponta é reveladora da condição em que Quaderna se coloca frente ao mundo que ele relata (apesar de seu pseudo-anti-heroísmo), como aquele que reúne as qualidades para assumir, na escrita, uma “consciência da comunidade”. Segundo Benedict Anderson (2005: 34), forjar uma “língua sagrada” foi um dos meios através dos quais “todas as comunidades clássicas se conceberam a si

⁵⁴ Tradução nossa do espanhol. Texto original: “La escritura, al fijar un hecho en el tiempo, se somete a la acción del mismo, por lo que su envejecimiento y muerte resultan inevitables. Por otra parte, produce una apropiación individual de la palabra por quien domina la técnica, lo que impide toda posterior intervención. Dicha apropiación no puede dejar de proyectarse en el nivel ideológico, donde se observará un debilitamiento de los lazos de cohesión social. Porque, a diferencia de la escritura, el conjunto de técnicas que conforman la oralidad lleva aparejado una serie de principios que otrora sirvieron para democratizar la palabra, y que son un resultado de esta expresión libre y solidaria.”

mesmas como estando no centro do cosmos”. Para este papel, “(...) quanto mais morta estivesse a língua escrita - quanto mais distante ela estivesse da oralidade -, melhor” (Anderson, 2005: 34). A condição de Quaderna, associada com a transcendência e, ao mesmo tempo, distanciada da oralidade e da mobilidade do corpo, mostra-se ainda mais fortemente se nos defrontarmos com a visão sobre corpo que está implícita na declaração deste personagem-narrador no início do romance:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra - esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (*RPR*: 31)

Há nessa divisão entre “Onça Parda” e “Onça Malhada” uma compreensão implícita que se afina com o dualismo platônico entre a alma “alada e perfeita” e a que “perde suas asas, decai através dos espaços infinitos até se consorciar a um sólido qualquer” (Platão, 2003: 83). A primeira rege a segunda, quando esta toma a forma de corpo terrestre, e é na forma deste conjunto dividido em dois que Platão concebe o “ser vivo e mortal”, cujo corpo é desprivilegiado, porque é a alma que “participa do divino mais do que qualquer coisa corpórea” (Platão, 2003: 83), porque ela é a única que mantém o nexos com a condição anterior, antes da perda das asas. Para Platão (2003: 84 e 85), nas alturas, está a divindade e o “céu da Verdade”; na terra, apenas a “simples Opinião”.

Podemos, agora, retomar a pergunta indireta a que nos propomos nesse tópico do capítulo e arriscar que o que é delimitado como cultura popular pela “nação castanha” não está na mobilidade lingüística, corporal e histórica que pode conduzi-la à decadência da “Raça piolhosa dos homens”, a “ralé”, como diria Herder, ou a “civilização decadente”, como diria Tyler; mas sim na imobilidade e “transcendência” de um popular já consagrado por aqueles que,

como Quaderna, se encontram no “pavimento superior”, mais próximos do “Reino” e do “Sol”.

Esta relação entre oralidade e escritura na recriação de elementos da cultura popular será um aspecto importante a considerar, no sexto capítulo, quanto às convergências e divergências entre os textos culturais produzidos pelo Grupo Grial e por Ariano Suassuna. Na dança, veremos como a problemática da oralidade, e a mobilidade que lhe é própria, ganham equivalência no uso da improvisação. Discutiremos, ainda, como isso acontece de diferentes formas na história do Grupo Grial, considerando, por exemplo, *As Visagens de Quaderna*, em que ainda há uma afinidade maior com o que acontece n’*A Pedra do Reino*; e *Ilha Brasil Vertigem*, no qual a passagem dos elementos orais (vocais e corporais) para uma “escritura” implica bem menos a remoção da dinâmica própria à oralidade.

O popular pela invenção da tradição e pelo dispositivo da lenda nacional

A defesa de uma “nação castanha” nos discursos teórico e literário de Ariano Suassuna dispõe de estratégias de afirmação muito aproximadas das que descrevemos no primeiro capítulo quando tratávamos de como a narrativa da nação constrói sua verossimilhança inventando uma tradição e apoiando-se no dispositivo da lenda nacional, tal como descrito por Bakhtin (2002) como traço constitutivo do épico.

A visão “castanha” está afinada, como já discutimos, com tendências específicas de interpretação da cultura brasileira, nas quais a mestiçagem tem um valor positivo. Na história do Brasil, tal interpretação se fortaleceu, em diferentes momentos, por diferentes estratégias de forjar uma continuidade histórica que a justificasse, tendo os elementos populares um lugar muito especial entre os símbolos institucionalizados para servirem aos propósitos nacionalistas.

No entanto, na obra de Ariano Suassuna, bem como nas fundamentações do movimento estético que ele liderou desde o início, a invenção de uma continuidade histórica que se sobrepõe à continuidade histórica real ganha contornos muito particulares, por apoiar-se em um conjunto de “símbolos e acessórios” que compõe o que podemos tratar por uma “simbologia armorial”. A “arte de criar símbolos”⁵⁵ da nação castanha de Ariano Suassuna, sobretudo no *Romance d’A Pedra do Reino*, diferencia-se das estratégias usadas por outras narrativas nacionais históricas, incluindo a brasileira, porque deixa ainda mais evidente, embora não assumidamente, o caráter artificial com que é forjada uma continuidade histórica que extrapola a história real, através do dispositivo da lenda nacional e da modificação, ritualização e institucionalização particulares de práticas do passado. Trata-se de um modo particular, mas que, justamente por sua alta “taxa” de inventividade, situa, novamente, o armorial em uma relação ambígua com os procedimentos utilizados em governos de ditadura, quanto à característica de criar “símbolos e acessórios totalmente novos” (Hobsbawn e Ranger, 2002: 15). A “simbologia armorial”, assim como os símbolos forjados por programas de governo ditatoriais, não corresponde sempre “ao que foi conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo” (Hobsbawn e Ranger, 2002: 21).

O caráter peculiar da “simbologia armorial” nos fornece um exemplo bastante claro do que Bakhtin explica acerca da lenda como sendo o traço formal-conteudístico da epopéia, esclarecendo que isso não significa que as lendas nacionais sejam as sua fontes efetivas: “o discurso épico é enunciado sob a forma de lenda (...), sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo” (Bakhtin, 2002: 408).

O dispositivo enunciativo da lenda, mesmo forjada, fortalece a interpretação da cultura brasileira pela “nação castanha”, porque é capaz de conferir a uma versão particular dos fatos a condição de verdade “anônima e irrecusável” ou “ponto de vista universal que exclua qualquer possibilidade de

⁵⁵ Uma das acepções de *simbologia* fornecida pelo Houaiss (2001: 2573).

outra opção” (Bakhtin, 2002: 408). Com nuances específicas a depender do ambiente discursivo que Ariano Suassuna ocupa, mas tal dispositivo se repete através da operação de justificação da “unidade nacional brasileira” na idéia de povo-como-um e através de escolhas muito particulares (embora afiliada a movimentos ideológicos coletivos) sobre que características são representativas dessa unidade.

Na tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, a unidade nacional e a continuidade histórica são forjadas pela reconstituição genealógica de uma súpula de obras literárias, sociológicas e filosóficas, sobretudo ibéricas e brasileiras, que explicam, segundo a leitura focalizada de Ariano Suassuna, a formação característica “essencial” do povo castanho, ou seja, a fusão de contrários. Apenas o título dos capítulos e a indicação dos séculos a que eles se referem já nos permitem o acesso ao raciocínio genealógico, ou seja, de continuidade, desenvolvido pelo autor, a fim de fundamentar a “antiguidade” ou mesmo “naturalidade” da nação castanha: 1. Camões e a Ilha de Dupla Face - séc. XVI; 2. Frei Vicente, o Mito e a História - sécs. XVI-XVII; 3. Novas Grandezas do Brasil - sécs. XVI-XVII; 4. Gregório de Matos e o elemento Popular no Barroco - séc. XVII; 5. O Ser e o Devir no Barroco Brasileiro - séc. XVIII; 6. O Nascimento do Indianismo - séc. XVIII; 7. O índio e o Sertanejo - séc. XIX; 8. O Estranho Sertão de Canudos - sécs. XIX-XX; e 9. A Ilha Brasil e o Averso do Mundo - séc. XX.

Em cada um dos capítulos, no entanto, uma nova gama de referências é articulada pelo autor de forma a demonstrar nossas “raízes” como povo castanho. O quarto capítulo é especialmente relevante para a nossa discussão, pois nele Ariano Suassuna argumenta como se formam as duas linhagens do nosso Barroco - “um Barroco vegetal, esverdeado, opulento e luxuriante, da Zona da Mata, e um Barroco despojado, castanho e ensolarado, do Sertão” (Suassuna, 1976: 76). Através dessas linhagens, o escritor reconstitui as raízes de algumas características do “espírito do Povo brasileiro de modo a reaparecer no nosso extraordinário Romanceiro Popular do Nordeste” (Suassuna, 1976: 76). Porém, a busca de “fios condutores” da continuidade histórica leva o escritor a formar uma longa e interminável “árvore” de

referências autorais, que ultrapassam o âmbito literário, a fim de explicar suas “ramificações” na arte e na cultura brasileiras:

O caráter barroco, a personalidade dos grandes barrocos como Cervantes, Shakespeare e Bach, caracteriza-se pela união de contrastes, pela unidade de contrários que é capaz de empreender e criar. (...) Na música de Bach, encontramos as mais puras das músicas religiosas e o elemento popular, festivo e de dança dos concertos de Brandeburgo. No “Dom Quixote” ou no “Hamlet”, encontramos as considerações e os momentos mais aristocráticos da fina poesia, aliados aos trocadilhos obscenos e às cenas de puro Cômico, às vezes até vulgares e grosseiras. Velásquez pintou um Cristo agonizante, impressionador e poderoso, mas pintava também, ao lado das cenas mundanas, os anões, os bobos, os corcundas e aleijados das estradas espanholas, para ser fiel, também, ao lado grotesco que existe na pobre tragédia do homem; e antinomias semelhantes podem se encontrar em Goya ou em qualquer outro desses grandes barrocos. (Suassuna, 1976: 78)

Dessa forma, o autor recompõe como se delineia, continuamente, ao longo da história, a “união do misticismo mais puro e elevado” com o “realismo e o riso popular” que iria refletir-se nos escritos de Santa Teresa, Gôngora e, finalmente, na poesia de Gregório de Matos (Suassuna, 1976: 78). E o seu raciocínio genealógico se desenvolve de tal forma que ele reconstrói o que Glissant (2005: 43) explica como característica do atavismo, a “idéia de uma filiação, ou seja, de um elo contínuo do presente da comunidade” com uma Gênese, cujo “grito poético” fundador está na Bíblia, como defende ainda Suassuna:

De fato, quem pode afirmar algo, com segurança, sobre o autor desta saga cruel e doida, mas fascinante e bela, que é a Bíblia, essa história de amor divino, cheia de massacres, emboscadas, e que terminam com o Senhor mandando, por amor, seu Filho aos homens, para ser crucificado e coroado de espinhos? (Suassuna, 1976: 80)

Ariano Suassuna reconstitui, portanto, uma longa narrativa, que deseja recuperar uma Gênese para o entendimento da “consciência da comunidade” formada na cultura brasileira, mostrando que tal consciência apresenta dois troncos fundamentais, resultantes em um só, como prevêm Deleuze e Guattari (1995), na sua crítica às epistemologias monológicas fundadas no modelo arbóreo:

Ora, um dos pontos fundamentais para a explicação do ângulo aqui adotado é a consideração de que a Cultura brasileira tem dois troncos fundamentais: a raiz barroco-ibérica, que nós herdamos dos Portugueses e Espanhóis, e a raiz popular. De fato, as duas são uma só, porque não é atoa [*sic*] que a fonte mais próxima dos nossos folhetos nordestinos cômicos seja, na Europa, a novela picaresca, que é tipicamente ibérica. João Grilo não é senão uma versão nordestina desse Pedro Maas-Artes ou Pedro de Udermalas que os Portugueses e Espanhóis fizeram brotar de seu solo e que para cá nos trouxeram com tantas outras coisas. (Suassuna, 1976: 80)

Na seleção de referências que interessam à obra de Ariano Suassuna e ao que ele considera como parte da cultura brasileira, vemos a operação de construção de uma narrativa identitária, afinada com o que Glissant (2005: 43 e 44) chama de “consciência excludente”, pois, ao reunir tudo aquilo que constitui a comunidade, “exclui tudo aquilo que não é ela”:

A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de distintas épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dê coerência, dramaticidade e eloquência. (Canclini, 2000: 67)⁵⁶

Essa narrativa afina-se com a concepção de identidade como *raiz única*, conforme a classificação de Glissant, que discutimos no primeiro capítulo:

Símbolos e imagens da cosmologia medieval, vindos para o Brasil sob a vertente ibero-moura e misturando-se aqui com os negros e índios formando o ser castanho, são elementos da imagética armorial que a relacionam com um passado de tradições autênticas brasileiras. (Didier, 2000: 180)

Nas explicações sobre as razões do adjetivo “armorial” para um movimento estético que se lança como resistência a um contexto histórico, em 1970, de larga entrada de produtos culturais americanos⁵⁷, podemos, conferir, igualmente, de que modo a defesa de uma nacionalidade se apóia em um conjunto de símbolos inventados ou recriados a partir de combinações e equivalências com os valores da nobreza européia, em uma interpretação muito particular da cultura brasileira:

⁵⁶Tradução nossa do espanhol. Texto original: “La historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia.”

⁵⁷Facilitada pelo próprio Governo Militar, que, contraditoriamente, apoiou amplamente as ações armoriais da primeira gestão de Ariano Suassuna.

Acontece 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. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira. E tanto assim era, que, continuando as palavras que acabo de citar, dizíamos naquele mesmo programa de 1970:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio.

Discutimos como essa abordagem de símbolos isolados da cultura popular fortalece sua afirmação épica, pela associação com a tradição e pela omissão da historicidade de seus agentes produtores. Além disso, interessa-nos agora realçar que a equivalência desses elementos com a “coleção de brasões” (Heráldica) identificadoras das antigas dinastias funciona como um modo inventivo peculiar de justificar a unidade da nação brasileira, utilizando-se da adaptação, para o popular nordestino, de modos já históricos de as nações celebrarem “sua antigüidade, não sua surpreendente juventude” (Anderson, *apud* Bhabha, 2003: 201).

N’*A Pedra do Reino*, a invenção da tradição através do dispositivo da lenda nacional se apóia na justaposição de símbolos isolados de origens diversas, mas, sobretudo, das novelas de cavalaria, de outras obras já consagradas, além de bens isolados da cultura popular que estejam já identificados com esses outros dois universos de referências.

Nesse romance, os “campos semânticos privilegiados no discurso de Quaderna” (Farias, 2006: 380) - realeza, batalha, religião - estão relacionados com os sistemas culturais - comunidade religiosa e reino dinástico - que precederam o nacionalismo e que, segundo Benedict Anderson (2005: 33), eram inquestionados, assim como a nacionalidade hoje. Anderson (2005: 43) esclarece que seria redutor pensar as comunidades imaginadas das nações como simples continuadoras das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos, pois com o declínio dessas antigas formas de comunidade, “ocorria uma mudança fundamental nos modos de percepção do mundo” que, acima de tudo, tornava possível “pensar” a nação (Anderson, 2005: 43). Porém, o autor faz um paralelo entre os dois sistemas culturais e o nacionalismo, a fim

de explicar o que peculiariza os modos de representação e de *simultaneidade* da qual todos esses sistemas se valem para funcionar como comunidades imaginadas. Naqueles, segundo o autor, a “representação da realidade imaginada era esmagadoramente visual e auditiva” e a idéia de simultaneidade era identificada com o Benjamin chama de “tempo messiânico, uma simultaneidade do passado e do futuro num presente momentâneo” (Anderson, 2005: 44 e 45). Para o nascimento da comunidade imaginada da nação, por sua vez:

O que veio a tomar o lugar da concepção medieval de simultaneidade ao longo do tempo foi, retomando ainda Benjamin, uma ideia de “tempo vazio e homogêneo” no qual a simultaneidade é, por assim dizer, transversal, transtemporal, marcada não pela figuração e pelo cumprimento mas pela coincidência temporal, medida pelo relógio e pelo calendário. (Anderson, 2005: 46)

Para compreender por que essa transformação na forma de conceber a *simultaneidade* é importante para o surgimento da comunidade imaginada da nação, Anderson ressalta a importância de “duas formas de imaginação que floresceram inicialmente na Europa no século XVIII: o romance e o jornal” (Anderson, 2005: 46). Ambas estão relacionadas com o capitalismo de imprensa e tornaram possível, cada qual por suas especificidades, que um número crescente de indivíduos pensasse acerca de si mesmos e se sentisse pertencente a uma coletividade através de novas formas de perceber o mundo.

Interessa-nos, especialmente, como o romance apresenta o dispositivo de compor a simultaneidade. Ele opera com um sentimento de pertença às sociedades como entidades sociológicas de uma realidade “tão sólida e estável” que garante a relação de seus membros (personagens), mesmo que estes não cheguem a se conhecer jamais. Seu dispositivo de *simultaneidade* integradora funciona “pela coincidência temporal, medida pelo relógio e pelo calendário”, mas também pelo que é dado ao leitor onisciente integrar: “só este, como Deus, vê A telefonar a C, vê B ir às compras e D jogar bilhar *ao mesmo tempo*” (Anderson, 2005: 47):

A ideia de um organismo sociológico que se move ao ritmo do calendário através de um tempo vazio e homogêneo é precisamente análoga à ideia da nação, também concebida como uma comunidade sólida que percorre a História de modo continuado.

Nessa diferenciação que Anderson faz entre formas de comunidade imaginada mais antigas e as da nação, com seus respectivos modos peculiares de integração, o que é importante para nossa discussão é como, no *Romance d'A Pedra do Reino*, o discurso opera embaralhamentos que parecem coincidir com uma adaptação de antigas a novas formas de comunidade imaginada e do sentido de *simultaneidade* nelas embutidas. Relacionada a isso, torna-se relevante a escolha dupla (de Ariano Suassuna e de Quaderna) por fazer um romance-epopéia, que condensa dois contextos de comunidades imaginadas: as que se davam através das comunidades religiosas e reinos dinásticos e a da nação. Nesse sentido, os elementos épicos e do romance não podem ser totalmente dissociados nesse objetivo comum: o de imaginar tipos de comunidade. A superposição desses tipos de comunidade pode estar associada com o fato de que no Brasil, ao contrário das outras colônias americanas, “foram feitas sérias tentativas de reinstituição do princípio dinástico” - anderson, 2005: 82).

A valorização do passado absoluto épico, ou a *simultaneidade* entre passado e futuro, define os campos semânticos priorizados pelo romance, os da realeza, batalha e religião, mencionados anteriormente. Ao mesmo tempo, à semelhança das narrativas da nação, que deriva sua legitimidade das populações - e não das línguas sagradas, dos centros elevados e das divindades, como acontecia nas comunidades religiosas e dinásticas -, a defesa da “nação castanha” no discurso de Quaderna vale-se da empatia com o “povo”, ou pelo menos de sua representação de povo-como-um, integrado como homogêneo no interior da nação. E, para tanto, aciona um conjunto de elementos identificados com esta representação de povo que interessa reforçar.

Não se constituindo como fonte expressa, mas como traço formal-conteudístico do romance, o dispositivo da lenda nacional é forjado, n'A *Pedra do Reino*, pelos inúmeros embaralhamentos históricos que se desdobram dessa equalização, ou equivalência, entre formas distintas de

comunidades imaginadas. Tais embaralhamentos se tornam possíveis, justamente, pela conciliação entre elementos isolados de universos distintos, o que Colombres (1995: 152) identifica como traço identificador da lenda, formando um conjunto de elementos isolados, “como o remanescente de um sistema simbólico desaparecido”. Dessa forma, a “simbologia armorial” acionada pelo discurso narrativo d’*A Pedra do Reino* justapõe brasões, coroas, onças, damas, caval(h)eiros, cangaceiros, estandartes, cores azul e vermelha (ao mesmo tempo do pastoril e da luta entre cristãos e mouros), além de citações das mais diversas fontes que delineiam, segundo Ariano Suassuna e Quaderna, o “espírito” do povo castanho. Entre tantas citações, o popular ganha um papel específico, relacionado com o que explica Idelette Santos (1999: 152): n’*A Pedra do Reino*, “a citação popular aparece (...) como uma confirmação do relato pela *vox populi*. A lenda empresta sua caução à narrativa”.

A justaposição de ditos, versos, contos populares como símbolos isolados n’*A Pedra do Reino* não se diferencia muito do que foi (e ainda é) uma prática comum em espetáculos de dança que transportaram as danças populares para o palco. No quarto capítulo, veremos em que medida isso tem sido feito pelo Balé Popular do Recife. Vários ritmos são levados à cena, ou colocados numa relação de embaralhamento de referências, de forma a se esvaziarem de seus significados históricos e serem vistos pelo filtro do estereótipo, para fortalecer as narrativas da nação, na qual a cultura popular entra em cena como a salvaguarda de nossa cultura.

No discurso narrativo de Quaderna, esses embaralhamentos dão-se através de inúmeras estratégias, entre as quais a que Farias (2006: 360) nomeia de “jogo anagramático” com que o narrador opera uma série de alterações na versão historiográfica oficial acerca de fatos como o messianismo da Pedra do Reino e da Serra do Rodeador. A fim de substituir o valor negativo do fenômeno messiânico da Pedra Bonita por um valor positivo, Quaderna faz uso, segundo Farias (2006: 380), de dois suportes intertextuais: o bíblico e o cavaleiresco. Tais alterações, que aliás se estendem, em vários momentos, às outras fontes evocadas no romance, são identificadas por Farias (2006: 360 e 361) através de verbos como colar, acoplar, omitir (sem registrar

tais omissões), substituir, deslocar, intercalar antepor (títulos nobiliárquicos, por exemplo), etc.

Um dos exemplos fornecidos por Farias (2006) é a “sagrada Coroa de couro e prata”, “verdadeira Coroa do Brasil” (*RPR*, Folheto VIII, p. 80) que Quaderna conta ter sido vista na cabeça de João Ferreira (na narrativa, bisavô de Quaderna), mas que pertence, na verdade, ao “jogo anagramático” que Quaderna faz com a versão dos fatos da historiografia oficial, pois, na verdade, o “texto de Antônio Áttico registra apenas que João Ferreira portava uma coroa na cabeça” (Farias, 2006: 373). Segundo a autora, essa, entre outras, é uma estratégia usada pelo narrador para remover a conotação negativa de alguns fatos históricos, como os acontecimentos da Serra do Rodeador e da Pedra do Reino, apoiando-se no dispositivo da “lenda nacional” que é forjada pelas suas alterações das fontes citadas. Veremos, no sexto capítulo, que esse elemento da coroa acoplada de um chapéu de couro será retomado por um dos espetáculos do Grupo Grial, *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino*, que vem a ser, como discutiremos, o trabalho do grupo que apresenta um maior amadurecimento nas afinidades com a estética e o pensamento armorial.

A maior parte das alterações está subordinada ao objetivo de conferir uma epicidade a fatos acontecidos no contexto nordestino brasileiro. Para tanto, os bens culturais populares relacionados com esse contexto são valorizados, pelo discurso de Quaderna, por um jogo de equivalências com valores aristocráticos:

Chegamos ao trecho mais epopéico, bandeiroso e cavalariano da história da Pedra do Reino. Digo isso porque é agora que aparecem os Cavaleiros sertanejos, comandados pelo Capitão-Mor Manuel Pereira, Senhor do Pajeú, todos galopando em cavalos, armados de espadas reluzentes e arcabuzes tauxiados de prata, na sua expedição punitiva contra os Reis castanhos e Profetas da Pedra do Reino. (*RPR* - Folheto IX, p. 81)

A citação de um poema de Leandro Gomes de Barros, identificado como *O Reino da Pedra Fina* (*RPR* - Folheto XLVI, p. 322) é um exemplo em que Ariano Suassuna realiza modificações em uma citação, acrescentando as “palavras-chave de seu universo poético” (Santos, 1999: 165), para que esta

fonte se constitua como parte da “lenda nacional” e fortaleça a “ideologia da epicidade” da narrativa quadernesca:

(...) assim o texto do folheto não inclui nenhuma referência às pedras do reino; os versos destacados pelo comentário correspondem, no folheto de Leandro, aos seguintes: “e havia uma serra/por muitas pedras formada.” O procedimento é generalizado: se *O reino da Pedra Fina* compreende estrofes parecidas com as citadas, e conta a história de uma busca, a exemplo da quase totalidade das histórias maravilhosas, algumas das palavras destacadas - Cantador, Prinspo - são introduzidas através de uma primeira reescritura (...). (Santos, 1999: 165)

Em outros exemplos, as alterações e superposições de contextos históricos ficam a cargo dos próprios folhetos escolhidos para compor o conjunto de obras acionadas por Quaderna para dar coerência à epicidade de sua interpretação da cultura nacional. É o que acontece com a citação da *História de Roberto do Diabo* (RPR - Folheto L, p. 349), citado por Quaderna, sem questionamentos quanto aos embaralhamentos históricos, para provar ao corregedor que os cangaceiros são como cavaleiros medievais:

Os Cangaceiros sertanejos são Cavaleiros medievais, como os Doze Pares de França! E tanto isso é verdade que, na França, na Idade Média, havia Cangaceiros!

(...)

*“Na terra da Normandia,
na remota Antigüidade,
vivia um tal Duque Alberto,
cheio de fraternidade:
era ele o soberano
de toda aquela cidade.”*

(...)

*“Juntaram-se os Príncipes todos,
nacionais e estrangeiros.
Mandaram chamar Roberto,
o bandido cangaceiro:
deram a ele um Cavalo,
gordo, possante e ligeiro.*

*E começaram as justas:
Roberto saiu primeiro.
Meteu a Lança no peito
de um Príncipe estrangeiro:
este morreu de repente,
sendo o melhor Cavaleiro!*

*Num certo dia encontrou,
num esquisito Roteiro,
trinta homens bem armados,
sendo o chefe um Cangaceiro:*

*antes de falar com eles,
ameaçou-os primeiro.*

Disse esses versos e comentei vitorioso:

- Está vendo, Sr. Corregedor? É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval.

A mistura entre fato e ficção é característica do cordel, mas não com os mesmo objetivos de como isso é feito n'*A Pedra do Reino*. É recorrente tanto no discurso de Ariano Suassuna sobre a estética armorial, quanto no de Quaderna, estabelecer uma relação entre os fatos acontecidos no contexto nordestino e o universo da nobreza medieval européia de modo que este legitime aquele através das semelhanças. Igualmente, estabelece-se uma relação de equivalência entre o romanceiro medieval e os seus desdobramentos na literatura popular nordestina, com o mesmo objetivo de conferir paridade aos contextos históricos diferenciadores dessas manifestações culturais:

Aos sábados, Tia Filipa me levava para a feira, e ficávamos na rua até o dia seguinte, para assistirmos à Missa do domingo. Uma vez, terminada a feira, houve uma Cavallhada, coisa que também iria ser de importância capital na minha vida.

Havia vinte e quatro Cavaleiros. Doze deles representavam os Doze Pares de França do Cordão Azul, e os outros doze, os Doze Pares de França do Cordão Encarnado. Havia, portanto, um Roldão do azul e outro do encarnado, de modo que, apesar de serem vinte e quatro os Cavaleiros, aqui os Doze Pares de França eram realmente doze, a saber: Roldão, Oliveiros, Guarim de Lorena, Genardo de Mondifér, Gui de Borgonha, Ricarte de Normandia, Tietri de Dardanha, Urgel de Danoá, Bosim de Gênova, Hoel de Nantes, o Duque de Nemé e Lamberto de Bruxelas. (*RPR*: 99)

É o próprio Quaderna, no Folheto II (p. 44), quem dá a chave para que interpretemos a valorização do popular pelas equivalências com seus ascendentes europeus, portanto mais pela sua repetição do que pela sua transformação:

Explico a Vossas Excelências que, sendo já, como sou, um Acadêmico, tive, na infância, muito contacto com os Cantadores sertanejos, tendo mesmo, sob as ordens de meu velho primo João Melchiades Ferreira da Silva, praticado um pouco da Arte da Cantoria. Depois, porém, por influência do Doutor Samuel e do Professor Clemente, passei a desprezar os Cantadores. Até que, lá um dia, li um artigo de escritor consagrado e Acadêmico, o paraibano Carlos Dias Fernandes, artigo no qual, depois de chamar os Cantadores de “Trovadores de chapéu de couro”, ele os

elogiava, dizendo que “o espírito épico de nossa Raça” andava certamente esparso por aí, nos cantos rudes daqueles “Aedos sertanejos”. Depois daí, senti-me autorizado a externar meu velho e secreto gosto, minha velha e secreta admiração. Perdi o acanhamento acadêmico a que tinha me visto obrigado (...).

Fica muito claro que a afirmação épica das culturas populares implica uma idealização e despolitização das mesmas. Para além da seletividade de Ariano Suassuna quanto ao que considera aceitável como cultura popular, desta não sabemos até que ponto ele apreende e reafirma um teor crítico. Martin-Barbero (2001: 161) faz uma interpretação do que a literatura de cordel faz com os temas tradicionais, conferindo a essa literatura um papel mediador, que, ao mesmo tempo, difunde tais temas (através da vulgarização, como rebaixamento, simplificação e estereotipia) e parodia (através das reapropriações e mestiçagens):

“Ao passar pelos lábios dos cegos trovadores as idéias de ‘honra’ e de ‘cavalaria’ se adaptam a figuras de bandoleiros e toureiros dando lugar a uma nova criação, que mantendo a essência do velho romance o põe a serviço desse novo estamento que cresce e enfrenta a pudibunda aristocracia neoclássica, põe-no a serviço de um povo que começa a viver.” (...) Não há só anacronismo, como pensam os literatos, mas o uso rebelde da cultura tradicional de que fala Thompson, um contrateatro que ao revolver e confundir os tempos permite ao povo fazer ouvir sua voz. Ao aplicar as “velhas” idéias de honra e de cavalheirismo aos bandoleiros e outros delinquentes, os *pliegos* de cordel não falam, ou ao menos não falam só, de um passado tresnoitado, se vingam a seu modo de uma burguesia aristocrática erigindo seus próprios heróis (...).

Além de nem sempre ser tão clara essa coincidência entre mestiçagem, reapropriação e rebeldia da literatura de cordel contra os temas tradicionais, a sua valorização por intelectuais como Ariano Suassuna, certamente, pode até partir de um reconhecimento positivo do tom burlesco, mas não tem como objetivo corroborar um enfrentamento de valores aristocráticos.

A atração estética de Ariano Suassuna pela monarquia, pelos reis e rainhas (revisada depois de muito tempo na vida pública,) o conduz a uma inversão do que Martin-Barbero descreve. Ao passo que a literatura de cordel opera um “rebaixamento” dos cavalheirismos ao ponto de até mesmo seus heróis ganharem equivalentes nos “bandoleiros e outros delinquentes”, os heróis do popular são valorizados por Ariano Suassuna, justamente, por terem

seus equivalentes nos romances de cavalaria e em outras referências hoje cultas.

Na equivalência entre o popular nordestino e um sistema cultural que, ao longo da história, já se transmudou em valores “cultos”, podemos concluir que se trata de uma falsa exaltação dos valores populares, desfeitos, por sua vez, de seus significados históricos para assumir o papel de símbolo “tradicional” ilustrativo da continuidade histórica pressuposta na narrativa do nacional. Nesse esvaziamento da historicidade dos bens culturais populares, apagam-se, inclusive os significados conflituosos que estão implícitos nas adaptações - imitações e paródias - de obras tradicionais européias. Quanto a isso, cabe perguntarmos qual o lugar ocupado por cada um que está situado no que Bhabha (2003) nomeia de “mímica colonial”. Essa imitação se define pelo mesmo processo seletivo e pelo mesmo resultado se é o “popular” que imita o “culto”, ou se é o “culto” que imita o “popular”? Se é o colonizado que imita o colonizador, ou se é o colonizador que imita o colonizado?

Ao valorizar, sem criticidade, a reprodução do teor épico na literatura e demais manifestações populares, seja através do que elas já contêm ou de acréscimos, colagens, etc., a narrativa d’*A Pedra do Reino* omite e, com isso, favorece as contradições da “intenção épica da missão civilizadora” (Bhabha, 2003: 129) implícita no discurso colonial. Se a “mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível” e, ainda, “uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se ‘apropria’ do Outro ao visualizar o poder” (Bhabha, 2003: 130), isso não se dá de forma igual a depender de quem opera a imitação - o colonizador ou o colonizado -, e esses traços constitutivos da mímica mostram o quanto essa relação é conflituosa.

Dessa forma, do lugar da elite, o discurso de valorização da cultura popular, assumido por Ariano Suassuna e por Quaderna, retoma o que nesse sistema cultural é fruto da apropriação do Outro visando ao poder, isto é, o que nele, como colonizado, há em termos de substituição das referências culturais e da natureza, mas sem mudar o pensamento de mundo do colonizador. Farias (2006: 426) faz uma leitura pertinentemente crítica da atribuição quadernesca de um valor revolucionário às mudanças almejadas pelos beatos sebastianistas do Sertão, mostrando que:

(...) embora as profecias dos beatos visem a um novo reordenamento dos papéis sociais no âmbito do mundo rural, elas não objetivam a transformar radicalmente a estrutura da sociedade, substituindo-a por outra disposição diferente, onde houvesse uma modificação qualitativa do tecido social. A aspiração de ocupar o lugar dos proprietários e o desejo de apossar-se de seus bens, constituem, é verdade, uma contrapartida da pobreza, mas não uma subversão da hierarquia do sistema sócio-econômico e político vigente, conforme faz supor romanticamente Quaderna ao conferir às palavras dos prosélitos das seitas um sentido revolucionário.

Essa inversão de papéis, na religiosidade popular, portanto, não é a mesma coisa que uma transformação do jogo social. Igualmente, a analogia entre o homem do cangaço e o cavaleiro medieval despoja o cangaceiro de sua rusticidade típica, de sua situação de dominado, transmutando essas características em atributos de “fidalgos do sertão” (Farias, 2006: 450). Cabe aqui um paralelo com a intenção de se desfazer da rusticidade dos agentes produtores das danças populares através de um corpo formado pelo balé clássico, o que foi o intento no Balé Armorial do Nordeste, e que Ariano Suassuna queria, em parte, repetir no Balé Popular do Recife, como veremos nos capítulos 4 e 5. O Grupo Grial, em seu início e durante um bom tempo, também investiu nessa tentativa de apagamento da rusticidade, embora não através do treinamento no balé clássico, e deixou de fazê-lo sobretudo em *Ilha Brasil Vertigem*, como discutiremos no sexto capítulo.

A história do Brasil é descontextualizada por Quaderna, através de interligações cuja funcionalidade é a composição da lenda nacional como traço formal-conteudístico em que se configura o discurso épico. Como exemplo, é ainda Farias (2006: 434) que analisa criticamente os embaralhamentos feitos pelo narrador entre a “Guerra do Reino” e dois outros episódios políticos do Brasil representativos das “forças conservadoras da oligarquia do sertão nordestino: a sublevação de Juazeiro (1913-1914) contra o governo do Estado do Ceará e a insurreição de Princesa Isabel (1930) contra o governo do Estado da Paraíba (Farias, 2006: 434): (...) dominantes e dominados se acham ideologicamente nivelados sob a mesma categoria conceitual: a de fidalgos e nobres cavaleiros medievais - a fidalguia ‘castanha’ do Brasil”.

É, portanto, em função de constituir a lenda nacional em que o discurso épico se enuncia, que a narrativa de Quaderna opera os

embaralhamentos e esvaziamentos da história oficial, entre os quais as equivalências entre o popular e o culto vão ao encontro “dos interesses da classe senhorial que representa” (Farias, 2006: 446), como filho de fazendeiro arruinado, como intelectual, que, a partir do lugar de dominante dá voz ao dominado, numa abordagem paternalista dos valores populares.

Podemos concluir reforçando que a narrativa da “nação castanha”, tanto no discurso teórico quanto literário de Ariano Suassuna, apóia-se na invenção de uma tradição por meio da seleção de símbolos - fontes textuais, objetos, personagens, valores, etc. - rearticulada em uma “longa narrativa”, que se enuncia sob a forma de uma “lenda nacional”.

Para compreender a construção formal-conteudística da lenda, para que ela resulte “anônima e irrecusável” (Bakhtin, 2002: 408), é Ariano Suassuna que nos fornece a chave, ao explicar, como vimos, que é no nosso Barroco que se situa a irrupção daquilo - o elemento popular - que completa os dois troncos formadores da nossa cultura “castanha”. Segundo Sevcenko (*apud* Katz, 2005b: 8), o Barroco foi a época “em que o Brasil se consolidou e que ‘se transformou em sua latência’” (*apud* Katz, 2005b: 8). É nesse período que uma série de embaralhamentos sobrepõe a exuberância aos conflitos, como explica Katz (2005b: 8):

Uma mistura de conflito, dor e alienação regida pela exuberância de uma Natureza de Pujança jamais vista, que dava ênfase aos sentidos e às festas. Reservas de ouro e diamantes que não trouxeram redenção aos que as descobriram, mas sim fome e guerra. Época de um certo deslocamento, simbolizado pelo esplendor do interior das Igrejas circulando pelas ruas nas procissões, nas quais a hierarquia organizava autoridades do reino e da Igreja na frente; militares nas suas armaduras atrás deles; em seguida, as irmandades e confrarias; e, lá no fim, os escravos debaixo de Santa Misericórdia. Disparidades e contradições em uma certa convivência, uma afeição pela tragédia e pela esperança. (...) Precisamos estudar melhor nossos anos de Brasil-colônia para descobrir neles os traços desse Barroco-latência que nos constitui. Pois foi no Barroco que os minuetos e as contradanças escaparam do salão para as varandas, onde se dançavam os lundus, e dali para os congos, batuques e cucumbis dos terreiros (Sevcenko, 2000). Foi a época em que se consolidaram os embaralhamentos, seja nas procissões, seja nas danças (...). (Katz, 2005b: 8-10)

Há razão no discurso de Ariano Suassuna em identificar a latência de nossa cultura no período Barroco, mas a sua reconstituição lendária da nossa formação sobrepõe a exuberância às contradições. No seu modo “barroco” de

embaralhar as explicações históricas de nossa cultura, opta por apagar as marcas de como o obstáculo epistemológico do interesse pelos bens populares, mas não pelos seus agentes produtores, sempre esteve relacionado com o “acordo tácito de que a matéria capaz de produzir riqueza” pertence a esses agentes, mas “não a possibilidade de usufruir dos benefícios dessa riqueza” (Katz, 2005b: 8).

A força da *vox populi* de que se vale a formulação lendária do discurso de Ariano Suassuna e de Quaderna forja um “ponto de vista universal que exclua qualquer possibilidade de outra opção” (Bakhtin, 2002: 408), ou seja, de outras interpretações acerca de nosso “barroco-latência”. Porém, é nas brechas e contradições deixadas pela tentativa de formular essa idéia de “universal” que se revela o lugar da elite de onde se enuncia esse discurso, na verdade, profundamente dualista e monológico, como discutiremos a seguir.

O Povo-como-um: Quaderna, herói-síntese e monolingüe da “Nação Castanha”

Logo à introdução da tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* fica muito clara a representação das identidades populares como fixas e seu correspondente - o “povo” - como uma massa homogênea, ou “povo-como-um”. Ariano Suassuna define o seu “empreendimento ousado” como sendo o de definir as “características essenciais da nossa Cultura”, mas tornando-o “mais ousado ainda” ao reduzir os traços marcantes do “Povo brasileiro” a um só: a fusão de contrários (Suassuna, 1976: 4).

Como que para omitir que, “assim como não há um conteúdo fixo para a categoria da “cultura popular”, não há um sujeito determinado ao qual se pode atrelá-la - ‘o povo’” (Hall, 2003: 262), na narrativa épica da nação parece necessário criar um herói-síntese que seja representativo da fixidez e da homogeneidade não demonstráveis das identidades de sua população. É

tendo como pressuposta essa necessidade que Ariano Suassuna (1976: 14) discute qual das hipóteses - a de Gilberto Freyre ou Euclides da Cunha - tem razão quanto à definição da região onde habita o “Brasileiro típico”:

Gilberto Freyre, supervalorizando a Cultura luso-tropical e afro-brasileira - o que fez por seu apego à Zona da Mata - discorda de Euclides da Cunha quando este sustenta que a “a rocha-viva da Raça brasileira” é o Setanejo, que o Sertanejo é o Brasileiro típico, por ter nele começado a se estabilizar, através do mameluco, o jagunço bronzeado, cruzando-se o tronco ibérico com algum contingente do sangue negro e com o sangue já pardo dos tapuias. Como já disse, estou mais de acordo com Sylvio Romero e Euclides da Cunha: creio que no início de fusão castanha do Sertão é - e será mais ainda, depois - um fato de repercussão muito mais ampla, é um anúncio profético não só da Raça e da Cultura brasileiras como da própria Rainha do Meio-Dia, incluídas aqui a América Latina, a Europa mediterrânea, a Ásia e a África. (Suassuna, 1976: 14)

Voltaremos a discutir a noção de “típico”, mas, por ora, cabe realçar que, em momento algum, o autor põe em dúvida essa suposta possibilidade de fixar e homogeneizar uma população inteira em um de seus “pedaços”, o que se delineia como um tipo de representação muito parecido com o que Bhabha (2003: 105) identifica como o estereótipo: “algo que só se confirma pela repetição, jamais por provas”. Presenciamos nesses argumentos a repetição da fusão (castanha) como o critério que possibilita identificar a tipicidade do brasileiro com o Sertão. Isso é amplamente corroborado pela construção do protagonista d’*A Pedra do Reino*, como aquele que ilustra essa possibilidade de um “Brasileiro típico”.

Contra a instabilidade evidenciada pelas individualidades e diferenças assinaladas no interior da nação, a “nação castanha” defendida n’*A Pedra do Reino* forja a sua noção homogênea de povo, através de sua síntese na figura de Quaderna. É esse personagem que condensa a “característica essencial” do “povo castanho”: a fusão de contrários. Como tal, é pouco relevante se ele, por vezes, assume a feição de um anti-herói, pois continua sendo o “herói-síntese” de um povo concebido como “um”, e, principalmente, que resulta de uma lógica binária.

Nada é mais esclarecedor do que está implícito nessa redução da “essência” do “povo brasileiro” a uma fusão de contrários do que o modelo de pensamento que Deleuze e Guattari (1995) nomeiam de *livro-raiz*, em que está implicada a relação entre um dentro (“essência”) e um fora, e cujas leis

são a reflexão, o Uno e a lógica binária. O seu gráfico inspirado na imagem da árvore pressupõe tanto um ponto que se desdobra em dicotomias quanto o movimento contrário, os dualismos que se fundem no “Uno”.

Vemos essa lógica predominar em todos os escritos ou conferências de Ariano Suassuna que temos presenciado, nos quais suas argumentações comumente se organizam através de divisões duais, tais como “Brasil oficial x Brasil real”, seu lado “rei” x seu lado “palhaço”, “trágico x cômico”, “dionísio x apolíneo”, entre tantos outros pares de opostos. Esse é o modo corrente de o escritor formular seus pensamentos de mundo. Não surpreende, portanto, que a narrativa mais representativa de sua interpretação da cultura brasileira obedeça exatamente às leis desse modelo que tem a árvore por imagem.

Dessa forma, a personalidade de Quaderna, bem como seu meio de expressão - sua escrita -, são inspirados nessa lógica “arbórea”. De forma indissociável com relação à construção do caráter de Quaderna, podemos dizer, ainda, que é sob o raciocínio dual que a relação entre o popular e o culto é formulada n’*A Pedra do Reino*, assim como o é nos demais escritos de Ariano Suassuna. Vejamos por partes cada um desses aspectos em que a fusão de contrários reflete o modelo do *livro-raiz*.

A concepção de mestiçagem como uma fusão harmônica de condições culturais opostas está implicada no modo como Quaderna é construído como representante do povo brasileiro, e, mais ainda, como o “gênio da raça brasileira”. Coerentemente com a formulação do pensamento como um *livro-raiz*, está implícita nessa representação de “identidade nacional” a concepção que Glissant, inspirado em Deleuze e Guattari, nomeia de identidade de *raiz única*. Isto se reflete na reconstrução genealógica embutida nas explicações de Quaderna acerca de sua personalidade e de sua condição atual de prisioneiro, e ainda no seu modo de narrar.

Numa tendência clara à construção de uma continuidade genealógica, a narrativa de Quaderna se estrutura em digressões que funcionam como a reconstrução de cada fato narrado e, mais amplamente, das características de sua personalidade. Num plano macroestrutural, a narrativa também funciona assim em relação às circunstâncias em que o personagem-narrador se

encontra: preso. A cada momento dessa “grande narrativa”, sub-narrativas se apresentam como digressões que desdobram ou resgatam uma relação causal entre o fato recém contado e um fato anterior que o explica.

Buscando mostrar a “raiz” de sua “identidade”, Quaderna sempre a explica como resultante de duas influências que se fundem. Em primeiro lugar, relata, no Folheto X, que sua tia, Dona Felipa, é a responsável por seus primeiros interesses pelos assuntos cavaleirescos; e que seu padrinho-de-crisma, o cantador João Melchíades Ferreira é o responsável por seu encantamento pela poesia popular. Para dar coerência a esse raciocínio “em ramos”, Quaderna desdobra tais influências em relatos sobre cada uma delas nos “Folhetos” que se seguem: o XI, sobre Tia Felipa; e o XII, sobre João Melchíades. Através dessa “recuperação de linhagens”, Quaderna elucida como nele se dá a fusão entre o interesse pela matéria cavaleiresca medieval e o gosto pelos folhetos de cordel nordestino.

A recuperação da formação dual de Quaderna é, no entanto, mais extensa e complexamente desenvolvida pelo relato da larga influência estético-ideológica daqueles que o personagem considera seus “mestres” - Clemente e Samuel -, portadores de pensamentos quase simetricamente opostos, pois representativos de papéis sociais igualmente distintos. O primeiro representa os “homens ‘litorâneos’ (os senhores de engenho de Pernambuco, concebidos como representantes da ‘burguesia açucareira’; e o segundo, “os fazendeiros do sertão, ‘a nobreza fidalga sertaneja’, representantes autênticos da ‘aristocracia nordestina’” (Farias, 2006: 64).

A partir dessas duas posições opostas, várias outras oposições se apresentam entre Samuel e Clemente, entre as quais se destacam as concepções de nacionalismo e, a partir disso, as idealizações em torno do perfil do “gênio da raça brasileira” e das características - formais e temáticas - daquela que seria a “obra da raça”.

O “gênio da raça”, segundo Samuel, “era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País” e que deve escrever uma “Obra considerada decisiva para a consciência de sua Raça!” (*RPR* - Folheto XXVIII, pp. 187 e 189).

Samuel, como símbolo da intelectualidade branca de direita, defende um discurso nacionalista lusófilo, e, para ele, o tema da obra da raça deve ser o Brasil, mas “visto sob uma perspectiva eurocêntrica, calcada na cultura e nos valores do colonizador ibérico”, em uma definição de Brasil que engloba os critérios de raça, cultura e religião (Farias, 2006: 328). Quanto à forma, o personagem defende que, assim como “todas ‘obras das raças’ dos Países estrangeiros são chamadas de ‘poemas nacionais’” (*RPR* - Folheto XXX, p. 196), a obra do gênio da raça brasileira deve ser escrita em versos.

Contrária a esta visão é a de Clemente, representante da intelectualidade negra, para o qual em prosa é que deve ser escrita tal obra, apoiando-se no argumento segundo o qual “o filósofo Artur Orlando disse que ‘em prosa escrevem-se hoje as grandes sínteses intelectuais e emocionais da humanidade’” (*RPR* - Folheto XXX, p. 196). E, na síntese que idealiza, também do Brasil, ele se baseia apenas nos critérios de raça e cultura, concebidos de forma totalmente distinta dos de Samuel:

Defensor de um nacionalismo xenófobo, ele só aceita como valores autenticamente brasileiros a raça e a cultura negro-tapuias. Com base nesses valores, contesta o nacionalismo eurocêntrico de Samuel, propondo como tema da “Obra da Raça” a mitologia negro-tapuia, a qual empresta um caráter social revolucionário em contraposição à cultura hegemônica legada pela colonização européia (...). (Farias, 2006: 329)

Da mesma forma, enquanto para Samuel, o gênio da raça deve ser um escritor e Fidalgo dos engenhos pernambucanos; para Clemente, ele deve ser um homem do povo, descendente dos negros e tapuias.

Frente a essas posições antagônicas, que sintetizamos brevemente aqui⁵⁸, Quaderna representa a possibilidade de uma fusão harmônica, quanto à concepção de nacionalismo, quanto ao perfil do “gênio da raça” e quanto à obra que deve representar uma espécie de “consciência da comunidade”. A partir das lições nos mais variados assuntos extraídos da contenda entre Samuel e Clemente, Quaderna acumula as referências necessárias para fazer da sua a mais completa “Obra da Raça”:

⁵⁸ Para ter acesso a uma análise mais aprofundada dessas visões antagônicas e como elas refletem perspectivas nacionalistas distintas, cf. Farias (2006).

Eu tinha lido um dia, no *Almanaque*, um artigo onde se dizia que “uma Obra, para ser clássica, tem que condensar, em si, toda uma Literatura, e ser completa, modelar e de primeira classe”. Isso me garantia que nem Samuel nem Clemente, um do Cordão Azul, e o outro, do Encarnado, podia ser completo, pois cada um era radical por um lado só. Somente eu, juntando as opiniões *azuis* de um com as *vermelhas* do outro, poderia realizar a receita do *Almanaque*. (*RPR* - Folheto XXXI, p. 197)

A completude da obra idealizada por Quaderna advém da condensação das “receitas” opostas de Samuel e Quaderna, resultando na fusão de assuntos e modelos, incluindo gêneros, como veremos mais adiante. Mas, ainda quanto aos requisitos do “gênio da raça”, Quaderna explica a sua “invencibilidade”:

(...) eu descobrira que o escritor que se preocupasse a escrever a “Obra da Raça Brasileira” tinha de “possuir emotividade eólia, para fundir no crisol de si mesmo essas psicoses surpreendentes que aureolam de originalidade os personagens de sua Tragédia, de seu Poema, de seu Romance”. (...) Finalmente, o “gênio da Raça” devia ser “felino” - e, para isso, eu tinha o Oncismo, de Clemente; devia ser dotado de “pungente ironia”, “formidavelmente grandiloquo e cruelmente mordaz”, pois só assim seria capaz de fazer um livro (ou de erguer um Castelo) “rubro por dentro e por fora”; uma “obra flamejante”, capaz de vir a ser a “luminosa ogiva de toda a construção intelectual da Raça Latina” - e o Tapirismo de Samuel não me deixaria falhar, unindo eu o Sebastianismo negro de um e o Sebastianismo ibérico do outro, numa nova espécie de “Sebastianismo castanho” que realizasse o sonho da Pedra do Reino num futuro ainda mais ensolarado e acastelado!

E havia mais. Clemente e Samuel, um Negro e outro Branco, desprezavam-me por ser, eu, um descendente moreno de Cabras e Mamelucos, de Caboclos. Mas Carlos Dias Fernandes escrevera: “Amemos a nossa Pátria por seu maravilhoso Sertão, que alenta o Gênio da Raça, com o puro sangue dos seus Caboclos!(...)” (*RPR* - Folheto XXXVI, pp. 237 e 238)

Dessa forma, Quaderna defende ser o legítimo “gênio da raça” através da representação de sua “identidade” como uma fusão harmônica das dicotomias apresentadas através das visões de Samuel e Clemente, o que o constitui como o “Brasileiro típico” ou, ainda, o herói-síntese pressuposto na narrativa épica da “nação castanha”:

É, portanto, da confluência conciliadora das idéias político-literárias de Clemente e Samuel, em que se defrontam duas concepções aparentemente antagônicas acerca da identidade nacional (uma concepção que postula uma subserviência total aos valores culturais ibéricos, e outra que rejeita integralmente estes valores em nome dos valores culturais negro-tapuias) que surge o projeto literário de Quaderna e o *Romance d'A Pedra do Reino*. Projeto e romance erigidos em canto de louvor ao sertão e às glórias de seu povo: o “Povo Fidalgo-Castanho do Brasil”. Na própria conjunção dos elementos díspares que adjetivam o

conceito de povo (“Povo Fidalgo-Castanho”) depreendem-se as premissas ideológicas que informam, através de um discurso cordial, o nacionalismo de Quaderna. Calcado num critério de miscigenação étnico-cultural, tal nacionalismo procura fundir “harmonicamente” as bipolarizações de raça e cultura em torno das quais se constroem as concepções nacionalistas de seus amigos e professores (...). (Farias, 2006: 343)

Ferreira (1991: 80) dá exemplos, na literatura de cordel, da amplificação épica do poeta/herói cavaleiresco através do acúmulo de façanhas. Cabe um paralelo entre esse acúmulo de façanhas com o modo como Quaderna constrói a sua amplificação épica. Esse acúmulo é substituído por uma única grande façanha, a conciliação harmônica dos dois opostos representados nas figuras de seus dois “mestres”, Samuel e Clemente. É esse seu caráter de herói-síntese que lhe atribui a invencibilidade e invulnerabilidade do herói do mundo cavaleiresco e épico.

As características conciliatórias de Quaderna estendem-se à obra que ele idealiza como a “Obra da Raça”, noção esta que parece reclamar para si o *status* de livro fundador, no qual está implícita uma “consciência da comunidade” na forma de uma consciência excludente, cuja concepção de identidade deve ser a de “raiz única, fixa e intolerante” (Glissant, 2005: 80). Diferentemente das opções formais apresentadas e defendidas por Samuel e Clemente -, Quaderna decide que a obra decisiva para a consciência de sua raça deve ser um romance-epopéico, por este gênero, “mestiço” como ele, atender às indicações de uma das referências aprendidas com seus mestres, Carlos Dias Fernandes, de que “a Epopéia é a cristalização de uma nacionalidade” (*apud* Farias, 2006: 341), e de que “nos tempos de hoje, a Epopéia foi substituída pelo Romance!” (*RPR* - Folheto XXX, p. 197). Aqui cabe lembrarmos que essa escolha não deixa de estabelecer relação com a fusão de diferentes formas de representar as “comunidades imaginadas”, como vimos no tópico anterior.

À semelhança da prosa seiscentista de caráter épico, Quaderna concebe a “Obra da Raça” a partir da imitação dos melhores modelos, a fim de extrair deles o que sobrevive como universal:

(...) os dois primeiros preceitos da imitação que constam do *Tratado da imitação* norteiam as preceptivas poéticas do XVI e do XVII. Ali se defende que a imitação implica a eleição não de *um* modelo, mas do melhor de

vários; e que se imita não o particular, mas o universal que a obra contém. (Muhana, 1997: 46)

Essa relação com o “melhor de vários” está tanto na visão de Ariano Suassuna como teórico, como se reflete na tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, quanto no que o autor projetou, em *O Romance d’A Pedra do Reino*, como a síntese de conhecimentos necessários para a formação da “obra máxima” da “raça brasileira”, escrita por Quaderna. A “obra da raça”, assim como seu “gênio” deve reunir as características “essenciais” da cultura, mas estando essa noção de essência atravessada pelo interesse pelo “universal” que está contido no “particular”.

Nas escolhas empreendidas pelo narrador Quaderna, no que diz respeito a seus intertextos, e à combinação entre eles para chegar ao que entende por “arte universal”, a relação com folguedos, com a literatura de cordel e demais elementos tidos como parte do rol da cultura popular estabelece-se com base no que de cada um pode ser extraído de “universal”, ou seja, o que cada um possui em comum com elementos estéticos particulares que foram elevados ao status de universal:

À luz de emblemas, conceitos e alegorias, homens reais e personagens de ficção, eventos sucedidos e passíveis de suceder, acontecimentos naturais e poéticos são o mesmo, desde que sobressaídas neles características universais. Saber descobri-las na invenção é tarefa do poeta. (Muhana, 1997: 45)

A extração do “universal” a partir da imitação do que há de “melhor nos melhores modelos” e sua associação com a representação do “Brasileiro típico” revela o monolinguísmo do discurso narrativo de Quaderna, pois “cada noção ideológica universal é sempre hegemonizada por algum conteúdo particular que colore sua própria universalidade e é responsável por sua eficiência” (Zizek *apud* Katz, 2005b: 7):

Zizek nos chama a atenção que tal tipo de noção se constitui a partir de uma distorção onde um certo conteúdo particular, que funciona como pano de fundo de uma noção universal, é declarado como ‘típico’. O conteúdo particular passa a funcionar como substituto do universal, ou seja, o particular se torna universal. Mas a operação não pára por aí. Há nela um outro aspecto, que é ainda mais fascinante de ser apreendido. Zizek explica que, para que esse mecanismo que distorce o particular em universal funcione, ele precisa incluir uma série de atributos capazes de

fazer com que todos os particulares que ficarem excluídos possam reconhecer como genuinamente seus. “Cada universalidade hegemônica tem de incorporar *pelo menos dois* conteúdos particulares - o conteúdo popular autêntico e sua distorção pelas relações de dominação e exploração” (2004: 12). (Katz, 2005b: 7)

Na extração do universal a partir de uma visão particular, vemos assim como no *livro-raiz* descrito por Deleuze e Guattari, a multiplicidade ser apagada para dar lugar ao Uno, e a diversidade ser traduzida em uma “voz unificante”, que contraria o funcionamento de mundo como um *caos*-mundo, conforme Glissant (2005). Através da imitação do que, no discurso de Quaderna, entende-se como o melhor dos modelos populares, vemos realizar-se a “mímica colonial”, a partir do lugar do sujeito de elite, a fim de tornar o “conteúdo popular autêntico” reconhecível através de “sua distorção pelas relações de dominação e exploração”. Assim como na poética seiscentista, o verossímil se sobrepõe ao histórico e ao natural, “visto que o poeta não se obriga à verdade do particular que desrespeite o verossímil do universal” (Muhana, 1997: 45).

Em mais um aspecto, vemos o discurso de Quaderna (e, logo, de Ariano Suassuna) ser atravessado pela lógica do *livro-raiz*, sendo os termos contrários, nesse caso, o popular o culto, que são compreendidos, de forma equivocada, como equivalentes ao binômio regional-universal. E o que será “elevado” à condição de “universal” é escolhido a partir dos critérios do que torna o “popular autêntico” reconhecível, ou verossímil. A passagem do popular para um contexto erudito se confunde, nessa visão, com uma passagem da matéria bruta para uma matéria elaborada, refinada.

Não só por causa da “verossimilhança” não interessa imitar tal e qual o natural e o histórico do popular, mas também por devido à conveniência, o pressuposto da persuasão. O verossímil e o conveniente trabalham pela eliminação da “monstruosidade” da natureza, ou seja, seus excessos (sub ou sobrenaturais), de forma que a “a arte deve ser justamente a que pode, e deve, eliminar os defeitos do natural” (Muhana, 1997: 54). Na tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, confirmamos que a relação dual entre o popular e o erudito é um dos aspectos a ser conciliado pelo “povo castanho”, e, no que é atribuído a cada um dos termos, temos a chave de como é compreendida a

passagem do popular para o erudito na narrativa de Quaderna, como, de resto, nos princípios da arte armorial:

Se examinarmos o Povo brasileiro do ponto de vista de seu comportamento social, de sua Psicologia, de sua História, de sua Arte, de sua Literatura, encontraremos sempre essa tendência assimiladora e unificadora de contrários - (...) violência de mau-gosto do popular e refinamento do erudito; o épico e a introspecção individual chegando às vezes à idolatria do Eu; o lirismo personalista e o social coletivo; as convenções e a festa; o Belo e o Feio; espírito profético e comportamento orgiático; o vegetal da Mata e o deserto do Sertão; o Trágico e o Cômico; a aldeia e o mundo; otimismo e pessimismo; embriaguez da Vida, o pó e a cinza da Morte; o Dramático e o Humorístico; o fogo da destruição e o culto da florescência e da ressurreição. (Suassuna, 1976: 5)

Assim, da cultura popular interessa a Ariano Suassuna eliminar o seu “excesso”, que vem a ser justamente a sua historicidade e o que faz com a cultura popular, por exemplo, dialogue com a cultura de massa (ou nem mesmo possa desta separar-se) e não esteja alheia às negociações necessárias para manter-se viva, e entre tais negociações, os pressupostos para inserção no mercado de consumo.

Há que relacionar isso com o que é o “verossímil” e o “conveniente” a cada contexto histórico e como isso também é definidor do modo de transformar os modelos a serem copiados. Trata-se de uma questão da maior valia para pensarmos as transformações que Ariano Suassuna opera nos modelos da literatura popular que ele escolhe “imitar”, como também para entendermos os diferentes modos, ao longo da história, de transformar as danças populares para um outro contexto cênico e social, a fim de realizar-se o que o criador do Armorial idealizou como uma dança armorial.

A mesmidade do “gênio da raça brasileira”

Tanto nos depoimentos e entrevistas de Ariano Suassuna, que discutimos no capítulo anterior, quanto em seus discursos acadêmico e literário, há uma contigüidade facilmente reconhecível e que concorre para

todo o conjunto de seu pensamento e criação estabeleça uma afirmação épica das identidades populares.

A duplicação metalingüística construída n’*A Pedra do Reino* possibilita um paralelo entre o que o personagem-narrador idealiza como a “Obra da Raça” e o próprio *Romance d’A Pedra do Reino* escrito por Ariano Suassuna, no plano da realidade. Escrita seis anos após a primeira publicação desta obra, a tese de livre-docência do autor em discussão, *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, mostra-nos que os atributos que se interpretam como necessários à “Obra da Raça” - uma obra que condense em si toda uma literatura e que seja “decisiva para a consciência da sua Raça!” - depreendem-se como pressupostos tanto desta tese de Ariano Suassuna acerca da formação do “espírito do povo castanho” quanto da obra literária considerada como a mais representativa de seu “universo”: de seu pensamento e de suas escolhas estéticas, o *Romance d’A Pedra do Reino*.

Uma entrevista concedida por Ariano Suassuna, em 1989, realizada por Moraes Neto, revela uma auto-crítica do escritor em relação ao que está implícito na idéia de “povo castanho”, que se formula nas duas obras aqui discutidas:

[...] minha idéia do castanho - como todas as semelhantes formuladas pelos discípulos de Sylvio Romero - era uma forma inconsciente de racismo. O meu sonho de castanho, que era uma transfiguração do pardo de Euclides da Cunha, baseava-se inconscientemente num impulso de apagar a ‘mancha negra’ que se diluiria nesse ‘pardo’ da ‘raça brasileira futura’, como se profetizava em *Os sertões*” (*apud* Santos, 1999: 300)

De fato, tal auto-crítica é pertinente, pois essa forma “inconsciente de racismo” é o que vemos explicitar-se em declarações da tese de Ariano Suassuna como a de que “povos mais ‘brancos’ do que ‘negros’ (...) aspiram inconscientemente ao castanho”, partindo do sul da Europa para o Norte da África, ao mesmo tempo em que “os povos mais ‘negros’ do que ‘brancos’ (...) procuram também se clarear até o castanho pela atração irresistível da mestiçagem” (Suassuna, 1976: 13).

No mesmo período em que faz essa revisão acerca de sua idéia de “castanho”, em 1989, ano de seu reaparecimento na vida pública (da qual

ficara afastado desde 1981), outras reformulações são apresentadas pelo criador do Armorial, a exemplo da ruptura com a crença de que o Brasil real, o do Povo e o de Conselheiro só poderia se realizar no campo, admitindo que “qualquer Favela urbana era um Arraial de Canudos encravado na Babel das cidades” (*apud* Santos, 1999: 300).

Mais tarde, em 1993, fazia, ainda, uma auto-avaliação crítica de suas idéias monárquicas, das quais abdicava naquele momento, à ocasião do plebiscito através do qual o povo brasileiro escolheria de que forma queria ser governado, entre presidencialismo e parlamentarismo e entre república ou monarquia:

Talvez os sonhos do escritor tenham perturbado a visão política do cidadão. Eu sempre achei a monarquia mais bonita que a república. Mais poética. A figura do rei e da rainha encarnam muito mais a excelência humana que a figura de um presidente. Na cultura popular, não se encontra um conto ou poesia que encarne um presidente. Há sempre um rei ou rainha. Além disso, Antônio Conselheiro, em Canudos, era monárquico e socialista. Há ainda a questão da imagem paterna que o rei encarna. Perdi meu pai cedo, aos três anos. Ele encarnava para mim a figura de um rei. Também tive muitas influências na infância sobre essa questão. Tenho esses sonhos, mas depois que descubro que estava errado, tomo posição. (*apud* Santos, 1999: 302)

Através dessas reformulações, podemos constatar que nem todas as idéias implícitas nos preceitos armoriais e em suas obras permaneceram sendo pensadas exatamente da mesma forma. Algumas delas se atualizaram pelas condições históricas e se apresentam com novas nuances no discurso de seu principal ideólogo.

No entanto, mesmo que, por exemplo, sua noção de “castanho” não se dirija ao mesmo sentido de “embranquecimento” e “racismo inconsciente”; mesmo que sua noção de povo possa agora referir-se aos que habitam a favela, e não só o campo; mesmo que seus reis e rainhas tenham sido relocados à condição de fantasia, sonho ou infância; ainda assim, variados aspectos do que constitui uma afirmação épica das culturas populares permanecem em seus depoimentos e ações mais recentes, como vimos no segundo capítulo.

Entre tais aspectos, podemos destacar uma visão bastante seletiva do que define como cultura popular, a partir de escolhas estéticas muitos

aproximadas às do passado, apenas, em alguns casos, adaptadas no modo de mediar os bens da cultura popular, a fim de que eles possam ser melhor reconhecidos pelos sujeitos de elite, como veremos exemplificar-se nas tentativas de dança armorial empreendidas pelas “gestões de cultura armorial” em diferentes conjunturas históricas.

Dessa forma, quando Ariano Suassuna se refere à “Favela”, com inicial maiúscula, a exemplo de tantos outros termos nos quais imprime um sentido particular, sua recriação é bastante clara: a favela a que ele alude não parece mais abrangente do que o seu correspondente da cultura popular, o “Povo”, também com maiúscula, a julgar pelas considerações que ele tem declarado, em público, sobre algumas manifestações culturais. Se as letras de Calypso renderam um “imbecil” a seu compositor, não temos a garantia de que a visão de Ariano Suassuna sobre, por exemplo, o *funk* das favelas brasileiras seria tão positiva ao ponto de considerá-lo como parte da cultura popular de seu “Brasil real”.

Essa noção de “Brasil real”, contraposta à de “Brasil oficial”, oposição, aliás, ainda corrente em seus discursos, é outro elemento em que se deixa expor o quão inventiva, fantasiosa e particular é a interpretação de Brasil feita por Ariano Suassuna, a exemplo dos “jogos anagramáticos” de Quaderna com relação à historiografia oficial. Na sua idealização de “realidade”, ainda parece não caber o presente inacabado “sujeito a reinterpretação e a reavaliação” (Bakhtin, 2002: 409); senão, como explicar que no correspondente da cultura popular que admite como legítima não caiba ainda todos os agentes populares do presente?

De onde vêm esses reis e rainhas que tão bem encarnam a excelência humana? Em qual cultura popular não se encontra outra coisa senão a imagem dessa excelência? E o que Ariano Suassuna realmente consegue revisar quando descobre que “estava errado” engloba a compreensão do que está no princípio dessa sua separação entre visões estetizantes de reis e rainhas e conjunturas políticas? Ou continua e continuará a repetir a afirmação épica do popular, não entendendo, por exemplo, qual a abrangência real do que denomina Povo com “P” maiúsculo, o correspondente da cultura popular que tanto valoriza? Ou continuará, a exemplo de Herder e de Tyler, a afirmar que

no seu “Povo” que se encontra no passado não cabe a “ralé” ou a “civilização decadente” do presente? Como, senão através dessa comparação podemos compreender seu desprezo por determinadas manifestações culturais?

É a partir de como a afirmação épica das culturas populares implícita na “nação castanha”, formulada artística e teoricamente na década de 1970, atualiza-se no discurso e nas ações recentes de Ariano Suassuna, que discutiremos os pontos de maior convergência e ou divergência entre essas idéias e as tentativas de realizar uma dança brasileira erudita, desde a década de 1970, mas, sobretudo, na trajetória do Grupo Grial, de 1997 até a atualidade.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

Deslocamentos Armoriais:

da afirmação épica do popular na “Nação Castanha”
de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial
(segunda parte e anexos)

Roberta Ramos Marques

Orientador: Alfredo Cordiviola - UFPE

Co-orientadora: Helena Katz - PUC-SP

Recife - PE, 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

Deslocamentos Armoriais:

da afirmação épica do popular na “Nação Castanha”
de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial
(segunda parte e anexos)

Roberta Ramos Marques

Orientador: Alfredo Cordiviola - UFPE

Co-orientadora: Helena Katz - PUC-SP

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal de Pernambuco
- UFPE, para obtenção do grau de
Doutora em Teoria da Literatura.

Recife - PE, 2008

Marques, Roberta Ramos

Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial / Roberta Ramos Marques. – Recife : O Autor, 2008.

466 folhas: il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Literatura comparada. 2. Arte e literatura. 3. Cultura popular. 4. Identidade. 5. Estudos culturais. 6. Movimento Armorial. 7. Dança. 8. Corpo. I. Título.

82.091

CDU (2.ed.)

UFPE

809

CDD (22.ed.)

CAC2008-56

Segunda parte

4 Experiências, fundamentos e resultados
de dança armorial

5 Dança, corpo e identidade

6 Grupo Grial: reformulações na demanda de um
corpo armorial

O corpo armorial sem conclusão

4

Experiências, fundamentos e resultados de dança armorial

Há uma complexidade, no que se chama de brasileiro, difícil de ser identificada por nós mesmos, imagine-se, então, por quem vê o Brasil de longe, mesmo quando está aqui.
(Katz, 2004: 10)

As realizações ou tentativas de realização em dança que podem ser relacionadas com a história de uma dança armorial apresentam diferenças entre si quanto ao lugar e ao peso que assumem dentro dessa história; à concepção do caminho mais adequado para construir uma dança brasileira erudita com base nas danças populares; quanto aos resultados alcançados; e quanto à pertinência de considerarmos tal experiência como armorial. Portanto não podemos equiparar a atenção que daremos a cada uma dessas realizações.

O nosso foco no que diz respeito à dança recai sobre a trajetória do Grupo Grial (1997), à qual dedicaremos o capítulo seis. Este grupo tem, a nosso ver, um lugar de destaque entre as tentativas de uma dança armorial que tiveram o apoio de Ariano Suassuna, pois é um grupo que continua a existir até hoje e com a intencionalidade de ser dança armorial. É sua própria diretora que costuma dizer, em discursos de estréias, debates, etc., que não está muito certa de que o trabalho que faz figura no que se entende por dança contemporânea, mas tem certeza de que se trata de dança armorial.

Damos uma atenção especial ao processo e ao resultado alcançado pelo grupo Balé Armorial do Nordeste (1975-1976), que foi a primeira iniciativa importante nas tentativas de incluir a dança nos propósitos estéticos do Armorial. A experiência do grupo não passou da montagem do espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados* (1976), mas este é bastante revelador das projeções e expectativas de Ariano Suassuna em relação a uma dança armorial (embora o resultado final não o tenha deixado

totalmente satisfeito). O objetivo de Ariano Suassuna em relação ao Balé Armorial do Nordeste era dar continuidade com a montagem de novos trabalhos e aprofundamento da busca de uma linguagem de dança brasileira erudita, porém o grupo, por motivos diversos, dissolveu-se, impossibilitando que essa pesquisa se desenvolvesse nesse caminho, como trataremos mais adiante.

O Balé Popular do Recife, atuante até hoje, também foi fundado com o apoio de Ariano Suassuna (1977), como a segunda grande tentativa de se criar uma dança brasileira erudita, mas não chegou a ser considerado parte do Armorial pelo criador deste movimento, devido a discordâncias quanto ao caminho escolhido (incluindo formas de treinamento e resultado estético) para a construção de uma dança brasileira erudita. No entanto, o grupo tem uma trajetória das mais significativas tanto em termos de atuação profissional em dança no Recife, quanto ao papel importante que teve na difusão das danças populares, sobretudo pela classe média do Recife, no fim da década de 80 e início da década de 90.

Além disso, a recusa de seu processo como parte do Armorial merece uma discussão, não para necessariamente refutá-la, mas para complexificar a separação entre este grupo e os propósitos armoriais, principalmente considerando o desdobramento do Balé Popular do Recife com a criação do Balé Brasília, cujos objetivos e características talvez não possam ser tão radicalmente apartados da concepção do Movimento Armorial do que viria a ser uma dança brasileira erudita.

Por estes motivos, também reservamos um espaço neste capítulo para uma avaliação dos desdobramentos do Balé Popular do Recife e de sua relação com os preceitos armoriais, no pensamento e nos resultados estéticos, fazendo uma discussão de sua produção de uma maneira mais ampla, sem nos dedicarmos a uma análise mais detalhada de seus espetáculos. Faremos um breve histórico de seu surgimento e sua continuidade, mas sem nos estendermos sobre isso, uma vez que outros trabalhos já se ocuparam suficientemente de fazê-lo¹. Dessa forma, nossa reflexão está mais centrada

¹ Ver Oliveira (1993); Galdino (2008); e a base de dados do RecorDança, disponível em: www.fundaj.gov.br/recordanca Informações mais direcionadas para uma compreensão do

no que diz respeito aos pontos de contato entre o Balé Popular de Recife e a história de tentativas de uma dança armorial.

Uma discussão sobre o processo de montagem e do produto final do espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, tanto quanto um olhar mais global sobre a produção do Balé Popular do Recife, ajuda-nos bastante a compreender por que aspectos os caminhos trilhados pelo Grial parecem mais alinhados à compreensão de Ariano Suassuna do que seja uma dança brasileira erudita², ao mesmo tempo em que reformula, em seus últimos espetáculos, principalmente *Ilha Brasil Vertigem*, a compreensão sobre identidades populares implícita no Movimento Armorial.

Por fim, no último item deste capítulo, fazemos breves comentários sobre experiências em dança em que, por algum motivo, podemos detectar traços de armorialidade, com destaque, obviamente, para todo o trabalho de Antônio Carlos Nóbrega, por seu vínculo direto com o Movimento Armorial, e, sobretudo, com Ariano Suassuna. As demais experiências não chegam a constituir tentativas consistentes de dança armorial, mas não podem deixar de entrar na discussão sobre a compreensão de uma dança brasileira erudita baseada na transposição e/ou reelaboração das danças populares: o espetáculo *Pernambuco do Barroco ao Armorial* (1998), com participação do Grupo Vias da Dança (Recife); e o espetáculo *Stagium Dança o Movimento Armorial* (2002), do Ballet Stagium (São Paulo).

A discussão sobre os caminhos de construção de uma dança brasileira erudita com base na dança popular envolve os possíveis modos de diálogo entre a cultura de elite e a cultura popular, o que, no caso da dança especificamente, significa discutir de que forma as danças populares são reelaboradas a fim de ganhar um espaço antes reservado às danças de

papel significativo do Balé Popular do Recife e, especificamente, sobre como o frevo é utilizado em espetáculos deste grupo, ver, ainda, Vicente (2008).

² Essa observação parte de nossas interpretações a partir do discurso da diretora do grupo, Maria Paula Costa Rêgo, e das análises dos espetáculos. Isto, porém, não pôde ser confirmado em depoimentos de Ariano Suassuna como objetivávamos. No desenrolar dessa pesquisa, tentamos durante mais de dois anos consecutivos (2006, 2007 e início de 2008), agendar entrevista com o escritor Ariano Suassuna, com o objetivo de obter depoimentos e informações acerca de aspectos sobre as tentativas de dança armorial ainda não publicados, como o detalhamento de sua avaliação de alguns processos e/ou resultados, sua relação com o trabalho do Grial, etc. No entanto, devido à atividade de Secretário da Cultura de Pernambuco (assumida em 2007), não foi possível concretizar a entrevista. O roteiro preparado para tal segue em anexo.

formação erudita. O diálogo entre o “popular” e o “erudito” e a reelaboração das danças populares acontecem através das trocas de informações com estilos de dança erudita, seja no resultado coreográfico a ser obtido, seja nos processos e métodos de treinamento do corpo dos dançarinos, ou simplesmente no rearranjo da disposição espacial ou da estrutura narrativa dos folguedos para sua colocação em um palco de teatro.

Na discussão sobre os processos de criação de *Iniciação armorial aos Mistérios do Boi de Afogados* e das criações do Balé Popular do Recife de uma maneira mais global, a fim de identificar que concepções de identidade, cultura popular e povo estão inscritas nas reelaborações das danças populares realizadas por essas experiências, consideramos os seguintes aspectos:

1. o treinamento - em que relacionamos as técnicas e/ou referências utilizadas no processo de treinamento com o tipo de corpo que se quer construir ou no qual se quer investir em cada uma das experiências;
2. a qualidade da pesquisa da cultura popular - em que consideramos quais folguedos são pesquisados e o que é apreendido nesses folguedos: o movimento, suas narrativas, seus significados históricos, etc.; além do modo como foi realizada a pesquisa;
3. a autoria no processo de criação - analisamos aqui qual a participação dos demais componentes, além do coreógrafo e do roteirista (quando há um roteiro prévio), no processo de criação e quais as implicações dessas participações na produção de significados das obras;
4. a relação de diálogo entre o(a) coreógrafo(a) com o pensamento do Movimento Armorial - para entender o nível de afinidade entre as propostas armoriais e o entendimento subjacente à criação coreográfica;
5. o nível de envolvimento dos demais criadores (músicos, iluminador, cenógrafo, etc.) com os propósitos armoriais.

É preciso realçar que nossa reflexão acerca desses processos parte desses critérios, mas não está organizada na forma de itens separados, uma vez que nem sempre é possível nem produtivo separá-los. A sua disposição em

tópicos cumpre, portanto, apenas o objetivo organizacional nesta exposição inicial.

Devemos esclarecer que, no que diz respeito a essas duas primeiras tentativas de criação de dança armorial, cujos limites documentais são consideráveis, optamos por focar nossa discussão no processo preparatório para a construção dos espetáculos, levando em consideração que nesta fase, em que se delineia o ponto de partida para a construção de uma dança brasileira erudita (principalmente a partir das expectativas expressas por Ariano Suassuna), já está inscrita uma série de projeções, visões ideológicas e representações da cultura popular. A escassez ou, em alguns casos, falta de registros das obras nos impossibilita a análise dos resultados dos espetáculos, o que faremos sistematicamente em relação às obras escolhidas para nosso estudo do Grupo Grial, no capítulo seis. Desta forma, sobre o único espetáculo do Balé Armorial e a obra global do Balé Popular do Recife, fazemos, não análises, mas breves reflexões possibilitadas pelas entrevistas que realizamos com seus criadores (Flavia Barros e André Madureira), por uma revisão das publicações de críticas desses espetáculos, ou pelo que os escassos registros (como fotos e programas) permitem ver.

As primeiras experiências de uma dança “quase” armorial

A afirmação de Ariano Suassuna (1977: 39) de que “a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial”, que já havíamos mencionado no segundo capítulo, incluiria a dança, se uma criação (1959), junto à professora Ana Regina Moreira (1934-1965), tivesse atendido às projeções do escritor e criador do Armorial em relação à construção uma dança armorial e tivesse sido considerada por ele como a primeira experiência válida para o alcance desse objetivo:

(...) faltava muita coisa, de modo que a dança armorial, por exemplo, é só uma aspiração nossa, (...) à espera de coreógrafos e dançarinos com preocupações semelhantes às nossas e com suficiente espírito criador para esquecer o que aprenderam de errado, ver que o nosso Povo faz em matéria de dança e recriar tudo num sentido mais alto e mais profundo. (*apud* Siqueira e Lopes, 2004: 73)

Esta criação inseria-se na programação da temporada de 1959 e se chamava *Os Medalhões*, com música de Guerra Peixe e roteiro do próprio Ariano Suassuna, que estabelecera contato com Ana Regina através de sobrinhas dele que faziam aula com esta professora e coreógrafa. A programação desta mesma temporada, ainda contava, entre outros números, com *Vinde, Doce Morte*, baseado num fato triste ocorrido na vida de Ana Regina, a morte de uma empregada que tivera em sua casa. *Vinde, Doce Morte* teve música de Bach e poema homônimo de Ariano Suassuna (Siqueira, 2005: 54 e 55),

A história de *Os Medalhões* se passava numa feira livre, com elementos que remontavam à realidade de uma cidade do interior do Nordeste, o que era incrementado pelo trabalho cenográfico de Hélio Moreira³, com adereços pesquisados e comprados na feira de Caruaru, como potes, jarras e bonecos do Mestre Vitalino (Siqueira e Lopes, 2004: 72). A trama se desenvolve conforme o roteiro criado para a música de Guerra Peixe:

Numa barraca de feira, Tereza, a dona, recebe de seu namorado, Manoel do Óleo, um frasco de perfume barato. Uma jovem sonhadora, Das Dores, revela seu amor por um homem cujo retrato conduz num medalhão. Outra moça, Mariana, também tem seu medalhão e seu namorado e quando, com rivalidade bem feminina vão comparar suas posses, descobrem que o homem é o mesmo. As duas brigam, Tereza vai pacificar as duas mas, infelizmente, também tem seu medalhão com o retrato de Manuel do Óleo e descobre que ele é o figurão das outras duas. A briga agora é de três. A polícia entra em cena, e quando ele vai fugindo prende o grande conquistador, causa do incidente. E a feira continua. (*apud* Siqueira, 2005: 55)

Apesar do cuidado da cenografia, da música de Guerra Peixe (um conhecedor dos ritmos nordestinos) e do roteiro com tema e personagens nordestinos e populares, o conjunto da criação, incluindo aí certamente o

³ Arquiteto e professor aposentado da Universidade Federal de Pernambuco, Hélio Moreira era esposo de Ana Regina.

resultado coreográfico, não correspondeu ao que, no ideal de Ariano Suassuna, significaria a concretização de uma dança brasileira erudita.

Não se sabe ao certo, por não haver detalhamento nos relatos ou comentários sobre o espetáculo, o que era exatamente que faltava para ser considerado representativo de uma dança armorial, mas esse depoimento deixa pistas de que a proposta coreográfica não atingia o que quer que Ariano tivesse idealizado⁴, certamente devido à inexistência de semelhança entre as preocupações estéticas do criador do Armorial e Ana Regina. Apesar de ter sido dele a iniciativa de convidar uma professora do balé clássico, o desejo expresso de Ariano de que futuros coreógrafos, mais afinados com a proposta armorial, esquecessem o que "aprenderam de errado", sugere uma expectativa por parte do escritor de que a criação da dança brasileira erudita partisse de uma transformação no vocabulário da técnica clássica. E essa transformação deveria acontecer com base nas danças populares.

Balé Armorial do Nordeste: iniciação aos bens populares

Depois de oficializado o Movimento Armorial (1970), ele já englobava, em 1975, vários domínios artísticos, quando Ariano, na condição de secretário da cultura da gestão do Prefeito Antônio Farias, decide criar um grupo de dança, para a montagem, inicialmente, de um espetáculo. Em comum acordo com Antônio Farias e com o professor Murilo Guimarães, identifica Flavia Barros como a pessoa certa para estar à frente dessa primeira grande tentativa de uma dança afinada com os preceitos armoriais, que norteavam o programa de política cultural de Ariano Suassuna desde essa época, como relatamos e discutimos no segundo capítulo.

Flavia Barros, carioca, nasceu em 1934 e decidiu estudar balé em 1949. Resolveu, apesar da resistência de seu pai, que a dança era o caminho que gostaria de trilhar. Começou a ter aulas particulares com a professora Consuelo Rios, no Clube Militar do Rio de Janeiro. E, em seguida, 1951, fez

⁴ Não pudemos checar mais detalhes dessa idealização com o próprio escritor, uma vez que não foi possível realizar uma entrevista com o mesmo, como explicamos em nota anterior.

concurso e entrou para a Escola do Theatro Municipal, sua formação mais sólida. Sua dedicação obstinada (continuava a ter aulas particulares⁵, paralelamente às aulas do Municipal) e seu corpo favorável (aspecto relevante no balé clássico) contribuíram para que tivesse um amadurecimento muito rápido em seu desenvolvimento como bailarina, de forma que, além de ter saltado alguns anos no processo de aprendizado, em 1953, ela já começaria a apresentar-se pelo Theatro Municipal, mesmo antes de ser declarada formada pela Escola de Danças Clássicas dessa instituição, em 1957 (Siqueira, 2004: 15-20).

No Theatro Municipal, Flavia Barros herdou, ora direta, ora indiretamente, conhecimentos e orientações estéticas da tradição europeia do Balé, haja vista o grande número de artistas e profissionais da Europa que constituíram a escola e o corpo de baile daquela instituição. Segundo Siqueira (2004: 20), "a própria configuração histórica da dança cênica brasileira é tributária da disseminação técnica e estética dessa tradição", e isso se deu desde o início da história da formação do balé no Brasil (Pereira, 2003). Entre professores que figuram no rol daqueles que contribuíram de maneira significativa para a formação de Flavia Barros, estão a polonesa Maryla Gremo (1908-1985) e a russa Nina Verchinina (1910-1995).

Devido a crises enfrentadas pela instituição, Flavia foi levada a deixar o Corpo de baile do Theatro Municipal (Siqueira, 2004: 29) e mudou-se para o Recife no ano de 1957, com a proposta de dar aula de dança, na sede social do Sport Club do Recife.

Antes de sua chegada, a cidade contava, ou havia contado, com outros cursos de dança, como os de Norma Franco, Bila D'Ávila, Betsy Gatis, Ana Regina, Tânia Trindade, entre outros. Dentre estes cursos, alguns, na década de cinquenta, já haviam conquistado um espaço de destaque no contexto do ensino em dança. É o caso dos cursos de Ana Regina, no Clube Internacional, e o de Tânia Trindade, no Teatro Santa Isabel. Se esta ainda encontrou resistência ao início de sua trajetória como professora (das alunas do Santa Isabel que, em 1957, não digeriram bem a substituição de Bila D'Ávila por

⁵ Além das de Consuelo Rios, freqüentava as aulas particulares de Tatiana Leskova e Johnny Franklin, na época, diretora e primeiro bailarino do Corpo de baile do Theatro Municipal, respectivamente.

Tânia Trindade) e algumas ressalvas ao seu trabalho como coreógrafa, àquela, desde o início, no começo da década de cinquenta, foram atribuídos méritos pedagógicos e estéticos por seu trabalho como professora de balé, como se pode verificar em alguns comentários de Waldemar de Oliveira (*apud* Siqueira, 2005: 28-30), publicados na época no *Jornal do Commercio*, acerca da "seriedade pedagógica" da professora e a "real importância artística" que viria a ter o corpo de baile formado por ela:

Tenho a impressão de que, despertando com tanta seriedade pedagógica a sensibilidade de suas educandas, Ana Regina está realizando um trabalho básico de muita solidez, credenciando-se a formar, dentro de algum tempo (sem aquela pressa que é inimiga da perfeição), um corpo de baile de real importância artística. (*Jornal do Commercio*, 12 de fevereiro de 1953) (*apud* Siqueira, 2005: 30)

Sua exigência como professora e seu senso estético apurado, para o qual contribuiu a sua formação em Arquitetura, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, foram as causas do espaço que conquistou na história da dança cênica, em especial, no ensino de balé, o que se evidenciou na procura cada vez maior pelas suas aulas, já nos primeiros anos de sua trajetória. Em 1958, Ana Regina foi a precursora em levar informações da dança do Recife para outro estado do Nordeste, quando foi especialmente convidada, com patrocínio do Governo do Estado de Pernambuco, para o I Congresso Brasileiro de Teatros de Amadores, no Rio Grande do Norte (Siqueira, 2005: 45 e 46).

Em 1959, dividiu com Flavia Barros um espaço no Festival de Ballet em homenagem a Vaslav Veltchek, na ocasião de encerramento do curso intensivo que este professor e coreógrafo oferecera, neste ano, no Santa Isabel (Siqueira, 2005: 51). E, em 1960, Ana Regina assumiu oficialmente o cargo de professora efetiva no Curso de Teatro da Escola de Belas Artes, na Universidade do Recife (atual UFPE), passando a compor um corpo docente formado por Alfredo de Oliveira (Caracterização), Ariano Suassuna (Teoria do Teatro), Hermilo Borba Filho (História do Espetáculo) e José Carlos Cavalcanti Borges (Psicologia), entre outros nomes (Siqueira, 2005: 57).

Foi com uma sólida formação e com a pouca experiência, vez por outra, de substituir professoras de algumas escolas no Rio de Janeiro que Flavia

Barros começou a dar aula de balé no Recife. No entanto, sua consolidação no ensino da dança e o reconhecimento pelo trabalho que passou a realizar não tardaram muito a acontecer, certamente devido à consistência do que aprendera nos anos anteriores, a seu empenho e a seu rigor. Seu número de alunos, logo ao primeiro ano, aumentou, e, em 1958, já em novo endereço⁶, pôde realizar sua primeira temporada no Santa Isabel, em parceria com a amiga Ruth Rozenbaum, que se tornou a pianista que acompanhava suas aulas e a sua parceira à frente das atividades do curso de Flavia Barros.

Esta apresentação, em que Flavia dançou um *pas-de-deux* e um solo, além de ter coreografado as dez partes do programa, foi responsável pelo início dos elogios através da Imprensa e pelo reconhecimento de sua qualidade como bailarina e coreógrafa, refletido na concessão de uma bolsa de estudos para que passasse, no ano seguinte, cinco meses em Nova York, num intenso programa de sete cursos de dança e oportunidade de assistir a inúmeros espetáculos⁷.

A partir da década de sessenta, esses primeiros frutos do trabalho de Flavia Barros se multiplicaram e lhe renderam um reconhecimento ainda maior. Após três anos em seu segundo endereço de aula, ela precisou novamente mudar-se⁸, pelo fato de o espaço não ser mais proporcional ao número crescente de alunos; em 1960, realizou sua segunda temporada, com progressos em relação à primeira, e deu início à sua participação como coreógrafa e bailarina, junto com suas alunas, na programação da TV Jornal (à época, Canal 2); em 1961, tomou parte no elenco do espetáculo *Jesus Mártir do Calvário*, que viria a se desdobrar posteriormente na Paixão de Cristo de Nova Jerusalém; em 1962 e 1964, realizou as terceira e quarta temporadas, respectivamente. Estas duas apresentações revelam um momento de amadurecimento dos seus alunos e do início de uma série de trabalhos de Flavia Barros, sendo que a de 1964 coincide com o momento em que a aceitação dos resultados atingidos pela forma de Flavia Barros trabalhar

⁶ Seu contrato de um ano com Sport Clube acabara e ela então abriu seu próprio curso num apartamento do Edifício Santa Rita, na Rua Barão de São Borja, no Bairro da Boa Vista.

⁷ A bolsa foi concedida mediante a recomendação de Flavia Barros, pelo adido cultural dos Estados Unidos no Recife, Rod Horton, ao Serviço de Informações dos Estados Unidos.

⁸ Foi convidada para dar aula no Instituto do Recife, passando lá cerca de dois anos, quando então se mudou para o endereço em que consolidou seu trabalho como professora e coreógrafa: a Casa D'Italia, na Fernandes Vieira.

chegou ao auge, o que se verifica num significativo comentário de Waldemar de Oliveira, ressaltando neste espetáculo a superação de padrões "escolares" e o mérito de localizar o momento desta apresentação como o ponto mais alto na história do balé local (Siqueira, 2004: 37).

Desta forma, já na primeira metade da década de sessenta, Ana Regina e Flavia Barros preenchem, claramente, os lugares de professoras e coreógrafas mais referenciadas no contexto de ensino de balé no Recife.

Não por acaso seus respectivos cursos foram os únicos a representarem Pernambuco nas duas primeiras edições do importante Encontro de Escolas de Dança do Brasil, em 1962 e 1963⁹. A iniciativa era do então Secretário Geral do Conselho Nacional de Cultura, Paschoal Carlos Magno, e se projetou como o primeiro evento de dança realmente representativo do Brasil porque promoveu o intercâmbio entre grupos de vários estados do país, reuniu representantes da Imprensa também de diversos lugares do território nacional, além de contar com nomes representativos da dança nacional e internacional. Além de uma programação que incluía atividades de uma abrangência inédita na história da dança do país, o encontro ainda tinha a importante dimensão e caráter pioneiro de colocar em pauta temas como subvenção a grupos e escolas, legislação profissional (discussões que estão em curso até hoje no Brasil) e a idealização de um ballet nacional. Ana Regina, em especial, teve uma participação bastante destacada no primeiro desses encontros, de forma que tanto sua aula pública quanto a apresentação de seu grupo de alunas foram elogiadas por pessoas de renome, como Helenita Sá Earp, e por veículos da Imprensa local e de outros estados do país. Por essa sua projeção, foi convidada pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro para fazer um curso de especialização da Royal Academy of Dancing - RAD, de Londres, embora Ana Regina não tenha chegado a usufruir deste convite.

Todo esse reconhecimento nos faz pensar que Ana Regina, juntamente a Flavia Barros, durante toda década de sessenta e a década de setenta, teria continuado a percorrer o caminho de um trabalho rigoroso e de reconhecida qualidade profissional, se não tivesse sido, no ano de 1965, vítima de uma morte precoce, aos trinta anos, no parto de seu sétimo filho. Muito

⁹ As terceiras e quarta edições do evento só viriam a acontecer em 1976 e em 1977.

possivelmente, seu "embasamento artístico", apontado por Siqueira (2005: 30) como sendo "mais amplo que o comumente encontrado", teria feito com que ela conseguisse com seus alunos resultados semelhantes aos que levaram Flavia Barros, na década de setenta, a ser a pioneira, na cidade, quanto a assinar um repertório de coreografias que equiparava seu trabalho junto a seus alunos à estrutura própria de um grupo profissional, e não à de um curso de dança (Siqueira, 2004: 38).

Esse caráter profissional com que Flavia Barros e seu grupo de alunos encaravam suas atividades em dança foi a condição ideal para a idealização e criação do Grupo de Balé do Recife (GBR), em 1972. A perspectiva com que este grupo surgiu foi o direcionamento profissional e alguns dos motivos por que se destacava eram: excelência artística; uma organização de grupo inédita no Recife, embora adaptada ao ambiente da dança na cidade; um repertório que refletia o amadurecimento técnico; e circulação nacional desde o ano de sua criação. Para esses traços contribuíram algumas conquistas estruturais do GBR: se, por um lado, os bailarinos não recebiam cachês (e por isso Flavia Barros esclarece que não se tratava de um grupo profissional), por outro, recebiam sapatilhas e não pagavam pelos figurinos das apresentações, além de terem as condições para as montagens dos espetáculos, o que, na época, já era bastante para o contexto da dança no Recife (Siqueira, 2004: 57-67).

O tempo durante o qual Flavia permanecera no Municipal, de 1951 a 1957, parece ter sido suficiente para que ela ainda tenha respirado ali ares herdados de uma tradição galgada desde o princípio: a dos balés com música e temática brasileiras. Em 1942, em coreografias criadas por Yuco Lindberg (1906-1948) que constituíram um grande sucesso na história do Corpo de Baile do Theatro Municipal, a linha de convergência entre o pensamento político do Brasil naquele momento e um balé nacionalista tem continuidade. Coreografou, por exemplo, *Batuque*, com música de Alberto Nepomuceno; *Senzala*, música de José Siqueira; e *Congada*, música de Francisco Mignone.

Como as criações do Municipal passavam a compor o repertório deste grupo oficial, segundo Siqueira (2004: 25), Flavia viria, já na década de cinquenta, a dançar vários desses trabalhos inspirados no universo popular,

afinados com a preocupação de construir um "balé brasileiro". Outra coreografia de inspiração brasileira dançada por Flavia, criada por Maryla Gremo em 1954, foi *Bachianas no. 1*, com música de Villa Lobos.

Certamente, todas essas participações ficaram como referência para o direcionamento futuro da carreira de Flavia Barros como coreógrafa. E, já no Recife, onde essa carreira, de fato, teve início e se desenvolveu, podemos perceber uma inclusão quase sistemática, em suas temporadas, de coreografias com temas e músicas brasileiras.

Siqueira (2004: 32) aponta dois aspectos como aqueles que destacavam o trabalho de Flavia Barros e Ruth Rozenbaum, já na apresentação de 1958, ambos relacionados com uma tendência a incluir o nacional como um elemento imprescindível aos balés que veio a montar posteriormente: 1. o acompanhamento de uma orquestra dirigida por um maestro da cidade, Clóvis Pereira (apenas Bila D'Ávila, bailarina e carioca que ensinara durante um ano na Escola oficial do Santa Isabel, utilizara orquestra sinfônica numa apresentação de balé na cidade); 2. um programa com duas músicas de compositores da região feitas exclusivamente para a temporada: *Pas de Deux*, de Sarita Mutchnick, e *Invocação*, de Waldemar de Almeida.

Em suas primeiras temporadas, a coreógrafa Flavia Barros variava em sua programação entre peças românticas, neoclássicas e aquelas inspiradas em temas e músicas brasileiras. Conforme Siqueira (2004: 37), ao longo dos anos de trabalho com seus alunos, seus trabalhos começavam a investir em outros temas, mas não deixavam de incluir músicas e temas brasileiros, a exemplo da temporada de 1964, cuja programação incluía *Alma Brasileira*, com música de Villa Lobos; e a de 1966, que incluía a criação *Ritual Afro-brasileiro*, dividida em sete partes: Ogum, Ode, Oxum, Yemanjá, Yansã, Xangô e a última parte, que era a reunião de todas as outras. A música que acompanhava era composta por instrumentos de percussão, segundo Siqueira (2004: 38) "exóticos para a época": iã, beocó, melé e agogô.

Em entrevista concedida para o Projeto RecorDança, Flavia Barros reforça essa sua inclinação por utilizar, em seus espetáculos, músicas de compositores brasileiros e elementos de "raiz brasileira" (Barros, 2003). Embora não fique claro de que forma, com que tipo de reelaboração, ela fazia

uso dessas referências, certamente, o fato de ela ter isso como um traço recorrente de sua obra coreográfica contribuiu para que Ariano Suassuna a tenha concebido como a pessoa capaz de enfrentar os riscos que estavam em jogo na tentativa de se fazer uma dança brasileira erudita com base na cultura popular brasileira.

De certa forma, podemos dizer, em síntese, que o rigor no trabalho de Flavia Barros e seu total reconhecimento no período da iniciativa de criação de uma dança armorial, somados ao seu interesse anterior e à sua experiência em criar balés com músicas e temas nacionais, podem ter sido os principais motivos pelos quais a escolha de Flavia Barros constituiu uma decisão unânime entre os idealizadores do Balé Armorial do Nordeste¹⁰.

Entretanto, uma outra evidência emerge dessa escolha: a opção por contratar uma professora e coreógrafa de balé clássico para estar à frente da empreitada de realizar o que Ariano vislumbrava como uma dança brasileira erudita. Nessa opção está contida uma série de entendimentos sobre de onde deve partir essa dança brasileira erudita, sobre que corpo é apto a dançá-la, entre outras questões que discutiremos no próximo capítulo.

Com subsídios do Município, a renomada professora teria cerca de um ano para ensaiar e coreografar seu elenco, e estreiar, em 1976, o espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*. O termo de responsabilidade e compromisso dos componentes do Balé Armorial¹¹ registra como prazo inicial e experimental para os estudos do Balé Armorial do Nordeste o período de um ano, a partir de 1º de julho de 1975. Este tempo seria renovado automaticamente em mais um ano, e assim sucessivamente até a validade do convênio (ou seja, duração da gestão). No entanto, como veremos mais adiante, esse prazo nunca chegou a ser renovado, e o Balé Armorial do Nordeste ficou limitado à experiência desse primeiro e único espetáculo.

¹⁰ Ariano Suassuna, o Prefeito Antônio Farias e Murilo Guimarães, conforme texto de Ariano Suassuna, intitulado *O Balé Armorial e o Brasil*, publicado no programa de *Iniciação Armorial ao Mistério do Boi de Afogados* (em anexo).

¹¹ Documento a que tivemos acesso através de Flavia Barros (em anexos).

Sob o regime de “Bolsas de Trabalho”, o núcleo fixo do grupo chamado Balé Armorial do Nordeste seria composto por dançarinos¹², que, enquanto durasse o convênio, não poderiam “desvincular-se do grupo por ordem pessoal” e deveriam “revelar as qualidades técnicas, artísticas e disciplinares necessárias” sob pena de ter cancelada a bolsa. Aliás, boa parte dos itens do documento que regula o convênio com a Prefeitura (o termo de responsabilidade já referido) diz respeito às responsabilidades dos bailarinos-bolsistas, que deveriam ainda: participar de uma aula técnica por dia; fazer parte das aulas mesmo que doentes (com exceção de uma doença grave); participar de todos os trabalhos e ensaios determinados pela direção; ter um total de cinco faltas ao ano; ter interesse pelo trabalho, pelos colegas e pelo conjunto; não se apresentar em programas de televisão, a não ser com consulta prévia e autorização da direção; e não participar de outros espetáculos estranhos ao Grupo de Ballet do Recife.

Essas eram, portanto, as condições que separavam os bailarinos-bolsistas do grupo popular do Mestre Capitão Antônio Pereira do Boi Misterioso de Afogados, que participariam do momento das pesquisas e do espetáculo da forma como descreveremos mais adiante, mas não constituiriam o núcleo fixo do grupo. Assim, ao que tudo indica, receberiam cachês para apresentações isoladas (durante alguns ensaios e apresentações dos espetáculos), mas não teriam o fomento (a bolsa) mensal para o desenvolvimento de um trabalho. Esse é um dos aspectos por que a participação de um grupo de cultura popular no processo do Balé Armorial deve ser interpretada com ressalvas: é pago para fornecer sua matéria-prima (fonte expressa a ser recriada) para a criação de uma obra erudita, mas não tem sua produção devidamente subsidiada, nem valorizada como processo, mas como algo já acabado (como aponta o depoimento de Flavia Barros) e objeto isolado de seu contexto e de seus agentes.

¹² Esses bailarinos, em parte, pertenciam já ao quadro de bailarinos do GBR (Grupo de Balé do Recife); e em parte, por alunos do curso de Educação Física da UFPE que se submeteram ao teste de seleção para participação do elenco.

O espetáculo *Iniciação Armorial ao Mistério do Boi de Afogados*

A fugacidade das artes cênicas, incluindo a dança, nos impõe a impossibilidade de nos depararmos novamente com a obra a não ser através de seus vestígios: os registros em vídeo, fotos, anotações, críticas, etc. A falta de registro audiovisual de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados* ainda leva ao extremo o limite de nosso olhar sobre o espetáculo. De todas as mídias que restituem uma memória desse momento fugaz que é o espetáculo, o vídeo é, segundo Pavis (2003: 37), o mais completo “para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som”. Nossos instrumentos para a discussão (convém não chamarmos de análise) do Balé Armorial - entrevistas, programa, fotografias, desenhos do figurino e matérias de jornal - são insuficientes para contemplarmos todos os aspectos quanto aos resultados do espetáculo a que nos propomos em nosso questionário com a finalidade de respondermos às questões que nos interessam. Em especial, é-nos bastante árduo, senão impossível, reconstruir uma visão global sobre a obra, a ponto de podermos avaliar como o diálogo com os elementos da cultura popular - dança, narrativas, significados - materializou-se nos componentes da cena, na estrutura (temporal e espacial) do espetáculo e no resultado coreográfico.

Dessa forma, o que desenvolvemos aqui tem a marca dessas impossibilidades e, portanto, debruça-se mais extensamente sobre os documentos a que tivemos acesso e sobre o relato da coreógrafa Flavia Barros acerca do processo de criação do espetáculo, do treinamento utilizado, das pesquisas da cultura popular, bem como da inserção de elementos em cena e dos resultados alcançados.

O roteiro inicial escrito por Ariano Suassuna para o espetáculo data de 07 de agosto de 1975 e intitula-se *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados: um falso capítulo do Romance d'A Pedra do Reino - Quaderna conta como se converteu ao sangue castanho do Brasil*, e é escrito em primeira pessoa, na voz de Quaderna, assim como o próprio romance, que discutimos no terceiro capítulo. Um estudo à parte poderia ser feito de tal texto a fim de

analisá-lo como gênero. Como isso não constitui nosso foco, é relevante dizer a esse respeito apenas que ele apresenta um aspecto híbrido entre o tônus narrativo oriundo do próprio romance e sua intenção de ser um roteiro de um espetáculo de dança a ser montado (mesclando tempos verbais - passado e presente - e expressões que oscilam do universo narrativo para o universo da cena). Isso acontece, em parte, por causa do caráter metalingüístico do roteiro, que constitui um espetáculo dentro do outro; em parte também porque a maior experiência do escritor não consistia na escrita de roteiros de espetáculos de dança.

Quaderna narra, nesse roteiro, como sucedeu sua “viração dançarina”, ou a maneira pela qual “o sangue castanho do Brasil terminou predominando” no seu sangue, “sobre as superposições e falsificações vindas de fora” (Suassuna, 1975: 1):

Junto da minha casa, em Taperoá, no Sertão do Cariri da Paraíba do Norte, morava uma viúva moça, La Condessa de nome, a qual tinha 8 irmãs. Ela “tinha ido à Europa”, como [com?] Dona Carmem Gutierrez Torres Martins; tendo aprendido dança por lá, resolvera-se seguindo um conselho desta ilustre dama, a “ensinar os sertanejos brancos de Taperoá a dançarem balé”. Suas primeiras alunas foram suas irmãs. Então eu, que não queria ficar atrás em nenhuma dessas espetaculosidades e pelo tiquices [sic] de teatros e comédias, destaquei 8 dos meus irmãos mais moços para que também fossem seus alunos; e logo todos formaram aquilo que ficou se chamando de “Grupo de Dança de Taperoá”.

Certo dia, nós tínhamos combinado fazer nossa primeira demonstração de balé ao Povo taperoense na praça [sic] onde ordinariamente se realizam nossas Cavalhadas. Eu convocara 5 dos meus outros irmãos que eram músicos [sic], aqueles que tocavam viola, violão, pífano, rabeca, marimbau e percussão. Tínhamos combinado que as moças e os rapazes dançarinos iriam entrando para o recinto da praça, onde de acordo com um plano traçado por La Condessa, dançariam 12 músicas, escolhidas por mim entre as do repertório dos meus irmãos.

(...)

Ao terminar essa primeira dança, que causou, juntamente com uma certa estranheza, razoável impressão ao povo presente, meus irmãos músicos estavam se preparando para tocar a segunda música quando, conduzindo um estandarte, entrou na praça o “Capitão” Pereira, acompanhado por um “Caboclo”, uma “Diana” e pela percussão de seu grupo de Bumba-meu-Boi, o famoso “Boi Misterioso de Afogados”. Os tocadores dispuseram-se na praça e, a um apito do “Capitão”, chamaram “Mateus” e “Bastião” que, sob os nossos olhos espantados, mas para delícia do Povo, entraram e dançaram sua parte no espetáculo.

Vê-se que Quaderna é narrador e personagem de uma história em que se montará um espetáculo, e cria, dessa forma, uma justificativa enunciativa

para descrever elementos do próprio espetáculo para o qual tal narrativa foi escrita. Os elementos que compõem o espetáculo da história contada por Quaderna funcionam como indicativos do espetáculo a ser montado por Ariano Suassuna e Flavia Barros, e vários deles chegam, de fato, a ser norteadores da montagem final: as doze partes em que se divide a narrativa com base nas músicas, os cinco músicos (justamente o número que compunha o Quinteto Armorial, participante do Balé Armorial), e a própria trama envolvendo a querela entre o grupo local (representado pelo Boi Misterioso de Afogados) e o grupo “europeizado” de La Condessa. Na narração de Quaderna acerca da realização do espetáculo, no passado, são indicados, ainda, elementos como figurino, entradas e saídas de personagens, etc.

Nessa hibridez, é ainda importante observar, os elementos fornecidos para construir a dramaturgia de um espetáculo de dança são insuficientes, como era de se esperar por ter sido escrito por alguém com conhecimento limitado sobre tal domínio artístico. Dessa forma, mais do que a falta de referência a movimentos que comporiam os chamados “quadros” do roteiro, há de se destacar a ausência de qualquer descrição ou pista do que constituiria a fusão - entre danças popular e erudita - de onde deveria partir a construção de uma dança brasileira erudita.

Vários detalhes desse roteiro mais extenso (são 6 páginas) são alterados até chegar à forma que é encenada, mas a trama, representativa dos próprios princípios armoriais de criação de uma dança brasileira erudita a partir de uma fusão, mantém-se a mesma que é delineada no primeiro texto¹³. No que permanece destes roteiros até o resultado cênico está a idealização da construção de um “corpo brasileiro erudito” de forma coerente com as características “essenciais” do “povo castanho” defendidas nos escritos de Ariano Suassuna, sobretudo sua tese de livre-docência e o *Romance d’A Pedra do Reino*, como discutimos no terceiro capítulo. Esse “corpo castanho” é,

¹³ Entre os documentos que se encontram no acervo pessoal de Flavia Barros, há um outro texto, em manuscrito, de Ariano Suassuna. No entanto, por não fornecer data, não sabemos se é anterior ou posterior ao que citamos acima. Além desses, há, ainda, os manuscritos da própria Flavia Barros, contendo informações repetidas de forma mais resumida, mas também observações específicas sobre a relação entre partes da narrativa, música e quantidade de bailarinos em cena (detalhando quantos homens e quantas mulheres), entre informações gerais sobre data de estréia e demais apresentações, etc.

portanto, resultante da visão dualista e “arbórea” (no sentido de Deleuze e Guattari) que está implícita na fusão de contrários.

A partir das intervenções do grupo “Boi Misterioso” no espetáculo de dança clássica que seria apresentada por La Condessa, Quaderna tenta conciliar de forma que a apresentação alterna o andamento do espetáculo programado por La Condessa com interferências do grupo do Capitão Pereira. Paralelamente, componentes de cada grupo despertam interesses pelos do outro, como um caboclo e uma das pastoras, e esses romances (que se expressarão pelos *pas-de-deux*) em tudo facilitarão o que é almejado: a conciliação do popular com o erudito. Através de uma matéria publicada antes da estréia do espetáculo (Diário de Pernambuco, 1976a), podemos confirmar que os aspectos principais dessa narrativa se mantêm:

Nos seus números, o Balé Armorial conta a tentativa imaginária de se apresentar o balé clássico no sertão, na praça de uma pequena cidade. O espetáculo é interrompido por um conjunto de bumba-meu-boi: entretanto, posteriormente, surge o romance entre um integrante do corpo de baile e outro do bumba-meu-boi, e que teria condições para a fusão gradativa entre os dois ritmos e técnicas. Só que, no caso, o bumba-meu-boi prevalece, sua influência é mais forte, no entanto sem desprezar a técnica do balé convencional.

Dessa descrição, certamente, apenas a última observação não corresponde ao que de fato foi levado ao palco: o bumba-meu-boi não prevaleceu, nem no espetáculo, nem no processo de criação do mesmo. Os papéis principais, mesmo os personagens representativos do grupo popular (com exceção do Capitão, que é encarnado pelo próprio) são interpretados pelos dançarinos do elenco ensaiado por Flavia Barros. E o final do espetáculo, que representa a celebração da conciliação entre o grupo popular e o de balé clássico, não conta com a participação do “Boi Misterioso de Afogados”.

O relato do processo de preparação para montagem do espetáculo, feito por Flavia Barros (2006), corrobora o entendimento de que o balé é a técnica básica para dar a condição mínima para alcançar uma forma desejada, ao mesmo tempo em que confirma que, em se tratando da construção de uma dança brasileira, a ordem é formar esse corpo nessa técnica reconhecida, para, em seguida, imprimir-lhe o tom nacional. É inevitável relacionar essa

concepção de construção de “corpo brasileiro erudito”, ou “corpo castanho”, com o modo como a analogia entre o homem do cangaço e o cavaleiro medieval despoja o cangaceiro de sua rusticidade típica, de sua situação de dominado, transmutando essas características em atributos de “fidalgos do sertão”, como vimos acontecer no *Romance d’A Pedra do Reino*.

A respeito da preparação do elenco, Flavia descreve que os bailarinos faziam aulas separadamente no Curso de Danças Clássicas Flavia Barros. Enquanto os mais adiantados faziam as aulas do Grupo de Balé do Recife, os mais atrasados faziam as aulas oferecidas pela escola. Em seguida, eles faziam, juntos, uma aula que Flavia Barros preparava especialmente para o processo do Balé Armorial, baseada na técnica clássica, mas já “desmanchando um pouco a rigidez das posições” (Barros, 2006). Após essa aula, eles procediam ao ensaio, no qual a estratégia usada pela coreógrafa era a audição de ritmos populares (vários) para realizar laboratórios, nos quais os bailarinos criavam, improvisavam, e ela decidia o que era possível aproveitar para o resultado coreográfico. No espetáculo, os mais avançados na formação clássica tinham os papéis de maior destaque. Considerando esses dois aspectos - a rotina de treinamento e a divisão hierárquica dos personagens de acordo com a capacidade técnica dos bailarinos - vemos que várias características que estão implícitas na construção de um corpo na técnica clássica faziam parte também da perspectiva da qual partia o Balé Armorial do Nordeste.

A relação hierárquica entre os bailarinos clássicos fundamenta-se num critério relacionado à aquisição de habilidades, a serviço da qual se constrói a “identidade” do bailarino, para, afinal, servir também ao coreógrafo, mas, fundamentalmente, à tradição (Foster, 1997: 241). O corpo é ordenado a praticar e realizar ideais de movimentos, como disse Flavia Barros (2006), para ser capaz de “segurar os desenhos” dos movimentos. No processo de criação e no resultado do Balé Armorial do Nordeste, essa hierarquia deu-se entre os próprios bailarinos do elenco, em função dos seus diferentes níveis técnicos e tempo de dedicação à técnica clássica. E entre os bailarinos e componentes do Grupo de Bumba-meu-boi de Afogados, que nem sequer eram considerados verdadeiramente do elenco do espetáculo, e, por isso, não

participaram do processo de criação, tendo sido inseridos no espetáculo quando esse já se encontrava definido¹⁴. Abordaremos a seguir essa problemática da participação dos dançarinos, e em especial dos agentes populares, no processo de criação do espetáculo, mas gostaríamos de já destacar a divisão do elenco em função da apropriação desse saber específico que é a técnica do balé clássico.

Questionada sobre como imaginaria uma possível continuidade ao trabalho conjunto com Ariano Suassuna a fim de levar à frente o projeto de uma dança armorial (como foi cogitado pelo escritor), Flavia Barros foi enfática quanto à necessidade de um tempo maior para o trabalho dos bailarinos no treinamento clássico e nos ensaios. Isso nos remete, obviamente, a uma das exigências do balé: a necessidade de um longo e dedicado compromisso com um treinamento intensivo, a fim de construir um corpo “capaz de manifestar os traços formais e geométricos da tradição”¹⁵ (Foster, 1997 241). Para atingir essa meta, que não é nada menos do que a “construção de um corpo”, a dura disciplina e a repetição são fundamentais, e é dessa forma que, se a dança, de uma perspectiva da estética fenomenológica, é uma manifestação artística baseada na “poetização da experiência do corpo”¹⁶ (Alderson, 1997: 130), o balé clássico, por sua vez, pode ser entendido como a “poetização do controle do corpo”.

Pensar na etapa do treinamento é fundamental, porque cada técnica investe em uma determinada forma de entender o corpo, que representa, de antemão, uma certa visão estética, de um determinado coreógrafo ou de uma tradição, como no caso do balé clássico, como voltaremos a discutir no próximo capítulo.

A partir disso, podemos pensar que significados podem ser produzidos a partir do momento em que uma determinada técnica (ou várias) é (são)

¹⁴ As fotos a que tivemos acesso, através do acervo pessoal de Flavia Barros, não fazem registro dos momentos de participação do grupo popular no espetáculo. As únicas fotos do Boi de Afogados são da ocasião de uma apresentação contratada durante o processo de criação do espetáculo, a fim de inspirar a criação coreográfica.

¹⁵ Tradução nossa do inglês. Texto no original: “Success in this technique depends in part on thin, long limbs *capable of displaying the formal geometric features of the tradition*.” (grifo nosso correspondente à parte citada e traduzida).

¹⁶ Tradução nossa do inglês. Texto no original: “From the perspective of phenomenological aesthetics, David Michael Levin has called dance the ‘*poetizing of bodily experience*.’” (grifo nosso correspondente à parte citada e traduzida).

usada(s) para “traduzir” as danças populares para um outro sistema cultural/cênico. Para refletirmos sobre esse aspecto no caso da criação resultante da parceria entre Ariano Suassuna e Flavia Barros, devemos considerar, primeiramente, como se deram as pesquisas acerca da cultura popular, em específico, as danças populares.

Ao contrário de pesquisas através de visitas *in loco*, ao longo dos ensaios de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, o grupo popular do Capitão Pereira era quem, segundo Flavia Barros (2006), visitava o grupo de bailarinos clássicos. A partir disso, podemos mensurar que uma apreensão mais aprofundada do contexto de origem daquela manifestação não era interesse porque não estava compreendido no modo de entender as relações entre o erudito e o popular nessa primeira experiência¹⁷. Através das visitas do grupo popular de Bumba-meu-boi, e de apresentações contratadas para essas visitas, o que era apreendido no processo criativo das coreografias do Balé Armorial, conforme a coreógrafa (Barros, 2006), era o ritmo dos movimentos realizados pelos dançarinos populares. A partir da impressão que ficava dessas apresentações nos ensaios, é que a criação coreográfica era pensada, ao passo que os movimentos populares propriamente ditos só seriam executados, no espetáculo, pela participação do próprio grupo de Bumba-meu-boi. Havia claramente, então, uma divisão entre a criação coreográfica do Balé Armorial e o que seria o papel do grupo popular: pequenas inserções com dança, recital e interação com o público, contando com o elemento da improvisação. No processo em que estavam envolvidos os bailarinos clássicos se localizava o trabalho de reelaboração da dança popular, mas partia de aspectos muito superficiais do folguedo escolhido para a pesquisa, de forma que nenhum elemento que apontasse para o contexto mais abrangente deste folguedo era levado em consideração.

Isso em muito se aproxima ainda da apreensão do popular pela ótica do estrangeiro nas montagens dos bailados nacionais do Rio de Janeiro, no período do Estado Novo. Constrói, igualmente, um discurso segundo o qual a dança brasileira erudita deve partir da valorização da cultura e do “espírito”

¹⁷ É interessante relacionar esse modo de compreender a relação entre o erudito e o popular com o dado histórico de que, na relação entre a casa grande e a senzala, os protagonistas são da Casa Grande e a Senzala é quem sempre vai até a Casa Grande - e não o inverso.

do povo, mas investe numa representação da cultura popular que valoriza mais o que ela tem de repetição do que de transformação, tendendo, com isso, a promover uma reafirmação de uma identidade fixa do povo, ou uma “afirmação épica das identidades populares”.

Essa visão do povo construída a partir do lugar da elite ganha reforço, no processo de montagem do Balé Armorial, através do espaço que é concedido, ao longo do processo criativo e no espetáculo, ao grupo do Capitão Pereira. As visitas desse grupo aos ensaios eram, conforme Flavia Barros (2006), constituídas de apresentações do folguedo do Bumba-meu-boi para os bailarinos e a coreógrafa do Armorial, sem que houvesse nenhuma troca de idéias com o objetivo de que o grupo popular fizesse interferências ou fosse co-partícipe na criação do espetáculo. Quando este já estava estruturado, com suas partes divididas em função do roteiro, da música e das coreografias, Ariano Suassuna e Flavia Barros conversavam para decidir as intervenções do Bumba-me-boi que “ligariam” partes do espetáculo, como descreve a coreógrafa:

(...) eles só participaram dos ensaios quando o espetáculo já estava definido, quando eles entrariam em cena, e o que eles iam fazer nos momentos que eles estariam em cena, porque eles já têm a coisa toda pronta. É só dizer: “Olha! Isso assim, isso assim” - e eles fazem. Fazem do jeito deles mesmo. Agora, quanto à coreografia, já não era trabalhada dessa maneira, porque existia um roteiro do espetáculo. Então, a gente tinha que ensaiar cada pedaço, cada trecho o que aquilo representa ou quando havia os espaços para o grupo, de o Bumba-Meu-Boi entrar, a gente orientava como é que ia acontecer, a gente fechava os espaços, seguia no ensaio normal até o fim do espetáculo. (Barros, 2006)

Então, se, por um lado, tratava-se da abertura de um espaço privilegiado numa obra erudita apresentada num espaço nobre (o Teatro Santa Isabel) para as inserções da manifestação popular, por outro, o grupo representante da cultura popular não tinha qualquer participação na decisão dos momentos em que seria inserido e nos significados que suas aparições, em diálogo com o andamento da narrativa, produziriam no espetáculo.

Os bailarinos clássicos também não opinavam na ordem da narrativa, no método utilizado para a transformação das danças populares, etc., mas contribuíam para as coreografias através dos laboratórios de movimentos, a partir dos quais Flavia Barros definia o que era passível de inclusão no

espetáculo: “escolhia um ritmo que eles iam trabalhar, eles então improvisavam. Eu então colocava o olho em cima e decidia: isso aqui eu posso aproveitar, isso eu não posso, e ia guardando o material” (Barros, 2006).

Logo, percebemos no aspecto autoral, uma hierarquia que funcionava da seguinte forma: o processo criativo era protagonizado pela coreógrafa e o roteirista; os bailarinos clássicos tinham uma pequena contribuição na estratégia criada por Flavia Barros para a criação coreográfica; e ao grupo popular era reservado reproduzir o que, aos olhos dos criadores do Balé Armorial, era representativo da tradição popular, sob o argumento, como explicou Flavia Barros (2006), de que “eles já têm a coisa toda pronta”. Implícitas a essa forma de incluir a participação do grupo popular estão duas características que são atribuídas à cultura popular por um enfoque folclorista e que devem ser compreendidas com ressalvas: a persistência no tempo e a aprendizagem informal (Oliveira, 1993: 32). Afinal, o que é característico das condições de produção da cultura popular (o improviso) não deve ser perenizado como algo “essencial” aos produtos artísticos populares, como se, ao participarem de uma obra que conta com outras possibilidades de elaboração, não pudessem também incorporar características conseqüentes desse processo de preparação¹⁸.

A partir do momento em que referências de uma manifestação popular migram para um outro espaço cênico que não o seu de origem, por que não prepará-la nas mesmas condições de elaboração? Por que não investir em um processo criativo diferenciado para esse sistema cultural em função de uma obra específica, partindo do argumento de que tal sistema é sempre o mesmo, não muda? A resposta para essas questões parece estar associada ao fato de que a separação entre arte erudita e arte popular é quase sinônimo de uma visão dicotômica entre o que se entende por Arte e o que se entende por arte popular: “os produtores da primeira seriam singulares e solitários enquanto os populares seriam coletivos e anônimos” (Canclini, 2003: 243).

¹⁸ Confrontar uma obra erudita, elaborada com um tempo prévio, reparos, ajustes, etc. com uma manifestação popular apresentada em condições espontâneas, e atribuir os resultados díspares desses dois processos distintos à “essência” de cada sistema cultural, é um erro similar aos estereótipos que são atribuídos à escrita e a fala quando comparados os gêneros mais formais da escrita com os gêneros mais informais da fala.

Esse processo de criação do espetáculo, em que o popular e o erudito estavam apartados em termos de preparação para estar em cena não poderia, certamente, resultar em uma fusão propriamente dita, como desejava o idealizador Ariano Suassuna, o que encontrará conseqüências em sua opinião sobre o resultado final do trabalho. No entanto, embora não fique evidente se esse entendimento era compartilhado pelo escritor, ele parecia, no mínimo, corroborar a metodologia encontrada para construir as coreografias com base na apreensão de elementos da dança que fazia parte do folguedo que se apresentava no processo de criação do Balé Armorial. E parecia, ainda, concordar com o fato de que os componentes do grupo popular só viessem a ser encaixados nas cenas quando o espetáculo já se encontrava definido.

Segundo o relato de Flavia Barros (2006), o idealizador do Balé Armorial assistia aos ensaios, acompanhava o grupo popular que se apresentava para o elenco clássico e para a coreógrafa, conversava sobre a cultura popular e opinava, por fim, sobre a colocação das cenas do Bumba-meu-Boi e sobre os elementos que ele gostaria que fossem mostrados pelo grupo nas apresentações de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*. Uma matéria publicada posteriormente à estréia do espetáculo (Veja, 1976) deixa-nos constatar que a não preparação do grupo de Antônio Pereira em condições simétricas às do elenco ensaiado por Flavia Barros teria conseqüências, como um grito ufanista inesperado dos componentes do grupo, a certa altura do espetáculo: “Viva o nosso governador Moura Cavalcanti e viva o prefeito Antônio Farias”, o que fez com que Ariano explicasse ao público, ao final do espetáculo, que tal “verso” não estava no roteiro e exigisse sua retirada no segundo dia de apresentação. Na mesma publicação, menções a comentários ou críticas revelam os resultados ambíguos (positivos e negativos) da justaposição mal alinhada entre o grupo popular e os bailarinos eruditos:

“O grande achado do balé armorial foi a inserção pura e simples de quadros do bumba-meu-boi, mas não na sua estilização”, comenta o padre Jaime Diniz, professor de música da Universidade Federal de Pernambuco. “Também a conversão das formas de dança do povo, anunciada na história, não apareceu de modo convincente.” Já um crítico presente comentava à saída: “Foi como um bolo que levou muitos ingredientes. A massa não uniu e o bolo solou”. (Veja, 1976)

Além das discrepâncias entre as duas partes do “elenco”, que impossibilitavam o êxito de uma desejada fusão entre os dois universos, as orientações do escritor eram sobre o Movimento Armorial, sobre aspectos da cultura popular e sobre a estrutura global do espetáculo em diálogo com seu roteiro. Não incluíam, portanto, pistas para uma fusão entre as danças populares e o balé clássico, a fim de constituir o que era imaginado como uma dança armorial, ou ainda a “viração dançarina” pela qual “o sangue castanho do Brasil terminou predominando” no sangue de Quaderna, “sobre as superposições e falsificações vindas de fora” (Suassuna, 1975: 1).

O resultado dessa não clareza sobre de que modo se daria essa fusão vê-se nas fotos a que tivemos acesso como registro do espetáculo. Elas, mesmo em sua condição de “gestos em pausa”, indicam a predominância clara da utilização do vocabulário clássico de movimentos. Considerando as fotos do programa (que apresentam melhor qualidade) na ordem em que se encontram nos anexos¹⁹, podemos observar o seguinte: a primeira apresenta vários *pas-de-deux*²⁰ (composição típica do balé clássico), numa postura em que o homem se mostra reverente à mulher (heranças do balé romântico) e em posições de pernas e pés *en dehors* e *port de bras*²¹. Na segunda, os caboclos, em uma primeira aparição²², e as caboclas se encontram com os braços em posições mais naturais, com exceção do que está situado no centro da cena, o velho do pastoril, para o qual todos convergem. Essa foto é especialmente interessante porque ela parece flagrar um momento em que os bailarinos não estão dançando, mas movendo-se em função de algum momento da narrativa do espetáculo, o que revela a compreensão do que era o dançarino estar ou mover-se “naturalmente” em cena: com pés em *en dehors*, e deslocamentos, por exemplo, em 4ª posição *alongé croisé*²³ (como se encontra o dançarino à esquerda da foto, mesmo que sem o *port de bras*).

¹⁹ Outras fotos foram reproduzidas a partir do acervo pessoal de Flavia Barros, mas por essa reprodução não apresentar boa qualidade, focamos nossas análises nas fotos que se encontram no programa, em anexo.

²⁰ “Passo de dois. Movimentação coreográfica executada, geralmente, pela primeira bailarina e pelo primeiro bailarino, em conjunto, fazendo parte da apresentação em público.” (Pavlova, 2000: 162)

²¹ Para fora e posição de braço, respectivamente.

²² A identificação dos personagens que estão nas fotografias é possível devido às indicações que se encontram no desenhos dos figurinos a que tivemos acesso (em anexo).

²³ Alongado e *cruzado* a partir do ponto de vista de quem se encontra na platéia.

Ou seja, o aprendizado da técnica clássica não é apenas direcionado para a aquisição de movimentos dançados, mas para codificar o corpo cênico e, certamente com isso, construir uma certa leitura ideológica sobre corpo, como discutiremos no próximo capítulo. A terceira foto reforça a predominância do vocabulário clássico no espetáculo: as pastoras, que se encontram em pé, estão posicionadas em *dégagé derrier effacé*²⁴, com braços em *4ª posição alongé*. Já os caboclos (com a roupa de sua aparição final)²⁵, de joelhos, mantêm os pés em *en dehors* e os braços também *alongés*.

Percebe-se, ainda, em todas as fotos, um padrão postural que foi sempre almejado pela técnica clássica: com uma ênfase na verticalização e um modo específico de alinhar a cabeça e ocupar o espaço cênico, nas direções admitidas pelo balé clássico, e que têm relação, historicamente, com a visibilidade da dança espetacular da perspectiva da platéia.

Segundo relato de Flavia Barros (2006), no entanto, o uso da dança clássica não era predominante, opinião que é compreensível em se tratando de alguém que vivenciara e dançara o repertório do Balé do Theatro Municipal, com todo o rigor do treinamento e das formas alcançadas. É a partir desse contexto que ela afirma que na coreografia de dança clássica, aspectos da dança popular eram facilmente visíveis, e que, ao contrário da impressão causada a Ariano Suassuna, aquela não prevalecia em detrimento desta:

(...) os passos eram colocados de maneira que seriam as bases; porque, se você comparar alguns movimentos de caboclinho, você vai encontrar o que mais se assemelha a esses passos no balé (...) umas poses com algumas terminações realmente de balé: quando o rapaz ajoelhava e ela sentava no joelho dele. (...) Então, depois do casal, dançavam três casais: um começou um pouquinho clássico, depois evoluiu; quando chegou nessa evolução continuou a evolução da coreografia - tinha que passar por esse processo justamente para dar o desfecho do espetáculo, em que já tinha passado todo o grupo pelo palco com o Bumba-Meu-Boi em cena. Eles já vinham dançando juntos, tanto o grupo quanto o Boi, para dar o desfecho do espetáculo que não era uma dança folclórica, mas era muito forte, muito ritmado e muito brasileira, muito armorial, então, um movimento muito dentro da música, a música fluía na coreografia e na execução também. (Barros, 2006)

²⁴ Perna deslocada para trás aberta (sem estar cruzada) da perspectiva de quem se encontra na platéia.

²⁵ Como indica o desenho de figurino.

Não sabemos até que ponto um processo de criação conduzido de uma outra forma, não apartando os dois sistemas de cultura que estavam em jogo, poderia resultar em algo diferente do que levou Ariano Suassuna a afirmar que o espetáculo ficou parecendo uma “cobra de duas cabeças” (Oliveira, 1991: 139). Porém, acreditamos que a convivência dos dois subgrupos que compunham o elenco (os treinados da técnica clássica e os componentes do grupo do Capitão Antônio Pereira) teria levado a uma troca inevitável de referências, certamente com efeitos sobre as formas populares pesquisadas, mas também sobre o léxico corporal dos bailarinos clássicos. A fusão pode aproximar-se do que Jane Desmond (1997: 37) classifica como “embranquecimento” (“*whitening*”) das danças de origem negra e indígena (no caso do Brasil), mas não pode ser compreendido como um processo unilateral e simplista.

A importância atribuída ao texto escrito previamente e à música como determinantes da estruturação ou da dramaturgia do espetáculo parte de um entendimento da relação da dança com esses elementos que é muito próximo do que prevalece no balé clássico, de forma que as expectativas de não supremacia de componentes do balé clássico, nutridas por Ariano Suassuna, que criou o roteiro e escolheu as músicas, soam-nos bastante irrealistas.

Outro aspecto a considerar é o nível de envolvimento da equipe do Balé Armorial com os preceitos do Movimento Armorial. Dos demais artistas envolvidos com o processo criativo de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, apenas os músicos eram comprometidos de fato com o Movimento Armorial, pois o grupo participante, o Quinteto Armorial²⁶, já compunha o movimento estético antes mesmo dessa tentativa de dança armorial. Isso pode ter refletido nos resultados insatisfatórios para Ariano Suassuna, pois a equipe não partia do mesmo entendimento sobre o modo de abordar elementos das culturas populares e mesclá-los às referências eruditas. Flavia Barros, por sua vez, relata que seu conhecimento sobre o Movimento Armorial começa com a música, mas depois inclui algumas obras

²⁶ Formado no Recife, em 1970. Os instrumentos que compunham o grupo eram: rabeca, pífano, viola caipira, violão, zabumba, violino, viola e flauta transversa. Seus integrantes eram Antônio José Madureira, Egildo Vieira do Nascimento, Antonio Nóbrega, Fernando Torres Barbosa e Edison Eulálio Cabral. A respeito do grupo, cf. <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/quinteto-armorial.asp> e <http://www.ogamita.com.br/movimentoarmorial/artistas.htm>

literárias, artigos de Ariano Suassuna no jornal e trabalhos de Samico. Não encontra equivalências na dança, no entanto, para a valorização de uma herança ibérica para a cultura brasileira. Sobre a relação entre identidade nacional e sua “salvaguarda” na cultura popular, a coreógrafa parece partir de uma compreensão que está afinada com uma afirmação épica da identidade popular:

Acho que é muito forte a preservação que existe na dança e nas raízes brasileiras porque as riquezas do Nordeste são muito grandes. Você sai por aí, você vai descobrir muitas coisas. No Brasil inteiro, aonde você for. (Barros, 2006)

Como essa é uma visão de amplo alcance e aceitação, não implica, necessariamente, uma filiação aos princípios armoriais, como não garantiu que a professora e coreógrafa Flavia Barros estivesse, de fato, imersa nas projeções armoriais para uma dança brasileira “ideal”.

Apesar dos resultados insatisfatórios ao olhar de Ariano Suassuna, o espetáculo alcançou sucesso de público e de repercussão na imprensa²⁷, o que se pode constatar na passagem a seguir de uma matéria publicada após a semana de estréia:

Durante toda a semana, o Balé Armorial centralizou os comentários sobre o acontecimento teatral do ano, que foi sua estréia no dia 18. Nos meios educacionais, principalmente os de nível superior, e culturais, o BAN foi o principal assunto, tanto pelo espetáculo visual proporcionado na recriação erudita das festas populares do Nordeste, quanto pela qualidade da música do Quinteto Armorial, que fez o acompanhamento e participou, também, da coreografia. Na abertura do espetáculo teatral, tocou a Orquestra Romançal, um já consagrado sucesso na música popular erudita. (Diário de Pernambuco, 1976b)

A intenção de Ariano Suassuna era dar continuidade aos trabalhos do Balé Armorial, servindo-se, em uma próxima experiência, do trabalho da própria Flavia Barros e da contribuição de um grupo de teatro, Gente da Gente, coordenado por André Madureira. Motivos pessoais levariam bailarinos a abandonar o trabalho (apesar de isso não estar previsto no termo de responsabilidade e compromisso). Com isso, o grupo se dissolveu e Flavia

²⁷ Isso também pôde ser constatado pela quantidade elevada de artigos, reportagens ou notas que foram publicadas acerca do Balé Armorial do Nordeste durante o ano de sua preparação e após a estréia de seu primeiro e único espetáculo.

Barros voltou para o Rio de Janeiro em 1978, só retornando ao Recife em 2003, para aqui fixar novamente residência.

Balé Popular do Recife: um “retrato do Brasil” por que não armorial?

A origem do Balé Popular do Recife está relacionada com a história do Balé Armorial do Nordeste. Na continuidade pretendida por Ariano Suassuna para a proposta do Balé Armorial, a intenção era substituir o grupo tradicional que participara do primeiro espetáculo (por ter ficado muito díspar da outra parte do elenco do Armorial) pelo então grupo de teatro dirigido por André Madureira, chamado de Gente da Gente, que, até aquele momento, atuava em programas de TV e montava espetáculos infantis baseados em contos de Walt Disney (Vicente, 2008: 86).

O grupo de André Madureira²⁸, aprendendo Bumba-meu-boi, ficaria no lugar do Boi de Afogados e, juntamente aos bailarinos de Flavia Barros e os atletas selecionados para o primeiro espetáculo, comporiam o elenco para a segunda tentativa do Balé Armorial do Nordeste, para, talvez, resultar em uma pesquisa em dança mais satisfatória em relação ao que Ariano Suassuna idealizava. Estava tudo acertado, não fossem os problemas de relacionamento e decisões pessoais que levariam ao fim do Balé Armorial do Nordeste.

Diante disso, André Madureira e os integrantes do Gente da Gente são convidados a e aceitam levar a proposta adiante a partir de um caminho diverso do anterior: criar uma dança brasileira erudita a partir da própria pesquisa *in loco* dos folguedos, sendo disponibilizados, para isso, todos os recursos que haviam sido assegurados ao primeiro grupo, fomentado pela secretaria de Ariano Suassuna.

Entre as regalias que o início privilegiado do Balé Popular do Recife possibilitou estavam: salas para ensaio, teatro para apresentação, recursos

²⁸ Composto, nessa primeira etapa, por Ana Madureira, Anselmo Madureira, Antúlio Madureira, Anthero Madureira, Silvia França, Ângela Fischer e Walmir Chagas.

para produção de espetáculo, salário para os componentes e incentivo financeiro à pesquisa das danças populares através de apresentações remuneradas de grupos tradicionais em suas próprias comunidades (Vicente, 2008: 85).

Como se tratava de um novo trabalho, com metodologia, direção e elenco diversos, outro nome lhe seria atribuído. Até um primeiro espetáculo preliminar, com base em poucos meses de pesquisa e apresentado apenas para convidados e para a comissão que autorizaria o investimento da Prefeitura, o nome dado foi Grupo Circense de Dança Popular. Aprovado pela comissão, o novo desafio era, em nove meses, continuar a pesquisa e montar outro espetáculo.

Sob a supervisão de três membros do Conselho Municipal de Cultura - Antônio Carlos Nóbrega, Bérqson Queiroz e Antônio José Madureira (irmão de André Madureira) - deu-se início ao processo de pesquisa dos folguedos, através do contato com grupos populares em apresentações contratadas para a finalidade de estudos do grupo, que participava da brincadeira, por entender que essa era a única forma de assimilar as danças e a organização de cada folgado. As apresentações se davam nas comunidades a que pertenciam os grupos contratados, e o estudo que se desdobrava para além do âmbito festivo dessas apresentações incluía gravar as músicas, desenhar elementos e movimentos, memorizar passos para levar para os ensaios, catalogar e nomear tais passos e criar variações (Vicente, 2008: 87). De tal pesquisa e recriação dos passos, o grupo elaborou o seu primeiro espetáculo: *Brincadeiras de um Circo em Decadência* (1977). Nesse trabalho, são usados frevo, maracatu, pastoril, e uma sucessão de quadros com diferentes folguedos (em estrutura circense) é apresentada.

Com o sucesso junto ao público e ao Conselho Municipal, esse espetáculo marca o início do Balé Popular do Recife, nome atribuído por Ariano Suassuna para dar continuidade à sua busca por uma dança brasileira erudita. Apesar da visão crítica do escritor em relação à subordinação ao balé clássico na tentativa anterior, do Balé Armorial do Nordeste, a insistência no nome “balé” englobava tanto um entendimento de que era assim que devia ser nomeada uma experiência do porte de uma “dança nacional brasileira”

(Suassuna *apud* Diário Oficial, 20 de maio de 1977); quanto a convicção de que, mesmo seguindo caminho diverso ao de Flavia Barros, o novo grupo deveria ser, inequivocamente, preparado na técnica clássica.

Os integrantes resistiram à mudança do nome, mas sem êxito; já quanto às aulas de balé clássico, a oposição foi mais forte e, segundo André Madureira (2006), o treinamento na técnica clássica não chegou a acontecer. Segundo ele, por causa da resistência do grupo, que argumentava que a linguagem da dança que desejava fazer surgiria da própria prática com as danças populares, de forma que não seria necessária a “influência de outras técnicas, de outras danças, de outros gêneros” (Madureira, 2006). Os motivos envolviam, ainda, o receio dos integrantes masculinos em relação a possíveis preconceitos, e dos componentes em geral, por não se sentirem à vontade dançando clássico, como artistas representantes da cultura popular, pois “toda a postura da dança, a vestimenta, etc. estão distantes da sua realidade do dia-a-dia” (Oliveira, 1993: 160).

Ariano Suassuna incluía em seus argumentos, para insistir nas aulas de balé clássico, a importância de, através da “técnica” (usada como sinônimo da técnica clássica), adquirir-se “mais flexibilidade, prá [sic] ter mais domínio do corpo, pra desenvolver uma técnica; até mesmo por conta dos acidentes, de torções e tal”²⁹ (*apud* Oliveira, 1993: 161). Além desses argumentos em prol preparação física do corpo, uma opinião de Ariano Suassuna sobre o Balé Popular do Recife, após a estréia bem-sucedida do seu primeiro espetáculo, leva-nos a deduzir que disciplina e aprimoramento artístico eram outras duas competências que ele acreditava necessárias a seus integrantes:

“(...) Entre os defeitos e dificuldades, reconhecemos que os integrantes do Balé Popular precisam se corrigir de um certo amadorismo e de uma falta de preparo. Além do mais, eles têm que partir do nada. As qualidades já evidentes são a grande estabilidade emocional e de personalidade do elenco do Balé Popular, integrado por 14 pessoas. Eles têm entusiasmo, são modestos, talentosos e estão conscientes de que o trabalho do grupo é experimental e que ainda estamos longe do que pretendemos alcançar”. (*apud* Diário Oficial, 20 de maio de 1977)

²⁹ Essas palavras fazem parte, na verdade, do relato de André Madureira a respeito dos argumentos usados por Ariano Suassuna.

Pela iniciativa anterior de convidar uma professora e coreógrafa de balé clássico de excelência já reconhecida na cidade, não seria surpreendente imaginarmos que o criador do Armorial acreditava que a correção desse amadorismo e uma maior proximidade dos objetivos almejados só seriam alcançadas através de um treino disciplinado que incluísse a aquisição da técnica clássica. Além de que, certamente, o balé clássico era a referência de dança erudita predominante na cidade naquele momento, e a erudição era um dos ingredientes necessários à fusão almejada pela estética armorial e à composição da noção de “povo castanho”, em todas as manifestações artísticas. André Madureira (2006) relata que o grupo convenceu Ariano Suassuna de que tal formação não era necessária, mas não sabemos até que ponto essa “falta” não constituiu uma das impossibilidades para que o trabalho do Balé Popular do Recife tivesse sido considerado armorial pelo seu maior empreendedor.

Mesmo não atendendo às expectativas do criador do Armorial, o Balé Popular prosseguiu tendo o apoio do secretário até o final da gestão (março de 1979), mas certamente em condição similar aos de algumas manifestações populares que tiveram certo incentivo da Secretaria de Educação e Cultura do governo de Antônio Farias, a exemplo do “plano de ajuda à literatura de cordel” através da criação do “Festival Permanente da Literatura de Cordel” (Diário de Pernambuco, 2 de novembro de 1975).

Entretanto, do primeiro espetáculo (já citado) ao segundo, o Balé Popular apresentava algumas diferenças no modo de transpor as danças populares para o palco. Enquanto *Brincadeiras de um Circo em Decadência* “trazia coreografias ainda muito calcadas no universo ‘puramente’ popular”, muito próximas da “movimentação que acontecia no terreiro” (Galdino, 2008: 42), *Prosopopéia: um Auto de Guerreiro* (1978)³⁰ inaugurava o modo de mediar as danças populares que o Balé Popular, ao longo dos próximos anos, “iria instituir e propagar” (Galdino, 2008: 42):

³⁰ Os documentos a que tivemos acesso, como a revista comemorativa dos 15 anos do Balé Popular do Recife indicam a data de dezembro de 1979 como estréia, mas Galdino(2008) e Vicente (2008) indicam 1978. Procurado para desfazer a dúvida, André Madureira esclarece que a primeira estréia aconteceu em dezembro de 1978, após o que o espetáculo sofreu inúmeras modificações e reestreado em dezembro de 1979.

Segundo André Madureira, é em *Prosopopéia: um Auto de Guerreiro* que o grupo inicia a “mesclagem” de passos, um procedimento fundamental para o repertório de movimentos desenvolvido pelo grupo, e que consistia na junção ou fusão de movimentos, em que o movimento de uma dança, como o frevo, por exemplo, fosse integrado em outra, como os caboclinhos, e transformado, gerando um novo passo. (Vicente, 2008: 89)

Dessa forma, para além da catalogação de passos, os objetivos do Balé Popular incluíam a criação de movimentos “com o intuito de criar um repertório de passos que seriam a base da sua “dança erudita brasileira” (Vicente, 2008: 89). Talvez, no entanto, tal “mesclagem” não correspondesse ainda à fusão idealizada por Ariano Suassuna, por não contar com referências eruditas de dança. Apesar dos argumentos do grupo na época e de André Madureira de que o caminho para uma dança erudita brasileira seria encontrado nos próprios elementos populares, essa opção carregava o risco de “cair na estilização do folclore” a que Ariano Suassuna se referia já no programa de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*.

Entre os trechos de críticas publicadas sobre o espetáculo *Prosopopéia*, o Balé Popular do Recife, mesmo já apartado das ações políticas ligadas ao criador do Armorial, explorou amplamente o seguinte depoimento de Ariano Suassuna: “Se o Brasil quiser enviar ao exterior um retrato dançado de si mesmo, mande o Balé Popular do Recife com sua “Prosopopéia”, que estará bem representado”³¹. Tal depoimento não implica, porém, que os objetivos armoriais com que o Balé Popular do Recife fora fundado pelo escritor haviam sido alcançados no espetáculo em questão.

O registro em vídeo a que tivemos acesso, disponível no Acervo RecorDança, foi feito em 1987, passados quase dez anos do espetáculo e no mesmo período em que outro trabalho, *Nordeste: a Dança do Brasil* tem sua estréia. Portanto, não sabemos até que ponto tal registro corresponde ao espetáculo tal como ele foi criado e apresentado em 1979; ou se ele inclui alterações, devido a possíveis influências desse novo espetáculo, pela necessidade de que os trabalhos do grupo tivessem uma estrutura adaptável para as apresentações turísticas.

³¹ Documento disponível no Acervo RecorDança, através do código 0010300407.

Da forma como *Prosopopéia* apresenta-se nesse registro, o espetáculo mostra-se como uma sucessão de quadros justapostos que apresentam várias das danças ou folguedos populares pesquisados pelo Balé Popular do Recife. Apesar de essa estrutura aproximar-se da que é adotada pelo grupo posteriormente com a facilidade de adaptar-se às apresentações turísticas com durações variadas, uma crítica publicada em 1981 por Cláudio Heermann (Zero Hora, março de 1981) não identifica caráter exótico, nem características de apresentações voltadas para o turismo (*apud* Vicente, 2008: 91).

A não vinculação do Balé Popular do Recife ao Movimento Armorial, porém, tem razões imprecisas e não sabemos, ao certo, se isso ficou bastante claro antes ou depois do fomento municipal deixar de ser concedido, com a mudança de governo:

(...) nós nunca nos sentíamos dentro do movimento armorial; nós éramos sempre um trabalho experimental, paralelo ao movimento. Ariano nunca aceitou, nem assumiu a gente como sendo do grupo armorial. Não sei por quê. Talvez porque a gente tinha enveredado por um caminho de sobrevivência, de cultura popular voltada para espetáculos, inclusive voltada para turistas. Eu não sei bem se isto ia contra a filosofia do Movimento Armorial, eu sei que a gente precisava sobreviver, então a gente ganhou o mundo na propagação de nossos espetáculos, de nossas pesquisas, de nossos trabalhos e, então, eu não sei lhe dizer realmente o que foi que aconteceu (...). (Madureira, 2006)

Através do raciocínio de André Madureira, vemos que não fica muito claro se a não inclusão do Balé Popular do Recife no Armorial fica definida antes ou depois de extinguir-se o fomento municipal ao grupo. Essa pergunta só importa para tentarmos entender os motivos desta exclusão. Eles podem estar relacionados à recusa, pelo grupo, da técnica clássica, e isso ter resultado, na visão de Ariano Suassuna, em uma impossibilidade de superar o “amadorismo” e realizar a fusão entre o popular e o erudito, pressuposto do armorial, o que explica a não inclusão no Armorial mesmo durante os três primeiros anos de existência do Balé Popular. Ou, sem que essas duas hipóteses se excluam, podem estar relacionados, ainda, ao viés turístico em que o grupo teve de investir, como explica André Madureira. Mas isso só viria a acontecer após o término do convênio com o Município, como possibilidade de garantir a continuidade profissional. Certamente, se os resultados

alcançados pelo Balé Popular já não eram de todo satisfatórios aos padrões armoriais, a decisão de sobreviver, através do investimento no mercado turístico, deve ter afastado definitivamente o interesse de Ariano Suassuna pelo grupo, uma vez que isso contrariava a visão do escritor de que a arte tem um fim nela mesma, apesar das contradições contidas nessa visão³².

Vejamos com que olhar crítico tal concepção autotélica da arte e uma visão purista da cultura popular são pensadas mais recentemente:

Assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos. (Canclini, 2003: 245)

Em consonância com essa complexidade histórica das culturas populares e de seu uso, viagens, apresentações em hotéis (dentro e fora de Pernambuco) e uma temporada permanente no Centro de Convenções (Recife) voltada para turistas foram ações que viabilizaram o Balé Popular do Recife a partir da década de 1980. Para cuidar dos empreendimentos do grupo foi criada, nesta década, a Nuclearte, Núcleo de Arte Popular do Nordeste, a produtora formal das atividades do Balé Popular do Recife. Um maior investimento governamental, neste período, na cultura voltada para o turismo favoreceu essa guinada do Balé Popular e fez com que ele alcançasse o máximo destaque, ainda nessa década, e uma estrutura que contava com três elencos simultâneos (1987) “para garantir todas as solicitações de apresentações” (Vicente, 2008: 94).

As novas condições implicaram a proposição de um outro discurso - o da preservação da cultura popular - e um modo diferente de tratar os elementos populares em cena, ampliando, a partir de *Nordeste: a Dança do Brasil*, o espaço de recriação dos passos catalogados e “incremento dos elementos: figurino, cenografia, adereços e música, já existentes no espetáculo *Prosopopéia*”, transformações estas que Ângelo Madureira - ex-dançarino e

³² Apesar da visão crítica de Ariano Suassuna com relação à arte interessada em sobreviver, vimos suas contradições, no segundo capítulo, quando o nome ou vários dos princípios estéticos armoriais são emprestados para projetos, produtos ou estabelecimentos que não têm outro objetivo senão vender.

solista do Balé Popular do Recife - atribui à preocupação mercadológica, de circulação: “o Balé foi tendo que entrar nesses moldes de limpeza, de um figurino mais pomposo, mais brilhoso” (*apud* Vicente, 2008: 93).

O estilo instaurado por essa compreensão provavelmente afastou ainda mais drasticamente o Balé Popular do Recife dos propósitos do Movimento Armorial, porém esse afastamento não se reflete tão claramente no discurso do diretor do Balé Popular do Recife. André Madureira afirma haver afinidade entre o Balé Popular do Recife e o Movimento Armorial na forma de pensar identidade nacional e, dentro disso, a cultura popular, “porque nós somos da mesma idéia de que a cultura brasileira tem que partir da cultura popular do povo, da sabedoria do povo. Da maneira recriada, da maneira estudada” (Madureira, 2006).

Dessa forma, mesmo divergindo do caminho de treinamento clássico e tendo que apostar no turismo como possibilidade de sobreviver, a concepção de criação de uma arte “genuinamente brasileira” com base na recriação da cultura popular, próxima à visão de Ariano, parece ter sido preservada no pensamento e nos planos do Balé Popular do Recife. Tanto que, no início da década de 1990, com o objetivo de difundir o método de dança brasileira³³, é fundado o Centro Cultural Brasília e, com ele, o Balé Brasília, grupo formado por jovens formados no método de dança brasileira.

Valéria Vicente (2008) associa a criação do Balé Brasília à necessidade de o Balé Popular do Recife criar novas estratégias para consolidar e aprofundar a idéia da “dança brasileira erudita”. A dificuldade para mudar o formato dos espetáculos, relacionada com a função de preservação dos folguedos que o Balé Popular foi gradualmente ocupando (mesmo que, desde o início, estivesse claro que havia recriações em seus espetáculos) e os conflitos internos no grupo que essas questões implicaram³⁴, formavam o conjunto de fatores com o Balé Popular se deparou e que demandaram dele

³³ Como André Madureira já nomeava o modo de o Balé Popular do Recife mediar, ou seja, recriar, as danças populares, e o método criado pelo grupo para ensinar essas danças transformadas.

³⁴ Segundo Valéria Vicente (2008: 101), pela falta de contato com e informação sobre os folguedos, tanto o público quanto os novos integrantes do Balé Popular confundiam a dança brasileira com os folguedos “tradicionais e autênticos”. Dessa forma, parte dessa nova geração de dançarinos “estimula o desejo de experimentar novas formas de uso do vocabulário da dança brasileira encontrando resistência em parte do elenco veterano”.

um redirecionamento, a fim de que pudesse evitar “virar um museu vivo de si mesmo” (Vicente, 2008: 102). Em 1991, o Balé Brasília surge para dar continuidade ao Balé Popular Infantil. Este último era integrado, praticamente, por filhos de pessoas do próprio elenco, dos diretores (a exemplo de Deca Madureira e Ângelo Madureira) e de parentes. A partir de então, montaram os espetáculos *Baile do Menino Deus* (1991); *Oh! Linda Olinda* (1992); e *Brasília... o Romance da Nau Catarineta* (1992, com remontagem e reestréia em 1995).

Segundo André Madureira (2006), “a proposta do Balé Popular do Recife é uma e a do Brasília é outra: enquanto no primeiro se percebe, claramente, segundo Madureira, “uma linha mais aproximada do que o povo realmente dança - guerreiro, bumba-meu-boi, frevo, maracatu, caboclinho”, o segundo surge como “possibilidade de experimentar mais profundamente os movimentos, sem estar comprometido com a cultura popular”, ou seja, inspirando-se na cultura popular, “mas não de modo tão arraigado como Balé Popular do Recife pretendia e pretende”³⁵.

Essa diferença também se refletiu na escolha dos meios de treinamento e de preparação do corpo para comportar as recriações das danças populares e até influir no modo como elas seriam recriadas. O Balé Brasília, então, “recebeu influência de pessoas com estudos de outros gêneros de dança: clássico, moderno, contemporâneo” (Madureira, 2006). E tais influências foram incorporadas aos trabalhos do Brasília.

Em resposta à pergunta sobre que espetáculos do Balé Popular se aproximam mais da proposta armorial, André Madureira afirma serem justamente dois que fazem parte do repertório do Balé Brasília: *O Baile do Menino Deus* e *Brasília...o Romance da Nau Catarineta*, ambos devido “ao aproveitamento dos movimentos, dos gestos populares, dos passos, das danças, da coreografia, que são recriados a partir do povo, mas através de uma linguagem mais erudita, mais estudada” (Madureira, 2006). A prontidão

³⁵ Esse modo de comprometimento arraigado do Balé Popular, no entanto, já contava com transformações das danças populares desde o início; o que acontece, portanto, é que a gradual associação entre o que o Balé Popular apresentava e a cultura popular autêntica, feita pelo público e pelas gerações posteriores de bailarinos, que não estavam na origem das pesquisas de folguedos, praticamente, impelem o Balé Popular a assumir esse papel de representante genuíno das danças populares. Sobre o assunto, ver Vicente (2008) e Galdino (2008).

com que lembra deste último, seu roteiro, determinadas características formais, além de outras opiniões (como a de Ângelo Madureira) nos levam a interpretá-lo como ainda mais próximo do Armorial.

Para Ângelo Madureira, responsável pela segunda montagem de *Brasílica... O Romance da Nau Catarineta*, esse espetáculo é “o marco de ‘implementação’ da proposta original do Balé, que previa a criação de dança nacional baseada nos folguedos populares” (Vicente, 2008: 108). Ainda segundo Ângelo, é nesse espetáculo que os movimentos pesquisados são usados com maior liberdade em relação aos folguedos “originais”, a serviço da consolidação de uma poética de dança brasílica. (Vicente, 2008: 108)

A ocasião em que *Brasílica... O Romance da Nau Catarineta* foi montado pela primeira vez, em 1992, foi a comemoração dos quinze anos do Balé Popular do Recife. Com uma proposta de superprodução³⁶, o espetáculo reunia os elencos do Balé Brasílica e do Balé Popular e crianças. A forma nova de utilizar a dança brasílica, porém, não foi de aceitação unânime para o elenco do Balé Popular, e, por isso, só aconteceram as três apresentações da estréia. Um dos responsáveis pela criação dos movimentos já nessa primeira montagem foi Ângelo Madureira, que, certamente, sabendo da potencialidade criativa desse espetáculo, ficou à frente de sua remontagem, em 1995, “sem mudanças na estrutura do espetáculo, nem no roteiro ou no desenho coreográfico, tampouco nas movimentações” (Vicente, 2008: 108), mas apenas no nível de exigência quanto à precisão técnica do elenco.

Como até os períodos de montagem e remontagem desse trabalho, ainda não havia ficado claro, nem no discurso nem na prática, a que resultados chegariam os indicativos de uma fusão na construção de uma dança brasileira erudita (o que, aliás, não está claro até hoje³⁷), caberia uma

³⁶ Na revista comemorativa dos quinze anos do Balé Popular, que também apresenta o programa do espetáculo, um dos textos, intitulado *Um salto de 120.000 dólares!*, dimensiona o tamanho, o esforço e os custos de tal produção: “Antigo sonho de André Madureira, “Brasílica... O Romance da Nau Catarineta” é fruto de dez anos de pesquisa e preparação. (...) Além de 70 bailarinos em cena, estão previstas nada menos que mil peças de figurino e 1500 adereços, com um custo total de produção em torno dos 120.000 dólares. A equipe técnica também é numerosa (...)”. Esse documento encontra-se disponível no Acervo RecorDança, através dos códigos de 0010900101 a 0010900111.

³⁷ Embora o convite de Maria Paula Costa Rêgo para compor a equipe de criação coreográfica na gestão atual de Ariano Suassuna como Secretário da Cultura do Estado possa ser interpretado como um indicativo das afinidades estéticas entre o criador do Armorial e o trabalho da coreógrafa, não tivemos acesso a nenhuma informação que nos leve a ter

discussão se tal espetáculo não poderia inserir-se no conceito de armorial³⁸. Pois tanto o roteiro - o conto popular da *Nau Catarineta* -, quanto a preocupação de recriar danças e folguedos populares através das trocas com estilos eruditos de dança convergem com as descrições de uma dança armorial feitas por Ariano Suassuna. Somem-se a isso, na segunda montagem, os objetivos de Ângelo Madureira alcançar um rigor na performance do elenco, o que, mesmo involuntariamente, vai ao encontro das preocupações iniciais do criador do armorial e fundador do Balé Popular do Recife em que os dançarinos se corrigissem de “um certo amadorismo e de falta de preparo” (Suassuna *apud* Diário Oficial, 20 de maio de 1977).

O *Baile do Menino Deus* (texto de Ronaldo Brito e Assis Lima) apresenta uma atualização para o contexto brasileiro da narrativa mítica do nascimento do “menino Deus”. Através de elementos da cultura popular nordestina, opera um tipo de embaralhamento de referências que muito se aproxima da prática de Ariano Suassuna em sua obra, e que tem implícito o discurso de valorização da cultura popular como salvaguarda da identidade nacional.

No entanto, em *Brasília...o Romance da Nau Catarineta*, a ligação com o armorial é ainda mais forte, em primeiro lugar, pela utilização de um romance tradicional, que integra as tradições do ciclo dos trabalhos do mar, que foi retomado e recriado por Ariano Suassuna no Folheto XXXIV do *Romance d’A Pedra do Reino*. Neste espetáculo, os traços de uma afirmação épica das identidades populares ficam mais evidentes. Eles estão moldados dentro de uma narrativa de natureza eminentemente épica, adaptada para comportar uma valorização da cultura popular nordestina que parece justificar-se não por tudo que ela apresenta no presente, mas como representação da continuidade histórica de uma nação, ou seja, como mais um dos símbolos de uma “tradição inventada”, como podemos conferir no texto do programa do espetáculo³⁹:

Baseado num romance popular em que uma barca zarpa de um porto imaginário e perde-se no mar. Na rota da Nau Catarineta são retratadas

certeza de que o trabalho do Grial corresponde às idealizações de Ariano Suassuna em torno de uma dança armorial.

³⁸ Essa era mais uma das questões que seriam levantadas em entrevista com Ariano Suassuna.

³⁹ Disponível no Acervo RecorDança, através dos códigos de 0010300501 a 0010300506.

as contribuições recebidas pela cultura popular - notadamente a nordestina - desde o início da colonização até hoje. O romance da Nau Catarineta divide-se em três partes: na primeira enfocam-se as três raças - o índio da nova terra, o colonizador navegante e o negro trazido nos porões das embarcações; a Segunda toca a miscigenação e as contribuições dos movimentos mais significativos, desde os ciclos ligados diretamente ao campo (gado, cangaço) até as manifestações libertárias como Canudos, a independência e a república, sempre de um ponto de vista atento ao nordeste. A terceira e última parte sintetiza os 23 anos do Balé Popular do Recife e seus experimentos, além de referenciar a própria evolução da dança popular.

São claras as afinidades entre este roteiro e o ideário de Ariano Suassuna: o discurso de afirmação de um passado nacional, apoiado numa reconstrução fictícia da genealogia de nossa cultura; uma visão positiva de nossa miscigenação, mas ainda em uma compreensão tripartida; a exaltação épica de outras narrativas históricas (a história do cangaço, Canudos, independência do Brasil, etc.); e, ainda, a tendência metalingüística dos roteiros de Ariano Suassuna para a dança (a exemplo do *Balé Armorial* e *A Demanda do Graal*), que deixa escapar que é mais importante para a dança armorial o filtro ou mediação que ela opera (nesse caso, através do balé clássico) do que o objeto de sua valorização: as danças populares.

O embaralhamento das referências históricas, identificado com o que associamos no terceiro capítulo com o “barroco-latência” (Katz, 2005b), reflete-se na mesclagem promovida entre passos dos vários folguedos e ritmos utilizados, apenas justificados pela narrativa épica que as engloba. E a reafirmação da tradução do popular por um corpo formado em uma técnica erudita se mostra mais claramente nesse trabalho através do solo criado e executado por Ângelo Madureira, em que passos oriundos e recriados a partir do frevo são fundidos ou alternados com movimentos do balé clássico⁴⁰.

No programa do primeiro espetáculo do Bale Brasília, *O Baile do Menino Deus*, um texto, assinado por André Madureira, explicando as razões de criação desse desdobramento do Balé Popular, constrói, embora vinte anos depois, um discurso semelhante aos objetivos nacionalistas e preservacionistas do Movimento Armorial frente às invasões estrangeiras, sobretudo americanas, no contexto da década de 70:

⁴⁰ Cf. estudo específico sobre a utilização do frevo mesclado ao balé clássico nesse espetáculo em Vicente (2008).

Sentindo a necessidade de uma iniciativa onde jovens brasileiros hoje tão massificados por culturas alienígenas à sua raça, nos propomos a manter firme um trabalho de resistência para concretização da nossa identidade cultural enquanto povo civilizado (...).

No *Romance da Nau Catarineta*, no entanto, tanto em sua recriação no romance de Ariano Suassuna quanto no roteiro do espetáculo do Balé Popular e na sua utilização do balé clássico, o embaralhamento de referências apaga qualquer visão crítica sobre os processos sangrentos de colonização que estão implicados no passado “fastigioso” que parece explicar a identidade cultural que havemos de valorizar em detrimento de “culturas alienígenas” à “nossa raça”.

Através desse espetáculo, portanto, pode ser problematizada, mais claramente, a separação entre o Balé Popular do Recife e os propósitos armoriais. Porém, tal problematização pode estender-se à toda produção do Balé Brasília e, ainda, do Balé Popular do Recife, se levarmos em conta as afinidades entre vários aspectos do discurso de seu diretor e o do criador do Movimento Armorial.

Observamos essas afinidades, sobretudo, no que tange à compreensão de cultura popular como salvaguarda de uma identidade nacional e à difusão de uma convicção implícita de que a cultura popular necessita ser mediada (ou traduzir-se à “minha própria transparência”) para que seja legitimada. É o que podemos identificar na explicação de André Madureira acerca dos elementos implementados pelo Balé Popular do Recife para obter uma maior espetacularização dos folguedos: arranjos musicais, recriação dos figurinos, criação de coreografias mais rápidas e mais dinâmicas, movimentos mais amplos e exagerados, ou seja, estratégias de criação de “artifícios para empolgar a platéia e fazer com que aquilo que era dançado acanhadamente em algumas manifestações culturais de rua ganhasse proporções contagiantes” (Madureira, 2006).

Armorialidades na dança: outras experiências

As experiências relatadas a seguir variam em grau de filiação com a estética armorial, indo do vínculo mais direto (como é o caso do trabalho de Nóbrega ou do espetáculo *Pernambuco do Barroco ao Armorial*), ao mais distanciado. Porém, a abordagem de referências populares e o interesse pela construção de um discurso cênico e coreográfico a partir desse diálogo nos permitem identificar pontos de convergência entre essas experiências e o projeto de Ariano Suassuna em construir uma dança brasileira erudita.

Nóbrega: de longe, um armorialista

Antônio Carlos Nóbrega, nascido no Recife em 1952, é hoje conhecido nacionalmente como um artista múltiplo e por um trabalho que utiliza a cultura popular nordestina como matéria criativa. Sua trajetória artística começou na música: violinista desde criança, antes dos vinte anos, no final da década de 60, já integrava a Orquestra de Câmara da Paraíba e a Orquestra Sinfônica do Recife. É neste momento que é convidado por Ariano Suassuna para integrar o Quinteto Armorial (1970), como músico e compositor, de forma que é desde o período em que o Armorial passou a existir oficialmente que se deu o contato de Antônio Nóbrega com os princípios estéticos deste movimento e com o pensamento de Ariano Suassuna, sobre o qual Nóbrega demonstra, claramente, um conhecimento bastante consistente⁴¹.

Com a entrada no Quinteto Armorial, o violino foi substituído em cena⁴² pela rabeca, e o interesse por este instrumento deu início a uma longa

⁴¹ Isto fica bastante evidente, por exemplo, em suas declarações sobre o Movimento Armorial e sobre os seus significados na entrevista que concedeu à revista *Caros Amigos* (*apud* Amaral, Souza *et alii*, jan. 2004).

⁴² Nóbrega não parou de estudar o violino. Na entrevista que deu à *Caros Amigos* (*apud* Amaral, Souza *et alii*, jan. 2004), por exemplo, conta sobre sua dedicação diária ao

trajetória de pesquisa sobre artistas e espetáculos populares nordestinos: os passistas de frevo, os repentistas, os presepeiros, o candomblé. “Tal contato ampliou o interesse musical de Nóbrega, alargando-o para a dança e o teatro” (Katz, 1989c).

Na gestão de Ariano Suassuna de Secretário da Cultura durante o governo de Antônio Farias, Nóbrega passa a integrar o Conselho Municipal de Cultura da Prefeitura do Recife, e é nesta condição que, juntamente a outros dois membros do Conselho, Bergson Queiroz e Antônio José Madureira, supervisionará a pesquisa desenvolvida pelo Balé Popular do Recife no início de sua existência (1977), ainda atrelada ao Armorial.

Antes disso, porém, quando o Quinteto Armorial participa da montagem do Balé Armorial (1976), Nóbrega, paralelamente à sua atuação como músico, começa a desenvolver sua própria criação em artes cênicas. Em seu primeiro espetáculo, *A Bandeira do Divino* (1976) além de músico e cantor, assume outras funções: autor, ator, mímico e dançarino. Todas essas aptidões já estavam a serviço da construção do seu personagem Tonheta, baseado no Mateus do Bumba-meu-boi, e que, como um *clown*, é retomado em vários de seus espetáculos posteriores. Tal trabalho rendeu ao artista o reconhecimento público de Ariano Suassuna, que parece identificar, na obra de Antônio Carlos Nóbrega, elementos idealizados pelo projeto armorial. Sobre o espetáculo, o escritor declara:

De fato, agora com *A Bandeira do Divino*, com a aparição no palco brasileiro dessa extraordinária, ágil, comovente e ao mesmo tempo cortante, aguda e satírica figura do Tonheta - criado e recriado por Antônio Nóbrega a partir do Mateus do Bumba-meu-boi - agora posso dizer que surgiu aquela bandeira de encenar e representar com a qual eu sonhava. Antônio Nóbrega leva muito além e muito adiante aquele modelo que eu simplesmente imaginava para o verdadeiro ator brasileiro porque ele, no campo do teatro encarado como espetáculo, é completo sendo não somente autor, mas ainda ator, mímico, dançarino, cantor e músico, tocador admirável de uma endemoniada rabeca - ágil, possessa e meio insana, como seu dono e como todo artista que se preza. (...) Existe um momento comovente em seu último espetáculo quando ele dança uma música de Bach com passos de capoeira. É uma beleza! (Suassuna, 2001)

instrumento e sobre seu desejo de fazer uma expedição a um país do Leste Europeu (Bulgária) para estudá-lo ainda mais a fundo.

E sobre a trajetória de Antônio Carlos Nóbrega, Ariano Suassuna faz a seguinte avaliação:

Antônio Carlos Nóbrega conseguiu impor aquilo com o que a gente sonhava na década de 70. Assim como ele, Dantas Suassuna, Romero de Andrade Lima e outros que fazem a arte que procura ser fiel ao nosso país e ao nosso povo! (Suassuna, 2001)

Os títulos de vários de seus espetáculos posteriores são bastante ilustrativos de sua afinidade e seu compromisso com o ideário armorial e com a matéria popular que tal movimento estético valoriza e difunde: *A Arte da Cantoria* (1981); *Maracatu Misterioso* (1982); *Mateus Presepeiro* (1985); *O Reino do Meio Dia: a dança das onças* (1989); *Figural* (1990); *Brincante* (1992); *Segundas Histórias* (1994); *Na Pancada do Ganzá* (1995); *Pernambuco para o Mundo* (1998); *O Marco do Meio-dia* (2000), entre outros.

Dentre os espetáculos mencionados, é importante realçar que *O Reino do Meio Dia: a dança das onças* (1989) é inspirado no *Romance d'A Pedra do Reino* (Santos, 1999: 296). Assim como esse romance, o trabalho de Nóbrega constrói um entendimento sobre a formação e o caráter do “povo brasileiro”:

Três onças - a negra, a parda e a branca - simbolizam respectivamente os negros, os índios e os europeus. Das três origina-se a onça malhada, a alegoria da “brasilidade”. No rosto da onça malhada, Nóbrega infunde o aspecto feminino - “emocional e dionisíaco, em oposição à figura masculina, lógica e apolínea.” (Katz, 1989c)

É bastante clara a convergência entre o conteúdo da sinopse descrita acima desse espetáculo com a “nação castanha” da qual o *Romance d'A Pedra do Reino* trata e faz uma defesa. A visão dualista que se concilia em uma síntese também está aí presente. Antônio Nóbrega reconhece explicitamente o elo com Ariano Suassuna. No entanto, aceita com cautela sua classificação como artista ou dançarino armorial: sob a condição de que isso não se torne um elemento redutor, embora não esclareça em que consistiria tal redução: “se o Movimento Armorial coincide com o que eu procuro na dança, e me parece coincidir, então eu sou um artista armorial” (*apud* Santos, 1999: 296). De fato, em muitas outras declarações e escolhas, vemos seu discurso e seu

trabalho alinharem-se ao pensamento e aos princípios estéticos armoriais. Sua visão sobre a relação da dança com a “expressão de uma determinada cultura” é bastante emblemática de sua afinidade com o Armorial:

Ela [a dança] pode expressar o caráter, o temperamento, a maneira de ser de um espanhol, ela se identifica com a própria Espanha. Você imediatamente se remete àquela nação. Você vê a dança Hindu e imediatamente pressente que ela é vinda daquele determinado país. E eu acho que nós podemos ter uma dança que expresse o que nós somos. É isso que eu defendo. (*apud* Almeida, 2007)

Nessa pequena passagem, vemos seu discurso muito afinado com a forma de considerar “povo” e “cultura popular” (nesse caso, dança popular) que está inscrita dentro da narrativa da nação. O povo é visto como um “todos-em-um”, ao ponto de parecer que podemos ter uma idéia do que é o espanhol (uma massa homogênea de espanhóis) e o povo hindu (igualmente um valendo por vários). O efeito de tais generalizações é reforçar determinados estereótipos. Isso traz, ainda, uma outra problemática relacionada ao equívoco de, por ser a dança um discurso do corpo, suas características serem percebidas como “verdade” ou verdadeiramente expressivas do caráter de um povo. Não se percebe como, ao se fazer tal conexão, obscurece-se a consciência de que a dança é um sistema simbólico (Desmond, 1997: 43):

É onde o aspecto não-verbal dança e nossa ignorância geral sobre o movimento como um significativo sistema de comunicação reforça crenças populares a respeito de uma suposta transparência da expressividade.⁴³

Ao ser questionado se esse seu pensamento o aproxima do “armorialismo de Ariano Suassuna” e se ele “carrega essa bandeira”, sua resposta não só confirma essa ligação, como a ilustra através de mais um dado, que vem a ser a compreensão de que a recriação da cultura popular consiste em uma passagem para o universal:

⁴³ Tradução nossa do inglês. Texto no original: “This is where the nonverbal aspect of dance and our general ignoring of movement as a meaningful system of communication reinforce popular beliefs about the supposed transparency of expressivity”.

É, sem dúvida, tem ligação com o espírito do Movimento Armorial. O que ele prega é que a gente tem uma arte popular que, se assimilada, se reverenciada, ela pode, recriada, traduzir da melhor maneira o país que nós somos. Não é que seja somente a arte popular. A arte popular e folclórica não traduz isso completamente, mas se ela for recriada, ou seja, se ela entrar em diálogo com outras informações que vamos chamar de universais, ela pode expressar o que é aquele povo. Porque nós não somos só cultura popular, mas também não somos só "*off gate*" (influenciados por uma cultura externa a nossa). É o diálogo dessas duas vertentes culturais, é no meio dele que o Brasil se encontra. (*apud* Almeida, 2007)

Apesar de nessa sua declaração fazer uso de uma equivalência entre arte folclórica e arte popular, assume sobre o termo Folclore uma visão crítica, expressa nessa mesma entrevista. Segundo ele, a palavra mantém um ranço conservador, tradicionalista (o que de fato vimos ser pertinente no primeiro capítulo). E, através dessa visão crítica, expressa uma visão mais abrangente sobre a historicidade da cultura popular, admitindo o caráter dinâmico, evolutivo, ao menos no que identifica nas manifestações da música e da dança frevo:

O frevo é uma dança em evolução, muito dinâmica, e não pode ser considerada como uma dança folclórica enquadrada dentro dessa visão. Se nós tivéssemos os mecanismos de incentivar as pessoas a cultivá-la e conservá-la, certamente ela teria um lugar de relevo entre a gente e não seria chamada de folclórica. (*apud* Almeida, 2007)

Nóbrega apresenta uma postura um pouco mais compreensiva com caminhos que divergem do seu no modo de fazer uso de referências das culturas populares e mesclá-las com outras informações. No que diz respeito, especificamente, ao *Manguebeat*, por exemplo, cujas trocas culturais com referências musicais americanas foram bastante criticadas por Ariano Suassuna, Nóbrega se pronuncia, por um lado, com certo distanciamento, dizendo conhecer mal essa música e que ela diverge de suas escolhas, mas, por outro, reconhecendo que suas apropriações do universo *pop* e fusão com ritmos locais resultaram em “coisas bastante valorativas” (*apud* Almeida, 2007). Essa consideração é bastante diversa da de Ariano Suassuna, quando conclui como equivocada a forma de fundir elementos do Movimento Mangue, dizendo não entender como “uma coisa ruim como o rock pode valorizar uma coisa boa como o maracatu” (Cadernos de Literatura Brasileira, 2000: 42).

Na entrevista para a Revista Caros Amigos, Nóbrega, porém, aproxima-se dessa visão. Ao lamentar, valora negativamente a escolha de jovens brasileiros pelo *rap* em detrimento das formas ligadas à poesia popular, a exemplo da embolada, que teria “uma consonância muito mais forte com a própria prosódia do nosso falar” (*apud* Amaral, Souza *et alii*, jan. 2004: 34). Assim como Ariano Suassuna, tenta argumentar em prol de uma concepção essencialista da arte como um todo e de uma visão imanentista da suposta maior qualidade artística de uma determinada manifestação cultural em detrimento de outra (nesse caso, a embolada em comparação ao *rap*), como se a definição de arte e o que é considerado qualidade não fossem questões atravessadas por valorações variáveis historicamente:

Acho que há uma ignorância muito grande em relação não só ao Brasil, mas até o que é verdadeiramente a arte, qual o significado, a missão de arte. (...) Depois, ela [a embolada] é mais rica realmente, uma embolada tem uma tessitura de rima e de quadratura rítmica que eu acho superior ao *rap*. Por exemplo, uma décima de sete sílabas é uma décima com rimas determinadas e que o poeta popular utiliza quando improvisa, e ele toca com pandeiro aquele ritmo, e não perde de vista uma coisa muito importante, uma melodia, coisa que o *rap* não tem. Ele tem uma dicção monódica contínua. E os jovens que estão diariamente se confrontando com a prosódia do *rap* começam a ter dificuldade para desenvolver um outro senso melódico que não seja esse. Então começam a prestar um desserviço. Mas é isso que os meios de comunicação mostram como referência, isso vem como um trator pela indústria cultural. (*apud* Amaral, Souza *et alii*, jan. 2004: 34)

O pressuposto de ambas as declarações acerca de arte e de qualidade, tanto a de Nóbrega quanto a de Suassuna, é uma visão essencialista e imanentista, que está muito clara na argumentação do inventor do Armorial contra o que chamou de “relativismo ontológico”, em relação ao qual se posiciona da seguinte forma:

Eu não gosto de Kant, e um dos motivos é esse. Ele dizia que nós não podemos afirmar a realidade exterior, que aquele jasmineiro é uma coisa para mim, outra para você, outra para ele. Mais do que isso, ele acreditava que nem sempre posso provar que a imagem que eu tenho corresponde ao real. Entrou em cena, então, um relativismo ontológico, a ponto de um dramaturgo como Pirandello escrever *Assim é se lhe parece*. Pois eu pensei em escrever uma peça chamada *Pareça ou não pareça*, que teria um pensador kantiano discutindo esse assunto. (Cadernos de Literatura, 2000: 30)

À parte esse humor que tem conquistado platéias massivas, o fundo dessa afirmação vai de encontro a formas mais democráticas de lidar com o heterogêneo, e reforça uma visão monológica. Para além da consideração hierarquizante entre sistemas culturais diversos, Nóbrega apresenta alguns outros pontos de convergência com essa abordagem essencialista de Ariano Suassuna: sua visão sobre a televisão e a cultura de massa; a idéia de que algumas manifestações culturais (como o pagode “que a gente vê na televisão”) são “falsificações” ou “vulgarizações” da cultura popular; ou ainda a extensão de uma concepção de identidade fixa para outros domínios, além do nacional, como os estereótipos de gêneros que vemos arrolados nessa sua declaração a seguir, relacionada com a associação da cultura popular com o feminino:

A angola é o feminino, é mais fluida, mais teatral, mas [s/c] cheia de sedução... é menos cartesiana. Vejam o balé clássico como é muito cartesiano, formas diagonais, linhas retas, e o dançarino do Oriente, não, é mais sinuoso, requer mais o mito. E a cultura popular salvaguarda esse universo do feminino. O primado dela é o feminino. Agora, é claro que carregamos dentro de nós esses dois princípios. A gente não precisa buscar lá. A gente tem um povo que ainda não está em desarmonia com isso. É preciso apenas restituir. Por isso que eu digo: além do pandeiro, a gente precisava dançar. Todo dia, às 5 horas, a gente podia dançar. (...) (*apud* Amaral, Souza *et alii*, jan. 2004: 36)

A proposição de Nóbrega de todos dançarem às cinco horas reflete, na verdade, sua própria rotina, ao menos, no período em que foi feita essa entrevista. Diariamente, às 17 horas, Antônio Carlos Nóbrega dançava. Sua rotina de trabalho, que incluía, a essa altura, estudar violino e voz, nadar, ir para o Brincante tratar da produção de projetos em andamento, terminava com a dança no final da tarde (*apud* Amaral, Souza *et alii*, jan. 2004: 37). Esse trabalho diário reflete a importância da dança para o artista, de forma que, em quase todos os seus espetáculos, ela é integrada ao conjunto de expressões que compõem a sua performance cênica. Em alguns de seus trabalhos a dança teve um espaço mais privilegiado. É o caso de *Figural* (1990), cuja sinopse publicada no próprio *site* de Nóbrega já indica esse foco na dança e no corpo:

A partir de passos, posturas, coreografias e acrobacias aprendidos em seus anos de convívio com artistas populares brasileiros, Antônio Nóbrega foi criando uma extensa linguagem gestual e corporal brasileira. Todo este trabalho ganhou forma em “Figural”, uma coletânea de arquétipos com que ele constrói uma dramaturgia e uma coreografia essencialmente brasileiras.⁴⁴

O trabalho feito em *O Marco do Meio-Dia* (2000), ainda em estado bruto, apontava para uma direção de inserir muitos elementos de dança, mas o desenvolvimento disso não aconteceu, segundo Helena Katz (2002), para quem, nesse período, ainda não era possível dizer que existia uma “dança de Nóbrega”, uma vez que esta era apenas um complemento em seus espetáculos: “aproveito para fazer uma reclamação pública ao Nóbrega. Eu acho que, devido à importância do trabalho dele, e devido ao que se percebe que ele poderia fazer, ele dedica-se muito pouco à dança” (Katz, 2002: 17). Segundo Katz, porém, Nóbrega seria a pessoa mais indicada para “dar a forma contemporânea para uma possível dança armorial”, o que revela, mesmo na condição complementar de sua dança, os pontos de convergência com o projeto armorial e justifica o reconhecimento de Ariano Suassuna.

Mais recentemente, tal “reclamação” foi atendida, já que essa já era uma necessidade do próprio Nóbrega, e, ainda, as circunstâncias oportunizaram a decisão de dar uma atenção mais especial à dança. Pois em 2004 o artista, juntamente a Roseane Almeida (sua esposa e parceira de trabalho), é convidado para estar à frente de uma ampla pesquisa e uma série de documentários intitulada *Danças Brasileiras* (exibida originalmente em 2004 e 2005 no Canal Futura)⁴⁵, co-produzida pela produtora Giros e pelo Canal Futura, e idealizado e dirigida por Belisário França. Tratou-se de um projeto que implicava viagens por vários lugares em que havia manifestações das danças escolhidas, a exemplo do samba-de-roda, samba-de-parelha, caboclinhos, maracatu rural (ou de baque solto), capoeira de Angola, maracatu nação (ou de baque virado), reisado, frevo, etc. De acordo com Nóbrega, a singularidade da série consiste em os apresentadores (ele e Roseane) vivenciarem as experiências que são apresentadas para o público

⁴⁴ Disponível em: <http://www.antonionobrega.com.br> Acesso em: 03 maio 2008.

⁴⁵ Vários trechos dessa série encontram-se acessíveis no site do *Youtube*. Disponível em: http://www.youtube.com/results?search_query=passos+%2B+antonio+n%C3%B3brega&search_type= Acesso em: 4 maio 2008.

(Katz, 2004). Além disso, os artistas apresentadores explicam as danças registradas ensinando os passos de que são compostas:

É muito importante deixar claro que cada um dança bem uma dança, e eu e Roseane, que não somos artistas do povo, aprendemos por empatia, comunhão, fomos aprendendo passos de dança diferentes aqui e ali, e fomos compreendendo que parece que você precisa dominar a mecânica do passo para depois poder ir desfibrando esse mesmo passo. Parece que é a própria musculatura que pede outros passos, os que ainda não foram criados. A cultura popular não fica prateleira, não, ela não fica parada, ela é muito dinâmica. (Nóbrega *apud* Katz, 2004 grifo nosso)

Apesar do enfoque no passo, há nessa declaração de Nóbrega uma percepção de que, a partir do próprio estudo de movimento das danças populares, é inevitável concluir que elas não são imutáveis, pois suas condições de existência (inclusive físicas) as impulsionam para uma transformação constante. Além disso, a compreensão sobre a relação dança e ambiente parece ampliar os objetivos do projeto para algo que vai além de tratar os passos como objetos isolados e destacados da História, como Roseane explica:

Só se chega a cada dança com o tipo de vida fora dela. É isso que o documentário vai registrar. A gente pena para aprender os cordões, os desenhos coreográficos, a ocupação do espaço de cada dança, e demora um tempão até descobrir, só para dar um exemplo, quanto o corpo do terreiro está presente nas diferentes misturas do profano com o sagrado e no acolhimento de todos, do pobre, do rico, do homossexual (...). (*apud* Katz, 2004)

Entre 2006 e 2007, no embalo das comemorações do frevo (fevereiro de 2007), Nóbrega lança o CD *9 de Freveiro* (volumes 1 e 2), cujo show homônimo inclui dança, mas novamente na condição de complemento, uma vez que, a julgar pela repercussão na mídia, tratou-se muito mais de um show de lançamento de cd do que um espetáculo de dança. Neste caso, a música frevo parece ter se sobreposto à dança.

Não é o caso de *Passo* (2008), o mais recente espetáculo de Antônio Nóbrega, concebido e dirigido por ele e no qual participa em dois momentos: início e fim (Katz, 2008). O nome “Passo” é pista do foco na dança. Essa foi,

no início do século XX, a designação da “dança frevo”⁴⁶, para não confundir com a música. Nessa separação está, no entanto, inscrita uma outra divisão, que entende a música frevo como parte da cultura popular, e a dança como folclore, sob o argumento de que nesta não são identificáveis autores e protagonistas, diferentemente do que acontece naquela. A “dança frevo” é oriunda de camadas mais pobres e, embora tenha sido incorporado por integrantes da elite e da classe média, era prática de “grupos marginais, não aceitos socialmente”. Já a música era composta por músicos das bandas e integrantes de clubes. A explicação dessa divisão com base no anonimato é questionada por Valéria Vicente (2008: 67 e 68), como podemos conferir:

Pergunto-me se o anonimato é uma característica da dança frevo ou uma condição imposta pela característica das pessoas que a estavam construindo: marginais, biscateiros, prostitutas, todos analfabetos e sem legitimidade social. A denominação Folclore está ligada, portanto, ao sistema de exclusão social. (...) O *status* do frevo como dança folclórica tem na denominação “Passo” para a dança, um dos seus “difusores”. Essa diferença de nomenclatura para a música e para a dança do frevo pode ser entendida como reflexo da compreensão (...) que defende uma origem popular para música do frevo e uma origem folclórica para a dança do frevo.

Portanto, se, por um lado, o título escolhido por Antônio Nóbrega revela o lugar de importância que a dança tem em seu novo trabalho, carrega uma herança histórica que mescla dois níveis de redução indissociáveis: a dança reduzida por uma metonímia - passo - que reforça o interesse folclórico pelos objetos, e não pelos agentes e sua história. Trata-se, contudo, de um título que não condiz com a compreensão de uma complexidade maior nas danças populares, como vimos estar contido em declarações de Antônio Nóbrega citadas anteriormente.

Passo, porém, constitui o momento artístico de Antônio Nóbrega em que a dança não é complementar, e por isso neste trabalho se evidencia a potencialidade de Nóbrega como um dos desdobradores do projeto de levar o armorial para a dança, conforme a interpretação de Helena Katz (2008):

⁴⁶ Designação proposta por Valéria Vicente (2008), por acreditar que o termo “passo” como sinônimo não dá conta da complexidade da linguagem dinâmica da dança frevo, que envolve mais do que os passos propriamente ditos, não podendo, por exemplo, estar apartada de seus improvisos, sua historicidade e suas transformações. E por não concordar a autora com a conotação ideológica que o termo “passo” como diferenciador entre a dança e música reforça e difunde.

Passo restabelece a primazia a dança na sua produção, mas faz mais do que isso. *Passo* é uma proposta de dança brasileira que atualiza a possibilidade de uma dança armorial. (...) *Passo* pode ser lido nessa perspectiva. Torna-se visível, nas suas danças, uma metodologização de várias misturas.

À parte seus resultados estéticos, interpretados por Katz (2008)⁴⁷, *Passo* parece apontar para o ganho de espaço da dança na carreira de Antônio Carlos Nóbrega, desde que começou a pesquisá-la e para a forma como isso aconteceu através de seu gradual envolvimento com o material pesquisado da cultura popular: “aqueles passos me colocavam dentro de uma expressão que roçava uma língua, e eu sabia que precisava ampliar aquelas informações no meu corpo” (*apud* Katz, 2008).

Para a ampliação contou bastante a relação com os ambientes com os quais conviveu, dado sempre imprescindível de ser considerado, como trataremos no próximo capítulo. A ida de Nóbrega para São Paulo, em 1986, e sua incorporação, por um período, ao quadro de professores do Instituto de Artes da Unicamp (onde implantou e assumiu a disciplina *Danças Brasileiras*), certamente, alargaram seu conhecimento sobre e seu envolvimento profissional com a dança. Nestas circunstâncias “ambientais” foi que Nóbrega entrou em contato com o que chama “conhecimentos patrimoniais do mundo”, no seu caso, as aulas com Klauss Viana, ensinamentos de Eugenio Barba, Peter Brook, Pina Baush, Khatakali, e outros (Katz, 2008). Dessa forma, o modo como ocorre essa ampliação (na relação com referências não provenientes de agentes populares) confirma a filiação de Antônio Carlos Nóbrega com os princípios da criação de uma arte erudita brasileira, objetivada pelo Movimento Armorial.

⁴⁷ Furtamo-nos de tocar nesse aspecto uma vez que ainda não tivemos acesso a esta obra no momento em que está sendo escrita esta tese.

Pernambuco do Barroco ao Armorial e Stagium Dança o Movimento Armorial

Pernambuco do Barroco ao Armorial (1998) foi montado no Recife pelo grupo, ainda hoje atuante, Vias da Dança. *Stagium Dança o Movimento Armorial* (2002), como o próprio título indica, é um trabalho do Balé Stagium, de São Paulo. Parece estranho agrupar duas produções tão distintas e oriundas de contextos tão diferentes. No entanto o fizemos pela razão de que ambas consistem em espetáculos isolados e que, diferentemente de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, não ocupam um lugar significativo entre as experiências que transpuseram a estética armorial para o âmbito da dança. Além disso, sobre ambos, dispomos de escassa informação.

Exclusivamente para a montagem de *Pernambuco do Barroco ao Armorial* o grupo Vias da Dança assumiu o nome Arraial Vias da Dança, unindo os dançarinos do grupo, o trabalho de coreografia de Heloísa Duque (diretora do Vias da Dança até hoje), com a direção de Marisa Queiroga e a participação de seus alunos. O espetáculo inspira-se nos 200 anos da música de Pernambuco àquela altura (1998), e a idéia não só foi pensada como também roteirizada por Ariano Suassuna, então secretário da cultura do estado da segunda gestão de Miguel Arraes no Governo de Pernambuco (1995-1998):

Com Pernambuco do Barroco ao Armorial, Ariano está tentando uma síntese. "A primeira vez que tentei essa experiência foi na década de 70", lembra. "O Boi Misterioso do Capitão Pereira foi caso de mistura mesmo". (...) Com o espetáculo Pernambuco do Barroco ao Armorial, o escritor procura divulgar a riqueza musical pernambucana. "Pernambuco é um centro cultural há muito tempo, sua importância começou desde o século XVI", garante. Este ano, Ariano pretende dar uma atenção especial à área de dança. "A Secretaria não fez nada em 95". No começo do ano foi montado A Demanda do Graal Dançado, com coreografias de Maria Paula Costa Rêgo, que persegue uma linguagem brasileira na dança. (Moura, 1998a)

Isso significa que tal montagem, assim como a fundação do Grupo Grial, em 1997, representou mais um dos empreendimentos de Ariano Suassuna, como gestor, para expandir as realizações artísticas, neste caso para o campo da dança, afinadas com a estética do Movimento Armorial. A crítica publicada

em outro veículo significativo da cidade reconhece a filiação desse espetáculo com os princípios armoriais: “a união entre o popular e o erudito - base da alquimia armorial - permeia e vitaliza todo o espetáculo” (Polo, 1998).

Segundo uma matéria publicada pela Imprensa local, o espetáculo dividia-se em três partes:

1. a primeira, acompanhada de um *Te-Deum* (canto de ação de graças), do compositor barroco pernambucano Luís Álvares Pinto, tratava da temática do pecado. “Há aparições de Jesus, a opressão da mulher, Jesus que encontra Madalena. Os movimentos são dançados com motivos populares” (Moura, 1998).
2. em seguida, com a Missa Armorial de Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa), principal músico homenageado do espetáculo, são dançados o xaxado, o coco e o frevo, por Viviane Madureira (posteriormente integrante do Grupo Grial) e Bruno Ranaco;
3. por fim, com o tema de encontros e desencontros, apenas músicas de Capiba são utilizadas:

O terceiro movimento é moderno. Simplesmente Capiba. (...) Valsa Verde, mostra Cem Anos de Choro, o maracatu É de Tororó, Valsa Antiga Nº 2, Relembrando Nazaré, Choro para Elyana Caldas e Simplesmente Valsa. (Moura, 1998a)

A subordinação da dança à música parece contaminar a visão do público e refletir-se, por exemplo, no termo utilizado pela jornalista para referir-se à terceira parte: “terceiro movimento”. A direção foi de Marisa Queiroga; as coreografias, de Heloísa Duque; a cenografia e o figurino, de Dantas Suassuna (filho de Ariano Suassuna, e artista armorial ao qual já nos referimos no segundo capítulo). Nessa mesma matéria de divulgação do espetáculo são fornecidos, ainda, dados referentes à produção do espetáculo, como orçamento, e vínculo de parte da equipe com seu idealizador, Ariano Suassuna (aspecto que se repete na gestão atual de Ariano Suassuna e na produção de suas aulas-espetáculo):

O orçamento da montagem ficou em R\$ 12 mil, divididos para pagar os ensaios dos bailarinos, a coreógrafa Heloísa Duque e material para confecção de cenário e figurino. A diretora do espetáculo, Marisa Queiroga, não recebeu nada por este trabalho. O artista plástico Dantas

Suassuna também não cobrou para criar e pintar cenários e figurinos. Mas ninguém se anime, pois Ariano garante que Dantas abriu mão do cachê, porque isso é coisa de filho para pai. (Moura, 1998a)

Sobre o resultado do espetáculo, não temos informações acerca do nível de satisfação de seu idealizador, Ariano Suassuna⁴⁸ em relação à tão almejada fusão de linguagens na idealização de uma dança armorial, apenas comentários da única crítica publicada, já citada anteriormente:

A coreografia, de Heloísa Duque e Marisa Queiroga é, na maior parte do tempo, didática. Esta despreensão consegue captar a atenção do público não familiarizado com a linguagem da dança e o cativa. Quando os aplausos eclodem, são sinceros. Além do mais, mescla bem o escracho popular com o refinamento erudito e tem momentos de lampejo criativo bem instigantes. Malandragem, picardia e malícia se alternam a momentos de climatização mais "séria", numa dosagem bem temperada. A iluminação, também simplificada, deixa ver todos os detalhes, o que facilita a compreensão da "história" que está sendo dançada. (Polo, 1998 - grifo nosso)

Embora tais apreciações não relatem suficientemente um suposto êxito de tal experiência em alcançar a dança idealizada por Ariano Suassuna, elas dão pistas, na parte grifada, de que a fusão (ou justaposição?) de referências (cultas e populares), mesmo que através da representação do estereótipo, foi um objetivo a ser alcançado em cena.

Stagium Dança o Movimento Armorial (2002) é a penúltima montagem do Ballet Stagium, fundado em 1971, em São Paulo, dirigido desde o início por Marika Gidali e Décio Otero. O interesse em montar esse espetáculo inspirado no Movimento Armorial e dedicado a Ariano Suassuna não é algo fortuito em se tratando deste grupo. Seu surgimento é um marco na história da dança do Brasil entre as tentativas de construir uma dança nacional, como podemos verificar na descrição dos objetivos com que o grupo foi criado, que figura no próprio *site* da companhia:

Em 1971 enquanto o teatro, o cinema e a música popular eram amordaçados pela censura da ditadura militar o Stagium recusa o colonialismo e a alienação de então, decidindo seu destino. Nos passos do teatro Oficina, do Arena e do Cinema Novo, que não podiam manifestar-se, percorre um caminho diferente daquele que havia pautado a dança no Brasil impondo-se como a mais gratificante experiência no gênero. Em

⁴⁸ A entrevista que realizaríamos com o escritor teria obter essa informação como um de seus objetivos.

suas criações utilizando vertentes universais da dança com aspectos tipicamente brasileiros, conquistou um vasto público em todo país, público esse até então avesso às manifestações coreográficas.⁴⁹

A afinidade da história do *Stagium* com o Armorial é com a utilização da cultura popular como fonte, mas, ainda mais que isso, com os primeiros caminhos encontrados na dança armorial para realizar uma dança brasileira erudita. Guardadas as inúmeras nuances, assim como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no período do Estado Novo, o *Stagium* e Ariano Suassuna, na década de setenta, partiam do seguinte entendimento:

(...) de que se forma o corpo primeiro na técnica do balé, e depois a ele se agrega aquilo que lhe confere o caráter nacional e o transforma em corpo brasileiro e faz da sua dança uma dança brasileira. (Katz, 2004: 125)

A diferença entre o *Stagium* e as propostas dos bailados nacionais do Estado Novo e do Balé Armorial (não nivelando também estes dois últimos) carrega uma proposta de nacionalismo modernista e se caracteriza por um engajamento que não era prioridade para Ariano Suassuna:

(...) a chamada “dança moderna” desempenhou um papel de vanguarda, renovando a linguagem estética e contribuindo para nova discussão sobre o que seria o “nacional” na dança, debate que esteve diretamente ligado com uma nova consciência crítica da situação política e social do país. (...) De forma geral, a representação do nacional na dança significava, naquele momento, a negação de uma estrutura estrangeira, a oposição a uma arte que estava “distante da realidade brasileira”. É preciso ressaltar que no corpo que dançava havia inscrições de uma técnica importada, porém acreditava-se que era uma forma “moderna” mais condizente com o homem, seus problemas “reais” e temáticas que representassem suas angústias e conflitos, não mais inspirações românticas e fantasiosas como no balé europeu. (Reis, D. 2005: 2)

Apesar de o balé ter sido a forma de treinamento predominante do grupo, no final da década de setenta, o *Stagium* passa a preocupar-se com a formulação de um corpo dançante que desse conta de realizar a “dança brasileira” almejada pelo grupo para além do nível temático:

⁴⁹ Disponível em: http://www.stagium.com.br/page_detail.cfm?id_noti=48&secao=companhia
Acesso em: 05 maio 2008.

Neste segundo momento, não apenas a temática nacional passou a ser preocupação da companhia, mas a própria elaboração do trabalho corporal das coreografias. Para tanto a idéia de oposição ainda se fazia presente, na medida em que o coreógrafo afirmava não ter utilizado *nenhum passo acadêmico de escolas clássicas ou modernas*, sendo para ele *impossível focar o assunto por formas codificadas* da dança. Dessa forma, o autor valorizava a sua opção estética por meio de um discurso sobre a *verossimilhança*, como se a “autêntica” dança dos índios tivesse sido levada para o palco. (Reis, D. 2005: 12)

Vemos que o problema da representação do índio está presente, e essa é uma constante nas várias tentativas brasileiras (e também de outras nacionalidades) de representar o nacional através de referências populares. Dessa discussão trataremos com mais atenção no último item do próximo capítulo. Porém, o que por ora nos interessa é constatar que, na história do Stagium, está inscrita uma transformação em busca de encontrar qual o caminho mais apropriado para uma representação anti-colonialista do nacional, muito embora com todas as contradições da impossibilidade de negar as trocas culturais inevitáveis, principalmente quando se trata das trocas realizadas no e pelo corpo. E nisso a história do Stagium aproxima-se da história de tentativas de criar uma dança armorial.

Assim como várias referências brasileiras foram inspiradoras do repertório do grupo ao longo de sua trajetória - Guimarães Rosa, Plínio Marcos, Cecília Meireles, Elis Regina, o rádio e o teatro musical brasileiros, entre outros - o diálogo com Armorial, no espetáculo *Stagium Dança o Movimento Armorial*, parece algo bastante coerente com a proposta que o grupo sempre apresentou e buscou aprofundar.

A direção é de Marika Gidali e a coreografia, de Décio Otero. A trilha é composta por composições de Antônio Nóbrega, Antônio José Madureira, Ednardo, Villa-Lobos, Capiba, Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Richard Wagner. Encontramos pouco material crítico acerca do espetáculo - apenas trechos da crítica de Inês Boguea (Folha de São Paulo) e de Antônio Hohlfeldt (Jornal Do Comercio de Porto Alegre). Apesar de ambos referirem-se à fusão entre popular e erudito como algo presente no espetáculo, em trechos a que tivemos acesso⁵⁰, há indicações de que tal fusão não alcança os movimentos.

⁵⁰ Publicados no *site* do Youtube. Disponível em: http://www.youtube.com/results?search_query=stagium+dan%C3%A7a+o+movimento+armorial&search_type= Acesso em: 05 maio 2008.

5 Dança, corpo e identidade

O corpo tem sido, na História, um lugar privilegiado de afirmação do “universal generalizante”. Foucault (2002: 146) afirma ser esse um grande fantasma: a idéia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ao contrário de acreditarmos que esse corpo social é resultante de um consenso, o autor nos encoraja a descobrir que esse fantasma nada mais é do que a “materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos”.

Não é nosso objetivo, nesse capítulo, reconstituir uma narrativa histórica exaustiva acerca do controle que os saberes construídos em diferentes domínios exerceram sobre o corpo do indivíduo. Para o raciocínio que desejamos construir, será suficiente, em primeiro lugar, entender, em uma perspectiva mais global, como pensamentos de diferentes momentos históricos, por estarem comprometidos com determinadas compreensões de mundo, têm contribuído para erigir e fortalecer certas visões ideológicas sobre o corpo. Ao mesmo tempo, o corpo tem sido usado, de diferentes formas, como metáfora de diferentes compreensões de mundo e dele próprio:

Assim, lembrando o corpo-organismo, o corpo sem órgãos, o corpo com plataforma semântica e o corpo treinado, percebe-se que se a metáfora muda, muda o entendimento ontológico do corpo e a sua possibilidade de experimentação. (Greiner, 2005: 122)

Essa discussão nos interessa para refletirmos acerca de como a materialidade do poder que se exerce sobre o próprio corpo dos indivíduos dá-se na forma dos textos culturais, em especial, na dança, que tem o corpo

como principal matéria, tema e lugar de inscrição de discursos. Vejamos, portanto, como a dança tem sido um meio em que o poder exercido sobre o corpo também ganha materialidade; mas, ao mesmo tempo, como ela tem podido e pode contribuir para fazer emergir novas possibilidades de interpretar o corpo e, com ele, outras questões, como as concepções de sujeito e de identidade. Para essas novas possibilidades de interpretação, ganha relevo o fator da relação de inter-contaminação constante entre corpo e ambiente, que nos leva para outras metáforas do corpo: como a do *corpomídia* e a do *corpo-história*, que impossibilitam uma compreensão de identidade fixa, estável ou de *raiz única*.

Por fim, faremos, na última parte do capítulo, uma reflexão sobre a relação entre as tentativas da década de 1970 de criar uma dança armorial, entre outras experiências de reelaboração de danças populares, e as compreensões sobre corpo e identidade das quais elas partem. Nosso objetivo, neste capítulo, é montar um quadro que confronta diferentes pensamentos ideológicos sobre corpo e identidade refletidos em diferentes momentos da dança, a fim de entender com que referências já lida o Grupo Grial, na década de 1990, quando dá início à sua trajetória e continuidade ao projeto de Ariano Suassuna de levar o Armorial para o campo da dança.

A materialidade do poder sobre o corpo na dança

Que corpo está em jogo?
(Louppe, 2004: 70)

O poder que se exerce sobre o corpo produz (ao mesmo tempo em que é produzido no interior de) uma realidade histórica ambígua: “o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder” (Foucault, 2002: 146). O conhecimento

construído no interior dessa ambigüidade é o que, em um certo momento histórico, torna forte o poder; e, em outro momento, o ataca:

(...) a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, metucioso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. (Foucault, 2002: 146)

No desdobramento dessa história de “ataque e contra-ataque”, o poder não recua, mas se desloca e investe em outros lugares e através de outras estratégias. A sua complexidade não permite a redução de seu efeito a um “controle-repressão”, pois, a depender da situação histórica dessa “luta”, o poder pode penetrar no corpo na forma de um “controle-estimulação”, através, por exemplo, da exploração econômica da erotização, “desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos” (Foucault, 2002: 147).

O poder não impede o saber sobre o corpo, ao contrário, ele induz à produção desse saber; e, além disso, o poder está localizado em mecanismos elementares, cotidianos, que funcionam para além, fora, abaixo, ao lado dos “aparelhos de Estado”, no que Foucault chama de micro-poderes (Foucault, 2002: 149 e 150). Trata-se, ainda segundo o autor, de um “mosaico muito complicado”, que intriga por seu caráter anônimo (não há quem tenha pensado seu conjunto) e, ao mesmo tempo, pela sutileza de “sua distribuição” e de seus mecanismos (Foucault, 2002: 151).

Importa-nos destacar que a passagem de uma “civilização contra o corpo” para uma “civilização do corpo” (Bernard, 1995: 13), que se deu na transformação dos comportamentos sociais e da construção dos saberes sobre o corpo, não implicou a primazia da experiência individual do corpo em relação ao “impacto sociológico e ideológico de uma sociedade onipresente” (Bernard, 1995: 14). Ao contrário, na forma de uma cultura negativa do corpo, ou de uma cultura positiva do corpo, o que permanece é justamente este impacto sobre o corpo, investindo em sua condição de “corpo universal”.

Interessa-nos aqui refletir como os textos culturais, em especial os produzidos no campo da dança, relacionam-se com este “impacto sociológico e ideológico de uma sociedade onipresente” exercido sobre o corpo ao longo da História; e, ainda, como os domínios artísticos se munem da construção de um saber paralelo no qual está apoiada a sua relação com o poder - seja de afirmação ou de contestação.

Os micro-poderes exercidos sobre o corpo, através de mecanismos sutis e cotidianos, constroem um conjunto de crenças e saberes que parece encontrar um correspondente no que Godard (2002) chama de “mitologia do corpo”:

A mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para essa mitologia. Determinadas representações do corpo que surgem em todas as telas de televisão e de cinema participam na constituição dessa mitologia. A arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual. Os dançarinos que partilham a experiência social comum ao grupo a que pertencem irão trabalhar com essa experiência como substrato, com suas danças constituindo, alternadamente, expressão ou instrumento de questionamento dessa experiência. (Godard, 2002: 21 e 22)

É inevitável atrelar essa discussão ao debate sobre as concepções de identidade (de gênero, nacionalidade, sexualidade, etnia, etc.) que, ao longo da história, foram sendo construídas e, hoje, negociam o espaço do hegemônico. O corpo é lugar de inscrição desse debate, de forma que ele pode ser concebido como tão estável quanto a identidade (em uma concepção de identidade como algo *a priori*) ou como sistema em aberto (convergente com a concepção de que a identidade só existe como construção discursiva). Logo, a crise ontológica do sujeito é uma discussão que também diz respeito ao corpo, sobretudo em uma compreensão não dicotômica entre corpo e mente.

A história da dança tem refletido as transformações desse binômio corpo-identidade, ao mesmo tempo em que serve de narrativa dos diferentes modos que a dança, entre os demais domínios artísticos, tem encontrado para se relacionar com o conjunto de crenças relacionadas a esse binômio. Godard

argumenta que as mitologias do corpo se inscrevem, por exemplo, na relação que o corpo estabelece com a gravidade:

O sentido ligado às modulações de peso que se exerce sobre o eixo gravitacional permite o reconhecimento de evoluções profundas na história da dança. Por exemplo, o desenvolvimento da estética do balé romântico está, inevitavelmente, vinculado à busca de elevação que se exprime através da evolução da técnica que, ao longo dos anos, “esticou” o corpo até a morfologia característica das bailarinas balanchinianas (...). (Godard, 2002: 22)

O corpo idealizado para o balé romântico faz o cruzamento de diversos estereótipos identitários, mas talvez o mais notável seja o de gênero, relacionado com o ideário romântico em torno da figura feminina. De fato, o balé romântico tende a naturalizar traços do masculino e do feminino construídos culturalmente, e relacionados com o lugar econômico e social do homem e da mulher, sobretudo, no século XIX. Ann Daly (1997: 113) relata criticamente a definição de dança de Théophile Gautier, em seus escritos sobre o balé romântico, como “a arte da exposição de belas formas em posições graciosas”. Nessa definição, segundo a autora,

Ele, de qualquer modo, claramente diferenciava as participações feminina e masculina nessa beleza, sendo seus respectivos papéis muito estreitamente definidos. É de bom tom, escreveu ele, que o homem fique com as partes de ação - como pantomimos ou personagens - mas eles são inadequados para as partes de dança pura (i.e. pura exposição), porque estas feminizam os homens, resultando “naquela graça ilusória, aquela conduta ambígua, revoltante e afetada que fez com que o público se desgostasse com a dança masculina⁵¹”. (Daly, 1997: 113)

Para a fixação desses papéis contribuiu fortemente o significado da repetição no balé romântico. A elaboração de um sistema repetitivo, tanto no treinamento, quanto na passagem, de um balé a outro, de um conjunto de gestos, pantomimas, etc. constitui, ao mesmo tempo, o meio através do qual o(a) dançarino(a) adquire as habilidades necessárias para a realização de ideais de movimentos, e o meio através do qual são correspondidas as

⁵¹ Tradução nossa do inglês. Texto original: “He clearly differentiated, however, between female and male participation in this beauty, their respective roles being very narrowly defined. It was fine, he wrote, for men to take action parts pantomime and character roles - but they were unsuited for the pure dance (i.e., pure display) parts, because these effeminized men, resulting in “that specious grace, that ambiguous, revolting, and mincing manner which has made the public disgusted with male dancing.”

expectativas do público. Segundo Prudhommeau (1982: 148 e 149), a repetição na dança, no século XIX, atende a motivações diversas: facilitar a compreensão, explorar o sucesso, proporcionar segurança no prazer estético através dos “mesmos signos que não enganam”. Podemos acrescentar a essas funções, a de representação estereotípica cujo funcionamento está atrelado à repetição, porque, uma vez que os atributos veiculados pelo estereótipos não podem ser provados, precisam ser “ansiosamente repetidos” (Bhabha, 2003: 105). Vejamos, mais adiante, como a repetição também pode ser um dos meios através do qual os estereótipos de nacionalidade se afirmam nas danças ditas populares ou nelas inspiradas, sobretudo quando o foco recai nos *passos*.

Contra os significados ideológicos veiculados pela repetição, durante séculos, dos atributos identificados nos escritos de Gautier, a dança moderna se insurge e “marca o retorno ao peso, à queda e ao pé descalço” (Godard, 2002: 23). Convém, porém, ressaltar que a dança moderna não pode ser globalmente considerada como “uma”, devido aos vários corpos colocados em jogo “pelos diferentes atores da revolução coreográfica” (Louppe, 2004: 71) que, pelo seu impacto, acabam por se agrupar conjuntamente como um mesmo projeto homogêneo chamado de “dança moderna”. Cada um dos pontos de vista assumido por esses “atores” (Humphrey, Graham, Holm, Nikolais, etc.) fundou um corpo distinto, ou seja, um pensamento corporal diferente.

Na fundação de um corpo, ou de um pensamento corporal, na dança, os tipos de treinamento assumem uma parte fundamental da responsabilidade. O objetivo de treinar não é senão criar, construir um corpo, de forma que é imprescindível considerar que tipos de treinamento estão sendo utilizados, para compreender em que corpo se quer investir. Susan Foster (1997) faz uma diferenciação entre corpos formados em cinco técnicas distintas - a do balé clássico, a de Isadora Duncan, de Martha Graham, de Cunningham e do *contact improvisation* - a fim de discutir que “corpo-de-idéias” está implícito, em cada uma delas, entendendo que as lógicas das aulas introduzidas pelos tipos de treinamento ajudam a conectar o corpo dançante ao projeto estético de cada técnica (Foster, 1997: 252):

Muito mais pode ser dito a respeito de cada uma dessas técnicas - como cada uma elabora um conjunto de relações entre partes do corpo, e entre corpos que dançam, e como cada uma desenvolve um corpo no interior de um entorno sonoro e arquitetônico. Os dançarinos de balé, por exemplo, insistiram em praticar diante de um espelho desde meados do século XVIII, ao passo que Duncan preferiu dar aulas ao ar livre, em um gramado cuidadosamente limpo. Através dessas escolhas, reiteradas diariamente em rotinas distintivas, cada técnica introduz os estudantes no conjunto de metáforas das quais seus corpos (palpáveis e ideais) vêm a ser construídos. Isto os instrui, ainda, nas relações retóricas que colam o corpo ao *self* e à comunidade⁵². (Foster, 1997: 253)

No entanto, desconstrução dessa relação de causa e efeito entre técnica e corpo a ser construído vem com a prática, na dança contemporânea, de experimentar, tanto na preparação corporal quanto na criação coreográfica, uma interdisciplinaridade de vocabulários e gêneros de performance. E essa prática, a partir da experimentação de várias técnicas, concorre para superar as fronteiras precisas entre os corpos e, juntamente a isto, entre as “identidades” a eles antes “coladas”, que são, portanto, negadas em sua existência verdadeira e profunda, e passam a ser negociadas pela provisoriedade de cada movimento.

Outra questão pertinente às fixações identitárias no corpo artista diz respeito aos estereótipos de nacionalidade, reforçados no interior das narrativas da nação, e para os quais a repetição tem um valor relevante (Bhabha, 2003: 105). No corpo, e em específico no corpo que dança, os mecanismos de invenção de uma continuidade histórica apoiada em símbolos isolados também encontram correspondentes, como veremos na última parte deste capítulo.

Nas metáforas criadas pelo corpo que dança, a narrativa da nação e, no interior desta, uma afirmação épica do popular, podem ser reforçada, mas também podem ser desestabilizadas:

⁵² Tradução nossa do inglês. Texto original: “Much more could be said about each of these techniques - how each elaborates a set of relations among parts of the body, and among dancing bodies, and how each develops the body within a sonoral and architectural environment. Ballet dancers, for example, have insisted on practicing before a mirror since the middle of the eighteenth century, whereas Duncan preferred teaching outdoors on a carefully groomed lawn. Through choices such as these, reiterated daily in their distinctive routines, each technique introduces students to the set of metaphors out of which own perceived and ideal bodies come to be constructed. It also instructs them in the rhetorical relations that bind body to self and to community.”

(...) são os pensamentos organizados pelo corpo artista que nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (o centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente. (Greiner, 2005: 109)

Na história da dança, o reflexo dessa relação entre o corpo e o substrato com que ele lida não é estável, uma vez que na experiência do corpo artista as reformulações das experiências anteriores em termos de outra, ou seja a formulação da representação metafórica, implicam o nascimento de “metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes)” (Greiner, 2005: 122 e 123).

No dinâmico “indefinido da luta” entre o poder que penetra no corpo e a resistência que o corpo estabelece contra o poder, a dança assume um papel importante, porque, na produção sucessiva de metáforas desestabilizadoras, o corpo que dança colabora “para os estudos contemporâneos do corpo e a formulação de novas epistemologias” (Greiner, 2005: 111).

Da mesma forma, a história das teorias sobre dança, em que a discussão sobre o corpo é central, também nos permite ver como nela se reflete a mudança do próprio pensamento sobre o corpo, e a passagem de seu entendimento apenas como suporte para uma outra compreensão, cujo pressuposto é a não separação entre corpo e alma ou corpo e mente:

Depois de séculos de separação religiosa entre corpo e alma no pensamento ocidental e depois de outros séculos de primado da razão sobre as sensações e percepções, o corpo - antes visto apenas como suporte - parece propenso a ser entendido como conjunto que reúne pensamento e percepção, carne e abstrações, sem que esses elementos sejam dicotômicos entre si, mas entendidos em um contexto cultural. (Siqueira, 2006: 39)

A divisão entre corpo e alma encontra suas bases em Platão. A idéia de uma *alma* anterior ao *corpo* e governante deste funda-se na teoria do céu platônico, como sendo uma “realidade sem forma, sem cor, impalpável” (Platão, 2003: 84), que só pode ser contemplado pela *inteligência*, em

relação à qual o mundo sensível, o mundo das formas, representa apenas a queda das almas ao perderem as asas.

Vê-se nestas proposições a divisão entre plano material e plano espiritual, bem como a hierarquia entre estes planos, com um lugar desprivilegiado ao primeiro, o que permite a atuação da ideologia, e mais, o exercício do poder sobre o corpo do indivíduo. Esta divisão estende-se à separação da sociedade entre os que exercem uma atividade intelectual e os que se incumbem de um trabalho físico. Aqueles cujo ofício pressupõe pensar e explicar o real também são os que se ocupam de formular, com caráter menos ou mais prescritivo a depender do contexto sócio-histórico, quais as condutas que se ajustam aos esquemas civilizatórios.

Além de justificar essa divisão social, este lugar desprivilegiado concedido ao *corpo* esclarece os intermináveis postulados que o regulam ao longo da História, sejam os do cômputo da filosofia; sejam os da medicina; ou seja, ainda, conjugando os outros dois, os da Igreja.

No século XVII, o dualismo cartesiano entre *res extensa* (a máquina física reflexa) e a *res cogitans* (a máquina cognitiva não-física) anuncia a certeza da existência mental em detrimento da existência física, na fórmula *cogito ergo sum* (Katz, 2005a: 104 e 105), porque, como “a crença de que temos um corpo provém dos sentidos”, é possível que “apenas pareça que temos um corpo”:

A distinção qualitativa entre as duas *res* cartesianas patrocina os que falam da dança como sendo aquilo que vem de dentro mas que vai além das *res extensa*, pois que é meio diáfano, quase indescritível. Acontece no corpo material, na *res extensa*, mas não se restringe a ele. O dualismo cartesiano impregna muitos discursos, inclusive alguns que nem se dão conta da infiltração da sua presença poderosa. (Katz, 2005a: 105)

Apesar da brevidade e da superficialidade⁵³, um panorama histórico de alguns pensamentos sobre o corpo na dança, feito por Sônia Azevedo (2002), nos permite verificar como se dá a passagem, também na história desses pensamentos, de uma compreensão redutora do corpo como suporte da alma (ou ainda da mente) para outra que privilegia o pensamento produzido pela

⁵³ Certamente, justificáveis pela finalidade da autora, cujos interesses, nessa obra, estão voltados para a área de teatro.

própria materialidade do corpo. Há várias nuances nas teorias sobre o corpo artista, suas aptidões e suas conotações políticas.

Por fim, passemos à discussão sobre o corpo que é articulada na dança contemporânea, tal como a delineia Laurence Louppe (2004). Segundo a autora, a dança contemporânea opera explicitamente uma retirada dos dualismos tradicionais - alma/ mente-corpo, natureza-cultura, entre outros - entendendo o corpo como pensante e produtor de sentido e negando uma suposta anterioridade da natureza em relação à cultura. Ele se recusa a estabelecer com o real uma relação ao modo de uma mecânica do sentido ou de um espelho do mundo, como o *livro-raiz* interpretado criticamente por Deleuze e Guattari. Nessa posição política do corpo contemporâneo, está incluída uma recusa à hierarquia com que eram organizados os membros e uma desnaturalização da vinculação da face e dos olhos com a comunicação, substituindo “a expressividade do corpo inteiro” (Louppe, 2004: 66).

Há um entendimento de que a questão “que corpo está em jogo?” é primordial tanto na criação coreográfica quanto nas possíveis leituras de um projeto coreográfico, porque ela nos revela as escolhas empreendidas pelo criador por um certo “estado de corpo” (Louppe, 2004: 61) e remove o equívoco, contra o qual luta a dança contemporânea, de que existe um corpo neutro a partir do qual se pode articular qualquer motivo coreográfico. Como a dança exige que se avance na consciência do material corporal, esse caminho implica, segundo Louppe (2004: 61), que “se iluminem zonas de saber, se revelem possibilidades de orientação, se imponham os posicionamentos”⁵⁴.

Com isso, a idéia de um corpo neutro perde sua força e, juntamente com ele, a suposição de um corpo absoluto, universal e unívoco, “verdadeiro fantasma conceitual, a partir do qual certos escritos, que têm a dança por objeto, mantêm estranhamente a visão essencialista”⁵⁵ (Louppe, 2004: 75). A partir de uma herança deixada pela dança moderna, de tantos corpos e práticas quanto pontos de vista diferentes, resta ao dançarino

⁵⁴ Tradução nossa do francês. Texto original: Chemin faisant s'éclairent des zones de savoir, se révèlent des possibilités d'orientations, s'imposent des partis pris”.

⁵⁵ Tradução nossa do francês. Texto original: “(...) véritable fantôme conceptuel, dont certains écrits, se donnant la danse pour objet, maintiennent étrangement la vision essentialiste”.

contemporâneo, segundo Louppe, não inventar um novo corpo, mas compreender seu corpo ao máximo e fazer dele um projeto lúcido, entendendo que os limites do próprio corpo estão borrados em relação à presença de outros corpos. Assim, a dança contemporânea tem o mérito de repensar a anatomia desses corpos e redistribuí-la, deixar entrever as múltiplas camadas de outros corpos que o corpo dito como “próprio” não contém. Portanto, o corpo, assim como os processos de identificação, não está dado, mas é um sistema aberto, a ser descoberto e a inventar-se:

A anatomia humana e mesmo as funções elementares do corpo foram revisitadas, por vezes destacadas ou redirecionadas pela dança contemporânea a fim de convocar para além da figura aceita e reconhecível, todos esses outros corpos possíveis, esses corpos poéticos suscetíveis a transformar o mundo através da transformação de sua própria matéria⁵⁶. (Louppe, 2004: 66)

O corpo na dança contemporânea estabelece um lugar importante na história de “ataque e contra-ataque” do poder se exercendo sobre o corpo, pois é historicamente marcado pelo abandono de um corpo social constituído pela universalidade das vontades ao qual se refere Foucault (2002). Não existe, de antemão, uma forma, um resultado que identifica a dança contemporânea. Existe apenas a dança de cada um. As numerosas técnicas são, na verdade, instrumentos de conhecimento que devem levar o criador à sua singularidade.

A desnaturalização da idéia de um corpo neutro, universal ou absoluto conduz à compreensão do corpo como transitório, construindo-se e reconstruindo-se na história, sem condições de perenizar-se em uma essência: um *corpo-história*, evolutivo (Louppe, 2004: 45). Esta noção de *corpo-história* será decisiva para a discussão que desenvolveremos no próximo capítulo, por estar implícita nos dados que se mostram na trajetória do Grupo Grial que inviabilizam a continuidade da crença em um “corpo brasileiro” e, por conseguinte, em uma identidade nacional.

⁵⁶ Tradução nossa do francês. Texto original: “L’anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps, ont été re-vistés, parfois détachées ou détournées par la danse contemporaine, afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques, susceptibles de transformer le monde à travers la transformation de leur matière propre.”

Esta compreensão do corpo na dança contemporânea, certamente, reflete e também constitui a intrincada história de construção e desconstrução de saberes sobre o corpo. Várias teorias, nos mais diversos domínios científicos, concorreram para que a idéia de provisoriedade do corpo ganhasse força. É exatamente isso que as explicações da criação de um conceito como *corpomídia* articulam: como o emaranhado desses saberes convergiu para desconstruir antigas “mitologias do corpo”, a exemplo de seu entendimento como oposto à mente, e, desta forma, suporte externo de uma consciência interior; e sua suposta condição universal, absoluta, neutra. Vejamos, portanto, de que forma o conceito de *corpomídia* pode elucidar a discussão acerca de como o corpo é pensado politicamente na dança contemporânea como um *corpo-história*, e quais as implicações deste conceito para se repensar a relação entre corpo, sistemas epistemológicos (os modelos de “livros” de Deleuze e Guattari) e concepções de identidade.

Corpomídia e identidade

(...) a discussão do que está dentro ou fora, não diz respeito apenas ao corpo, mas ao dentro e fora de uma nação, de uma língua, de uma religião, de uma cultura, de uma tradição.
(Greiner, 2005: 87)

Os abalos que a relatividade significou para a concepção de ciência como “conhecimento de essências” foram radicalizados pela mecânica quântica, que acrescentou ao entendimento de que os fenômenos são observados por seres físicos o fato de que tais seres são “pesados”, ou seja, “formados por um número macroscópico de átomos e sujeitos a coações de nossos instrumentos de medição”. Este acréscimo significa que a mecânica quântica define a observação dos fenômenos como uma atividade em que observador está implicado na observação e, logo, no que é observado (Katz, 2001: 88), o que equivale também a dizer que:

Os objetos e eventos são representados, pois o acesso direto ao mundo está vetado. O que captamos do mundo não é o objeto menos nós, mas o objeto co-produzido por nós. Nosso mundo pertence à nossa visão de mundo que, por sua vez, faz parte do mundo. (Katz, 2005a: 125)

Essa condição inseparável da relação entre o “dentro” e o “fora” tem implicações significativas na compreensão do corpo, e do sujeito (afinal, somos *nossos corpos* e não *em nossos corpos*), em convívio com o ambiente que ele habita (Katz, 2001: 88). A partir disso, pode-se afirmar que o corpo está implicado no ambiente e vice-versa, sendo esta relação comunicativa e cognitiva entre organismo e meio a responsável para que não se possa interpretar por estável nenhuma das duas partes desse processo.

Além da relatividade e da mecânica quântica, várias contribuições das Ciências Cognitivas⁵⁷ concorreram para que Helena Katz e Christine Greiner criassem o conceito de *corpomídia*, para explicar que o corpo é mídia da “corporização” sempre em processo. Isto é, no corpo se inscreve a “geografia comunicacional” que está sempre em marcha, “nunca aprontada”, entre corpo e ambiente. Portanto, nessa forma de compreensão, o corpo, assim como o ambiente, é “mapa”, nunca “decalque” (no sentido conferido por Deleuze e Guattari aos termos).

A chave de entendimento do conceito de *corpomídia* é a relação do corpo com o ambiente a ser entendida como co-evolução e não como evolução. Pois ambos, corpo e ambiente, estão evoluindo e realizam suas trocas através do processo evolutivo. Essa relação não cessa e, por isso, para a teoria do *corpomídia*, “nosso corpo não passa de uma forma circunstancial que as muitas informações espalhadas pela vida tomam ao longo do tempo” (Katz, 2002a: 31). E ainda: “O corpo é uma mídia, um processo constante,

⁵⁷ Conforme Katz (2002: 30), essas contribuições consistem em uma confluência de saberes: “(...) biologia, filosofia, antropologia, matemática, sociologia, psicologia, neurofisiologia, filosofia da mente, teoria da evolução darwiniana, cosmologia, geologia, arqueologia, paleontologia, etologia, etc.”, unidas em uma mesma preocupação básica: “contribuir para explicar como nosso corpo aprende a conhecer o mundo ao seu redor”. A convergência entre os saberes produzidos por essas áreas resultou no que Jean-Pierre Changeux chamou de “revolução neurológica” (Katz, 2005a: 93). Além de fugir a nosso foco de interesse, é-nos inviável, neste trabalho, retomar a trama complexa de contribuições teóricas, incluindo a da Semiótica de Peirce, utilizada por Katz e Greiner para a fundamentação do *corpomídia*. Para verificar o conjunto dessa discussão, cf. sobretudo Greiner (2005) e Katz (2005), além de vários outros textos cujas referências se encontram na bibliografia.

permanente e transitório, de acomodamento dessas trocas inestancáveis com o ambiente onde vive” (Katz, 2002a: 35).

Para a perspectiva em que é pensado o conceito de *corpomídia*, é fundamental “pensar o corpo como sendo um contínuo entre o mental, o neuronal, o carnal e o ambiental. Como pensar em corpo sem ambiente se ambos são desenvolvidos em co-dependência?” (Katz e Greiner, 2001: 89):

O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (Katz e Greiner, 2001: 90)

A percepção transforma as informações que estão no mundo em corpo, “com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão” e sob o pressuposto de que o corpo como mídia não o implica como “recipiente”, mas como lugar em que se inscreve, incessantemente, o processo de trocas com o ambiente. O corpo também não é um meio de mera passagem da informação, mas o resultado (sempre aberto) das negociações entre as informações que nele já se encontram e as que chegam (Katz e Greiner, 2005: 130 e 131).

A idéia de que o corpo produz pensamento está subentendida numa compreensão do corpo em sua condição viva, na qual é impensável concebê-lo sem movimento. É o movimento que dá forma ao corpo e faz dele *corpomídia*, um sistema em aberto, pois

Quando construímos um movimento, uma ação psicomotora, o gesto se produz ao transportar a tensão de um músculo para o outro, passando por nossas articulações, movimentando nossos ossos como se fossem alavancas, informando, através da pele, as mudanças na sua forma. (Katz, 2005a: 115)

Dessa forma é que o movimento pode ser considerado como a “matriz cinética” do pensamento do corpo, numa compreensão de pensamento como “uma ação movida por um propósito. E corpo é sempre assim corpamente assim mesmo, tudo junto” (Katz, 2005a: 129).

O movimento como requisito do pensamento do corpo, e este como implicação de que não existe uma essência ou uma voz interior que dita o sujeito, supostamente sempre lá, são as chaves de conexão entre a “geografia comunicacional” que envolve o “dentro” e o “fora” de um corpo e outros trânsitos identificáveis em uma compreensão mais ampla, ou seja, entre nações, povos, sistemas culturais, etc. É produtivo aqui relacionar a importância do movimento para conceber o corpo como *corpomídia*, ou como “corpo-história”, com a importância da idéia de deslocamento, para entender a necessidade de uma compreensão do processo identitário como algo sempre por se fazer, instável, em construção. Contra a idéia de um corpo que comporta uma identidade fixa, há os movimentos que tendem a desestabilizar as identidades, descritos inclusive por metáforas que guardam a idéia de movimento - diáspora, migração, trânsito:

Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, esses movimentos podem ser literais, como na diáspora forçada dos povos africanos por meio da escravização, por exemplo, ou podem ser simplesmente metafóricos. “Cruzar fronteiras”, por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. “Cruzar fronteiras” significa não respeitar os sinais que demarcam - “artificialmente” - os limites entre os territórios das diferentes identidades. (...) Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteiras, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. (Silva, T., 2006: 87-89)

Precárias são as linhas que separam o dentro e o fora, assim como as que separam as diferentes identidades, e, portanto, precária é qualquer idéia de essência do sujeito. Numa compreensão mais abrangente, a relação corpo-ambiente explica por que os constantes trânsitos de povos, informações, referências culturais, concorrem para que não fiquem intactos nem o ambiente para o qual se migra, nem o que ou quem migra para tal ambiente:

Assim, a discussão do que está dentro ou fora não diz respeito apenas ao corpo, mas ao dentro e fora de uma nação, de uma língua, de uma religião, de uma cultura, de uma tradição. (...) A partir deste encaminhamento, muita coisa muda. O reconhecimento de uma identidade, por exemplo, já traz consigo o reconhecimento da impureza dos processos. (Greiner, 2005: 87)

A fertilidade do conceito de *corpomídia* para a discussão sobre a dança deve-se, em primeiro lugar, à possibilidade de entendê-la na sua própria materialidade:

(...) há que se ler o corpo como um sistema aberto, onde tudo que se dá a ver (aparência) não está separado de forma alguma (nem temporalmente) do que o constitui (e que não é a essência - conceito que pede por uma faxina epistemológica urgente). (Katz, 2005a: 121 e 122)

Mas deve-se também à possibilidade de compreender mais claramente a complexidade do corpo que dança como um lugar de inscrição das constantes trocas com o ambiente (seja o ambiente cultural, econômico, social, ou o das referências de dança, de outros corpos dançantes, etc.). Para a nossa discussão, em específico, a noção de *corpomídia* importa, ainda, por auxiliar na desestabilização do conceito de identidade e por fundamentar o processo histórico dos corpos que dançam (e como o ambiente está neles implicado), de modo a constituí-los como “corpos-história”.

Veremos, por exemplo, que articular tal conceito com o pensamento sobre o corpo do qual parte a dança contemporânea, será esclarecedor para entender por que a trajetória do Grupo Grial, como um todo, diferencia-se das demais experiências de dança armorial, mas sobretudo a partir do momento, nos seus últimos espetáculos, em que uma imersão no ambiente da cultura popular conduz à impossibilidade de continuar a afirmar epicamente as identidades populares.

O corpo na dança armorial

A discussão que fizemos nos dois primeiros itens neste capítulo apóia a reflexão sobre como deveria construir-se o corpo apto a dançar o que Ariano Suassuna idealizou, a partir da década de 1970, como uma “dança brasileira erudita”.

Se aceitarmos como válida a teoria da “lei da constância” que estabelece o vínculo entre um personagem e seu autor (Mauriac *apud* Candido, 2000: 67 e 68), ganha relevância a primeira declaração de Quaderna, no início do *Romance d’A Pedra do Reino*, que citamos do terceiro capítulo, para entendermos a concepção de corpo da qual parte Ariano Suassuna, na década de setenta, em busca de um corpo armorial.

Na afinidade entre a divisão entre “Onça Parda” e “Onça Malhada” e o dualismo platônico entre a alma “alada e perfeita” e a que “perde suas asas”, identificamos uma grande aproximação com a forma de entender o corpo que foi fortemente reforçada pelo balé romântico, cujas características acabaram se estendendo para o que se entendeu, e em parte se entende até hoje, por balé clássico. A legitimidade do balé, conseguida a partir dos séculos XVII e XVIII, através de um conjunto de fatores, que envolve conhecimento sistematizado, avanço técnico, profissionalização e ampliação de público, chegará ao cume no século XIX. Alguns autores concordam que a autonomia e a imagem que conhecemos do balé hoje é proveniente deste período. Alguns traços identificadores do que se nomeia, no senso-comum, de balé clássico, foram adquiridos no período romântico⁵⁸: a técnica de dançar sobre as pontas; a elevação ou verticalização, associadas ao objetivo de criar a ilusão de leveza ou falta de esforço e a uma condição etérea das bailarinas; a radicalização dos requisitos físicos dos dançarinos (mas principalmente as dançarinas) como pressuposto do sucesso da técnica; a saia “inflada” conhecida por *tutu*; entre outros.

O fato é que o balé se tornou, ao longo de séculos, a técnica dominante e mais familiar da dança cênica. A supremacia alcançada por esse estilo de dança fez dele, nas palavras de Helena Katz (2004: 125), um “agente imperialista transhistórico”. Trata-se, afinal, de uma manifestação estética oriunda da aristocracia; que se sistematizou como um saber específico e um

⁵⁸ Certamente, a origem romântica das características que atribuímos até hoje à técnica clássica foi o que levou Prudhommeau (1982: 145 e 146) a afirmar que, diferentemente do que acontece em outros domínios artísticos, na dança, “clássico” e “romântico” não se opõem, de forma que o balé clássico é fundamentalmente o balé romântico. Pereira (2003: 15), por sua vez, afirma que “Se a dança cênica ocidental nasce como *balé* na Renascença, é no romantismo que a sistematização de sua imagem ganha perfis mais definidos, concedendo à dança alguns de seus parâmetros cênicos, que a balizam ainda nos tempos atuais.”

vocabulário codificado; e que tem implícita uma certa representação de corpo que, durante séculos, interessou reiterar: a de um corpo disciplinado, dócil, capaz de produzir o “gesto eficiente” do qual trata Foucault (1997: 130).

O entendimento sobre corpo que está implícito no discurso que Quaderna inicia o *Romance da Pedra do Reino* e a supremacia do balé clássico como meio privilegiado de reiteração desse discurso, certamente, estão relacionados com a escolha e a insistência de Ariano Suassuna, na década de 1970, de que o corpo treinado na técnica do balé clássico era o ponto de partida para a realização de uma dança brasileira erudita. Afinal, na concepção do escritor, a reelaboração do popular pelo erudito sempre implicou uma passagem do “regional” para o “universal”, e, para tanto, nada mais apropriado, embora baseado em equívocos, do que um corpo formado numa técnica “universal”, formadora de um corpo “neutro”, que veicularia a valorização das alturas, lugar do divino, em detrimento do peso do corpo sem as asas.

Tanto na experiência de *Os Medalhões*, com a professora Ana Regina, quanto na do Balé Armorial, com Flavia Barros, Ariano Suassuna partiu da investida no balé clássico como a técnica erudita que, em diálogo com as danças populares, dariam origem a uma terceira linguagem, que corresponderia ao que, na proposta armorial, idealizava-se como uma dança brasileira erudita.

Do resultado atingido por Ana Regina, Ariano Suassuna não saíra satisfeito, e, pelo que seus depoimentos permitem inferir, isso se deu pela sobreposição da técnica do balé clássico nesse espetáculo. No caso de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, apesar de, no texto do programa, o escritor dizer-se consciente de que um dos riscos que corria com a montagem era repetir “em segunda mão, o balé europeu convencional”, sua opção foi, ainda assim, novamente traduzir as danças populares através do “filtro” do balé clássico.

Não bastasse essas duas experiências, mais tarde, no processo de estruturação do grupo do Balé Popular do Recife, novamente Ariano Suassuna insistiria no balé clássico. Mesmo partindo de outro caminho de criação, com as pesquisas *in loco* como principal estratégia, a técnica do balé clássico como

forma de preparação dos corpos dos dançarinos ainda era considerado, pelo criador do Armorial, como necessário à construção do “corpo armorial”. Dessa sua convicção, instaurou-se uma cobrança para que os dançarinos do Balé Popular fizessem aulas na técnica clássica e para que o nome do grupo mudasse para “Balé” Popular do Recife. O diretor André Madureira (*apud* Oliveira, 1993: 161) revela a resistência dos participantes a freqüentar as aulas de balé clássico e relata os argumentos que motivavam Ariano Suassuna a essa insistência, relacionados com a necessidade de ter mais flexibilidade, ter mais domínio do corpo, “ter um conhecimento da técnica”.

Observemos que o discurso construído por Ariano Suassuna acerca do balé clássico é o de que ele consiste numa espécie de “técnica universal”, com condições de preparar não importa que corpo para não importa que tipo de dança.

É claro que devemos levar em conta que, se o propósito armorial em todas as áreas artísticas era criar uma arte brasileira erudita com base na cultura popular e em referências cultas européias, com a dança armorial o processo era imaginado da mesma forma. E, no Recife, até a década de Setenta, certamente, o maior, senão o único, referencial de dança com formação erudita era o balé clássico. Na opinião de Flavia Barros (2006), o espetáculo do Balé Armorial, pelos objetivos a que se propunha, talvez devesse ter partido da dança moderna, mas, como a própria professora ponderou, nenhuma técnica de dança moderna era suficientemente desenvolvida ou ensinada no Recife neste período.

No entanto, outros caminhos de eruditização das danças populares poderiam ter sido buscados, a exemplo do que foi tentado posteriormente com a criação do Balé Popular do Recife. Em 1975, já havia, pelo menos, duas referências na dança popular cênica que poderiam ter sido cogitadas por Ariano Suassuna para dar início às pesquisas que resultariam na criação de uma dança brasileira erudita. A primeira era Francisco Nascimento Filho, conhecido como Nascimento do Passo, que desde o final da década de cinquenta começara a ser convidado não só para participar de blocos, maracatus e caboclinhos, como para apresentar-se em teatros, incluindo o “nobre” Teatro Santa Isabel (Oliveira, 1991), e inaugurara, em 1973, a Escola

de Frevo Recreativa Nascimento do Passo; e o Grupo Folclórico Cleonice Veras, criado no início da década de setenta e pioneiro, no Recife, na reelaboração cênica de danças populares a partir de pesquisas *in loco*.

Logo, decidir que a reelaboração cênica das danças populares, para investir na construção de uma brasileira erudita, deveria partir do balé clássico (como linguagem a ser fundida ou como forma de treinamento) não constituiu a única opção de Ariano Suassuna, mas uma escolha estética que, além das conotações ideológicas já aqui discutidas, encontra também antecedentes no balé romântico e na sua predileção pelo tema do nacional, e a repercussão que as características do balé romântico tiveram em períodos posteriores, inclusive na formação de um balé brasileiro, no contexto do Estado Novo.

O pesquisador carioca Roberto Pereira (2003) investiga o percurso de formação da idéia de um *balé no Brasil*, associada à de um *balé brasileiro*, como um conjunto de investidas que partiam de uma concepção que tinha como pressuposto conceitos românticos. O autor vincula essa iniciativa mais fortemente ao período do Estado Novo, devido à ideologia do "abrasileiramento" própria a este período, e foca sua pesquisa nas "imbricações dessas informações, sem perder de vista as relações entre balé romântico e nacionalismo" (Pereira, 2003: 17). Segundo o autor, a relação entre o balé romântico e o nacionalismo, bem como as marcas que ela deixou, repercutiu na dança de períodos posteriores, no final do século XIX e em grande parte do que se produziu no século XX, incluindo aí a formação de um balé brasileiro (ou bailado, como se preferia no período estudado), sobretudo nas primeiras décadas deste último século.

Assim como no balé romântico as reelaborações eram preferidas às danças nacionais originais, na formação do balé brasileiro, os temas nacionais eram recorrentes, em afinidade com o projeto político daquele momento histórico, mas o padrão europeu que era seguido significava um "cuidado" com a platéia, para que ela pudesse descansar dos ritmos "primitivos", por exemplo, da cultura negra (Pereira, 2003: 148). Dessa forma, o balé clássico era o filtro através do qual o popular, "um popular distante, folclórico, nacional", subia à condição de arte (Pereira, 2003: 202).

Alguns dos “parâmetros cênicos” que surgiram no balé romântico são justamente elementos ligados à representação do nacional na dança. Segundo um importante teorizador do balé romântico, Carlo Blasis, esses parâmetros são: “idiossincrasia nacional, estilo e espírito do povo, refinamentos da cultura e treino técnico” (Pereira, 2003: 38).

Nesses requisitos que Pereira (2003: 38) chama de “chaves da questão do nacional no corpo da dança cênica romântica”, estão concentradas as razões por que os princípios do balé romântico ajustam-se perfeitamente à concepção da qual partem as primeiras tentativas de se construir uma dança brasileira erudita, como as experiências dos bailados nacionais do Theatro Municipal, e que, embora com inúmeras nuances históricas, ideológicas e estéticas, pode ser relacionada à concepção implícita nas expectativas de Ariano Suassuna na concretização do Balé Armorial do Nordeste (1976). Isto porque o balé romântico soma ao que já constituía, no século XIX, a supremacia do balé, a força das noções de *nação* e *povo*.

Nas duas experiências mencionadas acima, além de outras realizadas no intervalo entre elas, apesar de conjunturas históricas e resultados estéticos diversos, tanto a crença no balé como técnica universal quanto uma representação ontologizante do povo e da nação estão presentes. A tradução da brasilidade no corpo - sendo esta brasilidade identificada com a cultura popular - consiste num “filtro” que, ao mesmo tempo em que promove uma certa legitimação do “estilo e do espírito do povo” através de uma “língua” (o balé) já reconhecida pela sociedade do mundo inteiro, consegue essa legitimação através de uma imagem recortada do povo que não o identifica. Assim, nessa tradução das danças populares através de um corpo formado na linguagem valorizada do balé clássico, “(...) o recorte do outro está em sua dança, que lhe é familiar: o balé. Perceber o outro através de si mesmo. (...) a língua que seu corpo fala, a técnica clássica do balé, é aquela que se entende.” (Pereira, 2003: 58)

Ou ainda, segundo Katz (2005: 125):

Essa técnica/língua, então, se torna o passaporte que garante a participação no mundo internacionalizado sem o estigma da alteridade (pois, afinal, todos compartilham uma técnica comum). Esse passaporte

não exige vistos de entrada, pois reúne todos os seus portadores em um Mercado Comum da Dança. Balé-passe livre.

Nessa decisão pelo balé clássico como o ponto de partida para a construção de um corpo no qual se imprimiriam os traços de uma dança brasileira, reconhecemos uma afinidade ou convergências entre Ariano Suassuna e a experiência do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre outras experiências, como a do Ballet Stagium (SP), também na década de 1970. Apesar das nuances, nessas realizações está subjacente o raciocínio segundo o qual primeiramente o corpo deve formar-se na técnica do balé, e a partir daí ele é acrescido dos traços que lhe conferem um caráter nacional, transformando-o num corpo brasileiro (Katz, 2005c: 124 e 125).

Assim como há diferenças claras entre as propostas e os resultados do corpo de baile do Theatro Municipal e o do Ballet Stagium (Katz, 2005c), encontramos peculiaridades no que foi alcançado pelo Balé Armorial, mas vemos claramente o seu idealizador identificado com o raciocínio acerca da necessidade do treinamento corporal na técnica do balé clássico.

No texto do programa do espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados* (1976), Ariano Suassuna explica o caminho buscado naquele momento para construir a dança armorial da seguinte forma:

(...) nosso desejo é unir, dentro das nossas próprias fronteiras, a dança herdada da antiga “metrópole” com a dança nacional; ou melhor, para ser mais preciso: quando atingirmos o que realmente desejamos, trata-se de colocar a técnica tradicional a serviço da Dança nacional com a qual sonhamos - dionisiaca por um lado, hierática por outro, total, de **festa**, celebrativa e sagratória, na linha dos nossos extraordinários espetáculos populares.

Querer “colocar a técnica tradicional (o balé) a serviço da dança nacional com a qual sonhamos” parece ser acreditar que a formação ou o treinamento do corpo no balé clássico possibilita a construção de um corpo “neutro”, para imprimir nesse corpo a brasilidade. Fica claro, a partir de sua reação a *Os Medalhões* e suas expectativas quanto ao *Balé Armorial* e ao Balé Popular do Recife, que o que o mentor do Movimento Armorial desejava do balé não era que a criação coreográfica estivesse submetida ao vocabulário desse estilo de dança, mas sim a construção de corpo possibilitada através da

dura rotina de disciplina e treino na técnica clássica. Isso, certamente, por acreditar que a técnica do balé clássico é capaz de formar o corpo de modo a torná-lo hábil para realizar não importa qual estilo de dança.

É preciso, ainda, relacionar as retomadas do treinamento no balé clássico, em diferentes momentos históricos, como forma de construir o corpo apto a receber os signos da brasilidade, com as condições a que esta técnica subordina o corpo, com sua disciplina. Para que o discurso produzido pelo corpo em movimento seja coerente com a narrativa da nação, e, portanto, erija, sob controle, os símbolos e acessórios totalmente novos de sua continuidade histórica, nada mais apropriado do que o corpo “submisso, exercitado e dócil” (Foucault, 2005: 119) que o balé clássico é capaz de construir. O corpo que resulta do cruzamento entre o treinamento no balé clássico e símbolos isolados das manifestações populares (como passos, figurinos e adereços) é desprovido de rusticidade, reconhecível como um “corpo nacional”, e inventado. Tudo isto para estar a serviço de compor a simbologia que torna coerente a narrativa da nação, sem necessariamente corresponder “ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado” (Hobsbawm e Ranger, 2002: 21).

Ainda no texto do programa de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, Ariano relata que era ciente dos riscos que corriam com o Balé Armorial: “por um lado, ficar repetindo, em segunda mão, o balé europeu convencional; por outro, cair naquilo a que se chama “estilização do folclore” (Suassuna, 1976). Apesar de saber dos riscos, decidiria, ainda assim, que a pessoa a enfrentar tais desafios seria uma coreógrafa que tinha tido a parte mais sólida de sua formação no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, dessa forma, é improvável imaginar que o Balé Armorial sairia totalmente ileso às influências que o balé romântico exercera sobre a formação de um bailado nacional brasileiro, cujo repertório ainda havia sido dançado por Flavia Barros.

Na metodologia utilizada durante o primeiro e único espetáculo do Balé Armorial, o tratamento estético diferenciado às suas metades de participantes - a popular e a erudita - refletir-se-iam numa clara justaposição de

“contrários” que faria o próprio Ariano Suassuna considerar seu resultado como “uma cobra de duas cabeças”, mas que, ao mesmo tempo, partira de sua concepção dual de “povo castanho”.

No Balé Popular do Recife, a opção de pesquisar os folguedos através de contratação de apresentações nos seus locais de origem pretendia investir em um caminho diferente da experiência anterior, partindo da própria dança popular para encontrar uma outra forma de eruditizá-la. E a radicalização dessa proposta faria com que o grupo se recusasse até mesmo a fazer aulas preparatória na técnica clássica, o que, como vimos, contrariava os anseios de Ariano Suassuna. No entanto, o que se acentuou como o grande mérito do Balé Popular, seu extenso e rico trabalho de catalogação de passos, é o que também pode ser problematizado quando pensamos na representação que tal grupo fez das danças populares. A mediação das danças populares a partir do foco no passo concorre para uma simplificação da cultura popular, que, quando a serviço das narrativas de valorização do nacional, retorna aos mesmos obstáculos epistemológicos do folclore, numa visão concentrada nos objetos, deixando de lado seus agentes. No caso específico da dança, associada ao recorte do popular pelo passo, está a supressão de vários aspectos que dizem respeito à complexidade da manifestação cultural em questão e, sobretudo, ao corpo dos brincantes:

Tais imagens mediatizadas achatam as complexidades do estilo de dança (como prática social) numa “dança” (transportada como uma série de passos para a música) removida de seu contexto de origem e sua comunidade de performance.⁵⁹ (Desmond, 1997: 43)

O passo pode ser um componente a ser pesquisado, e o resultado dessa investigação não é, automaticamente, a produção de um discurso que veicula uma afirmação épica das identidades populares. Em alguns exemplos, podemos ver como a investigação do passo, ou de outros elementos específicos das danças populares, mesmo apartados de um contexto mais amplo, pode produzir resultados coreográficos que não estão, nem

⁵⁹ Tradução nossa do inglês. Texto original: “Such mediated images flatten the complexities of the dance style (as a social practice) into a “dance” (transported as a series of steps to music) removed from its context of origin and its community of performance.”

minimamente, comprometidos com o fortalecimento das narrativas da nação⁶⁰.

No entanto, quando o passo funciona como um dispositivo em que se apóia o discurso que estabelece os índices de nacionalidade, dentre tantos outros símbolos e acessórios, torna-se, assim, o objeto ou bem em que se investe para representar uma tradição (inventada) a ser preservada, como os objetos e práticas que estão disponíveis para a utilização simbólica e ritual quando se libertam do uso a que pertencem. “As esporas que fazem parte do uniforme de gala dos oficiais de cavalaria são mais importantes para a “tradição” quando os cavalos não estão presentes (...)” (Hobsbawm e Ranger, 2002: 11 e 12).

A partir dessa compreensão de uso dos passos de folguedos pernambucanos, sua ampla exploração, catalogação, nomeação, recriação, ensino e difusão tornaram-se um modo “naturalizado” de conhecer as danças populares, a partir, principalmente, da experiência do Balé Popular do Recife, desde a década de Setenta. Tal forma de dar a conhecer era quase confundida com as próprias danças, e não se percebia que essa forma de “mediar” partia justamente dos obstáculos epistemológicos que caracterizam a afirmação épica das identidades populares. No caso da dança, a formulação de um discurso que investe em defender uma identidade nacional a partir desse uso específico dos passos forja sua continuidade histórica, contraditoriamente, deixando de lado o corpo dos agentes populares como um *corpo-história*.

Levar em conta o *corpo-história* é englobar a historicidade contida no próprio movimento, o que não corresponde à imagem e à identidade popular que cabia e cabe às narrativas da nação reforçar: imagem e identidade fixas, em termos de movimento, só possíveis através de um discurso altamente controlado como o dos passos.

Como se poderia esperar que a condição de “relicário”, “fonte de achados”, “museu de antiguidades” e “arquivo da tradição” não contaminasse a noção de corpo dos agentes que produzem as danças populares conforme

⁶⁰ Há em São Paulo, por exemplo, o trabalho que vem sendo desenvolvido pela dupla Ângelo Madureira, ex-dançarino do Balé Popular do Recife e do Balé Brasília, e Ana Catarina Vieira; e, no Recife, esse tipo de pesquisa pode ser ilustrada com o último trabalho de Valéria Vicente, o solo *Pequena Subversão* (2007).

sua representação pela lente do estereótipo? É exatamente nessa condição que é formatado um corpo pensado como um banco de passos. O que dele é retirado é sua natureza cultural e histórica, logo, sua condição de *corpomídia* ou *corpo-história*.

Em resumo, podemos dizer que as experiências do Balé Armorial e do Balé Popular, em parte, corresponderam, respectivamente, aos dois riscos previstos por Ariano Suassuna - repetir o modelo europeu de nacionalismo na dança ou cair na estilização do folclore. Ambas devido às escolhas metodológicas, que pressupunham obstáculos epistemológicos e colaboraram para uma representação do popular afinada com tais obstáculos. Ora em relação à expectativa de criar um corpo neutro receptivo à brasilidade; ora em relação a achar que se pode conhecer um sistema cultural, sem, de fato, conviver com seus agentes e seu ambiente; ora em relação a reduzir a cultura popular a seus objetos, nesse caso, aos passos.

A construção de uma dança brasileira baseada numa representação da cultura popular, ou do "povo brasileiro", através da lente do estereótipo e da caricatura, seria repetida por vários anos e ainda é recorrente hoje em várias produções realizadas em todo o país. Mas o debate crítico acerca dessa dança se aprofundou e não gira mais em torno do que vem a ser o "autêntico", e sim a propósito de quais são as possibilidades do "autêntico", uma vez que não temos acesso às origens a não ser pelas representações do presente.

A antiga questão da dança brasileira ligada à concepção de que existe uma identidade e um corpo legitimamente brasileiros não mais pode ser pensada sem levar em conta as teorias sobre o corpo, em especial o corpo que dança, que se reformulam, ao mesmo tempo em que as discussões acerca de identidade.

Qualquer reformulação do corpo brincante como objeto de estudo tem que levar em conta sua implicação no ambiente, sua condição *corpo-história* de e de *corpomídia*, o modo como inúmeras informações passam a fazer parte desse corpo, "com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão" (Katz e Greiner, 2005: 130). A idéia de *corpomídia*, pressuposta na condição de um *corpo-história*, é incompatível com uma abordagem do corpo brincante que não o leve em conta como sistema em aberto, a se "aprontar" com o

ganho e perdas de informações de seu ambiente, sua rotina, seu trabalho, outras danças conhecidas por esse corpo, incluindo as danças amplamente aprendidas e difundidas por meios massivos.

O entendimento do corpo como *corpo-história* ou *corpomídia* é o pressuposto para que antigos mitos que dizem respeito à dança brasileira, com seu longo histórico de reelaborações da dança popular, caiam por terra (Katz, 2005c): 1. "a dança brasileira é a que carrega a autenticidade das nossas raízes"; 2. "o brasileiro é um povo dançante"; 3. "um jeito brasileiro de dançar".

Todos esses mitos estão relacionados à suposição de que as danças populares preservam a autenticidade da cultura brasileira e, portanto, são a "salvaguarda última da dança brasileira" (Katz, 2005c: 128). Contra tal idéia, Helena Katz argumenta que nenhuma manifestação popular está isenta das contaminações às quais o corpo é receptivo. A visão estática sobre cultura popular, em que se inclui a dança, corresponde a uma visão estática e generalizada sobre o povo brasileiro, sobre o qual se produzem estereótipos a pretexto de uma falsa valorização e inclusão, como vimos ser apontado por Stuart Hall e Canclini, entre outros, em nosso primeiro capítulo. Nos discursos generalizantes, como "o brasileiro é um povo dançante", este é representado como uma unidade, "todos-em-um" (Katz, 2005c: 124), e a dança deixa, erroneamente, de ser pensada como um sistema simbólico para comportar atributos que se estendem automaticamente ao caráter de um povo (Desmond, 1997: 43).

O que é ontologizado no estereótipo é o povo removido de uma historicidade que inclui a complexidade e as ambivalências do desejo de posse do lugar do outro nos processos de construção da identidade, a exemplo da troca de olhares entre nativos e colonizadores, "quando nativos expressavam seu desejo de se tornarem colonos" (Katz, 2005c: 129). As discussões sobre a dança brasileira precisam ter como subentendido o fato de que as culturas são "ambíguas, coexistentes, co-evolutivas, viróticas" (Katz, 2005c: 129, como resultado dos processos de hibridização, mestiçagem, ou criouliização).

Entre as reelaborações de danças populares que vemos hoje se concretizarem em palcos do país, algumas parecem começar a apontar para

um olhar que desconfia do estereótipo, explora a ambivalência como uma resposta ao controle das representações generalizantes, e parte do princípio de que as identidades não têm outro modo de existência que não seja como construção discursiva.

Um exemplo muito instigante é o espetáculo *Samba do Crioulo Doido*, criado e dançado por Luiz de Abreu (São Paulo), como resultado da pesquisa realizada com recursos do programa Rumos Dança 2003/2004, do Instituto e Centro Cultural Itaú Cultural. Este espetáculo não tem como fim criar uma dança erudita a partir de referências populares. O seu objetivo principal é denunciar os processos de exploração do negro na história do Brasil. Mas, como utiliza o samba como matéria de sua pesquisa de movimento, faz, inevitavelmente, uma certa representação de uma dança popular, do povo brasileiro e da identidade nacional, e esta representação não corrobora a visão de identidade fixa de que tratamos anteriormente.

No contexto recifense, outro exemplo de reelaboração de uma dança popular que aponta para direções ideológicas afinadas com discussões mais atuais acerca de identidade é o espetáculo *Fervo*, que estreou em 14 de fevereiro de 2006, e foi decorrente de um processo de pesquisa artística e teórica sobre o frevo, justamente um ano antes daquele em que se comemora o centenário deste ritmo (2007). *Fervo*, de Valéria Vicente, tem resultado estético muito diverso do espetáculo de Luiz de Abreu, e também propósitos específicos, como re-historicizar uma manifestação popular, a fim de retomar discussões que interessam ao presente. Porém, mantém, com *Samba do Crioulo Doido*, pelo menos, dois pressupostos em comum: desestabilizar estereótipos de brasilidade"; e lançar para o mundo a pergunta "de que corpo se trata?".

Digamos, portanto, que três são os tipos de relação semântica que artistas de dança interessados, direta ou indiretamente, em danças de origens negra e/ou indígena (no caso do Brasil) têm estabelecido com essas danças, em processos que resultam em recriações dessas manifestações. O primeiro tipo é aquele que vincula, sem questionamento algum, a transposição dessas danças a um discurso afirmativo de brasilidade; o segundo, ao contrário, que constrói uma dramaturgia que se enuncia, explicitamente, como anticorpo à

“imagem do que se convencionou chamar de dança brasileira ou corpo brasileiro” (Greiner, 2007: 14); e o terceiro, que não pronuncia nenhuma dessas duas polaridades ideológicas, mas parte de princípios, elementos, questões pertinentes às danças populares (ou, principalmente, a alguma dança específica) como matéria de investigação criativa.

No primeiro tipo, as dificuldades epistemológicas sistematizadas por Canclini têm o seu lugar privilegiado, porque tais representações das danças populares, no Brasil, se originaram e se difundiram a partir de determinados contextos históricos, que, mesmo distintos entre si por várias nuances, têm em comum o interesse político pela cultura popular já identificada com uma tradição, como forma de forjar uma continuidade histórica e um projeto de nação. O Estado Novo, com o exemplo dos bailados nacionais no Rio de Janeiro, e as tentativas de se realizar uma dança armorial no Recife, na década de Setenta, são dois exemplos bem diversos em seus complexos conjunturais (embora ambos sejam contextos de regimes ditatoriais), caminhos e resultados; mas que comungam, muito claramente, de um entendimento da cultura popular muito aproximado do que está diluído entre os cinco pontos descritos por Canclini, que discutimos no primeiro capítulo.

Tudo isso que consideramos até aqui - a discussão sobre como o poder exercido no corpo se materializa na dança, o pensamento sobre corpo subjacente à dança contemporânea, como a noção de *corpo-história*, e nele subentendida uma compreensão do corpo como *corpomídia*, além das formas como algumas tentativas de uma dança armorial, entre outras experiências, têm representado as danças populares - constitui o quadro a partir do qual desejamos olhar para a trajetória do Grupo Grial, a fim de entender como seu trabalho, por um lado, se relaciona com o projeto armorial de criação de uma “dança brasileira erudita”, mas, por outro, as noções de *corpo-história* e de *corpomídia* são experimentadas pela própria prática do grupo e levadas como questão para seus últimos espetáculos, fragilizando uma afirmação épica das identidades populares.

6 Grupo Grial: reformulações na demanda de um corpo armorial

Aproximadamente vinte anos após a criação do Balé Armorial do Nordeste e do Balé Popular do Recife, o Grupo Grial foi fundado, em 1997, como mais uma iniciativa de Ariano Suassuna, em sua primeira gestão como Secretário da Cultura do Estado⁶¹, com o objetivo de investir na criação de uma linguagem de dança armorial. O Grial teve continuidade, já passa de sua primeira década, e sua diretora, Maria Paula da Costa Rêgo prosseguiu em sua parceria com o criador do Armorial. Hoje, por exemplo, ela integra a equipe da Secretaria Especial de Cultura do Estado de Pernambuco, sendo uma das responsáveis pela criação coreográfica das aulas-espetáculo, que compõem, entre outras ações, a política cultural da atual gestão de Ariano Suassuna. No entanto, não nos é possível assegurar que os resultados artísticos alcançados pelo Grupo Grial correspondam exatamente às expectativas do escritor de ver concretizada a criação de uma obra dançada armorial⁶².

O único documento publicado em que Ariano Suassuna trata diretamente do trabalho do Grupo Grial consiste em uma espécie de carta de recomendação, disponibilizada no *site* do grupo, e que atesta a “integridade de Maria Paula Costa Rêgo” e a “grande qualidade artística dela e de seus

⁶¹ No segundo governo de Miguel Arraes do Estado de Pernambuco (janeiro de 1995 a janeiro de 1999). Hoje, como vimos no segundo capítulo, Ariano Suassuna se encontra em sua segunda gestão como Secretário da Cultura do Estado, no Governo de Eduardo Campos (PSB).

⁶² Como explicamos em uma nota no capítulo 4, não foi possível realizar a entrevista que planejávamos com Ariano Suassuna para obter esse tipo de impressão.

companheiros do Grial” (Suassuna, 6 de janeiro de 2007)⁶³. Nada é dito acerca de uma possível correspondência entre o que foi atingido pela pesquisa do Grial e o antigo sonho de estender o Armorial ao domínio da dança.

Isso diria respeito à opinião que Ariano Suassuna tem sobre o trabalho do grupo, mas não ter acesso à impressão do escritor não anula determinados fatos: o Grial foi fundado com o objetivo de dar continuidade à pesquisa de uma dança brasileira erudita, e é a própria diretora do grupo que define seu trabalho como armorial, deixando clara a afinidade com os preceitos do Movimento Armorial e com seu mestre. Na página eletrônica do grupo, ele está definido como “um grupo contemporâneo de dança pertencente, também, ao Movimento Armorial”⁶⁴. Se, por um lado, nenhuma declaração de Ariano Suassuna atesta publicamente a armorialidade do Grupo Grial, por outro, uma negação de tal afiliação também nunca foi publicada.

Além disso, embora o trabalho de coreógrafa de Maria Paula Costa Rêgo na Secretaria de Cultura de Pernambuco atualmente esteja claramente separado de sua atuação como diretora do Grial, o fato de Ariano Suassuna convidá-la, a essa altura em que dez anos de criação já foram mostrados, sinaliza, no mínimo, uma certa aprovação de seu trabalho. Um pequeno trecho da parte de dança da aula-espetáculo inaugural da atual gestão de Ariano leva-nos a refletir que as referências corporais de Maria Paula, determinante no que foi o trabalho de criação de uma linguagem do Grial, é também a que ilustrará, nas aulas-espetáculo, o correspondente de uma arte brasileira erudita tal qual idealizada por Ariano Suassuna.

Além disso, um cd-rom intitulado *Movimento Armorial: regional e universal*, idealizado e coordenado por Arlindo Teles, atesta a representatividade do Grupo Grial, quando, na sessão de trechos de espetáculos, é a trajetória do grupo que é mostrada.

⁶³ Disponível nos anexos.

⁶⁴ Disponível em: <http://www.grupogrial.com.br/novo/interna.html> Acesso em: 21 maio 2008.

Alguns acordos metodológicos e conceituais

Foi aceitando como legítima a auto-definição do Grial como grupo contemporâneo e pertencente ao Movimento Armorial, que realizamos esse estudo de sua trajetória, focalizando como alguns aspectos do pensamento armorial se atualizam e se reformulam no trabalho deste grupo de dança. Para promovermos essa discussão, lançamos mão de um olhar sobre toda a produção artística do grupo, mas nos detemos em três espetáculos que, ao nosso ver, apresentam-se como marcos do amadurecimento e das transformações no trabalho do grupo no decorrer dessa década de existência: *A Demanda do Graal Dançado* (1998); *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* (2000) e *Ilha Brasil Vertigem* (2006).

A escolha desses espetáculos como marcos não está pautada numa crença de que eles revelam um processo evolutivo do grupo direcionando-se a uma “desarmorialização”. Diferentemente, enxergamos no contraponto entre os três um processo de amadurecimento artístico do Grupo Grial, e, compreendido neste amadurecimento, uma mudança na compreensão do que viria a ser uma continuidade ao projeto armorial de criar uma dança brasileira erudita.

Dessa forma, entendemos que *A Demanda do Graal Dançado* é um espetáculo do Grial que parte de uma compreensão das danças populares e de como iria se construir uma dança brasileira erudita muito aproximada de experiências anteriores de reelaboração das danças populares, especialmente das soluções desenvolvidas pelo Balé Popular do Recife, no que se refere à mesclagem de passos para criar outros (com um foco bastante evidente no passo) e na justaposição de ritmos. *As visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* representa uma etapa de maior amadurecimento de Maria Paula Costa Rêgo na busca por uma linguagem de dança erudita brasileira, conforme os objetivos do Movimento Armorial, o que levou a coreógrafa a afirmar, em uma certa ocasião, que se trata do espetáculo “mais armorial do Grupo

Grial”⁶⁵. Ele nos serve de parâmetro e contraponto, portanto, para avaliar os pontos de maior proximidade e de distância com o Armorial, em *Ilha Brasil Vertigem*, espetáculo representativo da fase mais recente do grupo.

Discutimos a reformulação, na trajetória do Grupo Grial, das concepções de identidade e de cultura popular articulando as análises dos espetáculos selecionados com as questões discutidas, principalmente, nos primeiro e terceiro capítulos. Nestas análises, além dos aspectos relativos à preparação corporal e à pesquisa da cultura popular considerados nas reflexões sobre o Balé Armorial e do Balé Popular do Recife, somamos outros elementos relacionados ao resultado final desses espetáculos:

1. relação com possíveis roteiros ou textos anteriores, de autoria de Ariano Suassuna (isso pode ser um indicador de maior ou menor proximidade, em alguns aspectos, com características estéticas da obra de Ariano Suassuna);
2. resultados do processo de transposição/migração dos elementos populares para um outro espaço cênico/social, especialmente no que diz respeito aos seguintes elementos: relação com os significados (narrativos e históricos) dos folguedos ou dos agentes que produzem os folguedos; estrutura (espacial, temporal) do espetáculo; figurino, cenário, trilha sonora, iluminação, etc.
3. resultado coreográfico, com ênfase em três aspectos:
 - a. relação entre as danças populares e as técnicas utilizadas como treinamento e como referências para a criação coreográfica;
 - b. tipo de corpo⁶⁶ predominante e os significados ideológicos vinculados a esse corpo;
 - c. nível de uso de vocabulário coreográfico, verificando, por um lado, qual o nível de utilização de *passos* e, por outro, sua recriação;
 - d. quais os significados articulados pelo modo como é utilizada a improvisação.

⁶⁵ Depoimento dado informalmente em debate.

⁶⁶ Referimo-nos a tipo de corpo como aquele em que é visível a predominância de uma formação mais sólida de dança; nossa questão é, em se tratando de uma pesquisa de dança que lida com diferentes corpos, se há e qual é o corpo que predomina em cada espetáculo.

A problemática lançada pelo item 1 é relevante porque ela revela o quanto o tipo de relação que os trabalhos do Grial estabeleceram com possíveis roteiros ou textos literários de Ariano Suassuna reflete uma maior ou menor afiliação de cada espetáculo com as visões estéticas do discurso verbal que lhe serviu de matriz. A relação entre dança e texto ocupa um lugar privilegiado na discussão a respeito de como os pensamentos sobre corpo se materializam na história de uma dança armorial, porque, a depender de como essa relação se estabelece, os significados ideológicos construídos sobre o corpo são materializados nessa mesma relação, de forma que a dança (logo, o corpo) é o lugar de tradução semântica de um texto matriz (ocupando este último o lugar da mente, numa visão dicotômica entre corpo e mente). Michel Bernard (2001: 126) argumenta que, nesse caso,

(...) os coreógrafos (...) parecem subestimar não só a originalidade de seu estatuto corporal, mas também a especificidade da extensão quase ilimitada do poder que ele lhe confere na abordagem da materialidade textual⁶⁷.

A fim de deixar claros os limites e as diferenças entre essa e outras formas de utilização do texto pela dança, e dissuadir os coreógrafos das utilizações que subestimem a especificidade do corpo dançante, Bernard organiza a descrição de cinco principais modalidades práticas de leitura coreográfica de textos:

1. a abordagem *semântica*, na qual o texto é apreendido apenas pelo sentido e/ou significações que ele veicula;
2. a *estética*, que explora o prazer ou júbilo provocado pela forma literária que, em sua “orquestração lingüística”, é, a um só tempo, plástica e musical;
3. a *poética* ou *ficcional* (segundo o autor, por não achar termo mais eficaz), na qual o texto serve como catalisador de imagens, cuja profusão (de todos os tipos) se torna o nervo e o desencadeador do projeto coreográfico;

⁶⁷ Tradução nossa do francês. Texto original: “(...) les choréographes (...) paraissent méconnaître non seulement le privilège et l’originalité de leur statut corporel, mais aussi la spécificité et l’étendue quasi illimitée du pouvoir qu’il leur confère dans l’approche de la matérialité textuelle.”

4. a *pragmática*, cujo foco está na dinâmica do poder lingüístico e discursivo, na capacidade de ação sobre o leitor, que é transposto para a intenção coreográfica de explorar o impacto da estratégia discursiva de um texto sobre a sensorialidade, a motricidade, a afetividade e a consciência do espectador;

5. e, por fim, a *rizomática* (considerada como eminentemente coreográfica por Bernard, 2001: 131), na qual, partindo do sistema epistemológico que Deleuze e Guattari chama de *rizoma*, como vimos no primeiro capítulo, o enfoque do texto é “puramente sensorial, material, intensiva e combinatória” analogamente à composição coreográfica de variações do movimento dançado (Bernard, 2001: 130 e 131).

O que Bernard afirma a respeito da abordagem *poética* ou *fictícia* quanto a poder acompanhar o enfoque *estético* numa mesma obra (2001: 128), nos leva a certificar nossa impressão de que a esquematização do autor dessas cinco formas de abordagem não implica, a depender da obra coreográfica, sempre uma exclusão entre elas, mas camadas de diálogo com o texto matriz.

Apesar de apenas um dos espetáculos analisados ser baseado no *Romance d'A Pedra do Reino*, este romance funcionará como parâmetro de características do universo armorial e, portanto, como base de comparação com os outros dois espetáculos, para além do possível roteiro em que cada um tenha se baseado.

Para a observação dos elementos populares que são transpostos para os espetáculos (item 2), tomamos como base: alguns estudos acerca, sobretudo, do cavalo-marinho e do maracatu rural (folguedos mais amplamente pesquisados pelo Grial), entre eles, os que mencionamos e comentamos no último item do primeiro capítulo; e registros de apresentações desses folguedos, entre as quais estivemos presentes a algumas. Quando necessário, utilizamos coordenadas de análise dos componentes da cena sugeridas por Patrice Pavis (2003), embora, obviamente, adaptadas para as particularidades do domínio da dança.

Além de retomar conceitos e/ou discussões teóricas que explicamos ou aludimos no capítulo anterior⁶⁸, lançaremos mão, no que diz respeito aos resultados coreográficos (item 3), de parte do instrumental de análise de movimento legado por Rudolf Laban. A fim de identificarmos de que forma as danças populares são recriadas pelo Grupo Grial e que significados são produzidos por essas transformações, verificaremos como elas se dão quanto aos fatores que fundamentam o movimento segundo Laban (*apud* Rengel, 2006: 121-130):

- a) fator *fluência*, que pode ter qualidade *livre* e/ou *contida*, e que auxilia na *integração* (a sensação de unidade corporal), diz respeito à atitude de *precisão* do movimento, mostrando-se na ligação dos movimentos “para orientá-los em relação a eles mesmos e a outros movimentos” (Rengel, 2006: 125);
- b) fator *espaço*, com qualidades *direta* (quando o foco do corpo em movimento, ou partes dele, é único) ou *flexível* (quando a direção do corpo e movimento, ou partes dele, é multifocal), tem a tarefa de *comunicação* (fornecendo a noção do eu e do outro) e está relacionado com a atitude de *atenção* (Rengel, 2006: 126);
- c) fator *peso*, com qualidades *leve* ou *firme*, tem como tarefa a *assertividade* e está relacionado com a atitude de *intenção* (Rengel, 2006: 126);
- d) fator *tempo*, com qualidades *rápida* ou *lenta*, tem a tarefa de *operacionalidade* e está relacionado com a atitude de *decisão* (Rengel, 2006: 127); há uma divisão, ainda, entre tempos métricos (relativo à adequação a uma música ou ritmo de trabalho) e não-métricos (relativos ao ritmo interno ou biológico e fundamentais nas improvisações).

Diferentes combinações de qualidades desses fatores se apresentam nas ações corporais, que são, na visão de Laban, acontecimentos ao mesmo tempo físicos, intelectuais e emocionais. Segundo Rengel (2006: 128), “as ações

⁶⁸ Em especial, será importante articular a relação entre tipos de treinamento e a construção de um corpo, a partir da experimentação de várias técnicas corporais, como trata Foster (1997); e o conceito de *corpomídia*, implicado na abordagem do corpo dançante como um *corpo-história*.

estão presentes em danças de qualquer tipo, folclórica, clássica ou contemporânea”, e estão discriminadas, na teoria de Laban, em oito ações básicas - deslizar, flutuar, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, socar e chicotear - das quais outros atos derivam. Para Laban, todos os fatores e suas qualidades estão presentes em cada movimento, mas sempre a ênfase recai sobre dois fatores (Rengel, 2006: 123).

Esse instrumental nos é útil para tratarmos, em termos apropriados, com que qualidades de movimento as danças populares são transpostas e recriadas nos corpos dos dançarinos do Grupo Grial, e que significados ideológicos (relacionados com as conexões entre fatores e qualidades de movimento e história da dança e do corpo) são produzidos por essas transformações.

Reiteramos aqui que nossa análise não está organizada na forma dos três itens (e subitens) que enumeramos, mas as questões neles expostas permeiam nossa reflexão, por nos apontarem o que nos interessa discutir em todo este estudo: as concepções de identidade e cultura popular, representadas nas experiências de reelaboração da cultura popular especificamente da literatura de Ariano Suassuna e das tentativas de realização de uma dança armorial. Em cada análise, a discussão desses tópicos apresenta um modo diferente de articulação, de acordo com o que exigido pela realidade de cada espetáculo e pelo desenvolvimento de nosso raciocínio acerca de cada um deles⁶⁹. Para realizar as análises fizemos uso de vídeos-registro dos espetáculos (último item dos anexos), e, quando necessário, também de fotos⁷⁰.

⁶⁹ Entre nossos procedimentos metodológicos para proceder às análises do espetáculo, construímos extensos roteiros descritivos com uma espécie de “decupagem” dos registros dos espetáculos estudados. Para um melhor desenvolvimento dos tópicos relevantes para nossa discussão, não apresentamos tais descrições em nossas análises.

⁷⁰ Os vídeos-registro de *A Demanda do Graal Dançado* e de *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* estão disponíveis no Acervo RecorDança; o de *Ilha Brasil Vertigem*, assim como as fotos de *As Visagens de Quaderna*, foram colhidos, com a diretora do grupo, durante a realização dessa pesquisa.

Grupo Grial

O nome *Grial* significa “graal” em galego-português e em espanhol, e a escolha desse nome define o objetivo do grupo, usando a demanda do Graal como metáfora da busca de uma dança erudita brasileira. Esse foi o motivo, inclusive, do primeiro espetáculo do grupo, que analisaremos mais adiante. A opção pelo nome Grial, para o qual a opinião de Ariano Suassuna deve ter sido decisiva, ancora em um passado ibérico épico a fonte de elementos, populares e eruditos, que servirão de base para a construção de uma “dança ideal”, como a define seu idealizador (*apud* Criações do Grial, 2005). E é afiliado a essa proposta que surge o Grupo Grial, a terceira grande investida em uma dança armorial.

Assim como a experiência isolada de *Pernambuco: do Barroco ao Armorial*, que relatamos no quarto capítulo, o Grupo Grial foi uma das iniciativas do Programa Pernambuco-Brasil, criado na primeira gestão de Ariano Suassuna como Secretário da Cultura do Estado de Pernambuco, tendo, inclusive, sua estréia no Teatro Arraial, criado e batizado nessa gestão de Ariano Suassuna.

Vinte anos depois das experiências do Balé Armorial e do Balé Popular do Recife, o grupo já começa diferente de tais experiências, no modo de conceber a formação de seu elenco, nas claras (e inevitáveis) diferenças entre a formação, referências e história corporal de sua diretora e as de Flavia Barros e André Madureira, na metodologia e técnicas utilizadas para preparação do corpo, entre vários outros aspectos.

A formação inicial do elenco era de artistas com formação erudita e artistas com formação popular. Com “o mesmo tratamento estético” (Vieira, 19 de março de 1998), ou seja, submetidos à mesma preparação corporal, estavam, de um lado, Fernanda Lisboa, Valéria Medeiros e a própria Maria Paula (compondo a parcela erudita do grupo); e, de outro, Jáflis Nascimento e

Pedro Salustiano (compondo a metade popular)⁷¹. Do grupo inicial participava, ainda, como professor e músico, Manoel Salustiano, que dava as aulas de cavalo-marinho a todo o grupo.

A opção pela heterogeneidade na constituição desse elenco inicial do Grial, que participaria igualmente de todo o espetáculo, diferencia-se bastante da estratégia assumida por Flavia Barros e Ariano Suassuna em *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, cujo processo de criação do espetáculo envolvia, sobretudo, os dançarinos que, ou já eram formados, ou estavam por se formar na técnica clássica, ao passo que os componentes populares foram inseridos no espetáculo quando este já estava praticamente pronto, como vimos no quarto capítulo. E, ao mesmo tempo, diferia do caminho contrário, escolhido na experiência do Balé Popular, em que as referências eruditas em dança foram praticamente suprimidas, só sendo incorporadas posteriormente nas criações do Balé Brasília.

Muito do que podemos definir como diferença entre o Grupo Grial e os anteriores provém, ainda, da compreensão da qual já partia Maria Paula Costa Rêgo, para a qual influenciaram as referências corporais, bastante heterogêneas, que, ao longo de sua formação, foram participando da construção de seu corpo; além de algumas noções assimiladas, direta ou indiretamente, da dança contemporânea e dos pensamentos mais atuais sobre corpo e identidade.

Mais do que recompor detalhadamente a teia cronológica da formação e da trajetória de Maria Paula Costa Rêgo na dança⁷², interessa-nos compreender de que modo o conjunto de seu aprendizado corporal e de suas proposições, desde cedo, na área da dança, concorreram para o entendimento do qual ela partiu para a criação do Grupo Grial, bem como para os

⁷¹ Fernanda Lisboa e Valéria Medeiros traziam em seus corpos referências das técnicas do balé clássico e de dança moderna, além de terem participado dos primeiros grupos de dança contemporânea do Recife, a exemplo da Cia dos Homens e do Cais do Corpo; Jáflis Nascimento, filho de Nascimento do Passo, já era passista de frevo, com experiências em dança e teatro (Vicente, 2008: 130), e Pedro Salustiano, filho de Mestre Salustiano, participava dos grupos de cavalo-marinho e maracatu rural da família, além de outras manifestações provenientes da Zona da Mata Norte; e Maria Paula, com uma formação bastante híbrida, como veremos mais adiante.

⁷² Um verbete sobre a trajetória da coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo pode ser acessado na base de “Biografias” do sistema de informação criado pelo Projeto RecorDança, disponível na internet: www.fundaj.gov.br/recordanca

redirecionamentos que colaboraram fortemente para as transformações do mesmo.

Os primeiros fundamentos da dança com os quais o corpo de Maria Paula teve contato significativo (aproximadamente dos oito aos quinze anos de idade) foram adquiridos em aulas de dança oferecidas na escola em que estudava, a então recém fundada Mater Christi (1971). A responsável era a diretora da instituição, Enila de Resende, que, a partir de cursos com Maria Fux⁷³, tinha como prioridade a expressão corporal individual e a improvisação. No contexto de uma escola cuja proposta era (e ainda é) a educação integral focada na arte, com base na Pedagogia da Dra. Maria Montessori, a idéia de um “corpo livre” e um projeto de estimular nas crianças “um caminho sem guias, sem mestres” (Fux, 1983: 17 e 24) substituía pertinentemente o balé clássico, sobre o qual Maria Fux tinha uma visão crítica, defendendo que a formação estética da criança em tal técnica não resultaria em um caminho criativo, mas em “um tecnicismo cheio de dificuldades físicas” que restringiriam e prejudicariam “seu mundo mental e físico” (Fux, 1983: 23).

A segunda etapa importante na formação da diretora do Grial é quando, em 1982, começa a cursar Educação Artística na Universidade Federal de Pernambuco, ao mesmo tempo em que os primeiros contatos com Ariano Suassuna (pai de sua amiga de colégio na época) lhe renderam o ingresso no Balé Popular do Recife. Inicialmente ficou como estagiária, mas logo substituiria, na primeira turnê internacional do grupo, uma dançarina que estava grávida; e ficaria no Balé Popular até 1988, quando partiria para a Bahia, a fim de cursar uma pós-graduação *latu sensu* em Coreografia, na UFBA.

A essa altura, a sua trajetória como criadora já transcorria paralelamente a seu aperfeiçoamento profissional como dançarina: durante a graduação, criou um grupo de dança, chamado Apsaras (já por sugestão de Ariano Suassuna), no colégio em que cursara o Ensino Médio (Contato); grupo ao qual ensinava os conhecimentos que adquiria tanto no Balé Popular do Recife, quanto em sua formação universitária, e os ensinamentos de sua

⁷³ Bailarina e coreógrafa argentina, criadora da dançaterapia, método integrativo através da dança, aplicado em aulas direcionadas para públicos diferenciados - portadores de síndrome de down, surdos, entre outros.

primeira relação com a dança. Já na Bahia, participa do grupo Odundê, dirigido pela professora Conceição Castro, que, segundo Maria Paula (2006a), foi a influência mais significativa do período na Bahia. É nesse período que começa a investir mais claramente em “uma linguagem própria a partir das dança populares” (Vicente, 2008: 134). Cria, como parte da especialização ao mesmo tempo que ainda vinculado ao nome do grupo Apsaras, o espetáculo *Reino do Sol*, com figurino de Romero Andrade Lima, músicas compostas por artistas armoriais e elenco constituído, em sua maioria, por alunos da Escola da Fundação Cultural⁷⁴.

A escolha dos artistas e das fontes intertextuais deste trabalho nos leva a constatar um interesse de Maria Paula pela estética armorial bem anterior à fundação do Grupo Grial, o que é confirmado pela afirmação de Maria Paula (2006a) de que “o Grial começou há muito tempo, desde o momento em que criei o Apsaras, dava aula no Contato e entrei no Balé Popular; não o Grial, mas a pesquisa do Grial”. Certamente, essa característica propositiva que marcou, desde esse período, a relação de Maria Paula Costa Rêgo com o Movimento Armorial, estabeleceu as razões pelas quais a experiência do Grupo Grial não tenha sido um empreendimento de “mão única” de Ariano Suassuna, e tenha tido, por isso, condições de continuidade e de opções mais autônomas ao longo de sua trajetória.

Quando Maria Paula volta ao Recife, integra-se à escola Cais do Corpo⁷⁵, na qual daria continuidade à pesquisa a partir das danças populares, no entanto, tal projeto foi interrompido devido à mudança repentina de Maria Paula para a França. Morou neste país durante vários anos e cursou uma nova graduação, na Paris VIII, onde os semestres se alternavam em teóricos e práticos; e, dessa forma, entrou em contato com vários coreógrafos e aprendizados nas mais diversas técnicas: “Cunningham, Laban, Galotta, Bonnie Cohen, etc.” (Costa Rêgo, 2006a).

⁷⁴ Informações fornecidas em depoimento de Paulo Paixão, um dos alunos e dançarinos da Escola da Fundação Cultural, que participou deste trabalho de Maria Paula Costa Rêgo. Segundo ele, o espetáculo se dividia em seis coreografias: *Onça Malhada*, inspirada em trecho do *Romance d'A Pedra do Reino*; *Procissão do Sol*, inspirada no prefácio de Rachel de Queiroz a esta obra de Ariano Suassuna; *Fogo das Pedras*, sem referência literária explicitada no programa; *Sonho sob o Sol*, baseada na poesia de Maximiano Campos; *Sonho sob a Lua*; e *O Sol como Reino*.

⁷⁵ Logo depois o Cais do Corpo se tornaria também um grupo.

Paralelamente a esse curso formal, fazia, ainda, aulas particulares com a brasileira Laura Proença, que há muito tempo já estava radicada na França, tendo dançado na companhia de Maurice Béjart durante vários anos. Com esta professora, que Maria Paula considera da maior relevância para sua construção corporal, as aulas mesclavam elementos do balé clássico (parte dos primeiros alicerces corporais de Laura Proença) com conhecimentos do *hatha yoga*, e estavam focadas na consciência corporal, através da observação do percurso do movimento (chamada de *parcours* por Maria Paula). As aulas de Laura Proença tiveram uma repercussão na criação de Maria Paula, especialmente nos primeiros espetáculos do Grial, em que a referência do corpo da coreógrafa ainda constitui o principal ponto de partida para a criação, apesar das influências dos demais dançarinos do grupo.

O corpo de Maria Paula é por ela definido da seguinte forma: da bacia para baixo é formado pela experiência do Balé Popular do Recife; e da bacia para cima, pela técnica estudada com Laura Proença, fundamental para a compreensão subjacente ao modo da diretora do Grial “usar os braços e para a ênfase na abertura do plexo solar” (Vicente, 2008: 135):

(...) talvez o Balé Popular tenha me trazido mais para a terra, não é? Porque foram seis anos dançando chão. Então a perna era forte, não é? Uma técnica centrada na bacia. Então realmente foi o Balé que me formou tecnicamente neste aspecto. E Laura deu as outras coisas. Ela me deu exatamente da bacia pra cima. Engraçado isso. (Costa Rêgo, 2006a)

Essa observação traz a discussão para o mérito de como a migração de estilos de dança, como resultado concreto de trocas culturais, resulta em formas muito imprevisíveis de se reinterpretarem os vários corpos que estão em jogo. Essa auto-definição nos faz refletir sobre como Maria Paula reconstrói, em seu discurso verbal, uma narrativa sobre a história que está inscrita em seu corpo, tentando organizar sua “demanda” pessoal por um corpo armorial em consonância com a lógica binária de seu principal mestre. Tal perspectiva se mostrará, ao longo da análise dos espetáculos, como um dado importante para compreender como o Grupo Grial constrói uma poética a partir da pesquisa das danças populares. O mapeamento de seu corpo de modo a localizar suas referências populares em seu “centro de gravidade”

(região pélvica) e suas referências eruditas em seu “centro de leveza” (região escapular) nos leva a interpretações, por um lado, dos significados com que alguns trabalhos do Grupo Grial jogam em sua transformação de “danças regionais” em “universais”; e, por outro, dos significados inevitavelmente diversos que surgem quando Maria Paula opta por, literalmente, retirar esse seu corpo “dual” de cena (em *Ilha Brasil Vertigem*).

O estudo da trajetória do Grupo Grial se nos mostrou dos mais instigantes porque tal trajeto afirma quão sutis e pouco simplistas são as relações entre os discursos exegéticos e os próprios textos culturais. No exemplo que aqui discutimos, enquanto no primeiro, é possível Maria Paula Costa Rêgo manter o controle sobre uma invariável afiliação ao projeto armorial; no segundo, ou seja, em suas obras, com foco prioritariamente no corpo, a possibilidade de manter-se totalmente fiel a este projeto se inviabiliza pela própria história do corpo, incluindo o seu, certamente bem mais complexo do que ela mapeia.

Há de se destacar, ainda, que um elemento diferenciador do Grupo Grial em relação às experiências anteriores foi a possibilidade de continuar, não só atuando, mas também realizando uma pesquisa corporal. Esta continuidade, certamente, permitiu ao grupo: em primeiro lugar, investir na pesquisa de uma poética de dança armorial⁷⁶; e, por fim, lidar com a historicidade e a provisoriedade do próprio conceito de dança armorial, de forma que, a cada espetáculo, a preparação corporal apontava para novas possibilidades no modo de construir um “corpo armorial”.

⁷⁶ A construção de uma poética fica muito clara se compararmos os trabalhos do grupo, desde *A Demanda do Graal Dançado*, com o que se apresenta no duo que Maria Paula e Renata Lisboa dançaram, em 1997, para mostrar a Ariano Suassuna em que direção ia a dança que estava no corpo de Maria Paula naquele momento

A Demanda do Graal Dançado: primeiro passo em uma afirmação armorial

A Demanda do Graal Dançado (1998) ocupa um lugar significativo na história das tentativas de dança armorial que contaram com o apoio de Ariano Suassuna. Trata-se do primeiro espetáculo de um grupo que é fundado com o objetivo de dar continuidade, por outro caminho, às experiências da década de 1970. O primeiro, em seu único espetáculo, não atingiu exatamente o que era esperado por seu idealizador; e o segundo foi considerado como um trabalho à parte do Movimento Armorial. O primeiro aspecto a observar em *A Demanda do Graal Dançado*, portanto, é quase obrigatoriamente o que ele apresenta, de antemão, como diferença em relação a essas experiências anteriores.

A concepção de que a dança brasileira erudita parte de uma fusão persiste nesse trabalho, no entanto, essa compreensão logo se refletiu na composição do elenco, como vimos anteriormente⁷⁷, e pela preparação sem diferenciação para as duas partes de artistas que compunham o grupo. O treinamento corporal para o espetáculo englobava uma parte preparatória com Maria Paula, focada na utilização da técnica do *parcours*, que explicamos anteriormente; aulas de dança contemporânea com Giordani Gorki⁷⁸, em uma de suas vindas para o Brasil; mas, paralelamente, os dançarinos faziam aulas de *mergulhão*⁷⁹, com o grupo do Mestre Salustiano.

A dança do cavalo-marinho é descrita da seguinte forma por Maria Acselrad (2002: 103):

⁷⁷ A versão do espetáculo a que tivemos acesso apresenta uma pequena diferença em relação à formação inicial do grupo, mas ainda segue a lógica da divisão entre dançarinos eruditos e populares: não faz mais parte Fernanda Lisboa, e participam Viviane Madureira e Maria Imaculada.

⁷⁸ Giordani Gorki participou da Cia dos Homens, desde sua fundação, em 1988, até 1989. Em 1990, mudou-se para a Europa, de onde retornou em 1996, para instalar-se em São Paulo, onde trabalhou com a Cia. Terceira Dança (Gisela Rocha) e com Márcia Bozon. Em 1999, regressou para a Europa de onde voltou em 2007. Suas referências em dança mais significativas foram, segundo ele: Pina Bausch, Sonia Mota, Airton Tenório, Marisa Godoy, Dyenne Neyman, Rui Horta, Anne Teresa De Keersmaeker, Gisela Rocha, Henrique Rodovalho, entre outros.

⁷⁹ Uma das partes integrantes do longo roteiro que compõe um cavalo-marinho.

A dança do Cavalo-Marinho, composta pela dança do mergulhão, dança dos galantes, dança dos arcos, dança das figuras e roda grande, de forma geral, é uma dança com ênfase na unidade inferior do corpo.

Levando em conta o mapeamento que Maria Paula faz das referências que guarda em seu corpo, essa descrição da dança do cavalo-marinho é significativa para pensarmos, mais adiante, como se dá sua transposição para *A Demanda do Graal Dançado* e *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*, nos quais, em especial neste segundo, tal folguedo ocupa um lugar significativo.

Em *A Demanda do Graal Dançado*, a escolha do mergulhão pode ser justificada por este se caracterizar como um jogo que privilegia uma relação de troca bastante dinâmica, além de ter um certo caráter preparatório, como podemos apreender da descrição feita ainda por Acselrad (2002: 54):

Pequena roda que se forma bem perto do banco, o mergulho, maguio ou mergulhão é uma dança em forma de jogo que tem ritmo binário, passo e toadas próprias, versos mais curtos e uma pequena variação na acentuação de um para o outro (...). É um jogo de olhares e gestos bastante expressivos, que segue o princípio de pergunta e resposta, chamada e recusa e percute com os pés um ritmo que não é tocado por nenhum instrumento do banco. O tombo do mergulho é dança que serve como aquecimento para a noite. É ali que os brincadores “acordam as pernas e o juízo”. A dificuldade se encontra no fato de que quando se é puxado por alguém para dentro da roda, deve se responder ao convite com o corpo, enquanto o olhar já deve estar direcionado para outra pessoa que, por sua vez, repete a mesma movimentação em relação à outra. Mas nem sempre.

Logo, um certo grau de troca de referências entre corpos formados em técnicas e ambientes diversos foi o ponto de partida do Grial nesse seu primeiro espetáculo, mesmo que ainda não tenha havido nenhuma imersão no contexto mais amplo em que o folguedo do cavalo-marinho se apresenta e existe originalmente, no qual a improvisação é um episódio criador bastante significativo. Esse ponto de partida se refletirá no modo como é organizado o roteiro que estrutura o espetáculo, que privilegia a inter-contaminação, mesmo que superficial, de informações corporais entre as duas partes do elenco, como discutiremos mais adiante.

Conforme Maria Paula (Rêgo, 2006b), a improvisação não foi usada como elemento propulsor da criação coreográfica:

Na Demanda (...), muitas das referências usadas foram extraídas do meu corpo. Eu criava célula por célula ali com todo mundo em cena, e assim eu ia construindo. É lógico que nessas pequenas células que eu começava a criar, havia uma contribuição de Fernanda Lisboa (que estava na época da criação), de Lela (Valéria Medeiros). Mas elas diziam: “Não estou sentindo esse movimento não, acho que esse movimento é assim”. Mas, em geral, era um processo de construção de fora pra dentro. Não era um processo de improvisação. Na Demanda, não.

Essa questão do processo de construção dos movimentos, que pouco dispunha do dispositivo da improvisação, remete-nos a outro ponto, que é a autoria da criação. O que Maria Paula declara acerca da criação coreográfica, que se configurou para os dançarinos, segundo ela, como um processo criativo de movimentos de “fora para dentro” parece replicar, de certa forma, a relação entre os papéis de Maria Paula e Ariano Suassuna na autoria do trabalho. Não só o roteiro foi escrito por Ariano Suassuna, como as músicas também foram escolhidas por ele, e isso é definidor, no mínimo, da forma como são concebidas as relações entre a dança e texto e dança e música que estão subjacentes a esse espetáculo, além do que essa relação revela acerca de um outro binômio, culto-popular:

(...) na época eu disse a Ariano: “eu não quero escolher a música”. (...) Eu tinha acabado de chegar da França, eu não tinha disco, não tinha referência de música brasileira. Aí ele me deu uma seleção de música que eu conhecia: Villa-Lobos, Beethoven, etc. Eu não chegaria, talvez, a essa “seleção”, mas eu achava que ele ia pegar grupos que ele conhecia, como o Gestas, o pessoal da Paraíba que estava fazendo música armorial, mas do qual eu só tinha ouvido falar. Mas ele me veio com essas músicas, inclusive que eu já trabalhava antes de ir embora pra França. Então, uma das músicas do Quinteto Armorial é uma música que vai crescendo e troca, nela mesma, de três ritmos: do maracatu, ela passa para o caboclinho, depois ela termina numa rabeca de cantiga de cavalo-marinho. Então, mais do que seguir a estrutura do Balé, seguíamos a própria música inserida no contexto que a gente estava na coreografia, porque no roteiro do espetáculo isto cabia. (Rêgo, 2006b)

A música é também de tal forma definidora, que muito da estrutura do espetáculo, com a sucessão de ritmos, é estabelecida a partir dessa “obediência” à música, em uma relação igualmente de “fora para dentro”. Mas, no próprio relato de Maria Paula, podemos compreender que essa submissão da dança à música não está dissociada dos indicativos do próprio roteiro: “porque no roteiro do espetáculo isto cabia”.

Para escrever o roteiro de *A Demanda do Graal Dançado* Ariano Suassuna inspirou-se na versão portuguesa da novela de cavalaria *A Demanda do Santo Graal*, uma tradução, a partir do francês, da terceira parte do ciclo da *Demanda do Graal*, conservada em manuscritos do século XV (Saraiva e Lopes, s/d: 94). Essa tradução portuguesa constitui o texto português em prosa literária mais antigo, ainda que não seja original. O ciclo arturiano, do qual *A Demanda do Graal* faz parte, é composto de vários episódios: a origem do Graal, ou vaso, que continha o sangue de Cristo, recolhido por José de Arimateia e transportado por ele de Jerusalém até o Castelo de Corberic, na Inglaterra; as profecias de Merlim anunciando novos tempos com a chegada de um predestinado; as aventuras dos cavaleiros do rei Artur na busca do Graal; e, ainda, “o colapso do reino de Logres e a morte do rei Artur no meio de sangue, traição e lágrimas” (Saraiva e Lopes, s/d: 95).

Como indica a sinopse publicada na página eletrônica do Grial, o episódio eleito pelo espetáculo é o que diz respeito à busca do Graal pelos cavaleiros do Rei Artur. A partir dessa fonte intertextual e do que Maria Paula estava desenvolvendo no processo criativo com seu elenco, o roteiro foi construído de modo que a busca do Graal é utilizada como metáfora de uma outra demanda, já antiga na história do Armorial: a de uma dança brasileira erudita, ou, como define Ariano Suassuna (Criações do Grial, 2005), uma “dança ideal”:

No século XV foi feita, em Portugal, uma versão d'A Demanda do Santo Graal, novela de cavalaria que narra a aventura de 150 cavaleiros em busca do cálice sagrado, esculpido em uma só e grande esmeralda, onde se encontraria o sangue de Cristo recolhido no momento de sua morte. É a essa forte narrativa simbólica que alude o título do espetáculo que o Grupo Grial de Dança apresenta com músicas de Villa-Lobos, Antonio Madureira, Beethoven, Antonio Nóbrega e Mestre Salustiano, numa bela e salutar unidade de contrastes que é brasileira e barroca. O título do espetáculo refere-se a uma demanda; uma busca; a procura de um dos caminhos possíveis para a dança brasileira e tentada pela fusão da dança chamada contemporânea com a popular.

O roteiro prévio⁸⁰, incluindo as músicas que ele já prevê, é bastante determinante de boa parte das características do espetáculo que nos interessa discutir: a forma como são transpostos os elementos populares para todos os

⁸⁰ Em anexo.

elementos da cena - espaço, figurino, cenário, trilha sonora, etc. -; e o resultado coreográfico. A dramaturgia encena o encontro da cultura popular com a cultura erudita, especificamente através da dança, numa operação que transplanta historicamente os elementos populares para que eles encontrem seus equivalentes em referências de um contexto épico medieval.

A lógica binária com que é encenado o choque cultural, e a posterior fusão, alude às características do “povo castanho” (Suassuna, 1976), e é a mesma que já estava na dramaturgia de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, de forma que o popular migra para o interior de um discurso culto de afirmação épica das identidades populares. Porém, isso se aprofunda, nesse primeiro espetáculo do Grial, principalmente devido aos pressupostos ideológicos da fonte intertextual.

A escolha de *A Demanda do Santo Graal* como matriz textual reforça, de antemão, uma afirmação épica da cultura brasileira, pela valorização de referências literárias de nossas “raízes” ibéricas, e por essas referências já pressuporem a afirmação nacional, através de símbolos de “resistência” e formação de identidades nacionais. Além disso, precisamos evidenciar os significados articulados pela afinidade com a missão doutrinária que as versões portuguesas das novelas de cavalaria foram assumindo⁸¹: em *A Demanda do Graal Dançado*, a pregação dos valores bons encontra seu correspondente na pregação de uma “arte ideal”, como de resto o faz todo o discurso de Ariano Suassuna ao tratar da arte armorial. O sentido do herói como “bom cavaleiro” também se articula nessa relação intertextual:

O “bom cavaleiro” Galaaz livrara Persival “dos vinte cavaleiros que o perseguiram”, sua lealdade e solidariedade, sua ousadia e habilidade já nos são apresentadas. A seguir, o “torneio forte e maravilhoso” é visto como uma oportunidade para o herói Galaaz percorrer mais uma etapa na estrada em direção à sua predestinação. “[...] Estavam os de dentro tão desbaratados, que não esperavam senão a morte. E Tristão [...] sofrera já tanto que tinha já muito quatro feridas” (MEGALE, 1988, p.579): será em auxílio dos que perdem, dos que estão sendo oprimidos e derrotados, que o herói irá utilizar seus talentos. (Puglia, 2007: 3)

⁸¹ Sobre o assunto, ver Puglia (2007: 2). Disponível em: www.abralic.org.br/enc2007/anais/69/1622.pdf Acesso em: 22 maio 2008.

É por essa imagem de justeza de Galaaz que se contaminam os que estão empenhados na busca de uma “dança ideal”. A afinidade com todos esses significados históricos da novela de cavalaria, sobretudo os acentuados na versão portuguesa, é determinante no modo como os elementos populares são articulados no interior da cena de *A Demanda do Graal Dançado*. A metodologia utilizada no processo de criação possibilitou a troca de informações entre dançarinos populares e eruditos, o que tornou possível alcançar uma forma mais aprofundada de resolver a fusão de elementos em cena. No entanto, essa fusão, na mesma proporção em que é melhor realizada, é também mais fortemente articulada com os objetivos ideológicos da narrativa em que ela é inserida: a afirmação épica das identidades populares. E, exatamente por esses motivos, podemos dizer que *A Demanda do Graal Dançado* já parte de um ponto de maior proximidade com a estética e o discurso armoriais do que as experiências realizadas até então.

Vejamos, portanto, como os elementos que elegemos como relevantes para a nossa discussão (já elencados no início do capítulo) revelam, nesse espetáculo, a ampla convergência que ele assume com relação à estética armorial na afirmação épica das identidades populares, na qual a cultura popular é valorizada no interior de um discurso monológico, de valorização de um passado absoluto, através do dispositivo da lenda nacional e de isolamento da contemporaneidade. Segundo Bakhtin,

A idealização do passado nos gêneros elevados tem um caráter oficial. Todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes (de tudo que está concluído), organizam-se dentro da categoria axiológica e temporal do passado, em uma representação distanciada, longínqua (desde o gesto e o vestuário até o estilo, tudo é símbolo do poder). (Bakhtin, 2002: 411)

Nada poderia ser mais apropriado para começarmos a refletir como se dá a transposição dos elementos populares para um outro espaço cênico e social nesse espetáculo. Tudo está organizado “dentro da categoria axiológica e temporal do passado, em uma representação distanciada, longínqua”, desde o embaralhamento e esvaziamento histórico dos significados dos folguedos representados, passando pela composição do espaço, do tempo, do figurino, do cenário e da trilha sonora, até os resultados coreográficos. Faremos uma

descrição mínima de alguns elementos que serão requisitos para o desenvolvimento da análise.

A divisão do elenco entre dançarinos populares e eruditos é utilizada na cena e está articulada com o decorrer da narrativa metalingüística da busca de uma dança brasileira erudita. Os dançarinos masculinos, populares, dão início ao espetáculo e, seguindo as pistas de romances, adentram o palco de fora para dentro a partir da platéia, em uma sugestão da diáspora, ou deslocamento, da cultura popular para um outro lugar cênico de tradição “nobre”. No roteiro, há indicação de que os homens “usam roupas que aludem ao Mateus, ao Bastião e ao Birico” (provavelmente se fossem três dançarinos, o que não é o caso). E as roupas das mulheres sugerem “a da Mestra, a da Diana, a da Contramestra e a da Caterina [*sic*]”, com a ressalva de que “não é preciso ser cópia, serão alusões, sugestões, recriações” (Suassuna *apud* Siqueira, 2002: 77).

No resultado apresentado⁸², os dançarinos masculinos, por seu gestual, seu figurino e seu significado na narrativa (incluindo essa entrada inicial), nos remetem a bufões, bobos ou mesmo personagens da *Commedia dell'arte*, ao mesmo tempo em que são alusivos ao pastoril, pois um traja azul, e o outro, vermelho. A entrada a partir da platéia pode lhes conferir o significado de quem conta a história a ser encenada, e, como *bufão*, tal história perde o compromisso com a verdade, ao mesmo tempo em que ganha conotações de uma “verdade oculta”, previsão do futuro, ou a visão ainda que ingênua daquilo “que a sabedoria dos outros não consegue perceber” (Pavis, 1999: 35). Ao mesmo tempo, podemos identificar, pelo modo como se movem, e por suas funções, com os atores de *commedia dell'arte*, na qual se salienta:

(...) o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação “coreograficamente”, ou seja, em função do grupo e utilizando o espaço de acordo com uma encenação renovada.

As dançarinas de formação erudita, que no início do espetáculo já se encontram no palco (na coxia), vestem roupas que, certamente pelo

⁸² Ver ficha técnica de cada um dos espetáculos nos anexos. Apenas nos referimos aos autores de um determinado elemento cênico, quando isso se faz relevante para a discussão desenvolvida.

embaralhamento de elementos, são de difícil identificação com referenciais históricos: calças com uma saia sobreposta com estampas que remetem às figuras do cenário, e ainda um véu cobrindo a cabeça e o colo. O gestual religioso com que iniciam o espetáculo dão ao véu que vestem nesse momento uma conotação também religiosa, assemelhando-se a lenços usados pelas mulheres na cabeça, “provavelmente de origem moura” (Köhler, 2005: 262), na Espanha do século XIV; apesar de o conjunto das roupas guardar mais semelhanças com roupas nobres da antigüidade africana (especificamente da Etiópia).

Mais significativo, porém, é dizer que, paralelamente ao processo de absorção de elementos populares pelos corpos dessas dançarinas ao longo da peça coreográfica, há uma diminuição dos trajes usados por elas no início: primeiramente é retirado o véu; depois a saia, quando ficam na cintura ainda espécies de pedaços de couro⁸³; e, em seguida, ficam apenas a calça e blusa (ou macacão de malha) que estavam por baixo. Esse “desnudamento” também acontece com os dançarinos populares, porém quase ao final do espetáculo. A única dançarina que compõe a parte popular do elenco aparece com um vestido branco bastante simples e diverso da aparente realzeza dos trajes das demais dançarinas.

No cenário (de Dantas Suassuna), um imenso painel de fundo, com continuidade nos separadores das laterais, apresenta uma simbologia relacionada com o ideário armorial: aves, cobras, cactos (alusivos ao sertão nordestino), e outras figuras arquetípicas como quadrado, triângulo, círculo, cruz, todos desenhados com traços rudimentares; no centro, abaixo da cruz, uma porta à semelhança de uma arcada esconde, com um véu, um banco do cavalo-marinho⁸⁴ (do grupo de Mestre Salustiano), que toca ao vivo, em diversos momentos do espetáculo. Todos os símbolos dispostos neste cenário evocam um ambiente de espiritualidade contraposta à realidade material.

⁸³ Isso é o que é possível identificar pelo vídeo.

⁸⁴ O banco, no cavalo-marinho, é onde ficam os músicos, tocando os seguintes instrumentos: mineiro, baje, pandeiro e rabeca. Porém, é um elemento de tamanha importância, que pode ser considerado como mais um personagem do folguedo, com o qual os demais interagem, improvisam, etc. Os músicos que tocam no espetáculo são: Mestre Salustiano, Wellinton Salustiano, Gutemberg e Válber. A disposição dos músicos no banco pode ser vista no desenho intitulado “Geografia de uma roda de cavalo-marinho” (Achselrad, 2002: 133), que se encontra nos anexos.

Porém, o fato de o banco do cavalo-marinho, que nesse espetáculo representa o emblema da cultura popular, estar situado na arcada, ao centro e abaixo da cruz ganha conotações alusivas ao lugar sagrado em que se encontrará algo fundamental na busca que se estabelece nesse espetáculo, como será revelado em uma cena específica que comentaremos mais adiante.

A trilha sonora é outro elemento que compõe o quadro básico para o desenvolvimento de nossa análise. Pensada desde o roteiro de Ariano Suassuna, é composta, assim como o elenco, por uma justaposição de peças eruditas e populares. Estão no espetáculo o *Quarteto n.1 para cordas*, de Villa-Lobos; Beethoven; *Toque para Marimbau e Orquestra*, de Antônio Madureira; *Entremeio para Rabeca e Percussão*, de Antônio Nóbrega; e, entre várias outras músicas tocadas ao vivo, Romaria, do Mestre Salustiano.

A Demanda do Graal Dançado transpõe para a cena o frevo, a ciranda, o maracatu, o cavalo-marinho, caboclinho, etc., mas não há relação com as narrativas ou com os significados históricos de nenhuma dessas manifestações. Os elementos - personagens, instrumentos, acessórios, mas sobretudo passos - são transplantados para outro universo histórico, de modo que sua historicidade (e também sua contemporaneidade) lhes é removida. Isso tem relação com a subordinação dos elementos à narrativa épica de fundo, mas também com a qualidade da pesquisa sobre a cultura popular desenvolvida para esse espetáculo.

Quando *A Demanda do Graal Dançado* estava em montagem, o referencial da “cultura tradicional de Pernambuco” da qual o grupo partia era ainda, conforme Maria Paula (Costa Rêgo, 2006b), muito fortemente as referências que ela havia assimilado em sua passagem pelo Balé Popular do Recife. E, devido a isso, o principal elemento em que se investiu nesse espetáculo foram os passos das danças representadas em cena: “para mim, na *Demanda*, o foco é o passo (Costa Rêgo, 2006b). Dessa forma, no resultado coreográfico de *A Demanda do Graal Dançado*, tanto nas referências às danças populares e nas suas recriações, quanto nas informações de dança oriundas de ambientes cultos, apreendemos que o ponto de partida é, de fato, o passo.

Coerentemente com o roteiro, há, ao longo do espetáculo, uma gradação, uma passagem da execução de passos “puros” para uma recriação

dos mesmos, como que a representar o trajeto narrativo da busca da “dança ideal” à qual se referiu Ariano Suassuna. Há cenas metalingüísticas, que tratam exatamente das trocas de informações entre corpos vindos de contextos diferentes (o popular e o culto) e que resultam no que, conforme a visão de Ariano Suassuna, é o ponto de partida para a criação de uma dança brasileira erudita: a idéia de fusão. Sobre isso o escritor relata em uma entrevista concedida à TVE: “eu escrevi o roteiro de uma maneira que os dançarinos de formação popular aproveitassem a experiência dos outros de formação erudita e vice-versa” (*apud* Vicente, 2008: 130).

Algumas cenas representam claramente a narrativa inspiradora do espetáculo, ao mesmo tempo em que representam metalingüisticamente a busca da dança brasileira “erudita”. Logo no início (2’30’’) ⁸⁵, uma “procissão imploratória” (Suassuna *apud* Siqueira, 2002: 77) conduz um andor vazio, simbolizando exatamente o que será ainda buscado. Nesse momento, o conjunto de movimentações das dançarinas recria um gestual com significados religiosos. A referência clara à procissão se alterna com um quadro (4’30’’) no qual, em uma espécie de digressão, além de outros gestos alusivos ao universo religioso da narrativa, conta-se a história do corpo dessas dançarinas: suas referências eruditas praticamente ainda não mescladas às danças populares. Nesse momento, é predominante uma movimentação resultante da utilização de técnicas modernas, e alguns elementos de balé clássico. O fundo musical, que era a *Romaria* do Mestre Salustiano ao início da procissão, muda para o *Quarteto n. 1* para cordas de Villa-Lobos.

Terminada a procissão (8’50’’), as dançarinas fazem uma passagem de *temps levés* ⁸⁶ já mesclada com alguns movimentos recriados do frevo, como se um primeiro momento da troca com os dançarinos populares já tivesse tido início após a procissão. Na cena seguinte, a metalinguagem da fusão do popular com o erudito fica ainda mais clara: o dançarino vestido de azul com trajes e acessórios sugerindo um universo de realeza (o esqueleto de uma saia e uma coroa), faz movimentos explícitos do maracatu de baque virado,

⁸⁵ As indicações de tempo no registro em vídeo são aproximadas, não exatas.

⁸⁶ Segundo Pavlova (2000: 218): “(...) designação para o salto dado sobre um pé e realizado em qualquer posição. A(o) bailarina(o) sai do chão com o pé bem esticado, usando toda a extensão muscular para realizar a elevação na ponta do pé, ficando esta ponta para baixo e a perna esticada após o demi-plié”.

enquanto as dançarinas, que dançam ao seu redor, assimilam, gradativamente, elementos do maracatu, mas sempre recriando-os a partir da mesclagem com saltos (alguns provenientes do balé clássico), *attitudes*, outras formas de usar o peso e a velocidade. O dançarino também é contaminado pelas referências corporais das dançarinas, e, ao final, também recria os movimentos, através da repetição dos movimentos de braço e de outra qualidade de velocidade e de uso do peso. O traje real estabelece, nessa cena, uma relação metonímica com a corte, um ponto de convergência entre as representações eruditas e populares, e a concepção de cultura mestiça como fusão harmônica:

A noção de Corte está extremamente ligada à de harmonia, funda os valores e as coisas, sendo que a ligação entre rei e vassalos é uma espécie de equilíbrio que se busca. Tanto que, ameaçada a saúde do soberano, transtorna-se o bem-estar do reino. Vem a desolação, a terra gasta (The waste land), a morte. (Ferreira, 1991: 54)

Mas a cena que mais evidentemente funciona como metalinguagem da inter-contaminação entre os corpos dos dois subgrupos do elenco é a que transpõe para o palco uma representação do *mergulhão* do cavalo-marinho, que foi, como vimos, um dos meios de preparação física para o espetáculo. Esse, inclusive, é o único momento do espetáculo em que a utilização do espaço, para o qual contribui a iluminação, faz referência (embora parcial) ao espaço do folguedo representado. Em primeiro lugar, o banco é posto em evidência (17'10"), e começa a tocar o ritmo do cavalo-marinho. Em seguida, o dançarino vestido de vermelho entra em cena e faz as graças ou "pantinhos"⁸⁷ de quem está em evidência na roda do mergulhão, só parando quando vê entrarem em sua direção as três dançarinas eruditas, cada uma com uma espécie de tocha da mão (em uma possível sugestão de ritos iniciáticos de morte e renascimento) e já desprovidas dos acessórios ou trajes do início do espetáculo (véu, saia e couros na cintura). Elas se retiram e retornam, e, a partir daí, sucessivas passagens delas aludem ao jogo de pergunta e resposta próprio ao mergulhão, sempre com acréscimos graduais

⁸⁷ Segundo Maria Acselrad (2002: 105), "pantinho" é uma "categoria nativa [da Zona da Mata Norte] que procura dar conta da expressividade ou estilo pessoal que qualifica e individualiza o samba de cada brincador (...)".

de informações do cavalo-marinho, bem como de sua recriação, na movimentação que elas realizam ao longo de todo esse “jogo”. É importante ponderar, no entanto, que embora a luz projete um círculo no chão, essa formação não se realiza pelo conjunto de dançarinos, uma vez que as dançarinas entram e saem de cena para a coxia, afirmando, com isso, a natureza do espaço cênico do teatro, e, de certa forma, tornando superficial o efeito da troca cultural.

Inicialmente, o dançarino de vermelho mescla passos próprios ao momento do *mergulhão* com outras variações de pisada no chão e cruzadas de perna. As dançarinas realizam a “corrida” do *mergulhão*, enquanto os braços se mantêm ocupados das tochas (um elemento que não pertence à dança que está sendo representada, mas à narrativa na qual ela é inserida). Aos poucos, elas introduzem um tipo de movimentação com o tronco e com os braços, com uma ênfase na abertura do plexo solar, para a qual certamente contribuíram as referências da técnica do *parcours* aprendida com Laura Proença por Maria Paula e utilizada na preparação corporal desse espetáculo. É interessante, nesse momento, observar como se reflete claramente a forma como a própria Maria Paula mapeia o seu corpo: da cintura para baixo formado pela sua passagem no Balé Popular do Recife; e da cintura para cima, principalmente pelas suas aulas com Laura Proença. De fato, fica evidente, nesta cena, que, embora da cintura para baixo o tipo de movimentação das dançarinas seja mais aproximada com as que são realizadas nas rodas de cavalo-marinho, a sua recriação se dá através de uma amplificação, que consiste numa ênfase na ação de saltar, e no preenchimento possibilitado pela execução simultânea do mesmo movimento pelas dançarinas, “coreografando” os passos do cavalo-marinho. Essa forma de transpor a dança popular é ainda bastante aproximada do método criado pelo Balé Popular do Recife para fazê-lo.

Curioso é notar que, ao passo que o dançarino de vermelho permanece em cena executando passos “puros” do cavalo-marinho, numa qualidade que preserva sua individualidade como brincador, o dançarino de azul, em um certo momento (20’), acompanha as dançarinas em novas formas de dispor os movimentos do cavalo-marinho no espaço (entrando e saindo de cena) e nas coreografias sincronizadas que recriam os passos dos folguedo. Isso ganha um

significado decerto relevante se relacionarmos com duas outras cenas em que é esse mesmo dançarino que é contaminado pelas trocas com a parte erudita do elenco. Uma é anterior a essa cena do *mergulhão* que acabamos de analisar, aquela em que ele entra com roupas representativas da corte, que já comentamos anteriormente; e outro momento (26'55") em que a dança representada é novamente a do maracatu de baque solto, ficando nesta segunda ainda mais evidente a recriação. Enquanto as dançarinas introduzem saltos que inexistem em um passo com cruzamento de pernas do maracatu, o dançarino de azul recria os movimentos dessa dança através da mesclagem com o frevo, o samba, passos do caboclinho, agachamentos, novos movimentos de braço, interrupções de movimentos já existentes, piruetas, inclinações de tronco, repetições e reformulações na velocidade com que comumente são realizados alguns dos passos do maracatu.

Dessa forma, o dançarino de azul ganha, dentro da narrativa, o papel simbólico da contaminação também do popular pelo erudito. A escolha do azul para este papel ganha conotações ideológicas bastante significativas, se considerarmos que, na cultura ocidental, esta cor, em contraponto ao vermelho (em que está vestido o outro dançarino), é identificado com o imaterial, o celestial, ao passo que o encarnado é relacionado com o material e o terreno⁸⁸. Como se a passagem do “regional para o universal”, objetivo pretendido por Maria Paula e Ariano Suassuna nessa demanda, coincidissem com esta outra passagem: do terreno para o celestial, da carne para o espírito, constituindo este o significado mais amplo que podemos apreender dessa “universalização” através de um deslocamento da ênfase na parte inferior do corpo para a parte superior.

A dançarina popular, Maria Imaculada Salustiano, que, diferentemente da estréia, participa nessa versão que analisamos, cumpre também um papel relevante dentro da narrativa, pois é dela a incumbência de abastecer, com um cântaro de água, a bacia dos demais dançarinos, que se encontram imóveis nas laterais do palco, próximos aos separadores. À medida que ela abastece cada uma das bacias, o dançarino “contemplado” começa a realizar

⁸⁸ Além de essas cores representarem, respectivamente, os cristãos e os mouros, entre os quais a extensa história de lutas é comumente aludida por Ariano Suassuna, especialmente nas obras que analisamos no terceiro capítulo.

um gestual inicialmente alusivo a um banho, mas depois, deslocando-se para o meio da cena, para dançar o maracatu recriado que acabamos de descrever. A função simbólica dessa cena sobrepõe mais de um significado: relaciona, por um lado, o papel fertilizador da água com a cultura popular; e, por outro, remonta à simbologia da água na matéria de Bretanha ou no ciclo arturiano:

Arthur teria sido concebido ao som das marés, em Tintagel, que fica sob o castelo do Duque da Cornualha; tirou a Bretanha das mãos bárbaras em doze batalhas, cinco das quais às margens de um rio; entregou sua espada, Excalibur, ao espírito das águas e, ao final de sua saga, foi carregado pelas águas para nunca mais morrer.⁸⁹

Por fim, duas outras cenas revelam de que forma a representação da cultura popular é inserida no discurso épico desse espetáculo. Após a longa parte descrita do *mergulhão*, as dançarinas “eruditas” vão para trás do painel e puxam o véu que esconde o banco do cavalo-marinho (21’30”), numa espécie de revelação do lugar em que se encontra o que é buscado nessa demanda, o ambiente da cultura popular. Na narrativa, a conotação desse momento é a proximidade com o Graal. Os significados ideológicos que extraímos dessa ação das dançarinas de rasgar o véu e revelar a “riqueza” antes oculta estão vinculados à relação do sujeito de elite com a cultura popular, na qual esta, numa condição passiva, depende daquele para “entrar em cena”. É nesse momento que os músicos do banco se adiantam para o meio do palco e, em círculo, dançam, fazem graça, gesticulam, ao mesmo tempo em que continuam a tocar; e, quando voltam ao seu lugar, o pacto do público com o significado desse emblema parece dar-se facilmente: são aplaudidos em cena aberta.

O outro momento é complementar desse deslocamento dos elementos populares para um significado específico dentro da narrativa, possibilitando uma leitura da definição de cultura popular com que esse espetáculo opera. Em uma segunda entrada para o meio da cena (37’20”), o rabequeiro do banco (Salustiano) entrega a rabeca para uma das dançarinas que se encontra, junto aos demais dançarinos, sentada em um círculo resultante do desenho coreográfico da cena anterior. A dançarina passa a rabeca para um dos

⁸⁹ Disponível em: <http://users.hotlink.com.br/egito/santgrl.htm> Acesso em: 27 de maio 2008.

dançarinos, e assim se vai passando o objeto sucessivamente. A rabeca, em cena, é o signo que substitui o cálice, “entregue por cada bailarino a um integrante do grupo”, como descreve o roteiro, que também anuncia o frevo final, dançado como “celebração e sagração final, semelhante à dança de Davi diante da Arca, porque o Graal da Dança Brasileira foi reencontrado” (Suassuna *apud* Siqueira, 2002: 78).

Apesar de *A Demanda do Graal Dançado* não partir mais da insistência no balé clássico como preparação obrigatória (embora uma parte do elenco já guarde essa referência na história de seus corpos), o espetáculo parte de uma lógica na relação entre dança e texto próxima à que os balés de repertório mantêm com as suas narrativas geradoras. Tal qual acontece nesses casos, a dança aspira a ser textual ou discursiva, e estabelece, portanto, um enfoque dos textos matrizes (*A Demanda do Santo Graal* e o roteiro de Ariano Suassuna) que submete a experiência do corpo dançante à tradução *semântica* dessas fontes intertextuais. Desse enfoque, que Michel Bernard (2001: 126) nomeia de *semântico*, advém uma série de convergências ideológicas entre esse espetáculo e o pensamento e a obra de Ariano Suassuna, sobretudo no que se refere à opção por uma “afirmação épica das identidades populares”.

A relação de Ariano Suassuna com *A Demanda do Santo Graal* é certamente também atravessada pelo modo como a lenda arturiana chegou ao Brasil e teve bastante acolhida na tradição oral nordestina: não como forma literária rígida, mas como “uma ideologia dinâmica e atuante” (Ferreira, 1991: 57). Apesar de a figura do rei Artur não ser salientada no que se absorveu do ciclo arturiano na tradição nordestina, o universo encantado da corte do rei Artur, que é vizinha do Reino da Morte, está ligado a um motivo ou tema constante no romanceiro nordestino de encantamento: a busca constante do outro mundo (Ferreira, 1991: 53-59). A partir disso, podemos identificar vários deslocamentos em *A Demanda do Graal Dançado* que transfere para a história da busca de uma “dança ideal” os ideais de um mundo de eterna paz e felicidade, a ser conquistado com sacrifícios, “quando se pretende fundar na Bretanha, um país ideal sem medo, sem trabalho e dor, um Reino de Harmonia perfeita” (Ferreira, 1991: 54). Na construção dessa perfeição, o elemento constante é a ligação com o outro Mundo:

(...) o país da fartura, onde se encontra, por exemplo, comida para todos na tigela inesgotável, no caldeirão da abundância, uma terra em que não penetram a morte nem a velhice, a terra da juventude e da fecundidade, de promessas geralmente ligadas ao talismã da abundância. (Ferreira, 1991: 55)

Os vários deslocamentos realizados nesse espetáculo - históricos, narrativos, espaciais, etc. - operam um embaralhamento de referências semelhante à fusão entre as intertextualidades bíblica e cavaleiresca do *Romance d'A Pedra do Reino*, contribuindo para o “esvaziamento histórico dos vários contextos relacionados” (Ramalho, 2006: 405). Nesse esvaziamento, elementos do popular são valorizados como símbolos isolados, que ajudam a dar materialidade ao discurso inventivo de uma tradição e de uma continuidade histórica que justificam a constituição de uma nação.

Além de a valorização da cultura popular pelo viés da tradição e por objetos isolados (os passos, a rabeca, etc.) estar condizente com a opção epistemológica que exclui o agente popular como correspondente histórico da cultura que ele produz (no presente), outra convergência desse espetáculo com o discurso armorial acerca da cultura popular e com o romance emblemático dessa estética nos revela outra falsa inclusão: a valorização das manifestações populares pela sua semelhança com a cultura de elite, e não pelas diferenças e reelaborações (que parecem ganhar um sentido de “rebaixamento” do qual é preciso retornar a “elevar-se”).

Em *A Demanda do Graal Dançado*, a dualidade entre este e o outro mundo é representado pelo véu que separa o banco do cavalo marinho, de onde sai a rabeca, assim como o Graal, uma metonímia do “outro mundo”, e, portanto, o “talismã da abundância”. É pelas conotações dessa epicidade, que o popular, o “outro mundo”, é contaminado na retórica construída por esse espetáculo. Mas essa lógica dual, como o livro-raiz de que tratam criticamente Deleuze e Guattari, é o modo como está articulada a relação entre o popular e o culto de um modo geral dentro do espetáculo: nas sobreposições narrativas, nas cores, na música, na constituição do elenco e na divisão do corpo (da coreógrafa e diretora) do qual parte a criação de movimentos desse espetáculo, e, ainda, no entendimento implícito de que a

nossa cultura é uma fusão de contrários (como uma fusão de passos oriundos de dois mundos opostos).

Vimos, no capítulo anterior, como a concentração no passo pode ser interpretado como equivalente à primazia dos objetos isolados como um dos obstáculos epistemológicos, herdado dos folcloristas, no estudo da cultura popular. E vimos, ainda, como essa opção vinha sendo repetida na história das tentativas de criar uma dança armorial, até porque essa compreensão pode ser extraída do próprio discurso de Ariano Suassuna, como discutimos no segundo capítulo. Esse aspecto, no entanto, constitui um dos focos de ajuste na trajetória do Grupo Grial, como argumentaremos no decorrer do capítulo.

Conforme Maria Paula (2006), no próprio processo de *A Demanda do Graal Dançado*, ela foi percebendo que havia uma diferença entre o que entendia como *passo* e o que entendia como *linguagem*, algo que, pela sua declaração, consistia em uma compreensão mais ampla e aprofundada das danças “tradicionais”.

Na transposição do passo para a cena, Maria Paula (2006) pondera:

Mesmo quando o foco ainda era o passo, o interessante dessa pesquisa era como fazer a releitura desse passo. (...) Então, por exemplo, colocamos uma tesoura de frevo em câmera lenta, com a cabeça estacada para trás, e aquilo ali dava uma outra dimensão. Era tão simples quanto isso: trocar o ritmo da tesoura e colocar uma cabeça estacada para trás que inexistia. O efeito daquilo já era como o de uma bomba atômica. (...) A sensação que eu tinha era essa, entendeu? E a partir dessa, eu passava a ter uma outra sensação: a de que o passo não me sustentava mais, não me correspondia mais. E eu acho que na própria Demanda houve alguns momentos em que eu falei de construção de linguagem. E a gente poderia, não somente mexer na estrutura do passo, como a gente poderia mexer na estrutura daquela célula de movimentos. (Costa Rêgo, 2006b)

Provavelmente, até pelo convívio com o grupo de cavalo-marinho do Mestre Salustiano ao longo de todo o processo, a necessidade de ampliar o foco da pesquisa deve ter constituído um desejo futuro para Maria Paula, desde esse primeiro espetáculo, embora não possamos concordar com a afirmação sobre essa primeira experiência, reproduzida em uma matéria de divulgação da estréia de *A Demanda do Graal Dançado*, segundo a qual se tratava de “um mergulho de profundidade. Para chegar à criação de uma técnica corporal que leve em consideração o contexto e o modo de ser

brasileiro” (Moura, 19 de março de 1998). Esse mergulho só seria dado algum tempo depois, mas naquele momento já parecia haver, ao menos, a necessidade de partir de uma imersão maior, para chegar aos objetivos que até então haviam sido frustrados.

Além disso, podemos ver inscrito nesse espetáculo, diferentemente da experiência passada do Balé Armorial, o diálogo que o Grupo Grial, desde o início, estabelece com a “mudança em curso na relação com as culturas populares: o lugar do artista popular” (Vicente, 2008: 146), que “passou a protagonizar ações artísticas e ampliar seu espaço na mídia e no debate cultural”:

Não bastava apenas se inspirar na cultura popular, como fez o BPR, mas apresentar o artista executando sua arte. Assim, mesmo que ainda de forma incipiente, Mestre Salustiano, Pedro Salustiano e Jaflis Nascimento protagonizam suas performances em cena, marcando suas interpretações individuais. O que poderia ser lido como um problema de coerência do elenco é a sinalização de um caminho que o grupo Grial investirá na década seguinte: ao invés de transformar o movimento e o modo de dançar dos artistas de tradição popular, buscará formas de tornar proeminente essa especificidade como qualidade artística. (Vicente, 2008: 146)

Veremos, pois, no decorrer de nossa discussão, como a compreensão de Maria Paula de que sua pesquisa não seria redutível aos bens populares, sua necessidade, a partir disso, de investir mais amplamente no contexto que originava tais bens, e seu convívio com esse ambiente e com os agentes produtores, ao ponto de querer transportá-los para a cena, foram compondo, pouco a pouco, justamente o conjunto de fatores que incompatibilizaram, na fase mais recente do grupo, uma manutenção da “afirmação épica do popular” tal qual vimos encenada em *A Demanda do Graal Dançado*.

As visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto: ampliando o passo

O terceiro espetáculo do Grial, *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* (2000), representa um momento de maior maturidade em, pelo menos, três aspectos: na trajetória de Maria Paula Costa Rêgo como coreógrafa e diretora; nas escolhas das afinidades com a estética armorial; e na pesquisa corporal do grupo. Esses três indícios de maior maturidade dizem respeito a como, nesse trabalho, o grupo se mostra mais profundamente afinado com a visão estética de Ariano Suassuna, ao mesmo tempo em que se direciona a uma autonomia no modo de atualizar o armorial para o âmbito da dança.

Este é o primeiro espetáculo do grupo que Maria Paula concebe, coreografa e roteiriza⁹⁰. Seu roteiro é baseado na obra emblemática do armorial que aqui discutimos: o *Romance d'A Pedra do Reino*. No entanto, informações da ficha técnica (“livremente inspirado no “Romance d'A Pedra do Reino” de Ariano Suassuna), o depoimento de Maria Paula e o registro do espetáculo permitem constatar que a relação com a fonte intertextual é mais livre do que em *A Demanda do Graal Dançado*. Neste primeiro trabalho, os elementos narrativos da primeira fonte (*A Demanda do Santo Graal*) são substituídos, mas existe uma lógica temporal gradativa que parece fiel à idéia da demanda do Graal; e a estrutura do roteiro de Ariano Suassuna é seguida, apenas com algumas adaptações dos componentes cênicos (figurino, por exemplo).

Ao inspirar-se no *Romance d'A Pedra do Reino*, o que motivou o roteiro do espetáculo foi, segundo Maria Paula (Costa Rêgo, 2006b), ao mesmo tempo, a criação de um “universo estranho”, a distância que Ariano Suassuna tem com “o universo estético conhecido”, e o “delírio do Quaderna na

⁹⁰ *A Demanda do Graal Dançado* já tinha concepção e coreografia de Maria Paula Costa Rêgo, mas o roteiro e escolha das músicas são de Ariano Suassuna; já no *Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo*, segundo espetáculo do Grial, o roteiro era de Maria Paula, mas a direção geral era de Romero Andrade Lima.

construção desse universo estético, a visão de Quaderna sobre estética”. Na apresentação do espetáculo, disponível no *site* do grupo, encontramos a seguinte descrição:

As visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto inspirou-se no Romance d’A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. É nesse romance único, de visão barroca, estranha, forte, livre e brasileira do mundo, que o Grupo Grial de Dança foca seu objetivo principal: introduzir no seu dançar, na sua concepção coreográfica e estética, esta força singular. Quaderna, seu personagem principal, dá a impressão de estar em um grande circo que seria o seu mundo rodeado pelas visões de sua imaginação. Fatos acontecidos com seus antepassados, visões reais de uma coroação sertaneja, o sonho de uma obra essencialmente brasileira e uma suposta guerra entre mouros e cristãos são elementos de uma narrativa coreográfica que não conta a história do Romance d’A Pedra do Reino, mas por meio dela, avança mais um passo na construção de uma linguagem contemporânea de dança baseada na brasilidade de nosso povo. Em suas alucinações de um Brasil original, moreno e mestiço, todos se deparam com um Quaderna em si mesmo, e é com esta característica em comum, mítico [*sic*] e sonhadora, que o Grupo Grial de Dança constrói o seu picadeiro, o seu espetáculo.

Do depoimento de Maria Paula, bem como dessa descrição disponível na página eletrônica, podemos extrair várias das questões que mostram como a relação do trabalho do grupo com a estética armorial não pode ser considerada em termos simplistas, e como isso está fortemente representado por esse espetáculo. A forma como Maria Paula adapta a obra inspiradora pode ser enquadrada nos modelos de leitura coreográfica que Michel Bernard (2001) nomeia de abordagem *estética* e abordagem *poética* ou *ficcional*, lembrando que é o próprio autor quem considera a hipótese de esses dois tipos de enfoque virem acompanhados entre si.

O foco na transposição de um “universo estranho”, da visão estética tanto de Quaderna quanto de Ariano Suassuna (a coreógrafa sobrepõe as duas em seu depoimento), ajusta os objetivos de *As Visagens de Quaderna* a uma abordagem *estética* do *Romance d’A Pedra do Reino*. É o “delírio estético” de Quaderna que Maria Paula seleciona como elemento propulsor de sua criação, ou pelo menos é esta “chave” de leitura que seu depoimento e o próprio título do espetáculo nos fornecem. Para a transposição desses delírios, ou das “visagens de Quaderna”, o modo encontrado para reportar-se ao universo narrativo do romance é através de uma profusão de imagens de todas as ordens (por sons, objetos, ritmos, características do cenário, etc.) extraídas

da obra literária, o que faz com que o projeto coreográfico esteja comprometido com o texto inspirador também em uma abordagem *poética* ou *fictícia*, conforme Bernard (2001: 128).

Se, por um lado, esses enfoques do texto implicam uma autonomia um pouco maior do coreógrafo se comparados à abordagem *semântica*⁹¹, por outro, no caso específico que aqui discutimos, revelam o caráter ativo de Maria Paula nas escolhas de suas “afinidades eletivas” com a estética armorial, seja a de Quaderna ou a de Ariano Suassuna, como sua própria descrição sobrepõe. E essas afinidades serão definidoras até na relação com o que constitui um sintoma de maior autonomia do grupo em relação à visão de Ariano Suassuna, a pesquisa corporal, como detalharemos mais adiante.

Considerando as pistas dadas pela própria sinopse de *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*, tentemos entender por que tal espetáculo não conta a história desse romance, mas, através dela, “avança mais um passo na construção de uma linguagem contemporânea de dança baseada na brasilidade de nosso povo”, como descreve a sinopse. Como o elemento priorizado do romance é o ponto de vista de Quaderna sobre os acontecimentos, “suas alucinações de um Brasil original, moreno e mestiço”, e, ainda, o Quaderna que cada um tem dentro de si, vejamos como a dramaturgia do espetáculo, bem como seu projeto coreográfico, incluindo nisso a transposição da pesquisa corporal, estão atravessados pela leitura do texto literário.

Kleber Lourenço (2008), dançarino, ex-integrante do grupo, lembra que no período próximo à montagem de *As Visagens de Quaderna*, as aulas eram rotativas: ele e Valéria Medeiros davam aula de contemporâneo; Maria Paula oferecia aulas de improvisação. Mas, em resumo, relata que improvisação, consciência corporal e cavalo-marinho foram as referências corporais utilizadas para a criação desse espetáculo, além de, em um determinado

⁹¹ A ordem como Michel Bernard apresenta os tipos de enfoque insinua uma gradação do modelo mais preso ao texto ao mais livre. Porém, os que ele considera, de fato, como leituras originais do texto para um projeto coreográfico são os enfoques “pragmático” e “rizomático”, mas sobretudo este último, que o autor entende como o enfoque “eminente e propriamente coreográfico” (Bernard, 2001: 131).

momento, algumas aulas de capoeira, samba, maracatu e afoxé com o Mestre Meia-Noite⁹².

Avançar mais um passo na construção de uma dança contemporânea brasileira com base na cultura popular implicou, nesse espetáculo, dar início ao “mergulho de profundidade” no ambiente popular, que se pretendia desde o primeiro trabalho. No lugar do enfoque superficial de vários folguedos ou de apenas um aspecto de cada folgado (como o *mergulhão* aprendido com Mestre Salu durante a preparação de *A Demanda do Graal*), o objeto da pesquisa foi o universo do cavalo-marinho como um todo, a fim de que se pudesse avançar também do foco no passo para a construção de uma linguagem. Para isso, na preparação do corpo para a montagem, a dança do cavalo-marinho ganha o papel principal. Conforme Maria Paula (2006), o estudo do percurso do movimento (o *parcours* já mencionado anteriormente) ainda contribui para iniciar as aulas, como uma espécie de alongamento, mas é nos movimentos do cavalo-marinho que os laboratórios de improvisação são baseados para a criação coreográfica: “o cardápio era cavalo-marinho” (Costa Rêgo, 2006b).

Quando havia uma apresentação ou um ensaio de cavalo-marinho em uma das cidades da Zona da Mata Norte em que tal folgado acontece, o grupo se organizava para ir durante o dia, “passar algumas horas com os mestres e ver a brincadeira à noite” (Costa Rêgo, 2008b), pois já não estavam no Grial nem o Mestre Salustiano, nem seus filhos, Maria Imaculada e Pedro Salustiano. Através dessas idas ao interior e da pesquisa de outras fontes, o grupo passava a investir na ultrapassagem do passo para chegar à construção de uma poética corporal. Além disso, nuances do cavalo-marinho começaram a ser percebidas nessa pesquisa, a exemplo do fato de que existem inúmeras diferenças entre os diferentes cavalos-marinhos:

⁹² Conhecido também por Chau, trata-se de Gilson Santana, idealizador e diretor da Daruê Malungo (1988), ONG situada na Comunidade Chão de Estrelas, criada para ensinar capoeira e das danças populares às crianças de Água Fria, Fundão, Beberibe e Chão de Estrelas, desdobrando-se, posteriormente, em outras ações, educativas e culturais, que constituíram o espaço do Daruê Malungo como centro cultural, em 1990.

Cf. <http://sejogabrasil.wordpress.com/2008/01/09/pisando-em-um-chao-de-estrelas/>

Nas *Visagens*, a coisa tomou outra dimensão, até pelo tempo de pesquisa, pela apropriação da brincadeira, do cavalo-marinho. Eu comecei a perceber nuances: o que um cavalo-marinho tinha de diferente do outro, o que o de Condado tinha de diferente do Taquitinga, o que esse tinha de diferente do cavalo-marinho de Itambé. Eu começava a perceber as diferenças; começava a perceber o que é que ressaltava num brincante. (...) Eu comecei a perceber a linguagem, a sair do passo, e a perceber que aqueles movimentos mais ricos eram aqueles que eram executados como se fosse uma cadeia; eram movimentos que aconteciam juntos a outros, o que formava uma seqüência que se repetia.

Essa ampliação da abordagem da cultura popular, a partir do “*zoom*” em um único folguedo foi uma mudança significativa no processo de preparação desse espetáculo em relação aos trabalhos anteriores, e veio acompanhada do entendimento de que isso estava atrelado à pesquisa *in loco*, através do convívio com os brincantes e a participação nos períodos em que eles realizam as sambadas (espécie de ensaio). Isso foi aprofundado posteriormente, sobretudo, na experiência da coreógrafa a partir de sua trilogia *A Parte que nos Cabe*, da qual trataremos no próximo tópico. Mas o processo de construção de *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* representa, na trajetória do grupo, o início dessa mudança metodológica na pesquisa da cultura popular e, conseqüentemente, da compreensão que se quer encenar da mesma, como explica Maria Paula:

(...) E se a gente mergulhasse mais na própria técnica do fazer popular, na verdade deles, nessa relação com o chão, tirasse o sapato, fosse para o terreiro, olhasse as pessoas fazendo, conversasse com elas, jantasse com elas e misturasse tudo aquilo, a gente poderia chegar a um resultado mais livre do que aprender o passo. Isso começou nas *Visagens*, porque até o Auto do Estudante, era isso, logicamente mais misturado, mas ainda era isso. Ainda era o passo. (Costa Rêgo, 2006b)

Tal compreensão é semelhante à que é guardada por Kleber Lourenço, a partir de seu ponto de vista:

(...) nos dois espetáculos anteriores, o cavalo-marinho estava lá, mas neste se queria chegar a outro lugar além do passo. Fizemos muitas aulas, vimos vídeos, lemos o livro, fomos até o interior visitar os brincantes, assistíamos às apresentações. Foi um mergulho grande no folguedo. A relação aqui ia além do passo porque fomos conhecer o folguedo no seu aspecto amplo, por isso as visitas ao interior não só em dia de festa, mas no dia-a-dia dos brincantes. Estávamos buscando desenvolver a linguagem corporal, mas para isso tínhamos que entender o porquê de tudo aquilo. De toda a pesquisa do Grial e do armorial. Não só o passo importava. (Lourenço, 2008)

Neste depoimento do ex-dançarino do Grial, constatamos que, paralelamente à pesquisa do cavalo-marinho, a leitura do livro de Ariano Suassuna e a compreensão dos fundamentos do Armorial compunham o conjunto das atividades e preocupações do grupo na preparação para o espetáculo. É natural, portanto, que tal conjunção tivesse reflexo nos resultados obtidos em cena, principalmente considerando que o binômio dança-texto estava articulado no próprio modo de conduzir o processo criativo. Com movimentos próprios ao cavalo-marinho, eram feitos exercícios criativos de improvisação, partindo, ao mesmo tempo, de sentimentos extraídos do universo narrativo do *Romance d'A Pedra do Reino*, principalmente de seu protagonista, Quaderna, como relata Maria Paula (Costa Rêgo, 2006b):

Nas *Visagens*, (...) eu ia para o enfoque do sentimento: eu dizia, por exemplo, “Nesse momento da coreografia, eu preciso falar de uma angústia. Quaderna se sente angustiado”. Então a gente partia desse sentimento (...). A dança era o galante, por ser uma corrida, por se estar sempre correndo. Então, cada um ia fazer a sua célula coreográfica em cima do galante. É lógico que tinha pessoas que adquiriam a base do galante com muito mais facilidade, como Vivi [Viviane Madureira], por exemplo. Então, ela se sentia mais à vontade para criar cenas coreográficas em cima daquilo ali, enquanto outros adquiriam com mais dificuldade. Podemos dizer que o processo já estava sendo dividido, mas eu também não entrava nas improvisações psicológicas, eu não perguntava o que você sente, a gente ia atrás de um momento que me desse a sensação de angústia. E eu sempre tinha como busca o galante, por exemplo. A coisa já ficava meio tolhida, não é, mas tolhida entre aspas, depende do seu ponto de vista, mas a gente tinha aquela regra a seguir: primeiro a angústia, segundo o galante. Então, cada um saía pra procurar as suas células coreográficas, aí voltava e saía encaixando.

Dessa forma, a pesquisa corporal é guiada pela “mola” dos sentimentos de Quaderna extraídos pela leitura particular de Maria Paula, numa certa compreensão, ainda, um tanto dualista entre corpo e mente. Desta forma, os exercícios de improvisação eram norteados por sentimentos externos àquele corpo, mas que deviam ser por ele incorporados. Os corpos dos dançarinos contribuíam no processo de criação, mas na seguinte proporção: improvisavam a partir de sentimentos alheios e com um repertório de movimentação também alheia a seus corpos (embora parte do elenco estivesse mais familiarizada com essa movimentação); e a partir da improvisação, a coreografia era definida por Maria Paula. Ainda assim, o espaço da co-autoria

dos dançarinos era nesse espetáculo bem mais amplo do que nos espetáculos anteriores, o que já anuncia parte das mudanças do grupo, e o que levaria Kleber Lourenço (2008) a considerar:

Esse é o espetáculo que considero de mais forte criação e autoria: passamos quase um ano em processo de criação, de improvisações, que foram utilizadas no espetáculo. E Paula nos deu muito espaço como criadores. Ela utilizou muito do que criávamos. E também, em vários momentos, ela nos deu espaço para improvisarmos dentro da estrutura do espetáculo, o que nos fazia sempre criadores, ou co-criadores .

No entanto, a subordinação do uso de movimentos do cavalo-marinho e da improvisação dos dançarinos à visão ou sentimentos de Quaderna encontra uma repercussão no modo de transpor os elementos populares, especificamente do cavalo-marinho, que merece uma reflexão mais cuidadosa. Tal subordinação reflete como, apesar de uma maior autonomia de Maria Paula e da forte colaboração dos dançarinos no processo de criação, a representação do popular, nesse espetáculo, é ainda bastante comprometida com a visão estética de Ariano Suassuna e, portanto, com uma “afirmação épica das identidades populares”.

A pesquisa do cavalo-marinho para *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* não se debruçou em um elemento específico do folguedo, mas em seu todo: a encenação, as vestimentas, as máscaras, a “força da cena, os pontos altos e baixos, a fluidez... o delírio cênico” (Costa Rêgo, 2008b). Na transposição desses elementos para o espetáculo do Grial, paralelamente à pesquisa corporal, eram estudadas que opções estéticas seriam feitas para deslocar aquela “matéria-prima” para esse outro contexto: como a disposição do espaço, cenário, figurino, acessórios e iluminação; e, neste estudo, era levado em conta o conjunto do material pesquisado do folguedo, mas adequando este conjunto às exigências do roteiro inspirado no *Romance d’A Pedra do Reino*, como explica Maria Paula:

Todo o material pesquisado era colocado à disposição de uma criação narrativa inspirada no romance de Ariano. E muito mais que a narrativa de Quaderna, o que me interessava era chegar àquela força criadora do romance, só que em dança. (Costa Rêgo, 2008b)

O que vemos em cena é muito coerente com o que é descrito pela coreógrafa, o que nos leva a confirmar um domínio apurado da dramaturgia pretendida e executada. É muito claro, no espetáculo, o conjunto de elementos do cavalo-marinho que são recriados de modo a ganhar significações relacionadas com a narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino* e, mais fortemente, com a visão de Quaderna, incluindo sua lógica dual e conciliadora que lhe rende o papel de herói-síntese da “nação castanha”.

O primeiro aspecto que destacamos na transposição do folguedo do cavalo-marinho para a dramaturgia de *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* é a opção por suprimir ou, no mínimo, atenuar ao máximo, os traços identificadores da diversidade de “figuras” que compõem a brincadeira do cavalo-marinho. A figura condensa três significados, segundo Acselrad (2002: 104): personagem, etapa e brincador. Ao mesmo tempo em que constitui cada personagem que se apresenta ao longo da brincadeira (Mestre Ambrósio, Mateus, Bastião, Mané Gostoso, Mané do Baile, Caboclo Urubá, etc.), e, portanto, cada nova etapa dentro da estrutura do folguedo, representa a individualidade e a subjetividade de cada brincador ou “figureiro” ao “colocar” determinada “figura”, e sua multiplicidade, pelo conjunto de “figuras” que ele coloca ao longo da noite:

As figuras são outros dentro de um só eu. A maneira como são colocadas, na maioria das vezes, sem ruptura ou transição enfática, sugere que a multiplicidade é constitutiva da integridade dos sujeitos que as colocam. A figura não está na máscara, nem está no traje. Muitas são as figuras que se utilizam da mesma máscara ou do mesmo traje. A figura está no figureiro. Na sua história, na sua forma de se movimentar, de cantar, de pensar, na sua capacidade e habilidade particular para assumir vários papéis. Embora também esteja no momento da noite e na relação que os brincadores e o público desenvolvem com ela, o que contribui para a eventual ausência ou presença de uma ou outra em determinados períodos históricos. A figura é de fato uma elaboração individual e coletiva com base no prazer estético que a música, a dança e a poesia proporcionam. (Acselrad, 2002: 108 e 109)

A relação sujeito-dança, portanto, está inscrita em cada figura e no seu modo particular de mover-se, de dançar, através dos “pantinhos” de cada brincador, a que já nos referimos antes. Logo, podemos mensurar o que é descartado juntamente com a supressão das figuras em *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*, em que a diversidade de “figuras” (e,

portanto, também de vozes e corpos) é praticamente substituída por uma homogeneização das mesmas. Os figurinos e a pista da sinopse (“todos se deparam com um Quaderna em si mesmo”) são as primeiras indicações que nos levam a uma interpretação de que um “corpo castanho” idealizado pelo caráter visionário de Quaderna sobrepõe-se à diversidades de corpos das várias “figuras” do cavalo-marinho. Os traços diferenciadores das figuras que compõem a maior parte do folguedo são neutralizados pela opção de vestir todos os dançarinos, na maior parte, com os mesmos figurinos-base - calça cinza e camiseta justa na cor terra -, aos quais, em vários momentos diferentes, são sobrepostos paletós em gradações claras da cor marrom (com exceção de um azul), compondo uma aparência semelhante à vestimenta básica de várias das figuras do cavalo-marinho (como o Mestre Ambrósio, o Mané do Baile, Empata Samba, etc.), mas sem os adereços diferenciadores, sem o contexto que identifique cada um, tampouco a presença dos “pantinhos”.

Através do figurino, além de identificar as personagens, localizar circunstâncias das ações enquadradas na dramaturgia, podemos, ainda, interpretar o *gestus* global do espetáculo (Pavis, 2003: 164), ou seja, a “*maneira característica* de usar o corpo, tomando, já, a conotação social de atitude” (Pavis, 1999: 187). E é por isso que, nesse espetáculo, a indicação dos figurinos, indicativos de uma homogeneidade, remete-nos, ainda, à referência corporal predominante, como veremos mais adiante.

Em momentos diferentes, os três dançarinos homens se alternam na representação da figura do próprio Quaderna, e um dos elementos identificadores é, novamente, um detalhe do figurino: ao invés do paletó, uma jaqueta que simula ser de couro, “à cangaceira”, como diria Quaderna, para representar aqueles que, segundo o personagem, são o equivalente sertanejo dos cavaleiros medievais. Ou, ainda, para delinear a imagem dos “Fidalgos, vaqueiros e cavaleiros do Sertão” idealizada por Quaderna para a composição de sua *persona* como o “Gênio da Raça Brasileira”. O que também nos permite a associação com Quaderna são outros objetos que aparecem nas cenas e que compõem a profusão de imagens fantasiosas, épicas, cavaleirescas, e, ao mesmo tempo, nordestinas, com as quais o narrador da

Pedra do Reino sonha ou nas quais se vê projetado, incluindo a imagem de figuras históricas e/ou lendárias com as quais ele se identifica.

A cena (03'19") que praticamente abre a primeira parte do espetáculo, intitulada *O Rei e o Encantamento*, exemplifica um embaralhamento de referências condensado na figura de Quaderna, ao mesmo tempo em que anuncia o interesse do espetáculo em transpor para o âmbito da dança o “fenômeno messiânico da Pedra Bonita ou Reino Encantado”, segundo Sônia Ramalho (Farias, 2006: 348), a temática central do *Romance d'A Pedra do Reino*. Ao som indicativo de surrões⁹³, com uma lança (ou guiada) na mão e uma coroa com uma cruz na cabeça, o dançarino Aldenes Nascimento representa um Quaderna que é, a um só tempo, um caboclo de lança e um rei espelhado na figura de Dom Sebastião⁹⁴. Tal embaralhamento é proveniente do próprio discurso “delirante” de Quaderna, que, como vimos anteriormente, inicia a narrativa anunciando-se como o próprio Rei do “Século do Reino”, correspondente ao período entre os anos de 1935 e 1938, em que se passa a história contada no romance (*RPR*, Folheto I, p. 33). Vimos como tal discurso delirante confere a Quaderna o direito de descumprir com qualquer verdade (da historiografia oficial), ao mesmo tempo que um *status* de portador de uma verdade oculta, em uma espécie de discurso profético. A lança indica simbolicamente um ponto de intersecção entre o caboclo e o Dom Sebastião: o objetivo de proteger a nação; e a coroa certifica o seu atributo régio, ao mesmo tempo em que lhe confere um saber de iniciado. Como figura lendária, Dom Sebastião, o “Desejado” e, ao mesmo tempo, o “Encoberto”, é aquele que se espera a qualquer tempo para salvar a nação, pois o povo português não aceitou a sua provável morte na batalha de Alcácer-Quibir, alimentando a crença de que ele só estaria desaparecido. O caboclo de lança, por sua vez,

(...) é o protetor de uma orquestra que mantém a sonoridade dos tempos antigos e de um povo que perdeu seu cacique, e que, por isso, precisa de

⁹³Adereços usados presos aos ombros dos caboclos de lança, responsável pelo som que eles fazem ao se deslocarem, “com chocalhos pingentes, que sonorizam e ampliam o ritmo das passadas” (Silva, S., 2005: 35).

⁹⁴Diferentes componentes do espetáculo têm memórias distintas em torno de tal personagem: enquanto Kleber Lourenço (2008) relata que o personagem representa Dom Sebastião, Maria Paula (Costa Rêgo, 2008) o explica como sendo o próprio Quaderna.

guarda. Ele dança para proteger os sonhos de seu povo e o seu território.
(Silva, S., 2005: 30)

A valorização da cultura popular através da transmutação de seus significados históricos, a fim de adaptá-la ao discurso colonial é o modo de Quaderna, protetor de sua “nação castanha”, inventar uma tradição de símbolos sobrepostos, que escondem, em seus embaralhamentos de fontes históricas, lendárias e referências culturais, os conflitos sangrentos entre colonizador e colonizado. Em *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*, essa operação “quadernesca” é transferida para a questão de uma desejada linguagem contemporânea de dança brasileira, e, portanto, o modo de se buscar e de se criar tal linguagem é atravessado pela mesma problemática da valorização dos elementos populares em sua potencialidade de reforçar uma narrativa da “nação castanha”. Essa primeira parte do espetáculo se conclui (6’40”) com o rolamento de várias cabeças no chão, aludindo ao tiroteio acontecido na “Estranha Cavalgada”, em 1º. de julho de 1935, que Quaderna relata como “a mais estranha Cavalgada que já foi vista no Sertão, (...) uma verdadeira “desfilada moura”, como muito bem a classificou depois, na noite daquele mesmo dia, o Doutor Samuel Waldernes (...)” (*RPR*, Folheto II, p. 35). A estetização de uma história de intolerância entre povos e religiões oculta a violência que nela está implicada. As contradições de um passado nacional não são evidenciados quando se trata de elencar os símbolos que reforçam a continuidade histórica e a justificativa da constituição de uma nação. Tal estetização está no *Romance d’A Pedra do Reino*, como parte do “passado fastigioso” de uma “nação castanha”, e é atualizada sem conotações críticas em *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encantado*.

Embora o exemplo que acabamos de comentar refira-se à utilização de alusões ao maracatu rural, e não ao cavalo-marinho (predominante no espetáculo), ele é um importante indício de como a problemática que se estabelece em torno de uma dança brasileira, nesse trabalho, será mediada pelo discurso de Quaderna em torno de uma “nação castanha”, com todos os apagamentos históricos que lhe são implícitos. Mais adiante, tal passagem ajudará, ainda, a revelar as significações alcançadas pela opção de Maria

Paula por colocar, em de *Ilha Brasil Vertigem*, oito caboclos de lança em cena (dos quais sete nativos de Condado, Zona da Mata Norte) sem a mediação do visionário Quaderna.

Retomemos, porém, a discussão acerca das transformações operadas no folguedo do cavalo-marinho, a fim de agora entendê-las em associação à necessidade de alguns apagamentos pressupostos na construção de um “corpo castanho”. A supressão das figuras e dos “pantinhos”, portanto, pode ser compreendida a partir de tal necessidade, uma vez que tais elementos privilegiam a autonomia de várias vozes e corpos não mediados nem conciliados em uma voz unificante como a de Quaderna ou, ainda, a do Mestre Ambrósio.

Há variações na estrutura, mas em vários cavalos-marinhos, o Mestre Ambrósio é um dos primeiros a aparecer e responsável por “vender” ao Capitão as figuras que aparecerão ao longo da noite, funcionando como uma espécie de “índice” ou, quando nem todas as figuras que ele anuncia aparecem, “o papel de, ao menos, não deixar com que algumas figuras desapareçam por completo da memória coletiva dos brincadores” (Acselrad, 2002: 113):

Através da figura do Mestre Ambrósio, é possível identificar o que os brincadores entendem por todas as outras figuras da brincadeira e, inclusive, o que o próprio Mestre Ambrósio entende por ele mesmo. Isto porque, ao longo do processo de venda, o jogo estabelecido entre o Capitão e o Mestre Ambrósio é o da adivinhação. Enquanto o Mestre Ambrósio dança enfatizando a forma como cada figura se movimenta, o Capitão tenta adivinhar a identidade da figura representada. Como ele nunca consegue fazê-lo, ao fim de cada apresentação o Mestre Ambrósio ameaça ir embora dizendo: “Mas o capitão é burro que é danado! Eu vou embora e não digo!”.

Ao final de sua performance, depois de dançar muitas figuras, vem o momento da cobrança. O Capitão não quer pagar porque diz não ter visto nada, nenhuma figura sequer. (Acselrad, 2002: 114)

A figura do Mestre Ambrósio é metalingüística, pois põe em discussão “o próprio fato de ser ou colocar figura” (Acselrad, 2002: 114), englobando a habilidade de cada figureiro assumir tantas figuras e subjetividades diferentes e, ao mesmo tempo, a realidade dos brincadores, que, não raras vezes, terminam a noite em uma roda bastante reduzida e “sem retorno financeiro imediato” (Acselrad, 2002: 114). Portanto, o Mestre Ambrósio reflete sobre a

própria condição dos agentes produtores daquele folguedo. Ainda assim, a sua mediação das figuras constitui apenas o momento inicial da brincadeira, pois, ao longo da noite, à movimentação e às graças características de cada figura se somam ainda os “pantinhos” dos próprios brincadores responsáveis por cada figura, não sendo possível um controle sobre o que virá a ser dito ou sobre as nuances corporais que serão imprimidas por cada “figureiro”.

Diferente da mediação de Mestre Ambrósio é a que feita do corpo e dos demais componentes do cavalo-marinho pela visão quadernesca em *As Visagens de Quaderna*, na qual se apagam as relações entre a brincadeira e a realidade do brincador, o brincar e o refletir em que condições, em uma relação de sujeito com o mundo, que tem importância para além dos objetos da cultura popular.

A segunda parte do espetáculo, *O Sonho dos 7 Reinos e dos 7 Rios*, introduz o aprofundamento na utilização dos elementos do cavalo-marinho recriados de modo a se inserirem no discurso narrativo do *Romance d'A Pedra do Reino*. Há, a partir desse momento, uma referência clara ao banco dos músicos (nesse caso, ficam nele os próprios dançarinos), à estrutura espacial e à movimentação do cavalo-marinho⁹⁵. Porém, os dançarinos constituem um conjunto homogêneo que substitui a variedade de “figuras” e “pantinhos” por um único corpo: o “corpo castanho”, coerente com a “nação castanha” de Quaderna e de Ariano Suassuna. Em geral, portanto, as “figuras” do cavalo-marinho, com sua diversidade de cores (pelo colorido de suas vestimentas), vozes, corpos e nuances na relação com o mundo, são substituídas pelo corpo monológico de Quaderna, da qual o cromatismo homogêneo do espetáculo é um sinal.

Coerentemente com a transposição dos vários corpos do cavalo-marinho através da mediação da visão estética de Quaderna e de Ariano Suassuna, não podemos dizer que o tipo de corpo que predomina em *As Visagens de Quaderna* é o do cavalo-marinho, apesar de a movimentação desse folguedo ser mais presente em comparação a outras referências corporais provenientes do ambiente popular, como a dança do maracatu de baque virado ou, ainda, a capoeira. Como a própria criadora explica, cada um dos espetáculos do Grupo

⁹⁵Retornaremos à utilização desses elementos - o espaço e a movimentação do cavalo-marinho - mais adiante.

Grial obteve resultados distintos, a depender do corpo que motivou a criação coreográfica (aliás isso será muito importante para a nossa discussão sobre o corpo armorial ao final desse capítulo). Em *As Visagens de Quaderna*, além de a parte do elenco com formação erudita ser mais numerosa, os corpos inspiradores são os de Kleber Lourenço e de Valéria Medeiros, que compunham justamente essa parte do elenco, o que leva Maria Paula a explicar:

(...) se eu escolhesse Lela e Kébler seria as Visagens, por exemplo, porque as Visagens é mais no alto, tanto é que a gente dança o Stravinsky⁹⁶, quer dizer, uma dança mais pulada, mais aérea. (Costa Rêgo, 2006b)

Ainda na segunda parte do espetáculo, o trecho que se inicia aos 9'40" e se conclui aos 13'25" constitui um dos exemplos bastante ricos quanto ao modo de a dança do cavalo-marinho ser recriada no espetáculo, de forma a fazer predominar um corpo inspirado nos corpos dos dançarinos mencionados pela coreógrafa e na relação com a profusão de imagens advindas das histórias de Quaderna. Algumas das estratégias usadas para reelaborar os movimentos do cavalo-marinho são:

- a soma de movimentos de pisadas, corridas ou cruzadas de perna do cavalo-marinho, mas com outras qualidades de peso e velocidade, com movimentos de braços que originalmente não existem (Emerson e Kleber, 10'30"), inclusive advindos de posições de braço do balé clássico (Valéria e Viviane, 9'52");
- Mesclagem com elementos de outras danças populares, como o maracatu de baque-virado (Valéria e Viviane, 10'15"), com gestuais alusivos à narrativa, como movimentos de braços que remontam a pássaros (Kleber, 10'15") e com saltos (Kleber, Aldenes e Mercinho, 12'), de modo a multiplicar o número de movimentos básicos do cavalo-marinho;
- Interrupção dos movimentos, destacando o seu momento de maior leveza (Emerson, 10'48");

⁹⁶ A diretora refere-se a uma coreografia do espetáculo dançada com uma das partes de *A Sagração da Primavera*, peça composta por Igor Stravinsky para os Balés Russos de Diaghilev, e que estreou em 1913.

- referência a partes constitutivas do cavalo-marinho, como a “dança dos arcos”, através do trajeto percorrido pelos dançarinos e por uma alusão aos arcos com os braços postados nas laterais (Emerson e Aldenes, 12’25” e Viviane, Valéria, Kleber e Aldenes, 13’08”).

Essas que mencionamos não esgotam as formas de recriação da dança do cavalo-marinho em *As Visagens de Quaderna*, mas ilustram que, na maior parte das estratégias, a forma resultante de abordar o movimento transfere o foco do “centro de gravidade” para o “centro de leveza”, e dá ênfase à abertura do plexo solar e ao uso dos braços, invertendo as características que comumente se apresentam no modo de dançar o cavalo-marinho dos brincadores nativos, como podemos conferir através da continuidade da descrição feita por Acseirad (2002: 103):

A dança do Cavalo-Marinho, composta pela dança do mergulhão, dança dos galantes, dança dos arcos, dança das figuras e roda grande, de forma geral, é uma dança com ênfase na unidade inferior do corpo. Do ponto de vista dos padrões de pé, está basicamente organizada a partir de sete passos, fortes ou leves, mas sempre extremamente rápidos e diretos. As variações são inúmeras, mas sempre enfatizam a pisada no chão ou a cruzada de pernas. Os braços não têm atividade muito enfática, funcionando mais como estabilizadores do movimento que se concentra da cintura para baixo⁹⁷. À bacia, geralmente, cabe a função de sustentar o peso do corpo que, se estiver muito direcionado para o chão, inviabiliza a continuidade da dança por tempo prolongado, tamanha a sua velocidade. Isso implica em uma grande atividade do centro de gravidade do corpo, mais do que do centro de levitação, fazendo dos passos, muitas vezes, quase saltos. E da projeção da região pélvica, o ponto de origem de toda a movimentação.

É verdade que, mesmo representando o mesmo Quaderna, diferenças são perceptíveis nos diferentes corpos dos dançarinos, com seus diferentes repertórios individuais de movimento⁹⁸. A comparação entre os de Kleber Lourenço e de Emerson Dias é emblemática porque os dois dançarinos provêm de formações bastante distintas. Observar um solo de cada um deles (Emerson, 27’ e Kleber, 29’) e imaginar que tais passagens coreográficas foram resultantes de suas improvisações ao longo do processo de criação do espetáculo nos permite compreender suas diferenças atreladas justamente às

⁹⁷ A exceção fica com a dança dos arcos, composta por desenhos coreográficos realizados por dois cordões de galantes, onde os avanços, recuos, círculos, trançados enfatizam os desenhos de braço.

⁹⁸ Maneira como cada pessoa combina as qualidades constitutivas em relação aos fatores de movimento - Peso, Tempo, Fluxo, Espaço (Rengel, 2000: 96).

informações que cada um dos dançarinos acumula em seu corpo. É muito clara, na movimentação de Kleber, uma série de elementos, como piruetas, contratempos, *cambrés* (inclinação do tronco para trás), *ronds de jambe à terre* (círculos de perna no chão), entre outros, que praticamente apagam qualquer referência à dança do cavalo-marinho. Já o solo de Emerson é construído com bastantes referências dos movimentos de pernas do cavalo-marinho, embora os mescle a movimentos novos com os braços e com deslocamentos do dançarino por vários pontos do palco e por trás da cortina, que parecem aludir a um estado de devaneio do personagem representado. No entanto, mesmo no resultado alcançado por Emerson, a lógica da recriação dos movimentos é a partir da supremacia de um tipo de corpo que prioriza as qualidades de peso leve, transformando a ênfase das pisadas no chão (mais próximos às ações básicas de pressionar, ou, ao menos, pontuar) em movimentos semelhantes à ação de flutuar. Os resultados criativos deste solo de Emerson terão desdobramentos no espetáculo *Brincadeira de Mulato* (2005), primeiro trabalho da trilogia *A Parte que nos Cabe*, e no qual a experiência de abolir a lógica originada em um corpo com formação erudita ainda não chega a uma maior radicalidade como no *Ilha Brasil Vertigem*.

Em resumo, esse “corpo castanho”, construído a partir de uma recriação da dança do cavalo-marinho e de outras referências de dança popular, mediado por elementos de uma formação corporal erudita e pela visão ideológica de Quaderna, prioriza as qualidades de peso leve e as ações de flutuar, deslizar e saltar (essa última não aparece com essa designação entre as oito ações básicas nomeadas por Laban). Tal corpo converge, portanto, com a “superioridade divina” que Quaderna localiza no alto, mais perto do qual ele se encontra, apesar de preso, como podemos relembrar nessa sua declaração:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra - esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração

fogosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (*RPR* - Folheto I, p. 31)

O maior controle sobre o corpo que se deseja predominante é, sobretudo, viabilizado pelo fato de que a improvisação tenha feito parte das estratégias de criação coreográfica de Maria Paula na montagem deste espetáculo, mas não seja experimentada “em tempo real” na própria cena. Essa supressão da dinâmica própria à improvisação (equiparável à dinâmica da oralidade) aproxima-se dos significados ideológicos *d'A Pedra do Reino*, na sua operação de remover da oralidade o seu movimento, fazendo que com que se sobressaia o “pensamento da transcendência” do qual trata Glissant (2005: 47). Nesta escolha, está localizado o apagamento de um outro aspecto importante da “matéria-prima” pesquisada: o valor do improviso para o cavalo-marinho. Segundo Maria Acselrad, o improviso “favorece a produção de inesperados, dentro de um universo que está sempre por se fazer, porque extremamente dependente da história de vida de cada brincador e das intervenções do público” (Acselrad, 2002: 105):

No Cavalo-Marinho, entrar e sair de cena não chegam a se configurar como movimentos claramente objetivos. Muito da vida de um brincador entra junto com ele na roda quando este coloca uma figura. Provavelmente, por isso, as figuras muitas vezes são chamadas pelo nome próprio ou apelido do figureiro que as coloca. Saudações, comentários e piadas são feitos entre os próprios brincadores, mas também em relação a eles por parte do público. Nestes momentos, é possível perceber o nível de intimidade e a relação de continuidade que a brincadeira estabelece com a vida cotidiana dos brincadores. (Acselrad, 2002: 108)

Em *As Visagens de Quaderna*, mesmo passando-se a uma compreensão mais ampla do cavalo-marinho, a faceta de dançarino praticamente anula as de figura e brincador, importantes componentes na compreensão do funcionamento do folguedo. A partir da supressão de elementos como o “pantinho” e o improviso, é colocado em jogo o caráter histórico e de *performer* do brincador de cavalo-marinho, e, portanto, um aspecto importante na sua habilidade e capacidade transformadora e de sua relação crítica com a sociedade, o que ajuda a reforçar uma imagem ingênua e estática das identidades populares.

É interessante aqui relacionar essa atitude de utilizar a improvisação como elemento inspirador da criação, mas não mantê-la como materialidade criativa, com os procedimentos da peleja escrita, peça escrita por um poeta popular, simulando uma disputa improvisada, mas produzida claramente em condições de escrita, o que rende ao poeta a denominação de “poeta de bancada ou de gabinete”, como “poeta que escreve até seu pretenso improviso” (Ferreira, 1991: 74). Veremos como a decisão de utilizar as condições orais como própria materialidade da cena será um dos elementos que diferencia a experiência do *Ilha Brasil Vertigem* em relação *Às Visagens de Quaderna*, no que se refere a um maior aprofundamento nas condições de produção da cultura popular.

As significações ideológicas da homogeneidade corporal a partir da supressão de tais elementos são coerentes com a proposta de transpor para a dança a visão de Quaderna, e, portanto, de afirmar o corpo brasileiro como um “corpo castanho”, no qual está implicado um discurso de identidade nacional que pressupõe o povo-como-um (Bhabha, 2003: 213). Voltaremos, no entanto, a esse ponto, no último item deste capítulo, para mostrar como tal afirmação de homogeneidade da nação e de um corpo nacional é desestabilizada pela própria trajetória do Grupo Grial.

Outros elementos de *As Visagens de Quaderna* refletem o fato de que o conjunto do material pesquisado no cavalo-marinho é colocado à disposição de uma criação narrativa inspirada no *Romance d’A Pedra do Reino*, como os objetos, a música, a poesia, a estruturação das partes ou etapas do espetáculo e cenário.

Os objetos, em sua maioria, não pertencem originalmente à brincadeira do cavalo-marinho, e sim concorrem para acionar a proliferação de imagens extraídas do universo épico narrado por Quaderna, como estandartes, bandeiras, coroas, etc. Este último item, aliás, aparece em vários momentos, e com um feitio semelhante àquela que Quaderna, recriando os relatos da historiografia oficial, conta ter sido vista na cabeça de seu bisavô, João Ferreira. “Montada sobre um chapéu de couro”, como ilustrada no romance (Folheto XXIII, p. 159), tal coroa é defendida por Quaderna como “a verdadeira Coroa do Brasil” e, entre outros objetos, ajuda a compor a

profusão de imagens extraídas do romance que se deslocam para as cenas do espetáculo com o mesmo conteúdo ideológico de valorização da cultura popular através de correspondências com os valores aristocráticos e invenção de uma continuidade histórica e de um passado fastigioso necessários à narrativa da nação.



Trecho da ilustração do bisavô de Quaderna com a coroa “montada sobre um chapéu de couro”

A música no cavalo-marinho é bastante definidora das etapas da brincadeira, desde seu início, e, completamente atrelada às loas do cavalo-marinho, constitui um lugar de inscrição do pensamento dos brincadores, de produção de inesperado (com as improvisações), da relação de cada brincadeira com o ritmo próprio às circunstâncias diversas em que se dá uma roda de cavalo-marinho. No espetáculo, os músicos do cavalo-marinho e seus respectivos instrumentos - mineiro, baje, pandeiro e rabeca - são substituídos ora por música mecânica (Igor Stravinsky e Zoca Madureira), ora pela música tocada ao vivo no espetáculo, composta e executada por um único músico, André Freitas, que ora toca viola, ora, tambor (llú), ora rabeca. O instrumento predominante, porém, é a viola de dez cordas (de origem ibérica), a mesma usada pelos repentistas, substituindo a atmosfera musical do cavalo-marinho e da Zona da Mata Norte pela do repente, do Sertão e do ambiente narrativo do *Romance d'A Pedra do Reino*.

Juntamente à música, as loas são completamente suprimidas do material do cavalo-marinho evocado em *As Visagens de Quaderna*, dando lugar para que o pensamento e a materialidade poética que estão implícitos no espetáculo sejam provenientes do romance de Ariano, o que chega a ser materializado na cena em que um dos dançarinos (Kleber Lourenço) recita trechos dos versos do poeta Lino Pedra-Verde (*RPR*, Folheto LXXXII, pp. 709 e

710), recontando *A Demanda do Santo Graal*, que nas sobreposições feitas por Lino Pedra-Verde, à moda de Quaderna, torna-se *A Demanda do Sangral*. Os versos retomados no espetáculo são os seguintes:

*São cento e cinquenta Homens
à procura do Sangral,
rubi vermelho do Sangue
na esmeralda do Grial!*

*...
Todos viram este Cálice
mas só um o reverá.*

*...
Por vinte anos e um dia
na Caatinga ele errará,*

*...
São três vezes sete anos
pelo Sertão a vagar.*

A temática da demanda do Graal pelos 150 cavaleiros do Rei Artur é recriada, nesses versos, para o ambiente do Sertão, a exemplo dos inúmeros embaralhamentos feitos por Quaderna, como vimos no terceiro capítulo, para acionar o dispositivo da lenda nacional pressuposto ao discurso épico e, neste caso, à narrativa da “nação castanha”. Sua retomada pelo terceiro espetáculo do Grial estabelece a continuidade de seu uso metafórico como a demanda de uma “dança ideal”, desta vez, porém, através do olhar delirante de Quaderna. Esta continuidade é o que leva Maria Paula a explicar que o roteiro de *As Visagens de Quaderna* ainda está fortemente ligado ao d’*A Demanda do Graal Dançado*, pois se trata da mesma busca “por essa dança de estética estranha” (Costa Rêgo, 2006b), com a diferença de ter-se inspirado no romance de Ariano Suassuna: “tem Quaderna, as coroas, a luta dele para ser reconhecido no Reino, a cena fortíssima do assassinato das pessoas” (Costa Rêgo, 2006b).

A busca dessa dança, nesse espetáculo, aprofunda-se como pesquisa corporal, cujas razões discutiremos mais adiante, mas ainda reforça uma compreensão de que o corpo é o suporte de narrativas, sentimentos e conteúdos que lhe são externos. É dessa forma que, apesar da aproximação com os ambientes em que o folguedo acontece, a pesquisa dos movimentos do cavalo-marinheiro não significa que eles venham acompanhados de seus próprios

conteúdos, das diferenças entre os corpos ali presentes, suas próprias vozes, sua poeticidade, e outros elementos⁹⁹.

Desta forma, etapas da brincadeira do cavalo-marinho não são utilizadas na estruturação do espetáculo, cuja organização em cinco partes, com seus respectivos conteúdos mostrados através de estandartes, é alusivo aos cinco “Livros” do *Romance d’A Pedra do Reino*, mas sem obediência à ordem, seja a dos livros, seja a dos acontecimentos neles narrados. Várias camadas de cortinas que se abrem e fecham ao longo do espetáculo, no fundo da cena e nas laterais, aludem, por sua vez, à subdivisão dos Livros em “Folhetos”, evocando origem dos folhetos com seu modo de exposição em cordéis.

O espaço é um dos aspectos de maior diálogo de *As Visagens de Quaderna* com o cavalo-marinho. Há, no rico uso do espaço em que o espetáculo investe, diversas referências à “geografia de uma roda de cavalo-marinho” (Acselrad, 2002: 133), cujo desenho representativo se pode conferir nos anexos. Tanto as disposições espaciais dos componentes do cavalo-marinho quanto os trajetos percorridos em diferentes etapas da brincadeira são referidos e recriados no espetáculo. Na segunda parte do espetáculo, mas também em outros momentos, o banco do cavalo-marinho é situado no lugar de origem, mas sem os músicos. Um só músico se encontra atrás da cortina, não estando em evidência na “roda”, e o banco ganha nova função. No lugar de comportar os músicos, é um lugar em que a dança também acontece.

Vários outros referentes espaciais do folguedo pesquisado são transpostos para a cena: como um trajeto que se aproxima e distancia-se do banco em direção ao público (09’40”), sugerindo um diálogo com o espaço ocupado e percorrido pelos cordões dos galantes; o espaço mais amplo no centro da roda ocupado pela “dança dos arcos” (em diferentes momentos); e o pequeno círculo do mergulhão situado próximo ao banco. É interessante notar como a recriação em alguns casos, através da utilização de um espaço similar, mas com uma movimentação que não é originalmente própria à etapa que se localiza em tal espaço. É o que acontece ao utilizar-se o círculo do mergulhão com um conjunto de movimentos e um gestual alusivo à narrativa

⁹⁹ Incluindo roteiro, diferentes “figuras” existentes no cavalo-marinho, etc.

do romance inspirador, e não ao jogo de “pergunta e resposta” do mergulhão (15’10”). Quase inversa é a referência ao espaço da “dança dos arcos”. Como se trata de um trajeto mais variado e menos delimitado na própria brincadeira, nesse espetáculo sua referência só é reconhecível pela sugestão dos próprios arcos pelos movimentos dos braços dos dançarinos (o melhor exemplo está no trecho entre os 13’ e 13’20”).

A partir dessas referências básicas, várias outras formações espaciais são elaboradas, desfeitas, transformadas em outras, etc., o que determina que a utilização do espaço seja um dos aspectos de maior elaboração criativa do espetáculo. As disposições e trajetos originais do cavalo-marinho são revisitados e multiplicados. Cruzamentos em linhas diagonais, formação de círculos mais amplos com trajetos também circulares, formação de fileiras de dançarinos alternadas e na posição frontal em relação ao público, diluição de linhas para formação de círculos e vice-versa, são apenas alguns dos variados exemplos dos desdobramentos criativos que esse espetáculo opera na “geografia” da roda do cavalo-marinho.

No entanto, novamente a supressão da improvisação da cena traz conseqüências importantes. Se, por um lado, as formações espaciais estáveis do cavalo-marinho se multiplicam em *As Visagens de Quaderna*, a possibilidade de variação dos trajetos, dimensões, disposições e criações momentâneas de acordo com as circunstâncias e da relação entre os próprios brincadores, e brincadores e público, é nula, devido à escrita prévia dos desenhos espaciais do espetáculo.

Além disso, o *espaço relativo* do cavalo-marinho é substituído pela predominância do *espaço absoluto* de uma dança teatral convencional. No primeiro, “é dado “um destaque maior para o dançarino enquanto sujeito da ação, capaz de criar o seu próprio espaço, dependendo da relação com ele estabelecida” (Acselrad, 2002: 106), ao passo que, no segundo, cujo paradigma é o espaço utilizado pelo balé clássico, o sujeito é “objeto de forças polares” e a direção privilegiada é aquela em que se localiza o público (Acselrad, 2002: 106). Além das inúmeras disposições espaciais que privilegiam uma relação frontal com o público, de um modo geral, os movimentos que originalmente são feitos de frente para o banco dos músicos,

com os quais os figureiros também dialogam durante todo tempo, no espetáculo, são feitos de frente para a platéia. É preciso ponderar que, em parte, essa é uma imposição do próprio espaço teatral, que quase sempre conta com o dado da frontalidade para a platéia. Portanto, nossa observação não tem um valor prescritivo sobre qual seria a direção correta a assumir, porém registra, apenas, mudanças parcialmente inevitáveis, mas que se reforçam por algumas opções feitas no modo de reespecializar o folguedo no palco.

No entanto, a maior autonomia criativa da direção de Maria Paula Costa Rêgo está associada aos aspectos em que ela não subordina sua criação nem ao cavalo-marinho, nem ao discurso de Quaderna, entre os quais a supressão do riso, ou do humor, é a mais evidente.

O riso é um elemento cultivado tanto no cavalo-marinho, quanto no discurso de Quaderna (e de Ariano Suassuna), por razões aproximadas, embora com suas peculiaridades. No primeiro caso, está ligado à maestria das graças dos brincadores, que atribuem a isso “um dos elementos principais do que se entende por beleza” (Acselrad, 2002: 115):

O riso é um sinal de aprovação na brincadeira. Um retorno que expressa contentamento, em relação à competência do trabalho. Existe na graça um prazer de desmontar, surpreender, transformar o público. “A graça é fazer o povo rir, procurando na teoria, que é importante para botar bem a figura. Eu boto uma tal de uma Velha que se o cabra tiver com três dias de raiva, ele ri. Ela é safada demais”, diz Mocó. (Acselrad, 2002: 115)

No caso de Quaderna e Ariano Suassuna (especialmente em suas aulas-espetáculo), o riso é um dos componentes da criação estética inspirada em elementos da literatura medieval, na qual a paródia e o riso têm um papel primordial, e, ainda, uma forte estratégia de adesão do público e persuasão, fundamental para a condição “rei-palhaço” de ambos. No *Romance d’A Pedra do Reino*, o humor é constitutivo dos embaralhamentos implícitos à narrativa da “nação castanha”, que muito se vale da paródia da historiografia oficial, e, ao mesmo tempo, um meio de conquistar a simpatia dos leitores para o discurso nacionalista subjacente a este humor: “(...) o que tentei fazer n’A

Pedra do Reino foi um romance humorístico, uma novela humorística, épica e humorística” (*apud* Cadernos de Literatura, 2000: 29).

Apesar da afinidade com a visão estética de Quaderna e de Suassuna, o foco de interesse de Maria Paula, na trajetória de seu grupo, revela-se como sendo mesmo a pesquisa de linguagem, de modo que a preocupação em fazer do discurso armorial algo convincente não chega a constituir objetivo de suas obras, embora objeto de defesa em seus depoimentos. Da mesma forma, não é através da produção do riso que o trabalho do Grupo Grial (com exceção, em parte, do *Folheto IV: Hemisfério Sol*, 2003) tenta elaborar as condições da experiência estética do público, mas sim através de uma insistente construção em aberto do que ela nomeia uma “linguagem contemporânea de dança brasileira”.

Quanto a esta construção, o trabalho de *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto* representa, de fato, um salto significativo em relação aos primeiros espetáculos. Apesar dos elementos e das significações suprimidas do cavalo-marinho, a escolha de um só folguedo como foco da pesquisa resulta em um visível maior aprofundamento, se compararmos com a justaposição de elementos tratados de forma mais superficial que se apresentavam em *A Demanda do Graal Dançado*. Além disso, apesar da recorrência do tema metalingüístico da busca de uma “dança ideal” a partir da fusão entre o erudito e o popular, o enfoque um tanto simplista das trocas entre informações corporais conferido pelo enredo do primeiro espetáculo não é repetido neste terceiro, certamente pela percepção extraída da própria prática de aprendizado corporal do grupo, e ainda pela feitura do roteiro por alguém que tem o corpo como uma questão de interesse central.

Apesar do mapeamento binário que Maria Paula faz de seu próprio corpo, o investimento na idéia de “fusão” para a criação de uma linguagem ganha desdobramentos mais complexos do que uma conciliação entre contrários ao modo de Quaderna. Na verdade, cada um dos termos de um possível binômio entre popular-erudito não constitui um todo homogêneo, e a relação entre eles, igualmente, não se sustenta no corpo em movimento como uma relação de opostos. Deixando mais claro, em se tratando de dança, o coreógrafo contemporâneo, atuando como um DJ (Katz, 1998: 11) trabalha

com materiais preexistentes, que não se reduzem ao número dois, e não constituem, cada qual, um bloco monolítico, mas apresentam, desde sempre, fronteiras borradas em relação a outros materiais e outros corpos.

O resultado coreográfico de *As Visagens de Quaderna* aponta para quão evidente é a fragilidade das fronteiras entre materiais quando o assunto é corpo, principalmente por ter dado lugar, no processo de criação, através da improvisação, aos diversos materiais e ao repertório individual que se encontrava no corpo de cada um dos dançarinos, incluindo a própria Maria Paula. É feita uma operação, pela diretora, de “amarrar” o que é produzido pelas improvisações e fazer com que as experiências de cada um dos dançarinos migre para o corpo dos demais. Isto determina que haja um tipo de corpo predominante, conciliador como a voz unificante de Quaderna, como discutimos antes; mas também que, por outro lado, tal tipo de corpo seja o resultado de “pedaços de movimentos provenientes de origens diversas” (Gil, 2001: 84):

Quando o bailarino pertence a um grupo que se dedica a esta mesma tarefa¹⁰⁰ coletivamente e este grupo possui um coreógrafo, este coreógrafo torna-se o DJ master nesta festa. Enquanto observador externo das experiências individuais para fins de composição, o coreógrafo seleciona os ingredientes nascidos neste processo e os adapta ao seu projeto. (Katz, 1998: 23)

O projeto de submeter o material pesquisado e transformado nas improvisações dos dançarinos à narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino* forja, como vimos, a predominância da elevação, dos saltos, da dança “no alto”, como descreveu a própria Maria Paula. Porém, isso não anula a diversidade de materiais que se integram para formar um nexos e que, neste *continuum*, enfraquecem ainda mais as fronteiras que já eram frágeis. Trata-se de um funcionamento próprio à composição coreográfica contemporânea, na qual, segundo José Gil (2001: 84),

Séries diferentes ou divergentes de gestos efectuados pelo mesmo corpo num tempo único acabam por “se integrar”; o mesmo se passa com séries de movimentos e de notas musicais (ou até mesmo ruído); ou ainda com qualquer objecto estranho aos gestos, introduzido por acaso no meio de

¹⁰⁰ A autora está se referindo à tarefa de improvisar.

uma seqüência dançada: depois de um certo tempo, obtém-se sempre uma continuidade de séries heterogêneas.

Conforme ainda o autor, do contato entre as séries divergentes, nasce a conexão, o agenciamento. A impressão de que elas formam um todo, “é porque entram numa mesma *continuidade de fundo* composta pelo próprio ritmo da divergência que as separa (...)” (Gil, 2001: 86). O exemplo recorrente de José Gil nesse texto é a obra de Cunningham, cujo trabalho com o acaso confere sentidos específicos a essa reflexão acerca da construção de nexos a partir de séries divergentes (com vários exemplos de justaposição, ao sabor do acaso, entre música, série de movimentos, iluminação, etc.). Estamos nos referindo ao nexo que se estabelece a partir do uso de pedaços de movimentos de origens diversas, em *As Visagens de Quaderna*, sem estarmos nos referindo ao mesmo fenômeno dos exemplos extraídos de Cunningham, pois no nosso exemplo o acaso não é um episódio prioritário na criação.

No espetáculo que discutimos, as séries divergentes se referem a: “pedaços de movimentos” de partes do cavalo-marinho e com qualidades diversas (devido a memórias distintas desse folguedo armazenadas nos corpos dos dançarinos); danças pertencentes a outros folguedos ou manifestações; diferentes técnicas de dança; informações do balé clássico; gestos alusivos ao universo narrativo inspirador; relação entre dança e palavras (dos estandartes, implícitas ou recitadas); e, ainda, à utilização desses elementos em circunstâncias não habituais.

Uma das partes mais ricas da produção desse nexo (17’15” - 19’) tece a atmosfera tensa exigida pelo momento narrativo evocado (a demanda do Graal)¹⁰¹, através do ritmo vigoroso do mergulhão, apesar de a música tocada no tambor não ser a habitual no cavalo-marinho e de não se manter a pequena roda própria ao mergulhão. O movimento de deslocamento com variações de pisadas que pontua o princípio de pergunta e resposta do jogo do mergulhão é utilizado em toda essa passagem, em vários momentos funcionando como ponto de transição entre pedaços distintos de movimentos, provenientes de origens diversas. Fica muito claro, nessa cena, como se dá a ultrapassagem da utilização de passos, pois o que se identifica, de fato, é a

¹⁰¹ A mesma em que são recitados os versos de Lino Pedra-Verde.

transposição do ritmo e do vigor de uma etapa inteira do folguedo. A migração para toda essa cena das qualidades rápidas (ou súbitas) e controladas dos movimentos do mergulhão, alternadas por movimentos desacelerados de curta duração, garante a manutenção do ritmo, assegurando o nexu coreográfico, que “implica uma continuidade de fundo da circulação da energia, ainda que, à superfície, se choquem séries, ou se separem, ou se quebrem (Gil, 2001: 87).

São tantos os exemplos em que tais deslocamentos do mergulhão “deslizam” para outros movimentos que não provêm do cavalo-marinho, que não convém fazer uma descrição exaustiva. Algumas amostras são suficientes para tornar compreensível como se opera o nexu entre os diversos movimentos. Logo ao início da cena referida (17’15”-17’23”), tal deslocamento é utilizado para a formação de um círculo, que se desfaz em seguida em um novo percurso, agora para frente do palco (17’24”-17’27”), onde o movimento do mergulhão “agencia-se” com ações de salto, pisadas e elevação de perna, que não fazem parte do repertório do cavalo-marinho. Em seguida (17’28”), novamente os dançarinos se utilizam do mesmo movimento para deslocarem-se para a lateral direita do palco (da perspectiva do público), concluindo-o com um giro e parada de pernas em quarta posição, com elevação de braços alongados para frente e inclinação de cabeça e tronco para trás, acionando, novamente, informações corporais não provenientes do folguedo pesquisado.

Em outro momento (17’54”), os demais dançarinos acompanham toda a passagem em que Kleber Lourenço recita os versos de Lino Pedra-Verde, com uma espécie de variação de um dos movimentos de pisada e cruzada de pernas característico da dança dos galantes, alternado-o com giros e uma posição dos braços de modo a sugerir, com o resultado produzido, a ação de cavalgada evocada pelos versos. Mais adiante (18’58”), é a corrida do mergulhão que novamente é utilizada em um percurso que segue uma linha na diagonal, para frente e para trás, a fim de sugerir o trajeto cavaleiresco da narrativa.

Podemos concluir, a partir desses e vários outros exemplos, que o avanço, nesse espetáculo, na construção de uma linguagem buscada pelo

Grupo Grial, deu-se através da passagem de um enfoque isolado do passo para uma compreensão mais ampla do folguedo. Essa ampliação inclui, sobretudo: uma relação com o espaço (antes praticamente inexistente); com as possibilidades dinâmicas de alguns movimentos para a composição de novas espacialidades; um investimento na investigação sobre as possibilidades de uma “fusão”, que muitas vezes, na verdade, se realiza não como fusão, mas como contigüidade entre movimentos provenientes de diferentes vocabulários ou técnicas; e, ainda, na reelaboração de movimentos (principalmente os do cavalo-marinho) através de sua combinação com novas qualidades constitutivas do esforço em relação, sobretudo, aos fatores Peso e Tempo.

Neste último aspecto, discutimos ser o ponto de maior afinidade entre o corpo predominante neste espetáculo e a visão dualista de Quaderna entre corpo e alma, com a valorização do que está no alto. No entanto, de um modo geral, esta afinidade não anula todo o conjunto da pesquisa empreendida pelo grupo de estratégias mais complexas de recriação da dança popular. O percurso e os resultados práticos dessa pesquisa apontam, já nesse espetáculo, para caminhos que ultrapassam o mapeamento dual feito por Maria Paula de seu próprio corpo e a síntese quadernesca entre contrários. O percurso, porque, sendo ele diferente a cada espetáculo, indica que, a depender da combinação de preparações e treinamentos corporais buscados, o corpo construído será outro, o que desestabiliza a suposição de um “corpo brasileiro”. Neste espetáculo, cogitamos a idéia de um “corpo castanho” porque atravessado pelo discurso de uma “nação castanha”. Porém, a continuidade da trajetória do grupo evidencia que este é apenas um resultado estético alcançado, sobretudo devido à subordinação ao ideário armorial, não se confundindo com um corpo “essencialmente” brasileiro.

Todos os dançarinos representam um corpo que é atravessado pelo discurso de Quaderna de valorização do popular através de sua transformação no que supostamente lhe rende a condição de “universal”, ou seja, ser puxada “para o alto, para o Reino e para o Sol” (*RPR*, Folheto I, p. 31); e, desta forma, se corrobora a visão do povo-como-um. Mas, ao estudarmos a estratégia de criar nexos entre os pedaços de movimento constitutivos dessa idéia de corpo homogêneo, chegamos à evidência da condição de artifício de

tal estratégia, o que revela o claro amadurecimento artístico do grupo, mas, ao mesmo tempo, o indício de que o projeto de um “corpo castanho” só é viável como invenção da tradição.

O presente: a parte que não nos cabe negar

Vários aspectos que veremos extremar-se em *Ilha Brasil Vertigem* em termos de um movimento de atualização do pensamento armorial já vemos surgirem em *Brincadeira de Mulato* (2005), o primeiro espetáculo da trilogia *A Parte que nos Cabe*, que, segundo o programa, “traduz o amadurecimento de uma busca por uma linguagem contemporânea inspirada e escrita com bases na Cultura Popular” (Grupo Grial de Dança, 2006), ou seja, representa um momento mais maduro da proposta de uma dança armorial.

É a trilogia como um todo que inaugura uma fase nova na trajetória do Grupo Grial, e introduz determinadas transformações que consideramos fundamentais como uma reformulação no modo de tratar alguns temas-chave que aparecem nos fundamentos do Movimento Armorial. No entanto, optamos por inserir no nosso *corpus* apenas o segundo espetáculo dessa trilogia, *Ilha Brasil Vertigem* (2006), porque é ele que, mais evidentemente, apresenta um discurso que promove, na sua textura (corporal, cênica) diferenças no tratamento dos conceitos de identidade, cultura popular e povo, em relação às abordagens implícitas ou explícitas no discurso de Ariano Suassuna sobre o povo e a nação “castanha”, desde a década de 1970.

Quanto ao último espetáculo da trilogia, *Castanha sua Cor*¹⁰² (2007), mereceria um estudo à parte. Só tivemos acesso às suas apresentações em

¹⁰² Esse foi o título com que o espetáculo entrou em temporada em março de 2008 no Recife, porém, outros títulos já haviam sido atribuídos ao trabalho, a exemplo de *Onça Castanha*. Quanto aos recuos que identificamos nesse trabalho, certamente, coincidem com elementos que são levados em consideração por Maria Paula, quando avalia, em uma conversa informal (2008), que tal espetáculo deveria ter sido o primeiro da trilogia, pois ele representa, para a diretora, uma conclusão da etapa do grupo anterior a *Brincadeira de Mulato* e *Ilha Brasil Vertigem*.

março deste ano (2008), mas, curiosamente, ele representa, em relação aos dois primeiros da trilogia, um recuo a características anteriores à trilogia, sobretudo no que concerne a uma clara subordinação do material pesquisado aos conteúdos ideológicos do discurso de Ariano Suassuna. Uma matéria sobre o processo de criação de *Ilha Brasil Vertigem* (Falcão, 2006a) relata que Maria Paula Costa Rêgo inspirou-se na tese de livre-docência de Ariano Suassuna, *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, para criar o título de seu segundo espetáculo, mas também para formular o conceito da trilogia como um todo, a partir da reflexão que o escritor faz sobre a cultura brasileira neste trabalho:

Em *Brincadeira de Mulato*, foi a miscigenação do branco com o negro. Em *Ilha Brasil*, é o negro com o índio. E na terceira montagem, a *Onça Castanha*, Maria Paula encenará um solo que representa a união das três raças. “Tem duas imagens que me perseguem nessa idéia de *Ilha Brasil*. Ao me perder no meio das canas e encontrar num terreiro de uma casinha de taipa, um monte de caboclo a dançar... Isso é um universo paralelo que remete à idéia de ilha mesmo. Por outro lado, esses brincantes fazem parte de uma camada que está ficando soterrada. Os caboclos-de-lança são portadores de uma cultura que a gente não tem mais acesso [*sic*], que são os romances populares, as loas, as histórias e os mistérios”, explica a coreógrafa. (Falcão, 2006a)

A explicação para a relação dos espetáculos da trilogia com os encontros dos povos (na matéria, aliás, a noção que aparece é a de “raça”) reduz as hipóteses sobre as influências etnológicas tanto do cavalo-marinho (folguedo em que se baseia *Brincadeira de Mulato*) quanto do maracatu rural (tema de *Ilha Brasil Vertigem*), suprimindo a presença indígena entre os elementos do primeiro, e elementos ibéricos e brancos do segundo. Além disso, a idéia implícita de que tais encontros se deram harmonicamente não corresponde nem à realidade da colonização, nem a possíveis explicações de como surgiram tais folguedos, para as quais as tensas negociações entre brancos (proprietários de terras) e negros se refletem em vários elementos do cavalo-marinho (Acseirad, 2002); e as relações conflituosas entre brancos e índios reverberam, por exemplo, nos significados dos caboclos de lança (Silva, S., 2005). Mas o que realmente nos interessa ressaltar a partir do que está dito neste trecho, retirado de um *box* da matéria referida, é que só conseguimos encontrar, mais diretamente, a relação mencionada com a tese de Ariano Suassuna no terceiro espetáculo da trilogia, *Castanha sua Cor*,

justamente aquele em que percebemos um recuo em relação a algumas escolhas iniciadas em *Brincadeira de Mulato* e aprofundadas em *Ilha Brasil Vertigem*, que discutiremos no próximo tópico.

Parece-nos justo, antes, apontar algumas diferenças em *Brincadeira de Mulato* em relação ao trabalho do Grupo Grial anterior a esse espetáculo, pois tais diferenças foram responsáveis por despertar nosso olhar para o fato de que a continuidade das tentativas de expandir o projeto armorial para a dança, através da pesquisa do Grial, estava conduzindo a transformações nas idéias desse mesmo projeto. E isso, desde *Brincadeira de Mulato*, já parecia acontecer porque há questões na dança, às quais Maria Paula Costa Rêgo não é indiferente, que dizem respeito a como o corpo vem sendo pensado e discutido na contemporaneidade, conforme o breve panorama que fornecemos no quinto capítulo. Algumas dessas questões impedem, sobretudo, a permanência de um mesmo entendimento sobre identidade, e, conseqüentemente, a idéia de salvaguarda de identidade nacional através de representações das culturas populares de forma a remover-lhes a historicidade.

Outro dado que favorece as transformações já terem se iniciado a partir de *Brincadeira de Mulato* é a aproximação de Maria Paula Costa Rêgo em relação à realidade dos brincadores do cavalo-marinho de Biu Alexandre, mesmo que isso também só tenha se intensificado na experiência de montagem de *Ilha Brasil Vertigem*.

Um dos aspectos em *Brincadeira de Mulato* que já representa um ponto de distanciamento da dança do Grupo Grial em relação ao pensamento armorial e à obra de Ariano é o roteiro. *Brincadeira de Mulato* é sobre a história de uma pessoa, Luís Rodinha, que, apesar de não reconhecido como mestre entre brincantes de cavalo-marinho, segundo Maria Paula:

(...) pra nós, urbanos, era mestre porque sabia muito e dançava muito, (...) que era o Luís Rodinha. (...) Luís Rodinha não sabia quando ele estava começando a ser personagem, quando ele era real, quando era irreal: brincadeira e vida pra ele era a mesma coisa. (Costa Rêgo, 2006b)

Este roteiro desloca o interesse dos bens da cultura popular para seus agentes produtores, e, especificamente, em relação a alguém que viveu mais

recentemente, mais próximo da realidade e do tempo de quem está criando. Em uma comparação com as narrativas de cordel, estaria mais para o relato de fatos acontecidos recentemente, bem menos usada por Ariano Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino*, já que prefere a referência aos cordéis que retomam os temas do romanceiro ibérico, sendo este um dos índices de “ideologia da epicidade”, como tratamos no primeiro e no terceiro capítulos.

Além disso, *Brincadeira de Mulato* permite um paralelo entre o brincante de cavalo-marinho e o *performer*, por trazer para a cena um aspecto constitutivo mais complexo do brincante de cavalo-marinho, que não se reduz nem à condição de personagem, nem à do agente produtor de tal personagem. Nisto vemos mais um avanço na pesquisa do cavalo-marinho, se lembrarmos que, em *As Visagens de Quaderna*, a dimensão do brincador, com sua realidade, e como agente produtor do folguedo, é suprimido. Concentrar-se não em um dos arquétipos do folguedo (Mateus, Bastião, etc.) para mergulhar na complexidade do brincante é mudar, pelo menos em parte, a perspectiva e a compreensão acerca da cultura popular, incluindo nisso o pressuposto de que a identidade do brincante não está dada, estática, como se ele coincidisse com o achatamento que dele é feito, por exemplo, na imagem de caboclos de lança amplamente explorada pela publicidade.

Vários outros aspectos em *Brincadeira de Mulato* nos levam a interpretar a fase do Grupo Grial que esse espetáculo inaugura como um momento de avanço na compreensão acerca da complexidade envolvida na cultura popular e na história de seus agentes. Podemos ponderar que o discurso construído pelos textos culturais do Grial, a partir de *Brincadeira de Mulato*, verse ainda sobre o autêntico, ou sobre uma suposta “essência” da cultura popular, mas abole, em parte, a noção de povo-como-um, uma vez que promove uma maior aproximação em relação à particularidade de cada folguedo pesquisado e à individualidade dos brincantes, sempre os mostrando em sua condição de inacabamento e de narrativa que continua a ser escrita.

***Ilha Brasil Vertigem*: o corpo-história do caboclo encenado**

*O tempo constrói o homem
No mesmo tempo destrói
Depois que o tempo visita
Vem o tempo e lhe destrói.*

Loa de maracatu rural cantada
na trilha sonora de *Ilha Brasil Vertigem*

Ilha Brasil Vertigem (2006) é o segundo espetáculo da trilogia *A Parte que nos Cabe* e, mais amplamente do que *Brincadeira de Mulato*, representa uma fase de grandes transformações nos procedimentos do Grupo Grial ao transferir um folguedo pesquisado para outro contexto cênico, tanto no que diz respeito à compreensão de cultura popular que é transposta para a cena, quanto na relação entre tal compreensão com uma afirmação épica das identidades populares na “Nação Castanha” idealizada por Ariano Suassuna.

Se, por um lado, Maria Paula declarou que a trilogia foi motivada pela tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, por outro, o espetáculo em discussão não contou com um roteiro escrito norteador de sua estrutura, pois esta foi definida durante o processo da pesquisa corporal e da montagem do trabalho. Além disso, o principal argumento a ser desenvolvido por esse texto de Ariano Suassuna, acerca da fusão de contrários como traço definidor do “espírito do povo castanho”, não é corroborado pelo espetáculo do Grial, nem sequer aludido como questão sobre a qual se deveria refletir.

O argumento desta obra é definido, no programa, da seguinte forma:

Fala da descendência dos povos indígenas através de uma narrativa abstrata sobre a visão de mundo do Caboclo. Partindo das imagens do Maracatu Rural (manifestação popular de grande força na região da cana de açúcar em Pernambuco), adentramos na vida dos caboclos de lança do Maracatu Leão de Ouro do Condado e na relação de paixão e religiosidade de cada um deles para com esse “brinquedo popular”. (Grupo Grial, 2006)

Como podemos constatar na sinopse, *Ilha Brasil Vertigem* aborda o maracatu rural, abrangendo a complexidade que o constitui para além da sua existência em dias de desfile. A abrangência consiste nas suas diferentes

etapas, incluindo preparação, produção e desfile, e seus vários elementos constitutivos: a *sambada*, que acontece no período preparatório, a criação artesanal de seus adereços, a música, a poesia e os significados espirituais atribuídos por seus agentes. A simultaneidade desses componentes na memória do caboclo assim como as dinâmicas estabelecidas nas *sambadas*, as sensações provocadas por elas e pelo desfile, etc. compõem o foco do espetáculo:

Ilha Brasil Vertigem foi como uma janela, uma outra história. O roteiro era exatamente “não contar histórias”; mas falar da beleza do maracatu, de seus elementos, do que pode ser trazido para a cena de forma contemporânea. O que é, na verdade, também o trabalho do Graal, desde a Demanda do Graal Dançado até o Ilha Brasil Vertigem. Como eu trago esses elementos para uma cena erudita com tudo que o erudito pode propor de questionamento, de briga, de discussão. A partir disso, (...) O próprio desfile é um pouco o roteiro, a sambada é o roteiro. (Costa Rêgo, 2006b)

Apesar da relação de continuidade com toda a trajetória do grupo desde o seu primeiro trabalho, no que diz respeito à problemática do deslocamento dos elementos pesquisados para um outro contexto (cênico, social), *Ilha Brasil Vertigem* apresenta claras diferenças em relação aos demais espetáculos do Grial. Isso é evidente no processo preparatório, no que diz respeito à forma como se dá a transposição do folguedo em questão para outro espaço, e, ainda, nos significados produzidos por essa transposição.

Dando concretude ao plano apenas esboçado em *As Visagens de Quaderna*, e seguindo a tendência já iniciada em *Brincadeira de Mulato*, o processo de preparação do espetáculo *Ilha Brasil Vertigem* deu-se através de uma maior aproximação de Maria Paula Costa Rêgo com o ambiente em que acontece o folguedo tematizado e representado neste espetáculo. A pesquisa envolveu a saída da diretora, no carnaval de 2006, como “cabocla de lança”, junto ao Maracatu Leão de Ouro do Condado, e sua residência neste município, no mesmo ano, pelo período aproximado de três meses que antecederam a estréia do espetáculo (setembro de 2006):

(...) no *Ilha Brasil Vertigem* eu é que fui até eles. Em nenhum momento exigi ou imaginei trazê-los para aqui. Era uma meta: eu quero ir a eles;

eu quero chegar nessa brincadeira, eu quero observar e quero realmente trazer esses elementos tal qual. (Costa Rêgo, 2006b)

Essa aproximação representou, para a diretora Maria Paula, a oportunidade de uma maior compreensão sobre a complexidade do maracatu, especificamente o Maracatu Leão de Ouro, para além de sua existência nos dias de desfile de carnaval; um aprofundamento sobre as características, estrutura e elementos da *sambada*; e o convívio com o cotidiano dos brincantes.

Com o deslocamento para a cidade de Condado, a diretora pôde ter um tempo maior de convivência e participar das *sambadas* do grupo, apenas um pouco antes do período em que elas comumente se dão a cada ano, quando faltam, aproximadamente, seis meses para o carnaval:

O maracatu rural, ou de baque solto, organiza os preparativos de carnaval durante os seis meses que o antecedem, e a reunião máxima desse período é a *sambada*, embate poético entre dois mestres de grupos diferentes. (...) Quando chega setembro, com o estio e a colheita da cana-de-açúcar vem a inquietação da cabocaria. O rebuliço mais uma vez se instala, e já se ouve ao longe não apenas o assobio e o cantarolar dos aficionados, nem somente o chocalhar da maquinada, mas a voz dos mestres que protagonizam os embates no próprio terreiro ou, quando convidados, no dos outros. Começa a temporada de ensaios, que, conforme as condições do grupo, pode variar de um simples ensaio de sede ou de barraca a uma *sambada* pé-de-parede. (Amorim, 2002: 63 e 65)

Diferentemente das experiências anteriores, o propósito não era pesquisar o folgado e montar o espetáculo com seu corpo de dançarinos, mesclando as informações corporais pesquisadas às referências já presentes em seus corpos. Nesse trabalho, Maria Paula abdica da formulação de uma linguagem pela metodologia em que vinha investindo, para levar à cena, com exceção de apenas um de seus dançarinos veteranos (Emerson Dias), um elenco de brincadores do Maracatu Leão de Ouro do Condado: Fábio Soares (que começara a participar do Grupo Grial desde *Brincadeira de Mulato*), Sebastião de Lima, Marcos da Silva, Aguinaldo Roberto da Silva, Pino da Silva, Rosildo Mares e Bel Piola.

Desse modo, o corpo dos brincadores é o que predomina no espetáculo. A exceção é só a inevitável diferença do modo de Emerson Dias mover-se,

obviamente, por este ter participado, desde o início do Grial, da elaboração de uma pesquisa corporal do grupo.

A quadra em que se deram as *sambadas* foi exatamente o “ambiente” em que os sete caboclos, além do dançarino já antigo do Grial, se prepararam para estar em cena, e ainda o espaço em que o espetáculo foi concebido, montado e ensaiado. A foto de ensaio que aparece em uma matéria de cobertura do processo de criação (Falcão, 2006a)¹⁰³ nos permite ver que um linóleo apropriado para trabalhos com dança foi aplicado ao chão da quadra, substituindo as condições de terra batida ou chão cimentado em que normalmente se dão as sambadas e as apresentações de maracatu.

A escolha de compor um elenco, quase em sua totalidade, por brincadores do folgado pesquisado tem uma série de implicações estéticas, que trataremos mais adiante, mas também, a nosso ver, políticas. Podemos dizer, em parte, que tal opção “suaviza” o acordo tácito, estabelecido pelo sujeito de elite, de que a matéria popular capaz de produzir riqueza pertence a um determinado povo, “mas não a possibilidade de usufruir dos benefícios dessa riqueza. Não é exatamente isso o que ocorre ainda hoje quando continuamos a aceitar a exploração do “típico brasileiro”? (Katz, 2005b: 9) Vimos que a inserção dos próprios agentes populares em cena foi um interesse do Grupo Grial desde o seu primeiro espetáculo, embora nem sempre com uma clara intenção de desfazer tal acordo, principalmente no que se refere a fragilizar a noção de “típico”. Quanto a isso também *Ilha Brasil Vertigem* se apresenta com objetivos bem mais claros.

Em contraponto à intervenção no espaço usual das *sambadas*, a preparação física do *Ilha Brasil Vertigem*, diferentemente do que ainda aconteceu em *Brincadeira de Mulato*, não contou nem com a noção convencional de alongamento, nem com o *parcours* aprendido com Laura Proença, nem com aulas em outras técnicas de dança utilizadas nos espetáculos já discutidos. Conforme descrição de Maria Paula (Costa Rêgo, 2006b),

(...) o alongamento, aquecimento, como eles se introduziam na brincadeira, no processo de criação, era através da sambada. Colocava a

¹⁰³ Disponível nos anexos, entre as matérias sobre a trilogia *A Parte que nos Cabe* (anexo 18).

música e dizia “Vamos sambar¹⁰⁴!” Isto é: sambar e dançar o maracatu. Sem gola, sem surrão, sem lança.

Dessa forma, o “treinamento” se dava a partir de movimentações, dinâmicas e elementos próprios à *sambada*, na qual “Os folgazões comparecem trajados livremente, apenas um bastão de madeira marchetada à mão fazendo as vezes de lança” (Amorim, 2002: 67).

Apesar de a *sambada* envolver também as baianas e outros brincantes, as que foram promovidas para a montagem de *Ilha Brasil Vertigem* se realizaram apenas com os caboclos. A estratégia de criação envolvia jogos de improvisação com elementos utilizados na própria *sambada* do maracatu, como o bastão, de forma a desautomatizar o modo de corriqueiro de “sambar”:

Eu dava os elementos. Observava muito, às vezes colocava várias lanças no chão e dizia: “Não pode pisar na lança”. Na quadra, eles tinham que saltá-las, tinham que pular, então, eu observava como eles se saíam, como achavam soluções para essas dificuldades. Então, eu colocava três [lanças]. Às vezes eu colocava uma cadeira, ou dizia “Não pode ficar de costas pra mim!” E saía colocando dificuldades na evolução da sambada, para fazer com que eles sambassem de uma outra forma(...), para que eles conseguissem sair de uma única maneira de fazer maracatu e perceber que eles podiam fazer tudo que eles quisessem com aquele corpo, com aquela dança (...). A partir disso eu extraía alguns resultados (...). (Costa Rêgo, 2006b)

Podemos perceber o ineditismo, dentro da história do grupo, dessa proposta de preparação corporal a partir unicamente do que o próprio folguedo oferece como possibilidade de aquecimento, e, ainda, de utilizar como episódio criador o manancial de movimentos das próprias *sambadas* do maracatu e dos corpos dos caboclos. Tais aspectos são definitivos para que, neste trabalho, o espaço da co-autoria tenha sido bastante alargado pela diretora, que declara ser correspondente a um percentual de setenta por cento ou mais, a criação dos próprios dançarinos (Costa Rêgo, 2006b), apesar

¹⁰⁴ Essa expressão (“sambar”) faz parte dos termos usuais no ambiente do maracatu, o que levou Maria Alice Amorim (2002: 71) a fazer o seguinte parêntese: “(um aspecto curioso é a nomenclatura utilizada no ambiente do maracatu - samba, sambada, sambador -, sendo este um dos tantos aspectos a serem investigados)”.

de essa contribuição não ter feito sempre parte dos hábitos dos brincadores de maracatu, como declara Maria Paula:

“(...) eles não estão acostumados a contribuir para a criação, como os bailarinos contemporâneos”, completa. Aos poucos, os brincantes passam a se apropriar dessa nova linguagem, conforme relata Risoaldo Silva. “É maracatu e não é. Temos que pensar nas coisas que a gente faz no natural. Era estranho, no início, dançar sem música também. Mas já me acostumei. Dei até a idéia de colocar algumas manobras”. (*apud* Falcão, 20 de agosto de 2006a)

Discutiremos mais adiante as conseqüências positivas da co-autoria nos resultados cênicos, mas vejamos, antes, como tal proposta implicou um aprofundamento da diretora do Grial no maracatu rural como um todo, a exemplo das características constitutivas da *sambada*, das diferenças entre ela e o desfile, e, ainda, dos demais aspectos que compõem o maracatu, com um relevo especial à relação do folguedo com a vida de seus brincadores.

Há, ainda mais amplamente do que já acontecera em *Brincadeira de Mulato*, um interesse pelos brincantes, deslocando o foco exclusivo nos bens culturais para os agentes que produzem e também consomem a cultura popular, através, por exemplo, da tentativa de compreender seu cotidiano, suas transformações, e o modo de diálogo com o desenvolvimento das sociedades. A lógica da valorização das culturas populares mais em sua repetição do que em sua transformação é invertida, mesmo que, no discurso construído no espetáculo, o interesse em situar a relação entre os elementos populares e os agentes da modernidade ainda fique incipiente.

Através da convivência com o cotidiano dos brincadores, Maria Paula relata que teve a oportunidade de entender como o maracatu estava presente em seus dias para além do que vemos no carnaval: falam de maracatu quando se reúnem à noite, durante o dia, mencionando lojas em que podem encontrar um determinado material mais em conta, como a lantejoula; ou falando a respeito do “desenho da gola de fulaninho e sicraninho” (Costa Rêgo, 2006b). A coreógrafa conta que, em tal convívio, aumentaram-se as chances de se desfazerem as imagens estáticas e os estereótipos desses homens, em forma de clichês que são assimilados. Segundo ela, como todo mundo, os brincadores com quem conviveu desejam a novidade, o novo, como

um objeto produzido pelas novas tecnologias, um nome artístico, etc. Além disso, se desautomatizaram, para a diretora, suas noções de educação, de bons costumes, como nos hábitos relacionados à forma de alimentar-se, a partir de uma compreensão das diferenças. Ainda que seus parâmetros sejam compostos por valores de elite, e demonstrem, por vezes, uma certa expectativa negativa dos costumes populares, ainda assim, tais expectativas são desfeitas, e os parâmetros, flexibilizados.

O mais importante, porém, para a nossa discussão acerca de *Ilha Brasil Vertigem* é o fato de que uma maior imersão no ambiente do maracatu rural implicou, segundo Maria Paula, a compreensão das claras diferenças entre as dinâmicas corporais da *sambada* e do desfile, devido inclusive à não utilização de todos os adereços nas *sambadas*; uma valorização de vários elementos do maracatu que estão em evidência em seu processo preparatório, mas que praticamente desaparecem durante os desfiles; um entendimento da importância do caboclo de lança para esse folguedo¹⁰⁵, ao ponto de ter sido a única figura ou personagem transposto para a cena; e uma percepção ampliada da complexidade desses personagens, de sua ligação com o agente produtor dos folguedos e, na maior parte dos casos, o trabalhador do corte da cana-de-açúcar, de sua espiritualidade, etc.

Maria Paula defende que o contato com a imagem do “caboclo de lança que a gente vê passar nos canaviais batendo surrão, com a lança na mão e uma gola” não é suficiente para se conhecer o maracatu, pois tal imagem, aliás, tão cristalizada pelo seu amplo uso com inúmeras finalidades, não contém o que a antecede, as *sambadas*, “o terreiro, os pontos míticos e místicos do caboclo de lança, (...) o complexo de coisas que se juntam (...), as crendices, os mistérios do caboclo” (Costa Rêgo, 2006b).

O processo de preparação nas *sambadas*, o interesse pelos caboclos em seus cotidianos, e a relação de co-autoria entre estes e Maria Paula, vemos traduzirem-se artisticamente em *Ilha Brasil Vertigem*, através das escolhas do que e como abordar, em cena, o maracatu rural e o universo dos caboclos de lança.

¹⁰⁵ O caboclo de lança é um dos elementos que peculiariza o maracatu rural em relação ao maracatu-nação ou de baque virado, sendo a “principal figura” deste folguedo (Nascimento, 2005: 95).

A pesquisa sobre as *sambadas* não resultam, cenicamente, numa recusa total do período carnavalesco. As referências à etapa preparatória são levadas para o palco a fim de, mescladas aos elementos das apresentações no carnaval, desestabilizarem a imagem estática do caboclo de lança, que normalmente é extraída do contexto em que se encontra em seu momento mais “espetacular” - nos desfiles do maracatu rural.

Ao contrário da imagem cristalizada do caboclo de lança, são focos do espetáculo as sensações dos caboclos nas sambadas e nos desfiles; a relação com o artesanato; a música; a poesia; os jogos construídos pelos brincantes e a espacialidade desses jogos; além do que Maria Paula considera o mais importante: as questões que surgem da própria dança do maracatu, mas tratada com uma complexidade maior do que o foco no *passo* o fazia no início da história do Grial.

A abordagem que é feita do caboclo de lança em *Ilha Brasil Vertigem* merece uma atenção especial porque nos remete criticamente à discussão sobre a apropriação política do Maracatu Rural como símbolo de Pernambuco. Esse uso simbólico, não dissociável do uso midiático do Maracatu, está relacionado com particularidades da história deste folguedo, em meio a outras expressões populares.

Como vimos na última parte do primeiro capítulo, algumas ações de fortalecimento dos maracatus de baque solto, as transformações estéticas implementadas pelos mesmos, como forma de ganhar maior visibilidade, e o conseqüente ganho de espaço do Maracatu de Baque Solto na imprensa e na mídia, vêm acompanhadas, segundo Valéria Vicente (2005: 124), da publicação crescente, nos jornais, na década de noventa, de fotografias que registravam o folguedo.

Esse investimento na difusão das imagens desse folguedo, especificamente, dos caboclos de lança, é relacionado, pela autora, com a constatação de que o consumo do maracatu rural é predominantemente visual. E isso pode ser comprovado através da análise de outros dados: o lugar secundário que as contratações para apresentações e visitas às sedes ocupam entre as formas de consumo; a utilização insipiente, em propagandas e até nas pesquisas de novas bandas locais, da música do maracatu rural, com sua

característica “estridente, dissonante e regada aos tons agudíssimos das baianas” (Vicente, 2005: 126); e a exclusão de outros componentes do folguedo - a corte¹⁰⁶, o mestre e os músicos nas contratações para apresentação:

No carnaval de 2001, a Prefeitura do Recife contratou caboclos para desfilarem pelas ruas acompanhados por uma batucada de Maracatu Nação. Outra prática que está se tornando comum é a contratação de dois caboclos para ficarem parados e em pé na porta principal de eventos, com o simples intuito de enfeitar a entrada e criar um toque regional ao evento. (Vicente, 2005: 126)

Esse uso da imagem do caboclo de lança, destacado do contexto e dos elementos que lhe conferiam outro sentido, e re combinado, muitas vezes, com outros contextos e elementos, foi amplamente explorado por publicitários pernambucanos. Ligado a inúmeros produtos e empresas, em várias campanhas,

(...) o caboclo de lança aparece isolado do restante do Maracatu. Recortado do fundo da fotografia e relocado para o contexto da peça publicitária, o *caboclo* é uma afirmação em si mesmo, sem referentes fora de cada publicidade. (...)

O fato de o *caboclo de lança* ser retratado como objeto singular, fora de um contexto, contribui para que tenha sido aceito como símbolo do Estado. Vindo de uma história praticamente desconhecida e com um aspecto sem referências anteriores (sua indumentária não se liga diretamente a nenhum outro folguedo ou personagem folclórico do Estado ou do Brasil) e, destituído do seu contexto social, o homem por trás do *caboclo* pode ser qualquer um; a tal ponto que poucas vezes sabemos se o *caboclo* da publicidade é um *maracatuzeiro* ou alguém contratado para vestir suas roupas. A opulência e o brilho das fantasias ajudam a apagar o desemprego e a pobreza a que sua prática está ligada socialmente. (Vicente, 2005: 128)

A forma como os elementos do Maracatu Rural foram postos no espetáculo do Grial representa um contraponto, em várias camadas de significado, ao contexto acima descrito. O caboclo de lança destacado de um desfile e usado como “logotipo” em peças publicitárias não é o mesmo que

¹⁰⁶ Os três livros da coleção *Maracatus e Maracatuzeiros* (2005) relatam que, no início, não existia a corte no maracatu rural. A presença desse elemento foi uma exigência da Federação Carnavalesca Pernambucana, “para que a dança dos caboclos fosse aceita como maracatu” (Silva, S., 2005: 48). Em *Ilha Brasil Vertigem*, o fato de esse componente não aparecer pode estar relacionado com o fato de a pesquisa ter sido focada nas *sambadas*, ou mesmo como uma forma de fazer realçar a figura central desse folguedo, mas ainda pode ser lida como uma opção de não valorizar a conotação ideológica da corte.

protagoniza a cena em *Ilha Brasil Vertigem*. Ao contrário, este apresenta, em relação àquele, várias diferenças, todas relacionadas a um *deslocamento* de foco: da espetacularidade do caboclo como um produto-símbolo do estado; para o maracatuzeiro, ou o homem que está por trás do caboclo, enfatizado como alguém que está em processo. Do “corpo-mito”, que apóia artificialmente as narrativas da nação, o foco é deslocado para o “corpo-história”, que desestabiliza o nacionalismo e o patriotismo que o mito e a propaganda tomam por certo.

Apesar de o espetáculo também tematizar o caboclo de lança separado do conjunto de elementos do desfile de maracatu - o mestre, a corte, os músicos e a própria organização do desfile -, várias pistas fazem interpretar que a representação do caboclo em *Ilha Brasil Vertigem* não é a mesma da imagem consumida como símbolo de Pernambuco. Ao contrário, trata-se de colocar o caboclo em cena, para restituir-lhe não só “o fundo da fotografia”, mas todos os aspectos de sua complexidade que são apagados pelo consumo visual a partir da imagem recortada do contexto mais amplo a que pertence: seu *corpo-história* e tudo que nele está subentendido: a voz, o rosto, a poesia, a relação com o brinquedo, seus significados espirituais, a relação do folguedo com o trabalho violento do corte da cana, seus desejos de consumo, e, ainda, a individualidade de cada caboclo.

Durante os dez primeiros minutos do espetáculo, o que protagoniza a cena é a voz de Martelo, um dos caboclos, em um relato oral e improvisado, embora com um tema prévio: “vida de caboclo”, expressão que o brincador repete ao longo de toda a história, como uma espécie de mote proposto ao improviso. Ainda na penumbra, ele está sentado em frente ao seu surrão, que se encontra no centro e na frente do palco. Quando a luz amplia o plano da cena, podemos ver que sete outros surrões estão espalhados na cena, *deslocados* de sua condição de figurino para cenário, escondendo os demais caboclos. Encostado em cada surrão, está o bastão que é usado nas *sambadas* (no lugar da lança), em um tamanho menor, mais leve e sem as fitas coloridas que enfeitam a lança.

É impossível recuperar tudo que é dito através do registro em vídeo, mas a narrativa é sobre os vários aspectos englobados na “vida de caboclo”: o

trajeto para encontrar o maracatu no período em que se iniciam os desfiles; suas paradas; a sonoridade que pontua esse trajeto (descrita por uma onomatopéia criada por Martelo); as sensações de fome e sede; a relação dessa condição com a função da personagem Catirina¹⁰⁷, que pede dinheiro ao público, e a não rara falta de êxito desse apelo; a eventual impossibilidade de confeccionar novas roupas para as apresentações; as dificuldades da vida do caboclo, e os seus segredos, “agora, o segredo do caboclo ninguém conta (...) o segredo do caboclo ninguém pode contar” (trecho da fala de Martelo).

Se, por um lado, o texto de Martelo se refere à difícil vida de caboclo no presente, por outro, ao tecer comparações com o passado, deste não omite as inúmeras contradições e dificuldades, o que fragiliza a representação épica de um passado de “fastígios”, apoiada nos símbolos da “riqueza cultural” de uma nação, não a contextualizando historicamente e apagando quaisquer conflitos. Com um tom irônico e desmistificador desse tipo de representação, Martelo repete: “vida de caboclo, vida de caboclo, vida de caboclo é parada!”

Ao longo da fala de Martelo, os demais caboclos em cena, alternadamente, aparecem de trás de seus respectivos surrões, simulam cair sobre eles, deslocam-se de um lugar a outro, por entre esses adereços, sempre alternando a corrida com passos do maracatu, quedas e pausas no chão. Nesses dez minutos, mas também em todo o espetáculo, os corpos em cena estabelecem uma relação complementar com a história oral de vida de Martelo e de outros brincadores que participam do vídeo-cenário; e com a poesia das loas, que aparecem principalmente na trilha sonora gravada, mas também ao vivo (na voz de Martelo em outro momento).

O destaque da poesia na trilha sonora é um dos elementos que o espetáculo recupera como da maior importância para o folguedo, e é um componente que aproxima o espetáculo dos elementos valorizados nas *sambadas*, pois:

É lá, nos embates noturnos, que a verve do poeta faz a platéia delirar. Diferentemente das apresentações de carnaval, em que, apesar de o público aguardar ansiosamente os bons mestres e vibrar com tiradas poéticas inteligentes, o tempo é limitado e o fato de subir no palanque da

¹⁰⁷ Personagem do Bumba-meu-boi que também foi incorporada ao maracatu rural.

federação cria uma certa obrigação de tecer loas às autoridades presentes. (Amorim, 2002: 66)

Algumas das loas se referem ao tempo, ora abordando-o como o que atribui aos caboclos uma condição transitória (como a que figura como nossa epígrafe), ora referindo-se aos períodos do ano, em que nem sempre é tempo de brincar e de “sambar”: *O tempo da primavera / e o tempo da aração / tem o tempo do inverno / e tem o tempo do verão*. Outras revelam a preocupação comunicativa dos poetas com o seu público costumeiro: *Eu vou cantar minha marcha nova / daquela que o povo gosta / Carrego no peito a fé / E ô Zé, do começo até o fim / vejo a paz nos passarinhos / lá na beira da maré*. E outras, ainda, revelam a ação de os brincadores refletindo sobre os valores implícitos nas imagens representadas do maracatu: *A beleza do caboclo / é chapéu, gola e surrão / a nêga muito bonita / e uma guiada na mão*. Através da inserção do elemento poético do maracatu, presenciamos reiterarem-se conteúdos que restituem aos caboclos sua historicidade, incluindo os diferentes estados de ânimo motivados pelas estações do ano, a relação delas com o tipo de trabalho em que estão envolvidos, e a capacidade de atribuírem seus próprios significados à sua condição e aos textos culturais que produzem.

Dessa forma, diferentemente dos espetáculos que discutimos antes, em *Ilha Brasil Vertigem*, os textos verbais com que a dança se relaciona são produzidos pelos próprios brincadores do folguedo pesquisado. Ao invés de algum roteiro ou texto literário prévio, a própria voz dos brincadores é transposta para o espetáculo e valorizada como meio de inscrição do pensamento de seus autores.

Assim como o amplo espaço concedido à voz dos caboclos, o tipo de corpo predominante no espetáculo é o dos homens que estão vestidos desses caboclos. O que a tridimensionalidade desse corpo, que inclui voz, movimentos, deslocamentos, transformações, permite acessar é a condição histórica para além da imagem achatada dos caboclos de lança da propaganda: englobando sua realidade econômica, seu modo de mover-se cotidianamente, a relação de seu corpo com o trabalho e com os períodos do ano, a exploração, a desnutrição, etc.

O corpo dos brincadores está bastante visível, uma vez que alguns dos adereços utilizados em dias de desfile não compõem a imagem do caboclo de lança que protagoniza *Ilha Brasil Vertigem*. A fim de podermos fazer algumas comparações, vejamos uma descrição de um caboclo de lança com sua caracterização completa:

Porta uma lança com cerca de dois metros de comprimento, com uma ponta afiada, a *guiada*, feita “de madeira imbiriba ou de quiri, cortada por eles mesmos na mata, assada e enterrada na lama por quatro ou cinco dias para endurecer, descascada e afilada na ponta de quatro quinas, antes de ser toda enfeitada por dezenas de metros de fitas coloridas”. Na cabeça, leva um chapéu de palha coberto de uma cabeleira de papel crepom ou celofane. Sob o chapéu, usa um lenço colorido cobrindo parte do rosto, pintado geralmente com urucum. Usa camisa e calça de tecidos coloridos, meiões e tênis; sob a gola bordada de lantejoulas ou vidrilhos, confeccionada quase sempre pelo próprio caboclo em trabalho que leva quase o ano inteiro, o folgazão carrega o surrão, estrutura de madeira coberta de lã de cor viva. Embaixo do surrão são presos os chocalhos, sempre em número ímpar para não dar azar. Usa óculos escuros - segundo Real, para esconder que está “atuado”, com algum caboclo “encostado” - e, na boca, traz uma flor. (Nascimento, 2005: 95)

Em *Ilha Brasil Vertigem*, os caboclos começam apenas vestidos com a calça e a camisa, e, aos poucos, ao longo do relato de Martelo, que faz o mesmo, amarram o lenço na cabeça, pintam o rosto com urucum, colocam a flor na boca e os óculos no rosto, em vários momentos utilizam o bastão em dinâmicas próprias às *sambadas*, e, em outros, penduram o surrão nos ombros, com uma movimentação que favorece sua sonoridade. Não fazem uso da gola, da cabeleira¹⁰⁸, do meião¹⁰⁹ ou do tênis. Ao abolir a composição completa, o que todo o aparato dos caboclos em dias de desfile esconde o espetáculo mostra: o corpo e o rosto de cada um deles.

A escolha do uso de alguns elementos e não de outros revela uma opção por que significados se desejam destacar: a recusa da associação imediata com as imagens midiáticas dos caboclos através do não uso da cabeleira, da gola e da lança; e a afirmação do significado espiritual, através do uso dos óculos e da flor: “Bonald Neto explica que ‘muitos saem com um cravo branco ou rosa na boca ou no chapéu para ‘defesa’, para fechar o corpo, para que

¹⁰⁸ Com exceção de um único momento (27’50”) em que dois dançarinos, ao fundo da cena, usam a cabeleira e fazem movimentos que a põem em evidência.

¹⁰⁹ Apenas Martelo usa o meião.

não entre nada nele, e o que for de maldade saia tudo” (Nascimento, 2005: 95 e 96).

No entanto, ao mesmo tempo em que a recusa da exploração midiática dos caboclos dá-se através da supressão de alguns adereços, há, no figurino, um cuidado com as cores e com os tecidos que conotam uma atenção ao que os próprios brincadores idealizam como melhorias para seus grupos, numa relação de reelaboração de sua situação para manterem vivo o brinquedo. Ao passo que as opções artísticas na transposição do cavalo-marinho para a cena de *As Visagens de Quaderna* eram atravessadas por parâmetros estéticos afinados com o universo narrativo d'*A Pedra do Reino*, em *Ilha Brasil Vertigem*, é a partir da própria noção de beleza dos brincadores, que os elementos do maracatu são *deslocados* para a cena. Em *As Visagens de Quaderna*, o colorido das roupas do cavalo-marinho foi substituído por uma gradação de cores alusivas à “civilização do couro” no sertão nordestino. Já o do maracatu é acentuado, por tecidos e cores ainda mais brilhantes, numa compreensão de que esta é forma como os próprios brincadores, quando podem, têm tentado conferir maior beleza e espetacularidade às suas apresentações¹¹⁰.

Outro aspecto de valorização do protagonismo dos brincadores, e de menor possibilidade de controle sobre os discursos a serem construídos por eles, é a ampliação do espaço da improvisação dentro do espetáculo. Isto difere, como vimos, d'*As Visagens de Quaderna*, em que a improvisação era utilizada como estratégia de criação coreográfica com colaboração dos dançarinos, mas os resultados coreográficos só iam para a cena depois de submetidos a um fechamento pela coreógrafa. *Ilha Brasil Vertigem*, pelo contrário, “não tem nada fechado”, como relata Maria Paula (2006b).

Assim como a narrativa de Martelo, que segue um tema, mas se desdobra de diferentes formas a cada espetáculo, em muitos momentos, parece haver um roteiro que fixa, por exemplo, o modo de utilização do espaço, mas deixando uma abertura para que a forma de os dançarinos se moverem também seja variável a cada apresentação. Tanto o texto verbal quanto o dançado são, portanto, produzidos em condições de oralidade.

¹¹⁰ Sobre essa gradual tentativa dos maracatus rurais de alcançar mais beleza e conseqüente ampliação de visibilidade na mídia, cf. Vicente (2005).

A afirmação de Maria Paula de que nada é totalmente fechado explica por que é difícil isolar exemplos do espaço dado à improvisação, uma vez que se repete ao longo de todo o espetáculo a condição de se definirem etapas, trajetos ou ações, mas não todos os movimentos realizados pelos dançarinos. Ainda assim, podemos nos referir a algumas passagens a título de ilustração. Na cena que se inicia com a saída de Martelo do centro do palco (15'27"), após terminar de preparar-se, parecem estar definidas disposições espaciais, formas de os dançarinos ocuparem a cena, percursos que sonorizam o surrão, pausas, retomadas, ações como inclinações do tronco, correr do fundo da cena ao proscênio e cair, retornar ao fundo, fazer movimentos com o bastão e bater em outro bastão, etc. Mas há uma clara abertura para a improvisação dos movimentos, dos passos do maracatu a serem utilizados no preenchimento de um determinado tempo, bem como na realização de um determinado trajeto. Dessa forma, as diferenças entre os repertórios individuais de movimentos ficam bastante evidentes, sobretudo entre os de Emerson Dias, dançarino antigo do grupo, e os demais componentes do elenco. Se naquele ainda percebemos uma maior ênfase no centro de leveza, nos demais, a ênfase recai no centro de gravidade. Todos apresentam, porém, diversidades nas escolhas de passos e movimentos, e várias nuances na qualidade de realização de um mesmo movimento.

Em outro exemplo (a partir dos 19'), vemos os caboclos seguirem um roteiro prévio de corridas, quedas com uma perna estendida e a outra flexionada, formação de duplas, círculos, linhas, mas sem nenhum rigor quanto às qualidades de direção, tempo, peso e fluxo com que se movem, apenas obedecendo a limites de duração estabelecidos pelos inícios e términos da intervenção do terno do maracatu, que faz parte da trilha do espetáculo. Um outro trecho (a partir dos 20'48"), a um som que se assemelha a um possível início de verso mixado (ô ô ô ô ô ô ô ô ô), mostra ainda uma maior liberdade e individualidade de cada caboclo em improvisar, fazer uso de diferentes movimentos e combinações entre passos e ações, tendo em comum entre eles apenas o fato de pontuar tais ações com quedas.

Essa relação entre improvisação em dança e oralidade produz significados dos mais interessantes em *Ilha Brasil Vertigem*, principalmente se

retomamos o caráter de mobilidade e de transformação da oralidade, como vimos no terceiro capítulo. O espaço para a improvisação, seja na fala, seja na dança, aponta para uma transferência diferenciada, na história do grupo, de uma manifestação que se produz em “condições de oralidade” para um outro espaço cênico, em que, convencionalmente, as condições de produção de escrita são as que prevalecem. À ação de manter algo da mobilidade da oralidade do maracatu rural, está subjacente a visão de que, pelo seu próprio movimento, essa manifestação não é só tradição, “mas também devir, projeto” (Colombres, 1995: 140), o que parece ratificar-se quando Maria Paula declara que seu objetivo neste espetáculo era tratar, não de “um maracatu de tradição, mas um maracatu-corpo” (Costa Rego, 2006b). Acrescentaríamos: um *corpo-história*, isto é, um corpo, que pelo seu próprio movimento, constitui uma “totalidade dialética” com o ambiente, que o impede de esclerosar-se, ou de estar identificado apenas ao passado. Sua mobilidade configura este corpo como um sistema em aberto, o que desestabiliza as representações que sempre o identificam com a tradição, valorizando-o pela repetição e não pela transformação.

Se comparamos *As Visagens de Quaderna* a esse espetáculo, presenciamos a passagem do controle sobre a improvisação a um menor controle; e da supressão das vozes e multiplicidade dos brincadores, em função da supremacia da visão monológica de Quaderna, à valorização dos espaços de inscrição de pensamento e história dos brincadores, através de um maior espaço para sua voz e da predominância de suas informações corporais. Através de diferenças como essas, vemos exercer-se menos controle sobre conteúdos que desestabilizam a afirmação épica das identidades populares.

Apesar de mescladas a elementos do desfile, como os trajetos em linhas e círculos, as performances dos caboclos em cena, valorizados em suas individualidades, e a atmosfera global das cenas, estão mais próximas do que é mais comum nas *sambadas*:

Quando acontece uma sambada, o clima é de muita satisfação e brincadeira. Todo mundo disposto, dançando. Os caboclos fazem acrobacias, saltam, se agacham, muitos deles dois a dois como se estivessem em luta corporal. Um bom número de participantes de outros maracatus se engaja no samba (...) e a preparação mobiliza a comunidade

(...) e interessados de toda ordem que, dependendo do fôlego, acompanham até o final. (Amorim, 2002: 70)

Nessas ocasiões, parece estar acentuada uma questão que interessou a Maria Paula como matéria de investigação na montagem desse espetáculo, e que mostra a complexidade da dança do maracatu muito além de sua abordagem com foco em *passos*:

No maracatu não tem um vocabulário: é uma perna que vai para um lado, que vai para o outro; essa perna pode estar na frente, pode estar atrás; eu posso estar agachada, eu posso estar em pé, entendeu? É um desenho corporal, o que não quer dizer um passo específico, fechado. (...) Ele é preciso, mas é mais cheio de possibilidades, entendeu? O passo é um desenho, um riscado no espaço, traços. O maracatu não tem um traço no espaço, ele tem vários traços no espaço. (Costa Rêgo, 2006b)

Podemos questionar se essa impossibilidade de identificar um vocabulário preciso de passos é, de fato, uma peculiaridade do maracatu rural, ou se outras danças - a exemplo do frevo em que o improvisado é um episódio criador tão importante - também podem apresentar tal característica, caso a abordagem não fique restrita aos passos. No entanto, o que se insinua como mais relevante nessa reflexão de Maria Paula é percebermos como o foco em um único folguedo lhe permite, novamente, avançar ainda mais na pesquisa sobre as potencialidades criativas e transformadoras da dança deste folguedo, relacionadas inclusive com as diferentes ocasiões em que ela se realiza (se na *sambada* ou no desfile) para além da sua redução aos passos.

Colocar essa potencialidade criativa da dança do maracatu em evidência, *deslocando*-a para um outro espaço cênico, é um dos principais aspectos em que consiste a criação autoral de Maria Paula neste espetáculo. Ela apropria-se de algo que já está feito, para, através do *deslocamento* e de pequenas intervenções, ressignificar “tal objeto” ou revelar significados que lhe estão latentes, ou apagados pelo uso cotidiano e por outros sentidos já cristalizados.

Trata-se de um trabalho que também pode ser aproximado ao de um editor ou de um Dj, cujas interferências são os cortes, repetições, alteração na velocidade e na duração, novas espacializações (tudo isso, sobretudo, em relação aos elementos da dança), refuncionalizações (como o surrão, que se

torna também cenário), e conexões de elementos já existentes com outros que são acrescentados. Este último caso se exemplifica na relação de tudo que é posto em cena com o vídeo-cenário, que nos fornece uma profusão de imagens relacionadas com o contexto histórico dos agentes que produzem o maracatu rural: seu trabalho, seu *deslocamento* para a cidade, seus depoimentos contendo suas interpretações acerca de sua condição e das mudanças históricas do folguedo que realizam, etc.

Outra conexão é a que se estabelece entre o relato inicial de Martelo e o que é realizado em termos de dança, não só nesse momento, mas em todo o espetáculo. A abordagem textual que se identifica nesse espetáculo, diferentemente dos anteriores, é a partir de textos produzidos pelos próprios agentes da cultura popular, e o enfoque pode ser considerado como “pragmático”, no sentido definido por Bernard (2001: 129), para o qual:

A intenção coreográfica visa a explorar o impacto da estratégia discursiva de um texto sobre a sensorialidade, a motricidade, a afetividade e, de forma mais geral, a consciência do espectador¹¹¹.

A opção de transformar pouco o discurso corporal do elenco de caboclos, inserir depoimentos que tratam do próprio processo de participação do folguedo e suas mudanças históricas, além de inserir imagens que remontam ao lugar de onde o folguedo se origina constituem uma escolha de romper com o viés meramente espetacular da manifestação popular para captá-la “de dentro” do seu acontecimento. Ao privilegiar o espaço das narrativas verbais e corporais dos membros do Maracatu Leão de Ouro do Condado, Maria Paula, na sua prática artística, assume uma posição metodológica próxima à de Mariana do Nascimento em sua prática teórica, ao trabalhar com a *história oral da família* Salustiano, tal como mencionamos no primeiro capítulo. Assim como a história oral de uma família, o conjunto dos relatos verbais e emitidos pelos corpos dos brincadores, em *Ilha Brasil Vertigem*, procura evidenciar uma compreensão “da transformação do processo histórico que envolve os membros da comunidade”, tendo claro que

¹¹¹ Tradução nossa do francês. Texto original: “L’intention choréographique vise ici à exploiter l’impact de la stratégie discursive d’un texte sur la sensorialité, la motricité, l’affectivité et, plus généralement, la conscience du spectateur.”

“há elementos culturais que mudaram e outros que dão unidade, que resistiram” (Meihy *apud* Nascimento, 2005: 29). Isso é bastante diferente de considerar uma determinada manifestação, assim como seus agentes, como aspectos estáticos, sem historicidade. Na relação entre corpo do brincador e seu depoimento em cena, está subjacente uma abordagem do texto como “produtor imanente de forças” e como “dispositivo performativo” (Bernard, 2001: 129), de forma que voz e corpo possam, não só dizer, mas agir sobre o espectador. E a ação (o *drama*, em toda a sua força polissêmica) consiste em restituir (ou apenas encenar) a mobilidade, a historicidade e a condição de contemporaneidade do fenômeno cultural em jogo.

Ao abdicar, neste espetáculo, do caminho de busca de uma linguagem de dança armorial através dos métodos anteriores, da fusão ou da junção de “pedaços de movimentos” para a formação de um “novo corpo”, Maria Paula investe em uma outra forma de reelaborar uma dança popular. Nesta outra forma, a ação não é mediar um determinado tipo de corpo à transparência dos parâmetros estéticos e ideológicos dos códigos de dança da elite, através, por exemplo, da transferência do foco no centro de gravidade para o centro de leveza, como vimos acontecer em *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*.

A trilha sonora, assinada por Gustavo Vilar e pelo terno (conjunto de instrumentos percussivos que acompanham o folguedo) do próprio Maracatu Leão de Ouro do Condado, segue coerentemente a linha de uma intervenção que não traduz para outra musicalidade, mas fragmenta, reordena, desautomatiza a música do maracatu, composta pelo do terno, pelos instrumentos de sopro e pelas toadas, bem como o som dos surrões. E, dessa forma, não traduz “ao modelo da transparência” da elite (Glissant, 2005) a música do maracatu rural, “estridente, dissonante e regada aos tons agudíssimos das baianas” (Vicente, 2005: 126).

O que acontece em *Ilha Brasil Vertigem* é a compreensão de que a recriação do material pesquisado pode partir, o mais amplamente possível, da potencialidade que está contida na própria historicidade (e também mobilidade) deste material, encenando o que, talvez, lhe constitua mais profundamente: o espaço tenso de negociação entre a representação do

popular feita pelo sujeito de elite e a auto-representação feita pelos agentes da cultura popular.

Nesta tensão, cabem contradições transitórias: ao mesmo tempo em que a transferência do popular para outro contexto tenta preservar o “direito à opacidade” do outro, de que trata Glissant e que discutimos no primeiro capítulo, ainda há a necessidade de explicá-lo através de códigos bastante aceitos, como o do audiovisual, a fim de que o “material bruto” encenado possa fazer mais sentido para o público a que a obra em discussão se destina:

Eu ainda acho que estou num processo em que ainda necessito do contexto onde eles moram. Mas eu espero chegar a um resultado em que isso não seja obrigado. Por exemplo, no *Ilha Brasil Vertigem*, eu preciso saber desse mistério do caboclo, que mistérios são esses e como esses mistérios estão ligados ao cotidiano de cada um deles, entendeu? Mas eu poderia colocar esses mistérios de lado, se eu fosse escrever sobre outro tema, se eu escolhesse, por exemplo, um tema específico pra tratar com a linguagem corporal do maracatu. Não precisaria desses mistérios, não precisaria estar ligada ao cotidiano deles, entendeu? Mas nesse processo, que eu acho que já está mais solidificado, mas ainda tem determinadas partes frágeis. Eu preciso desse cotidiano, ainda. (Costa Rêgo, 2006b)

Outra faceta dessa mediação, além dos conteúdos que tornam o maracatu legível, são as adaptações aos códigos do espaço para o qual se dá a transferência: o teatro. Se o movimento da oralidade não explora sua possibilidade máxima em *Ilha Brasil Vertigem* é pela própria condição do espaço cênico, que se configura como um espaço absoluto e distanciado da platéia, conferindo ao espetáculo uma condição de objeto contemplado, mas não passível de intervenções. Dessa forma, algo da multiplicidade de vozes é ainda suprimida, uma vez que se suprime uma parte dos dois pólos de interlocução que compõem a totalidade dialógica da oralidade (Colombres, 1995: 140). Juntamente à presença desse outro pólo (o público), suprime-se também a possibilidade de redirecionamentos a partir do “jogo sutil de perguntas e respostas” (Colombres, 1995: 140) e, portanto, a habilidade de quem está em cena em exercitar respostas às novas situações. Dessa forma, algo é, sim, fechado em *Ilha Brasil Vertigem*, contradizendo o que defende sua diretora.

Porém, nem a contextualização do vídeo, nem a mediação da frontalidade, identifica-se com o que a história das reelaborações das danças

populares no Recife, incluindo as tentativas armoriais, consolidou-se como uma afirmação épica das identidades populares. Há, nesse espetáculo, traços que não lhe tiram a condição de armorial, mas que, por diminuir significativamente a “taxa de epicidade”, devolvendo o popular à sua historicidade e ao presente inacabado, atualizam o sentido do que seria realizar uma dança armorial nos dias de hoje, questão que discutiremos a seguir.

O corpo-história do Grupo Grial

Discursos proliferam sem o controle de quem os emite. (...) Há discursos que não necessitam de autor, mas de serem subscritos. (Katz e Greiner, 2005: 127)

A impossibilidade de contar uma história da “dança brasileira” relaciona-se com o enfrentamento da abordagem ontológica do corpo e da identidade que está na base da conceituação de dança brasileira. Não existe uma, mas inúmeras danças brasileiras.

Quando se trata de construir uma dança brasileira a partir da abordagem das danças populares criadas, formadas e transformadas por povos co-participantes na nossa complexa cultura, o problema se repete, pois a diversidade é enorme, e os caminhos assumem direções muito diferentes entre si. Vejamos o que diz Helena Katz (2008) a respeito das experiências que estão indo na corrente desse diálogo com as danças populares:

Pouco expressivo na agenda midiática das últimas décadas, o trânsito entre a dança popular brasileira e a dança de extração européia vem, felizmente, conquistando um espaço que vem se alargando. E, como tende a ocorrer em circunstâncias como essa, aventureiros sempre se lançam em busca de um quinhão quando um segmento começa a entrar na moda. Face a essa situação, o trabalho de quem milita nele, como Antônio Nóbrega e sua companhia, a dupla Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira ou Maria Paula Costa Rêgo (Grial), dentre alguns outros, ganha uma importância maior. Afinal, precisamos contar com uma

pluralidade de danças brasileiras para dar conta da diversidade cultural na qual vivemos.

Desta forma, podemos identificar a impossibilidade de referirmo-nos à história de uma “dança brasileira” aos similares obstáculos para tratarmos de uma “dança brasileira erudita”, como a “dança armorial”, uma vez que a variedade de seus resultados e, ao longo da história, os variados pontos de partida e pensamentos sobre o corpo que lhes são implícitos impossibilitam sua homogeneidade.

Vimos essa variedade de resultados nas diversas experiências que relatamos e que surgiram a partir da intenção de realizar uma dança armorial. No entanto, nem o conjunto dessa trajetória é tão emblemática da impossibilidade de nos referirmos a uma “dança brasileira erudita” quanto o que se evidencia através da história do Grupo Grial. Pois sua continuidade permite entender que a variedade de métodos, técnicas e resultados na realização de uma dança armorial aponta para a inventividade do conceito de “corpo brasileiro”, evidenciando que essa noção, sendo o substrato da realização de uma “dança brasileira erudita”, só pode existir como construção discursiva.

No entanto, Maria Paula Costa Rêgo define o trabalho do seu grupo como uma dança contemporânea e armorial, e mostra, em seu discurso, bastante afinidade e convergência com os princípios armoriais, especialmente com as explicações de Ariano Suassuna. Portanto, precisamos confrontar alguns pontos de convergência entre os discursos de Maria Paula Costa Rêgo e de Ariano Suassuna, com as transformações empreendidas pelo Grupo Grial ao longo de sua trajetória, a fim de que possamos entender o que significa realizar uma dança armorial nos dias de hoje.

Em toda a prática artística do Grial, o aspecto que elegemos como o mais importante, entre os que representam uma permanência nas afinidades entre o Grial e o pensamento de Ariano Suassuna quanto à migração de elementos populares para outro contexto, é a escolha do espaço teatral.

A reorganização das manifestações populares dentro do espaço teatral está na base das afinidades discursivas de Maria Paula Costa Rêgo com Ariano Suassuna, porque é um dos aspectos em que está inscrito o modo de o sujeito

de elite relacionar-se com os produtos e os agentes da cultura popular, ou seja, o modo de “encená-los”, isto é, tanto no sentido cancliniano de representação do popular, quanto no sentido de “pôr em cena”. Nesta migração do popular para o espaço não habitual, as escolhas quanto à espacialização podem definir os papéis do sujeito e do objeto, uma vez que “podemos definir o teatro como um espaço em que estão juntos os que olham e os que são olhados, e a cena como o espaço dos corpos em movimento”. (Ubersfeld, 1995).

A espacialidade nos trabalhos do Grupo Grial, pode estar, por um lado, vinculada à experiência de Maria Paula no Balé Popular do Recife, que sempre concebeu seus espetáculos de modo que o público deixasse “de estar colocado em volta da apresentação ou mesmo dentro dela, para assisti-la no plano frontal” (Vicente, 2008: 82); e, por outro, pela sua ligação com códigos estéticos estabelecidos no contexto desse espaço de elite que é o próprio teatro.

Nos três espetáculos analisados neste capítulo, mas também nos demais da trajetória do Grial, o espaço é definido como um *espaço absoluto* e não *relativo*, termos que usamos por terem servido para contrapor a organização espacial do cavalo-marinho, como *relativa* segundo descrição de Acselrad (2001), com sua reorganização no espaço teatral em *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*. Tais termos também serviram para considerar a mesma transformação do maracatu rural no espetáculo *Ilha Brasil Vertigem*. E podemos agora acrescentar que explicam, igualmente, o modo de transpor as várias danças populares utilizadas em *A Demanda do Graal Dançado*.

Já Anne Ubersfeld (1995) usa, como termos mais ou menos correspondentes a esses, as denominações *espaço perspectivo* e *espaço em volume*. No entanto, seja quais forem os termos a usarmos, o que nos interessa considerar é a vinculação da utilização espacial com o conjunto do universo cultural dos encenadores, cenógrafos, diretores, etc.:

O que é representado num palco, por mais naturalista que fosse, nunca é um lugar no mundo, mas um elemento do mundo repensado segundo as estruturas, os códigos e a cultura de uma sociedade; o que é representado no espaço teatral nunca é uma imagem do mundo, mas a imagem de uma imagem. Daí provém o trabalho de transposição “poética”

feito por encenadores e cenógrafos, sobretudo na representação contemporânea. (Ubersfeld, 1995)

Ao referir-se ao espaço na representação contemporânea, Ubersfeld refere-se a uma modificação radical no tratamento do espaço: a passagem de um *espaço perspectivo* a um *espaço em volume*. Segundo a autora, essa passagem tende a:

(...) descentrar o espaço, a fraturá-lo em zonas diversas, a explorar as suas várias dimensões; a jogar com as oposições espaciais para exaltá-las ou apagá-las (o fechado e o aberto, o contínuo e o descontínuo); a salientar os signos da teatralidade, a nunca deixar o espectador esquecer que está no teatro.

Através dessa recriação do espaço, sua leitura pelo espectador o remete a novas possibilidades de interpretar o seu espaço sócio-cultural e sua relação com o mundo (Ubersfeld, 1995). No entanto, em nenhum dos espetáculos estudados do Grial, e podemos estender essa observação a toda a produção do grupo, o tratamento do espaço se assemelha ao que Ubersfeld identifica na forma de usar o espaço na representação contemporânea. Ou seja, não há, nos trabalhos do Grial o uso de um *espaço em volume*, mas sim um *espaço em perspectiva*.

Precisaríamos examinar que possibilidades de leitura o espectador pode fazer das manifestações populares através de sua reorganização nesse *espaço perspectivo*, pois certamente isso interfere na relação com a compreensão dos elementos das danças populares, que funcionam em outra lógica espacial quando estão fora do palco. Porém, considerando as ponderações de Ubersfeld, podemos afirmar que a simples escolha de representar as danças populares em um *espaço perspectivo* ou *absoluto*, como nos referimos antes, parece nos dizer algo acerca do status de “verdade” que se deseja conferir à interpretação pessoal em jogo. Ao mesmo tempo, tal escolha nos revela a subjacência da relação entre sujeito de elite e a cultura popular, na qual esta assume uma condição passiva, de objeto encenado, representado, e não produzindo meios de auto-representação.

Vimos, que essa relação é suavizada pelo conjunto de características do espetáculo *Ilha Brasil Vertigem*, embora não totalmente devido justamente à organização espacial. Dessa forma, até mesmo nesse trabalho, a lógica de

quem olha e de quem é olhado não é superada, e, portanto, as interpretações do sujeito de elite sobre as culturas populares são ainda preponderantes.

Outros aspectos da visão de Maria Paula Costa Rêgo estão ajustadas à de Ariano Suassuna, corroborando, em parte, a afirmação épica das culturas populares. Porém, essa concordância, que é muito clara nos depoimentos da diretora do grupo, não está exposta, invariavelmente, na história do Grial, em “sintomas” que possamos identificar em suas obras, pelo menos, não nos aspectos que elegemos para verificar, com exceção da espacialidade.

Há, por exemplo, um romantismo (no sentido estrito do termo) na consideração da situação das culturas populares frente aos agentes da modernidade quando a diretora explica a intenção que está por trás de uma expressão facial repetitiva de Martelo em um momento de *Ilha Brasil Vertigem*, relacionando essa expressão com uma suposta “falta de ar”, pelo fato de que ele ficava, segundo ela, “artificializado pela cidade, sem espaço pra sobreviver” (Costa Rêgo, 2006b).

Embora *Ilha Brasil Vertigem* evidencie as constantes transformações do maracatu rural e a transitoriedade dos corpos dos caboclos, “essência” é uma palavra bastante comum nos depoimentos de Maria Paula ao tratar do que lhe interessa nesse folguedo, sempre utilizada para ressaltar o que a diretora não deseja perder de vista. Explica, por exemplo, que um dos ganhos em *Ilha Brasil Vertigem* foi entender como “mexer em uma célula de movimento dando outra dimensão (...) sem mexer na essência” (Costa Rêgo, 2006b); assim como distingue o que faz nesse espetáculo do que vem acontecendo na ampla exploração midiática dos caboclos de lança, com os seguintes termos: “Tento me afastar do maracatu enquanto espetáculo e me aproximar da essência da brincadeira” (*apud* Falcão, 2006a).

Outros pontos da afinidade com o pensamento armorial são explicitadas por Maria Paula, quando questionamos o que a fazia estar próxima ao Movimento Armorial e se estava de acordo com as definições de cultura popular, povo e identidade nacional subjacentes ao discurso do principal teórico do Movimento. Em sua resposta, em que confirma a concordância em vários aspectos, defende a importância da diferenciação feita por Ariano Suassuna entre uma “cultura de tradição” e a cultura de massa; realça a

possibilidade de “as tradições (seus intérpretes, suas músicas e seus elementos cênicos)” terem “as mesmas condições que qualquer outro material, de gerar uma arte erudita” (Costa Rêgo, 2008a); e define o conceito de identidade como importante pelo seguinte motivo:

Identidade Nacional é aquilo que pode definir que o que faço aqui em Recife é completamente diferente do que fazem no sul do país, mas que existe uma visão de mundo em comum que se relaciona com o espírito nacional e não a uma pessoa ou estilo. Nós não vamos ser parecidos no resultado estético, mas vamos ter um espírito que nos une. (Costa Rêgo, 2008a)

Essa é uma definição que está muito próxima à necessidade de construção de uma identidade nacional defendida por Ariano Suassuna na década de 1970, e privilegiada por aquele contexto político, com vistas à integração nacional, como vimos no segundo capítulo. E identifica-se, ainda, com os propósitos da unidade nacional apoiada na invenção da tradição na situação histórica da constituição dos estados-nação, como vimos no primeiro capítulo.

Outra forte convergência entre as interpretações de Maria Paula e a visão de Ariano Suassuna acerca da relação entre o popular e o culto é seu entendimento de que a transferência do popular ao erudito implica uma passagem do “regional para o universal”, numa declaração no vídeo *Criações do Grial* (2005), e implícita nessa visão, uma conotação de atingir um status de superioridade.

Entretanto, exatamente nesse ponto, detectamos uma possibilidade de um aspecto de concordância com o pensamento armorial ser, ao mesmo tempo, o meio de sua atualização ou reformulação.

Canclini (2005: 133) aponta a transnacionalização como o motivo por que a mensagem que circula por certos bens de cultura se “desfolcloriza”. Em uma tentativa de pensar que razões fazem com que as identidades populares, ao menos em parte, se desfolclorizem na obra mais recente do Grial, talvez cheguemos à seguinte questão: como nada pode ser focado com simplismos, a própria idéia problemática de uma suposta passagem “evolutiva” do popular para o “universal” pode ser a responsável por promover, no trabalho do Grial, um movimento de desfolclorização dos folguados pesquisados.

Isso, por um lado, porque a idéia que Maria Paula tem, hoje, de “universal” talvez seja mais aproximado do sentido de transnacional, que não pressupõe reduzir a “opacidade” do outro “ao modelo de minha própria transparência” (Glissant, 2005: 86). Por outro lado, porque a chave de “universalização”, ou “transnacionalização”, que ela utiliza são pontos de intersecção com a compreensão sobre o corpo subentendida na postura política da dança contemporânea, em diversos lugares do mundo.

Ao relatar determinadas situações em que se viu defrontada com posturas reticentes em relação à “contemporaneidade” de sua dança, devido a seu interesse pelas culturas populares, Maria Paula defende que seu trabalho consiste em dança contemporânea, uma vez que se trata de “uma pesquisa, o resultado de um trabalho a partir da construção de uma linguagem” (Costa Rêgo, 2006b). Não nos compete, até porque este não é nosso foco, mensurar a suficiência dos critérios expostos pela diretora do Grial para assegurar a sua contemporaneidade. Partimos do entendimento de que sua intenção em definir suas obras como contemporâneas, tanto quanto a definição de armoriais, é legítima, e encontramos, nos seus argumentos e na prática do grupo pontos fundamentais de ligação com traços que são definidos como característicos da dança contemporânea.

A partir da definição que Maria Paula faz de sua dança como sendo um trabalho de pesquisa e de construção de linguagem, podemos identificar uma consonância com a idéia de que, na dança contemporânea, não se inventa um corpo, mas sim um projeto, uma poética (Louppe, 2004). Tal poética, na história do grupo, valeu-se de quantos corpos quantas fossem as referências acumuladas no corpo dos dançarinos, e ainda quantas fossem as formas de treinamento ou preparação experimentados e acionados nessa construção. Vimos no quinto capítulo que, a depender do tipo de treinamento, tem-se em mente um corpo diferente a ser construído. Mais do que isso, tornou-se uma prática bastante corrente da dança contemporânea, na construção de uma poética própria, não servir-se de uma única técnica, mas de várias. Eis, então, em que consiste o *corpo-história* (Louppe, 2004: 45), conceito que parece condensar satisfatoriamente essa realidade de um corpo que se encontra sempre em aberto, por ser construído, portanto, transitório.

Estas noções vêm à tona na história do Grupo Grial, especialmente em dois aspectos: nas escolhas variáveis sobre qual corpo é o ponto inicial para a construção da poética de uma “dança brasileira erudita”; e na variedade de treinamentos, preparações, técnicas, metodologias, que podem ser acessadas a fim de realizar uma “dança armorial”.

Considerando apenas a trajetória do Grial, veremos que a criação de uma “dança brasileira erudita”, expressão que, aliás, Maria Paula substitui por “linguagem contemporânea de dança brasileira”, apresenta variados pontos de partida, que podem ser condensados, a título de resumo, nos dois que se seguem:

1. um corpo “erudito” que imita o corpo de agentes populares, visto como *o outro*, mas submetendo essa imitação a um filtro de adequação do corpo imitado aos códigos estéticos e sociais estabelecidos historicamente no espaço teatral;
2. o próprio corpo do agente popular submetido ao *deslocamento* espacial e social, a novos códigos cênicos e a novas condições de espacialização.

Além disso, a trajetória do Grupo Grial englobou a utilização de diferentes técnicas, métodos, etc. na construção de uma linguagem de dança armorial. Considerando apenas os espetáculos analisados, vimos o “cardápio” variar entre: alongamento, técnicas específicas de dança contemporânea, estudo do percurso do movimento (o *parcours* de Laura Proença) e ainda aulas de *mergulhão*, no processo de montagem de *A Demanda do Graal Dançado*; novamente o *parcours*, ao lado de estudo mais aprofundado do folgado cavalo-marinho, e aulas de outros ritmos populares (afoxé, samba, etc.); e técnicas de improvisação a partir dos elementos do maracatu rural, especificamente da parte preparatória da *sambada*, em *Ilha Brasil Vertigem*. Isto sem considerar outros espetáculos, que alternaram, ainda, o uso de técnicas de teatro de rua (*O Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo*, 1999), técnica de rapel (*Folheto V - Hemisfério Sol*, 2003), entre outros dispositivos.

Essa variedade permite interpretar o corpo do qual o Grupo Grial parte para a construção de uma poética de dança armorial como um “corpo

transitório”, no sentido estabelecido por Louppe (2004), o que significa colocar em cheque a possibilidade de estabilizar a idéia de um “corpo armorial”, como, de resto, se mostra inviável a noção de corpos estáveis, assim como identidades. Esta noção desestabiliza, como vimos, as fronteiras entre corpos e “identidades”, fragilizando a existência verdadeira e profunda dessas noções, que passam a ser negociadas pela provisoriedade de cada movimento.

Os tipos de treinamento, assim como a qualidade da pesquisa das culturas populares, variaram ao longo da trajetória do Grupo Grial até hoje, e isto está claramente refletido nos espetáculos estudados, em que vimos, por exemplo, o tipo de corpo predominante deixar de ser a dos dançarinos de formação erudita, para ser constituída das informações corporais dos próprios brincadores do folguedo pesquisado. Outros elementos, tais como figurino e trilha sonora, também sofreram transformações que revelam uma passagem de uma adaptação dos folguedos a códigos cênicos bastante distantes dessas manifestações, para uma atitude de recriação dos elementos populares a partir de operações como cortes, repetição, etc., mas partindo das escolhas estéticas já implicadas nesses elementos.

A partir desses e de vários outros elementos que vimos transformarem-se na forma de as danças populares serem a base de formação de uma “dança brasileira erudita”, revela-se que só podemos nos referir a um “corpo armorial” entendido como um *corpo-história*, transitório (Louppe, 2004: 45), no qual está subentendida uma relação co-evolutiva com ambiente, tal como definida pelo conceito de *corpomídia*. Com isso, vemos, ainda, evidenciar-se a inventividade da noção de “corpo brasileiro”, pois este encerra um essencialismo não condizente com as inúmeras possibilidades provisórias de esse corpo construir-se discursivamente, como a história do Grupo Grial mostra ser, não só viável, mas desejável na invenção de seu projeto ou sua poética corporal.

Nessa história de transformações, a trilogia *A Parte que nos Cabe*, mas em especial *Ilha Brasil Vertigem* assume um lugar importante, porque o que se evidencia implicitamente na trajetória do Grupo, isto é, a concepção do corpo como um *corpo-história*, é levado como questão a ser explicitada nas

escolhas empreendidas neste espetáculo, tal como esperamos ter conseguido elucidar em nossa análise.

Por fim, convém retomarmos a questão acerca do que significa realizar uma dança armorial hoje, através da continuidade que teve o Grupo Grial, cujo objetivo assumido é a busca de um corpo para o antigo projeto armorial de uma “dança brasileira erudita”. Em um debate realizado em São Paulo, no ano de 2005, após a apresentação de um espetáculo do Grial, o trabalho deste grupo é discutido em confronto com outras práticas artísticas a partir das danças populares¹¹². Esse debate traz uma questão das mais relevantes para a reflexão que aqui propomos, e é sua mediadora, Helena Katz, uma das autoras do conceito de *corpomídia*, que a dirige à Maria Paula: “o Armorial muda?”. A resposta de Maria Paula, assumindo sua filiação ao Movimento Armorial, é de que não só tal conceito, ou o próprio Movimento, muda, como também ela não representa o Armorial da década de 1970, mas sim o Armorial de hoje. Igualmente, em resposta à nossa entrevista, ela afirma sua afinidade com o modo de o Armorial conceber cultura popular, identidade nacional e povo, apesar de estar a par de que conceitos tais como discutidos por Ariano Suassuna, desde a década de 1970, sofreram atualizações em suas abordagens, em áreas distintas. A revisão destes conceitos, segundo ela, serve para avançar em sua busca de uma poética na dança, sem, contudo “perder o fio condutor do pensamento armorial” (Costa Rêgo, 2008a).

A ambivalência envolvida em incorporar a revisão dos conceitos tratados pelo Armorial, na sua pesquisa poética, e ao mesmo tempo representar a continuidade do projeto armorial é o que explica a relação também ambivalente entre discurso e obra do Grupo Grial. Ao passo que no discurso verbal, há mais condições de controle o ajuste de sua visão à de Ariano Suassuna, os textos culturais produzidas pelo grupo apresentam menor possibilidade de controle, justamente por estarem focalizados no corpo. Portanto, se, por um lado, no discurso assumido pela diretora do grupo, há uma maior afinidade com aquilo que consideramos, no discurso e obra de Ariano Suassuna, como uma afirmação épica das identidades populares; por

¹¹² Sobretudo o da dupla Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira (SP) que mencionamos em uma nota, no quinto capítulo, como um dos trabalhos que estão no curso das transformações na forma de deslocar danças populares para o palco.

outro, na sua prática artística, com as noções de corpo que lhe são implícitas, a abordagem ontológica de identidade subentendida na afirmação épica do popular tende a ter sua “taxa” diminuída, até, quem sabe, desaparecer, a depender dos caminhos em que o grupo apostará em sua continuidade.

O corpo armorial sem conclusão

O movimento é um inventor do futuro
(Katz, 2003: 268)

A força dos textos culturais parece estar relacionada com o que está implicado no deslocamento de uma idéia para sua materialização artística, em um “espetáculo”, cênico, literário, ou de qualquer outra natureza. Isto acontece, em parte, pela instabilidade do controle do discurso a ser produzido. E, em parte, porque o que é deslocado para ocupar a “cena” sofrerá, pelo agente interlocutor que é o público, uma multiplicidade de outros deslocamentos, que, por um lado, reforçam o papel de um texto cultural como veiculação dos “lugares comuns”, no sentido que vimos ser utilizado por Glissant, e, por outro, tendem a não fixar as interpretações de mundo almejadas por seus autores. Este é apenas o primeiro dos deslocamentos que se depreenderam ao longo desta pesquisa como um acontecimento que tende a desestabilizar fronteiras, sejam as que são impostas pela narrativa da nação, pelas definições de cultura e identidade populares, ou, ainda, as que encerram no passado uma “essência” de um povo e de uma nação.

Vários deslocamentos estão em jogo nos processos culturais que discutimos neste trabalho: a cultura popular levada para o interior de outros sistemas culturais e contextos discursivos; o deslocamento do sujeito de elite para os ambientes em que acontecem as manifestações populares; quanto aos pontos de partida para a construção de uma dança brasileira erudita, o deslocamento da opção pelo balé clássico à escolha do conjunto de referências contidas no próprio corpo dos brincadores de folguedos representados; os deslocamentos literais de vários agentes populares no

processo histórico brasileiro: dos engenhos para as “ruas”, na Zona da Mata Norte, do campo para a cidade e, ainda, do terreiro para o palco, do oral para o escrito, do folheto para o livro; e o deslocamento do foco do interesse pelo passado absoluto para o presente inacabado. Cabe agora avivar que esos tais deslocamentos podem ter com a afirmação de que as idéias de movimento, deslocamento ou viagem estão no centro das discussões sobre as tendências a desestabilizar as identidades (Silva, 2006), como discutimos no primeiro capítulo.

Através da discussão que nos propomos a desenvolver, pudemos apreender que, seja através das transformações devidas aos deslocamentos históricos literais, seja através dos artifícios com que se dá a transposição de manifestações culturais para um outro sistema cultural, esses processos são constitutivos da própria dinâmica da produção discursiva e política das identidades. E, através deles, pudemos presenciar um deslocamento ainda mais abrangente acontecer: a passagem de uma abordagem que tende a fixar as fronteiras do nacional e das identidades populares e fincá-las no passado, para uma abordagem que, tendo a noção de *corpo-história* como pressuposto, tende a deixar clara a precariedade dessas fronteiras.

A noção de deslocamento, portanto, sobressaiu-se como um episódio fundamental na compreensão da passagem de uma afirmação épica das identidades populares para outras possibilidades de compreensão, que devolvem as culturas populares à sua condição de presente inacabado.

Discutimos como essa mudança de compreensão pôde realizar-se no interior do próprio Movimento Armorial. Dessa forma, nossa pesquisa trouxe à tona a discussão sobre a constante possibilidade de textos culturais de uma determinada área atualizarem o modo de algumas questões serem formuladas e reafirmadas por aqueles que estabelecem os fundamentos de um movimento estético.

No caso aqui estudado, confirmou-se a importância da dança nessas reformulações, uma vez que suas abordagens mais atuais do corpo estão afinadas com uma compreensão que não corrobora a tendência a essencializar e fixar as identidades.

Ao contrário do que se revela a prática dos discursos literário e teórico de Ariano Suassuna, e ainda de sua atuação em política cultural, a compreensão sobre o corpo implícita na trajetória do Grupo Grial de dança tende a desestabilizar a afirmação épica das identidades populares. Nesta compreensão, o corpo está em constante troca co-evolutiva com o ambiente e funciona como um sistema em aberto, um corpo transitório, portanto, um corpo-história. Além disso, um dos pressupostos desses novos saberes sobre o corpo nos leva a não entendê-lo mais como “carcassa” de um suposto sujeito que nele habitaria, pois “não existe um homúnculo (...) anfitrião das experiências que nos acontecem ou o tradutor delas para nós” (Katz, 2003: 268):

(...) não são poucos os que ainda “acreditam” na voz interior. Todavia, não há fantasma dentro da máquina. A introspecção não representa um processo pelo qual se olha para dentro, ouvindo uma voz interna ao cérebro (a voz do homúnculo), e sim uma percepção deslocada - conhecimentos de fatos internos (mentais) por meio de uma prontidão sobre fatos externos, físicos (Dretske).

Dessa forma, o sujeito é o corpo, e assim como este, só pode ser pensado fora de qualquer noção essencialista, pois os constantes movimentos, deslocamentos, das informações entre corpo e ambiente e desse corpo em diferentes ambientes inviabilizam que as identidades sejam pensadas como estáveis. Em mais uma questão os movimentos e deslocamentos mostram seu protagonismo na tendência a desestabilizar as identidades, uma vez que vimos, no quinto capítulo, a importância do movimento para uma compreensão do *corpomídia*, quando afirmávamos que:

O movimento como requisito do pensamento do corpo, e este como implicação de que não existe uma essência ou uma voz interior que dita o sujeito, supostamente sempre lá, são as chaves de conexão entre a “geografia comunicacional” que envolve o “dentro” e o “fora” de um corpo e outros trânsitos identificáveis em uma compreensão mais ampla, ou seja, entre nações, povos, sistemas culturais, etc.

Esse modo de “funcionamento da vida”, em que as trocas permanentes de informação inviabilizam qualquer noção de identidade fixa e a visibilidade desse processo através da relação corpo-ambiente indicam o motivo por que, no Movimento Armorial, é na dança que primeiramente presenciamos a

necessidade de que identidade e cultura popular deixem de ser pensadas como imunes ao tempo.

Na esteira dos estudos sobre a relação entre corpo e ambiente, seria instigante, em um outro momento, realizar um estudo comparativo entre os desdobramentos de dança armorial que se realizaram ou se realizam no Recife e em outros lugares do país, a exemplo de São Paulo, considerando em que aspectos a relação de inter-contaminação com o ambiente foi determinante.

Possibilidades de outros estudos se insinuaram ao longo da pesquisa, às quais precisávamos resistir para não empreender a tentativa de contemplá-las ainda nesta tese, que, dessa forma, resultaria como irrealizável. Um aprofundamento sobre a utilização da música como elemento indicador das transformações no modo de reelaboração dos folguedos em espetáculos de dança mostrou-se como uma dessas possibilidades. Outra, ainda mais instigante, seria investigar os desdobramentos criativos na produção (em solo ou em grupo) realizada pelos dançarinos que já saíram do Grupo Grial, a exemplo de Kleber Lourenço, Viviane Madureira e Emerson Dias.

Na relação entre dança e literatura, vimos as abordagens mais atuais sobre o corpo aparecerem com mais força quando o modo de a dança relacionar-se com um texto prévio não tendia a estar subordinada aos conteúdos desse discurso anterior, mas deixava que seu próprio discurso se formulasse a partir da pesquisa corporal. Isto foi o que aconteceu em *Ilha Brasil Vertigem*, em que o texto dito pela diretora como inspirador não se sobrepôs às narrativas que seriam emitidas pelos próprios corpos dos brincadores do folgado pesquisado.

A amplitude de nosso objeto de estudo nos impediu o estudo detalhado de alguns aspectos. No entanto, dessa pesquisa extraímos um desejo, senão a necessidade, de realizar um maior aprofundamento acerca das relações entre dança e literatura, seja nos casos de dança armorial em relação a roteiros ou textos literários prévios de Ariano Suassuna, ou ainda em outras experiências que tenham empreendido essa relação interdisciplinar. Sem que constituam uma grade aprisionante, os tipos de abordagem definidas por Michel Bernard (2001) parecem um ponto de partida promissor para empreendermos, por exemplo, um estudo tipológico dos espetáculos de dança recifenses que

tenham se baseado em textos literários ou mesmo de outras naturezas. Esse parece ser um dos aspectos relevantes na discussão sobre as possibilidades dramáticas da dança, que extrapolam o sentido de dramaturgia oriundo do teatro, embora, neste também, o texto já tenha desfrutado de privilégios mais evidentes no passado.

Vimos, na constante troca de pontos de partida para construir a idéia de um “corpo brasileiro”, que a trajetória do Grupo Grial acaba por evidenciar a precariedade das fronteiras do que viria a ser um “corpo brasileiro”, convergente com o que Ariano Suassuna interpreta como o espírito do “Brasileiro típico”. E, portanto, na discussão sobre a arte armorial, o que se depreende dessa pesquisa, é que não é possível concluir o que viria a ser “Um” corpo armorial, uma vez que ele seria fruto da recriação do “corpo brasileiro” (popular, “autêntico”), e esta noção também não se sustenta como algo estável, pelas discussões atuais sobre o corpo.

Essa evidência fragiliza, na história do Movimento Armorial, mas especialmente no discurso de seu criador, a afirmação épica das identidades populares, uma vez que o entendimento sobre “identidade” que se extrai dessa afirmação é incompatível com o que as visões sobre corpo mais atuais pressupõem: que o corpo dos agentes populares também é *corpomídia*, ou um *corpo-história*, e não existe um sujeito popular, dentro desse corpo, invariavelmente, idêntico a si mesmo no decorrer da história.

O Grupo Grial representa o armorial dos dias de hoje, como bem afirmou Maria Paula Costa Rêgo. Há uma intencionalidade em seu discurso e vários aspectos em seus trabalhos que, em certa medida, revelam os frutos de sua afinidade com a estética armorial. Porém, podemos arriscar dizer que a “taxa” de “ideologia da epicidade” tende a cair, uma vez que os traços constitutivos do discurso épico não se mantêm totalmente na abordagem das culturas populares que o grupo tem feito em seus últimos trabalhos, de forma a remover alguns dos obstáculos epistemológicos que Canclini (2003) identifica nos enfoques romântico e folclorista.

Com trinta e oito anos da existência oficial do Movimento Armorial, cabe retomar a questão lançada por Idelette Santos na conclusão de sua

tese¹¹³, sobre a permanência e/ou a continuidade, sob outras formas, do Movimento Armorial: afinal, “o movimento morreu?” (Santos, 1999: 285). Nossa resposta, hoje, parte do princípio de que um movimento estético só pode perdurar por tanto tempo se, assim como o corpo, for pensado em sua condição viva, na qual é impensável concebê-lo sem movimento, ou seja, sem deslocamentos, mudanças ou pontos de instabilidade.

No entanto, se é um pressuposto do Movimento Armorial uma interpretação da cultura brasileira que mantenha algumas das características fundamentais do que Ariano Suassuna idealizou como uma “nação castanha”, é preciso começar a revelar que deslocamentos podem e devem fragilizar as fronteiras dessa nação, mostrando que ela está “dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (Bhabha, 2003: 209). Com a realização dessa pesquisa, tentamos mostrar que a forma de o Movimento Armorial existir numa produção artística dos dias de hoje é assimilando os deslocamentos como pressupostos da impossibilidade de dar continuidade à afirmação épica das identidades populares.

Se, por um lado, várias são as afinidades entre o discurso de Maria Paula Costa Rêgo e o do criador do Armorial, por outro, a pesquisa desse grupo em busca de uma poética armorial em dança tem sido conduzida pela idéia de que tal poética se realiza através do diálogo com múltiplos corpos e, ao mesmo tempo, da compreensão do corpo como transitório. Nisto está implicada a sua relação com o presente inacabado e suas várias possibilidades interpretativas, e com as atualizações conceituais em torno de noções como identidade e cultura popular, de forma a fragilizar os traços da “ideologia da epicidade” pressuposta na “nação castanha”.

¹¹³ Àquela altura (1999), tratava-se, ainda, de vinte anos do Movimento Armorial.

Bibliografia

- ACSELRAD, Maria. **“Viva Pareia!”: A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza** - uma abordagem antropológica da estética do cavalo-marinho. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ.
- ALDERSON, Evan. Ballet as ideology: *Giselle*, act 2. *In*: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Meaning in motion: new cultural studies of dance**. Durham & London: Duke University, 1997. pp. 121-132.
- AMORIM, Maria Alice, BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. Coleção Malungo, vol. 5.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2.reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5.ed. São Paulo: AnnaBlume, Hucitec, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERND, Zilá (org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris : Centre National de la Danse, 2001.

_____. **Le corps**. Paris : Éditions du Seuil, 1995.

BOBBIO, Noberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Vol. 1 A-J. 5.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000a.

_____. **Dicionário de política**. Vol. 1 L-Z. 5.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000b.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. Noticias recientes sobre la hibridación. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, RESENDE, Betariz (org.). **Arte latina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. pp. 60-82.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COLOMBRES, Adolfo. Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras”. *In*: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Vol. 3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995. pp. 127-167.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2003.

DALY, Ann. Classical ballet: a discourse of difference. *In*: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Meaning in motion: new cultural studies of dance**. Durham & London: Duke University, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A universidade sem condição**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

- DESMOND, Jane C. Embodying difference. *In*: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Meaning in motion: new cultural studies of dance**. Durham & London: Duke University, 1997. pp. 29-54.
- DIDIER, Maria Thereza Didier de Moraes. **Emblemas da sacração armorial**. Recife: Ed. Universitária, 2000.
- DIÉSGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. *In*: DIEGUES JÚNIOR, Manuel, SUASSUNA, Ariano, *et al.* **Literatura popular em verso: estudos**. Belo Horizonte: Itataia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____ **Apocalípticos e integrados**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1971. [1952]
- FARIAS, Sônia Ramalho de. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.
- _____ **Literatura e cultura: tradição e modernidade**. João Pessoa: UFPB, Idéia, 1997.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória: conto e poesia popular**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- _____ **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- FOSTER, Susan Leigh. Dancing bodies. *In*: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Meaning in motion: new cultural studies of dance**. Durham & London: Duke University, 1997. pp. 235-257.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 30.ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____ **A ordem do discurso**. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____ **Microfísica do poder**. 17.ed. São Paulo: Graal, 2002.
- FUX, María. **Dança, experiência de vida**. 2.ed. São Paulo: Summus, 1983.
- GALDINO, Christiane. **Balé popular do Recife: a escrita de uma dança**. Recife: Bagaço, 2008.

GIL, José. **Movimento total**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GLISSANT, Edouard. **Caribbean discourse**. Selected essays. Virginia: University Press of Virginia, 1992.

_____. **Poetics of relation**. Michigan: University of Michigan Press, 1997a.

_____. **Traité du tout-monde**. Paris: Gallimard, 1997b.

_____. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: SOTER, Silvia, PEREIRA, Roberto (orgs.). **Lições de dança**. No. 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. pp. 11-35.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. *In*: NORA, Sigrid (org.). **Húmus**, n. 2. Caixias do Sul: Lorigraf, 2007.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HÉRCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança**. São Paulo, 2005. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital: 1848-1875**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOBBSAWM, Eric J., RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JUNIOR, Carlos Newton. **Os Quixotes do Brasil: o real e o sonho no movimento armorial**. Recife, 1990. Monografia (especialização) - Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, UFPE.

_____. **Vida de Quaderna e Simão**. Recife, 2001. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE.

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In: Roberto Pereira e Silvia Soter. (Org.). **Lições de Dança**. 1 ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, v. 1, pp. 11-24.

_____. Corporeidade do século XX: o corpo como mídia. *In*: **Anais do 1º. Congresso Nacional de Dança**, realizado em Porto Alegre, de 25 a 29 de junho de 2001. - Porto Alegre: Condança, 2001. pp. 87-91.

_____. Entre a razão e a carne. **Revista Gesto**, v. 1. Rio de Janeiro, 2002a. p. 30-35.

_____. A dança como ferramenta da evolução. *In*: Leão, Lúcia (org.). **Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002b. pp. 235-242.

_____. A dança, pensamento do corpo. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 261-274.

_____. **Um, dois, três... dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005a.

_____. A dança no Brasil. Pode! Texto da conferência apresentada no I Encontro Internacional de Dança e Filosofia, realizado na UniverCidade, Rio de Janeiro, em 2005b.

_____. Vistos de entrada e controle de passaportes da Dança Brasileira. *In*: CAVALCANTI, Lauro. **Tudo é Brasil**. São Paulo: Itaú Cultural, Paço Imperial, 2005c. pp. 121-131.

KATZ, H. ; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: Roberto Pereira; Silvia Sotter. (Org.). **Lições de Dança 3**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2002, v. 1, pp. 77-102.

_____. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. pp. 125-133.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LE GOFF, Jacques. A rejeição do prazer. *In*: DUBY, Georges (org.). **Amor e sexualidade no Ocidente**. Lisboa: Terramar, [2001]. Coleção Pequena História.

LIENHARD, Martin. La percepción de las prácticas “textuales” ameríndias: apuntes para um debate interdisciplinario. *In*: PIZARRO, Ana (org.). **América**

Latina: palavra, literatura e cultura. Vol. 3: Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995. pp. 170-185.

LIMA, José Lezama. **La expresión americana**. México: FCE, 2005.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. 3.ed. Bruxelles: Contredanse, 2004.

LUCCHESI, I. . **Os gêneros literários e a genealogia do poder**. Aquila (Rio de Janeiro), v. 2, 1992. pp. 13-19.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MILLER, Toby, YÚDICE, George. **Política cultural**. Barcelona: Gedisa, 2004.

MUHANA, Adma. **A epopéia em prosa seiscentista: uma definição do gênero**. São Paulo: Unesp, 1997.

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. **Joao, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando folguedos**. Coleção Maracatus e Maracatuzeiros, vol. 2. Recife: Reviva, 2005.

NETO, Moisés Monteiro de Melo. **Manguetown: a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do Movimento Manguê** ("A cena recifense dos anos 90"). Recife, 2003. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras, UFPE.

_____. **Chico Science - a rapsódia afrociberdélica**. 2.ed.amp. Recife: Moisés Neto, 2007.

NETO, Manuel Romário Saldanha. **Caos e pós-modernidade na cultura pernambucana - a estética do manguê**. Recife, 2004. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras, UFPE.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. **Danças populares como espetáculo público no Recife de 1970 a 1988**. Recife: O Autor, 1991.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. Cultura popular. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- _____. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVLOVA, Anna (org.). **Dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.
- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PINHEIRO, José Amácio de Branco. Por entre mídias e artes, a cultura. *In*: NORA, Sigrid. **Coleção Húmus**, n. 2. Caixias do Sul: Lorigraf, 2007.
- PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRUDHOMMEAU, Germaine. La répétition dans le ballet. *In*: PASSERON, René (dir.). **Recherches Poétiques: Création et répétition**. Groupe de recherche esthétique du C.N.R.S. Paris: Clancier-Guénard, 1982. pp. 145-155.
- REIS, Luís Augusto da Veigas. A herança "regionalista-tradicionalista-modernista" no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. *In*: **Investigações**. Linguística e teoria literária. Vol. 17, no. 1, janeiro, 2004. / Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005. pp. 09-29.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.
- _____. Fundamentos para análise do movimento expressivo. *In*: MOMMENSOHN, Maria, PETRELLA, Paulo (orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.
- RUY, José Carlos. **A mestiçagem é sinônimo de democracia racial?** *In*: Revista Espaço Acadêmico. No. 46. Março de 2005.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Le roman de chevalerie et son interprétation par un écrivain brésilien contemporain: A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. Mémoire de maîtrise. Paris: Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1974.
- _____. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Unicamp, 1999.

- SARAIVA, Antônio José, LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 16.ed.cor.e act. Porto: Porto Editora, [s/d].
- SCHÜLLER, Donaldo. **Origens do discurso democrático**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- SILVA, Severino Vicente da. **Festa de caboclo**. Coleção Maracatus e Maracatuzeiros, vol. 1. Recife: Reviva, 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. //: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2006. pp. 73-102.
- SIQUEIRA, Arnaldo, LOPES, Antonio. **Flávia Barros**. Recife: Ed. d Autor, 2004.
- SIQUEIRA, Arnaldo. **Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988-2002)**. Salvador, 2002. Dissertação de mestrado. Programa Pós-graduação em Artes Cênicas, UFBA.
- _____ **Tânia Trindade**. Recife: Ed. Do Autor, 2004.
- _____ **Ana Regina**. Recife: Ed. Do Autor, 2005.
- SIQUEIRA, Denise Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.
- SOUZA, Cláudio Morais de. **“Da lama ao caos”**: a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. Recife, 2002. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Sociologia, UFPE.
- SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INE, 1974.
- _____ **Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados: um falso capítulo do Romance d'A Pedra do Reino - Quaderna conta como se converteu ao sangue castanho do Brasil**. 1º. Roteiro do espetáculo Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados. Recife, 07 de agosto de 1975.
- _____ **A Onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. Recife: Recife, 1976. Tese de livre-docência. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE.
- _____ **O movimento armorial**. //: Separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, vol. 4, n. 1. Recife: Condepe, jan./jun. 1977.

_____ **Uma mulher vestida de sol.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____ **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000.

TEIXEIRA, Paulo César Menezes. **“Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar”:** a geração manguê e a (re)construção de uma identidade regional. Recife, 2002. Dissertação de mestrado. Mestrado em Ciência Política, UFPE.

VASSALO, Lúcia. **O sertão medieval:** origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural:** o espetáculo como espaço social. Coleção Maracatus e Maracatuzeiros, vol. 3. Recife: Reviva, 2005.

_____ **Entre a ponta de pé e o calcanhar:** Reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística. Salvador, 2008. Dissertação de mestrado. Programa Pós-graduação em Artes Cênicas, UFBA.

WALTER, Roland. **Narrative identities:** (inter)cultural in-betweenness in the Americas. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2003.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura.** Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

Artigos de jornal ou revista

AMARAL, Marina, SOUZA, Sérgio de, *et al.* Brincadeira muito séria [entrevista com Antônio Carlos Nóbrega]. **Revista Caros Amigos.** Ano VII, n. 82, São Paulo janeiro de 2004.

AMORIM, Maria Alice. Folheto de feira, a literatura do povo. *//*: **Continente Documento.** Ano I, no. 6: A poesia popular do Nordeste. Recife: Cepe, janeiro de 2003.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. Provocações na estréia de *O reino da pedra verde*. **Diário de Pernambuco**, Viver, Recife, segunda-feira, 19 de março de 2007. B4.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Ariano Suassuna. Recife : Instituto Moreira Sales, n. 10, novembro de 2000.

CARPEGGIANI, Schneider. Hoje é dia de Ariano Suassuna. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, quinta-feira, 25 de julho de 2002. p.1.

CAVANI, Julio. Ariano diz que secretaria tem papel didático. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, quinta-feira, 19 de abril de 2007. D2.

CAVANI, Julio. Universo de Ariano dá mote a exposição. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, quarta-feira, 20 de junho de 2007. D6.

DIARIO DE PERNAMBUCO. O “Boi” e o Balé. Recife, sábado, 12 de julho de 1975.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Ariano marca o passo do novo Balé Armorial. Recife, domingo, 20 de julho de 1975. p. 3.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Governo municipal dinamiza as atividades culturais do Recife. Recife, domingo, 2 de novembro de 1975.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Balé armorial estreará no Santa Isabel dia 18. Recife, domingo, 13 de junho de 1976.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Balé Armorial estreará hoje no Santa Isabel. Recife, sexta-feira, 18 de junho de 1976.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Balé armorial foi sucesso e público aplaudiu de pé. Recife, domingo, 24 de junho de 1976.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Balé Popular lança bases para a criação de dança brasileira. Recife, domingo, 22 de maio de 1977.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Ariano encerra Flip com polêmica. Viver, Recife, terça-feira, 12 de julho de 2005. C1.

DIARIO DE PERNAMBUCO. *Pedra do Reino* faz últimas sessões. Viver, Recife, sábado, 2 de junho de 2007. E5.

DIARIO DE PERNAMBUCO. Um mergulho no sertão. TV, Recife, domingo, 10 de junho de 2007. D4.

DIARIO DE PERNAMBUCO. *Pedra do Reino* promove reencontro com o Brasil. Viver, Recife, terça-feira, 12 de junho de 2007. D2.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Sagração de um guerreiro. Caderno especial. Recife, sexta-feira, 15 de junho de 2007.

DIÁRIO OFICIAL. Balé Armorial: expressão legitimada do sincretismo na arte como afirmação do povo e da terra na cultura. Estado de Pernambuco, terça-feira, 15 de junho de 1976.

DIÁRIO OFICIAL. Raízes nacionais do Balé Popular. Estado de Pernambuco, quarta-feira, 25 de maio de 1977.

ESTADO DE SÃO PAULO. Recife cria o Balé Armorial. São Paulo, 5 de julho de 1975. p. 9.

FALCÃO, Mirella. Brincantes em novo compasso. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, domingo, 20 de agosto de 2006a. D1.

FALCÃO, Mirella. Coreógrafos problematizam a cultura popular. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, sexta-feira, 6 de outubro de 2006b. C6.

FALCÃO, Mirella. Propostas cênicas para a cultura popular. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, quarta-feira, 11 de outubro de 2006c. C6.

FERREIRA, Celso. O casamento (armorial) do balé com a dança nordestina. **Revista Veja**. Junho, 1986.

GALLO, Renata. Uma visão fabulesca do mundo. **Jornal do Commercio**. JC na tv, Recife, domingo, 10 de junho de 2007. p. 6 e 7.

GAMA, Conceição. Balé Popular do Recife comemora seus 30 anos. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, domingo, 20 de maio de 2007. p. 3.

L, Renato. Calypso triunfa sobre mercado fonográfico tradicional. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, quarta-feira, 25 de julho de 2007. D1.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife verá Balé Armorial no dia 18 no Santa Isabel. Recife, domingo, 13 de junho de 1976.

JORNAL DO COMMERCIO. Ariano encanta platéia com aula-espetáculo. Recife, 7 de maio de 1998.

JORNAL DO COMMERCIO. O rei do encantamento. Especial. Recife, sábado, 16 de junho de 2007.

JORNAL DO COMMERCIO. Passeio dançante do barroco ao armorial. Caderno C, Recife, 04 de junho de 2008.

KATZ, Helena. No ousado reino de Antônio Nóbrega. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, São Paulo, 13 de abril de 1989(a).

_____ No universo mítico da brasilidade. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, São Paulo, 16 de abril de 1989 (b).

_____ Uma onça malhada dança no reino do meio-dia. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, São Paulo, 04 de outubro de 1989(c).

_____ O bailado tipo exportação de Nóbrega. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, São Paulo, 30 de dezembro de 1989(d).

_____ Dança é complemento. *In*: Antônio Carlos Nóbrega (reportagem da capa). **Continente Multicultural**. Ano II, no. 14, Fevereiro, 2002.

_____ O Brasil que rebola, requebra, roda, samba... **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, São Paulo, 07 de agosto de 2004.

_____ No passo de Antônio Nóbrega, cabe o mundo. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, São Paulo, 25 de abril de 2008.

LEÃO, Carolina. *A pedra do reino* fica ininteligível na TV. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, segunda-feira, 14 de junho de 2007. D6.

LEÃO, Carolina. Stágium dança a identidade nacional. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, segunda-feira, 16 de julho de 2007. B1.

LEÃO, Carolina, L, Renato. Ariano tem secretaria independente. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, sábado, 16 de dezembro de 2006. D6.

LEÃO, Carolina, L, Renato. Marco zero da nova era armorial. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, sexta-feira, 16 de março de 2007. D1 e D6.

MORAES, Fabiana. O sol, o sangue e o sonho de Ariano. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, sexta-feira, 2 de março de 2007. p. 1

MORAES, Fabiana. Uma alegoria para Ariano. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, sexta-feira, 10 de maio de 2007. p. 1

MORAES, Fabiana. O Brasil real e fantástico a partir da Vila de Taperoá. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, sexta-feira, 25 de maio de 2007. p. 8.

MOURA, Ivana. Quixote da cultura brasileira. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, domingo, 9 de julho de 1995. E-1 e E-6.

_____ Estréia hoje peça de Ariano Suassuna. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, 19 de março de 1998a.

_____ Do barroco ao armorial. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, 21 de maio de 1998b.

POLO, Marco. Talento nordestino sobe ao palco do Arraial. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, 08 de junho de 1998.

SUASSUNA, ariano. O movimento regionalista e o Armorial. **Diário de Pernambuco**. Coluna Ariano, Recife, 3 de setembro de 2000.

TELES, José. Movimento armorial inicia uma nova fase. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, sexta-feira, 16 de março de 2007. p. 1.

VEJA. Grandes esperanças. 30 de junho de 1976.

VERAS, Luciana. Secretário acima do protocolo. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, quarta-feira, 3 de janeiro de 2007. C6.

VERAS, Luciana. Ariano monta time de assessores-artistas. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, segunda-feira, 12 de março de 2007. C3.

VERAS, Luciana. “*A pedra do reino* é uma visão alquímica do Brasil e do homem.”. Entrevista com Luiz Fernando Carvalho. **Diário de Pernambuco**. Viver, Recife, segunda-feira, 11 de junho de 2007. B1.

VIEIRA, João Luiz. Suassuna aposta numa dança híbrida. **Jornal do Commercio**. Caderno C, Recife, 19 de março de 1998.

Informações e documentos eletrônicos

Artigos e entrevistas

Almeida, Juliano Domingues de. **Antônio Nóbrega**: o povo sempre esteve ao lado dos grandes criadores. Entrevista com Antônio Carlos Nóbrega. **Brasil de Fato**. 16 de fevereiro de 2007.

Disponível em:

<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/cultura/antonio-nobrega-o-povo-sempre-esteve-ao-lado-dos-grandes-criadores> Acesso em: 2 maio 2008.

BENJAMIN, Roberto. **Os romances da tradição ibérica na obra midiática de Antônio Carlos Nóbrega**. INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - BH/MG - 2 a 6 Set 2003. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5123/1/NP17BENJAMIN.pdf>

BEZERRA, Amílcar Almeida. **Estrela armorial:** a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Uerj - 5 a 9 de setembro de 2005.

Disponível em: <http://sec.adaltech.com.br/intercom/2005/resumos/R1311-1.pdf>

CARVALHO, Celso. **O TEP e a democratização da arte dramática.**

www.teatrope.com

Disponível em: http://www.teatrope.com/out_25_07_memoria1_01.html

Acesso em: 7 novembro 2007.

CELESTINO, Jaime Palmeira, MACHADO, Luiz Alberto. Ariano Suassuna: entrevista. **Sobre sites.**

Disponível em: <http://www.sobresites.com/poesia/arianosuassuna.htm>

Acesso em: 18 abril 2008.

FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista.

Disponível em:

<http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm>

Acesso em: 15 maio 2008.

PUGLIA, Daniel. Sobre o conceito de herói na Demanda do Santo Graal.

Disponível em: www.abralic.org.br/enc2007/anais/69/1622.pdf

Acesso em: 22 maio 2008.

REIS, Daniela. Ballet Stagium e o debate sobre a dança moderna no contexto sócio-político da década de 1970. *In: Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 2, Ano II, n. 1. Janeiro/fevereiro/março de 2005.

Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol2daniela2.php>

Acesso em: 05 maio 2008.

REIS, Daniela. O balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. *In: Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 2, Ano II, n. 3. Julho/agosto/setembro de 2005. www.revistafenix.pro.br

Disponível em:

<http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2004%20-%20Daniela%20Reis.pdf?PHPSESSID=d456ea575b3dff5ac02844e39fd2ef85>

SUASSUNA, Ariano. **Antônio Nóbrega e a arte fiel ao país e ao povo.** *In: A classe Operária. Especial. Depoimento sobre a carreira de Antônio Carlos Nóbrega, concedido a Tuca Siqueira em Recife, 29 de maio de 2001.*

Disponível em:

<http://www.vermelho.org.br/museu/classe/classe202/202esp.htm>

Acesso em: 30 Abril 2008.

_____: carta [6 de janeiro de 2007]. Disponível em:

<http://www.grupogrial.com.br/novo/interna.html>

Acesso em: 21 maio 2008.

Não mais disponível em 25 julho 2008.

UBERSFELD, Anne. Espaço e teatro. *In: Michel Corvin (org.). Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Bordas, Paris, 1995. vol. A-K [2]. p. 324-325. - Tradução de José Ronaldo Faleiro.

Disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html

Acesso em: março 2008.

CD-Rom

MOVIMENTO ARMORIAL: regional e universal. Recife: Maga Multimídia, 2008.

Sites consultados

<http://www.ogamita.com.br/movimentoarmorial/introducao.htm>

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/quinteto-armorial.asp>

<http://www.edouardglissant.com/>

www.grupogrial.com.br

http://www.stagium.com.br/home_port.cfm

<http://www.dancacontemporanea.com.br/>

www.fundaj.gov.br/recordanca

www.helenakatz.pro.br

Vídeos

A DEMANDA do graal dançado. Grupo Grial de Dança, 1998. (46 min.) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo RecorDança. CD 14, no. Registro: 0290600201.

AS VISAGENS de Quaderna ao sol do reino encoberto. Grupo Grial de Dança, 2002 [data de criação: 2000]. (46:29 min.) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo RecorDança. CD 18, no. Registro: 0290600101.

BRASÍLICA - o romance da nau catarineta. Balé Popular do Recife e Balé Brasília, 1992. (1:13h) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo pessoal de Christiane Galdino.

BRASÍLICA - o romance da nau catarineta. Balé Brasília, 1997 [1994]. (1:04h) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo RecorDança. CD 17, no. Registro: 0390600401.

BRINCADEIRA de mulato. Grupo Grial de Dança, 2005. (50:33 min.) Son. Color; digital. Acervo pessoal de Maria Paula Costa Rêgo.

CASTANHA sua cor. Grupo Grial de Dança, 2008. (43:52 min.) Son. Color; digital. Acervo pessoal de Maria Paula Costa Rêgo.

CRIAÇÕES do Grial. Grupo Grial de Dança, 2005. (26 min.). Son. Color; digital.

DEBATE com Maria Paula Costa Rêgo, Helena Katz, Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira, Sesc Pinheiros - SP, 2005 [após apresentação de UMA MULHER VESTIDA de Sol - Romeu e Julieta]. (22:38 min.) Son. Color; digital. Acervo pessoal de Maria Paula Costa Rêgo.

FOLHETO V - hemisfério sol. Grupo Grial de Dança, 2003. (42 min.) Son. Color; digital. Acervo pessoal de Maria Paula Costa Rêgo.

FUNK do Suassuna. DJRodrigoF, 2008. (2:15 min.) Son. Color; digital.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0D92AS8HqLA>

Acesso em: 15 maio 2008

ILHA Brasil vertigem. Cam. 1 e 2. Grupo Grial de Dança, 2006. (47:15 min.) Son. Color; digital. Acervo pessoal de Maria Paula Costa Rêgo.

NORDESTE Balé Popular do Recife. Balé Popular do Recife, 1987. (57:44 min.) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo RecorDança. CD 34, no. Registro: 0390600301.

NORDESTE Balé Popular do Recife. Balé Popular do Recife, 1988. (57:42 min.) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo RecorDança. CD 2, no. Registro: 0010600801.

O AUTO do estudante que se vendeu ao diabo. Grupo Grial de dança, 1999. (41:56 min.) Son. color; VHS (digitalizado). Acervo pessoal de Maria Paula Costa Rêgo.

PROSOPOPEIA - o auto do guerreiro. Balé Popular do Recife, 1987. (57:44 min.) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo RecorDança. CD 34, no. Registro: 0390600302.

UMA MULHER Vestida de Sol - Romeu e Julieta. Grupo Grial de Dança, 2002. (38:51) Son. Color; VHS (digitalizado). Acervo pessoal de Maria Paula Costa Rêgo.

Entrevistas e depoimentos

BARROS, Flávia: depoimento [2003]. Entrevistador: L. Gesteira e M. Virgínia. Recife: 2003. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança. (áudio)

BARROS, Flavia: depoimento [2006]. Entrevistador: Roberta Ramos e Duda Freyre. Recife, 2006. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança. (audiovisual)

LOURENÇO, Kleber. depoimento escrito [2008]. Entrevistador: Roberta Ramos. Recife, 2008. (correspondência eletrônica)

MADUREIRA, André Luiz: depoimento [2003]. Entrevistador: L. Gesteira, M. Sena, T. Vicente e V. Vicente. Recife: 2003. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança. (áudio)

MADUREIRA, André: depoimento [2006]. Entrevistador: Roberta Ramos e Duda Freyre. Recife, 2006. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança. (audiovisual)

RÊGO, Maria Paula Costa: depoimento [2004]. Entrevistador: Tamisa Vicente. Recife: 2004. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança. (áudio)

_____: depoimento [2006a]. Entrevistador: Roberta Ramos e Valéria Vicente. Recife, 2006a. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança. (áudio)

_____: depoimento [2006b]. Entrevistador: Roberta Ramos e Duda Freyre. Recife, 2006b. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança. (audiovisual)

_____ : depoimento escrito [2008a]. Entrevistador: Roberta Ramos. Recife, 2008. (correspondência eletrônica)

_____ : depoimento escrito [2008b]. Entrevistador: Roberta Ramos. Recife, 2008. (correspondência eletrônica)

Programas de espetáculos e outros

BALÉ ARMORIAL DO NORDESTE. 1976, Recife. Programa do espetáculo *Iniciação armorial aos mistérios do Boi de Afogados*.

BALÉ BRASÍLICA. 1991, Recife. Programa do espetáculo *Baile do menino Deus*.

BALÉ POPULAR DO RECIFE. 1992, Recife. Revista comemorativa 15 anos Balé Popular do Recife e Programa do espetáculo *Brasílica...o romance da nau catarineta*.

GRUPO GRIAL DE DANÇA. 2006, Recife. Programa [conjugado] dos espetáculos *Brincadeira de mulado* (2005) e *Ilha Brasil vertigem* (2006). Temporada 2006.

A nexos

Lista dos anexos

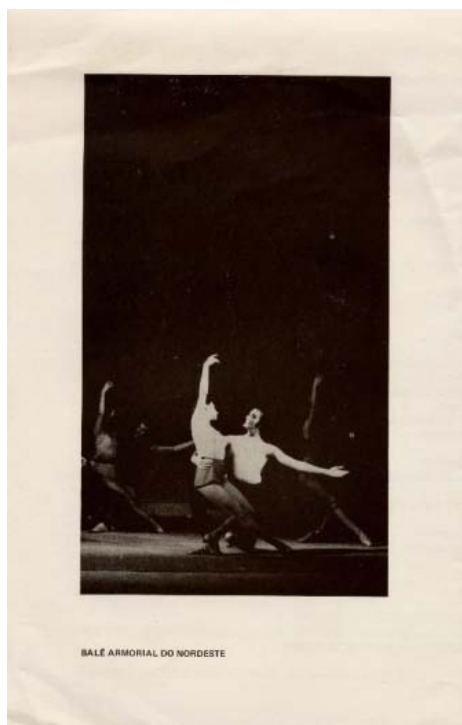
- Anexo 1 Programa do espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados* - Fonte: Acervo RecorDança
- Anexo 2 Roteiros de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*
- Anexo 3 Termo de Responsabilidade e Compromisso assumido entre os componentes do Balé Armorial do Nordeste no convênio com a Secretaria de Educação e Cultura
- Anexo 4 Matérias e notas sobre o Balé Armorial do Nordeste
- Anexo 5 Desenhos de figurinos do Balé Armorial do Nordeste
- Anexo 6 Roteiros das entrevistas realizadas com Flavia Barros, André Madureira e Maria Paula Costa Rêgo
- Anexo 7 Termos de doação das entrevistas
- Anexo 8 Roteiro da entrevista que seria realizada com Ariano Suassuna
- Anexo 9 Roteiros de entrevista realizada com Kleber Lourenço
- Anexo 10 Carta de Ariano Suassuna sobre o Grupo Grial
- Anexo 11 Textos de Ariano Suassuna sobre *A Demanda do Graal*
- Anexo 12 Roteiro de *A Demanda do Graal Dançado*
- Anexo 13 Matérias sobre *A Demanda do Graal Dançado*
- Anexo 14 Fotos de *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*
- Anexo 15 Programa de *Brincadeira de Mulato*
- Anexo 16 Programa de *Ilha Brasil Vertigem*
- Anexo 17 Cartão de divulgação de *Castanha sua Cor*
- Anexo 18 Matérias sobre a trilogia *A Parte que nos cabe*
- Anexo 19 Modelo da ficha usada para análise dos espetáculos
- Anexo 20 Desenho da roda do cavalo-marinho feito por Maria Acselrad
- Anexo 21 Fichas técnicas dos espetáculos nas versões analisadas
- Anexo 22 Vídeo-registro dos espetáculos analisados do Grupo Grial

Anexo 1 - Programa do espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados* - Fonte: Acervo RecorDança



Prefeitura Municipal do Recife
Balé Armorial
 Criação: Antonio Farias, Murilo Guimarães
 Direção e Coreografia: Flávia Barros
 Teatro Santa Isabel, 18, 19, 20 e 21 de junho de 1976
Programa
 Apresentação: Orquestra Sinfônica do Recife
 Apresentação: Ariano Suassuna
 Danças:
 I — Romance da Eneida
 II e III — Romance da Eneida
 IV — Ponteio
 V e VI — Toada do Boi de Afogados
 VII — Romance da Eneida
 VIII - IX - X e XI — Excelência - Bendito - Romance da Eneida
 XII — Romance da Eneida
 Composição: Antonio José Madureira, Guerra Peixe, Capiba, Antonio Carlos Nobre
 Participação do "Boi Misterioso de Afogados":
 Figurinos: BERNARDO LIMA
 Luz: Miguel
 Componentes do "BALE ARMORIAL DO NORDESTE":
 Izabel Rocha Azevedo — Telma Cavalcanti — Helena d'Assunção — Rosário Oliveira — Maria Micheline
 Fred Salim — Fábio Coelho — Carlos Santillan — Eduardo José Figueiredo

Prefeitura Municipal do Recife
Balé Armorial do Nordeste
 Criação: Antonio Farias, Murilo Guimarães
 Direção e Coreografia: Flávia Barros
 Teatro Santa Isabel, 18, 19, 20 e 21 de junho de 1976
de estréia
 Apresentação: Orquestra Sinfônica do Recife
 Apresentação: Ariano Suassuna
 Danças:
 I — Romance da Eneida
 II e III — Romance da Eneida
 IV — Ponteio
 V e VI — Toada do Boi de Afogados
 VII — Romance da Eneida
 VIII - IX - X e XI — Excelência - Bendito - Romance da Eneida
 XII — Romance da Eneida
 Composição: Antonio José Madureira, Guerra Peixe, Capiba, Antonio Carlos Nobre
 Participação do "Boi Misterioso de Afogados":
 Figurinos: BERNARDO LIMA
 Luz: Miguel
 Componentes do "BALE ARMORIAL DO NORDESTE":
 Izabel Rocha Azevedo — Telma Cavalcanti — Helena d'Assunção — Rosário Oliveira — Maria Micheline
 Fred Salim — Fábio Coelho — Carlos Santillan — Eduardo José Figueiredo



BALÉ ARMORIAL DO NORDESTE



BALÉ ARMORIAL DO NORDESTE

Balé Armorial do Nordeste

Criação:
Antonio Farias, Murilo Guimarães e Ariano Suassuna

Direção e Coreografia
Flávia Barros

Teatro Santa Isabel, 18, 19, 20, 25, 26 e 27, junho de 1976

Programa de estréia

Abertura:
Orquestra Romancal

Apresentação:
Ariano Suassuna

Danças:
I — Revocada
II e III — Romance da Bela Infanta — Mourão.
IV — Ponteio Acutilado.
V e VI — Toada Desafio e Repente.
VII — Toré
VIII - IX - X e XI — Excelência - Bendito - Romance de Minervina - Toada e Dobrado de Carvalhada.
XII — Rasga (final).

Composições de:
José Madureira, Guerra Peixe, Capiba, Antonio Carlos Nóbrega de Almeida e Egildo Vieira, executadas pelo **Quinteto**

Participação do "Boi Misterioso de Afogados" sob a orientação do capitão Pereira.

Figurinos e Cenário
BERNARDO DIMENSTEIN

Luz:
Miguel Angelo

Componentes do "BALÉ ARMORIAL DO NORDESTE":
Izabel Rocha Azevedo — Telma Cavalcanti — Helena d'Assunção — Carolina Janovitz — Ana Regina Lins — Jandira Air
Rosário Oliveira — Maria Michelle Pereira — Luciana Samico e

Fred Salim — Fábio Coelho — Carlos Santillan — Eduardo José Freire — Edmond Janiszowsky — Evandro Paiva e Al

O BALÉ ARMORIAL E O BRASIL

Quando combinei com o Prefeito Antonio Farias e o Professor Murilo Guimarães a criação do Balé Armorial do Nordeste, resolvemos juntos entregar sua direção a Flávia Barros, como a pessoa capacitada entre nós a dirigi-lo. A eles e a ela eu disse que sabia dos riscos que correríamos com o Balé: por um lado, ficar apenas repetindo, em segunda mão, o balé europeu convencional; por outro, cair naquilo a que se chama de "estilização do folclore".

No entanto, a oportunidade que temos, no Brasil, de realizar um balé nacional é tão grande, que resolvemos começar de qualquer maneira — mesmo que, em alguns casos, tivéssemos que partir do nada, problema que Flávia Barros enfrentou corajosamente.

Os problemas não eram simples, dadas, principalmente, as nossas peculiares condições brasileiras. Entenda-se: se fôssemos franceses ou ingleses, far-se-ia facilmente a dança clássica tradicional; se fôssemos balianos, far-se-ia a dança peculiar e nacional de Bali e, num caso e noutro, tudo estaria resolvido.

Acontece que somos brasileiros e nossa obrigação é tentar fundir, numa união de contrários e complementares, as duas principais raízes culturais das quais descendemos: a da tradição ibérica e mediterrânea — em alguns casos mais europeizada — e a tradição popular que, no caso da dança e dos espetáculos populares do Nordeste, seria o equivalente de balés nacionais como o do Senegal ou o da Índia. É como se, no Senegal, a escola tivesse que ser feita entre a Arte nacional, realizada pela antiga colônia, e a Arte superposta, vinda da metrópole. No Brasil, porém, o nosso desejo é unir, dentro de nossas próprias fronteiras, a dança herdada da antiga "metrópole" com a dança nacional; ou melhor, para ser mais preciso: quando atingirmos o que realmente desejamos, trata-se de colocar a técnica tradicional a serviço da Dança nacional com a qual sonhamos — dionisíaca por um lado, hierática por outro, total, de festa, celebrativa e sagratória, na linha dos nossos extraordinários espetáculos populares.

Resolvi então inventar, para o Balé Armorial do Nordeste, uma história que fosse a expressão dos nossos problemas e dificuldades, e o resultado foi esta "Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados", que escrevi para as músicas do Quinteto Armorial, cuja coreografia é de Flávia Barros, que foi por ela ensaiada e que está sendo dançada pelos rapazes do Balé Armorial. O nome do espetáculo não foi escolhido por acaso: está aí para expressar o fato de que é, mesmo, uma iniciação, de que o nosso objetivo total só poderá ser alcançado depois; e também para exprimir a essência do que pretendemos, das nossas perplexidades, dos nossos sonhos, dos nossos erros, das nossas tentativas e esperanças. É um problema — e também, a meu ver, uma aspiração de toda a Cultura brasileira, de todo o Brasil, este problema e esta aspiração que aparecem hoje, aqui, sob a feição particular da dança: a necessidade profunda e subterrânea de fundir a herança cultural européia em geral, e ibérica em particular, com a cultura do Povo, a única, a meu ver, capaz de configurar a personalidade verdadeira do nosso grande País.

ARIANO SUASSUNA

Anexo 2 - Roteiros de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Aogados*

INICIAÇÃO ARMORIAL AOS MISTÉRIOS DO BOI DE AFOGADOS

UM FALSO CAPÍTULO DO "ROMANCE D'A PEDRA DO REINO"
quaderna conta como se converteu ao sangue casta-
nho da dança do Brasil.

QUADRO I

Vou contar como sucedeu minha "viração dançarina", isto é, a maneira pela qual o sangue castanho do Brasil terminou predominando, dentro do meu sangue, sobre as superposições e falsificações vindas de fora.

Junto de minha casa, em Taperoá, no Sertão de Cariri da Paraíba do Norte, morava uma viúva moça, La Condessa de nome, a qual tinha 8 irmãs. Ela "tinha ido á Europa", como Dona Carmem Gutierrez Torres Martins; tendo aprendido dança por lá, resolvera-se seguindo um conselho desta ilustre dama, a "ensinar os sertanejos brancos de Taperoá a dançarem balé". Suas primeiras alunas foram suas irmãs. Então eu, que não queria ficar atrás em nenhuma dessas espetaculosidades e pelo tiquices de teatros e comédias, destaquei 8 dos meus irmãos mais moços para que também fossem seus alunos; e logo todos formaram aquilo que ficou se chamando de "Grupo de Dança de Taperoá".

Certo dia, nós tínhamos combinado fazer nossa primeira demonstração de balé ao Povo taperoaense na praça onde ordinariamente se realizam as nossas Cavalhadas. Eu convocara 5 dos meus outros irmãos que eram músicos, aqueles que tocavam viola, violão, pí-fano, rabeca, marimbau e percussão. Tínhamos combinado que as moças e os rapazes dançarinos iriam entrando para o recinto da praça, onde de acordo com um plano traçado por La Condessa, dançariam 12 músicas, escolhidas por mim entre as do repertório dos meus irmãos.

Tudo combinado, eu e La Condessa ficamos na praça, onde já estavam dispostos meus irmãos músicos, os quais, a um sinal dela, tocaram a primeira peça escolhida, a que tinha por nome "Revoada"; Os 8 rapazes e as 8 moças, ao som dessa música, saíram de dentro das casas onde se mantinham ocultos dos olhos do Povo que ocorrera à praça, e entraram no recinto desta já dançando, vestidos com aquela roupa de dança feita de malha, roupa que, naquele tempo, nós ainda estranhemos, somente as aceitando para não parecermos "atrasados" a Dona Carmem - aquela mulher tão entendida nessas coisas invocadas do estrangeiro. Assim vestidos, ao som da música, os 16 executaram os passos e evoluções que La Condessa lhes tinha ensinado.

QUADRO II

~~Considerar essa primeira dança que coucou, juntamente com~~
~~amor e estranheza, razoável impressão ao povo.~~ ^{MEUS}
 irmãos músicos estavam se preparando para tocar a ~~segunda música~~,
 quando, conduzindo um estandarte, entrou na praça o "Capitão" Pe-
 reira, acompanhado por um "Caboclo", uma "Diana" e pela percuse-
 são de seu grupo de Dumba-meu-boi, o famoso "Boi Misterioso de A-
 fogados". Os tocadores dispuseram-se na praça e, a um apito do
 "Capitão", chamaram "Mateus" e "Dastião" que, sob os nossos olhos
 espiantados, mas para delícia do Povo, entraram e dansaram sua
 parte de espetáculo.

QUADRO III

Com medo de que eles nos tomassem as honras do dia, entrei
 numa especie de acordo com o "Capitão", e, assim que terminou aque-
 parte do espetáculo popular, meus irmãos músicos iniciaram a seg-
 unda música de seu repertório, o "Romance da Bela Infanta", uma
 cantiga velha que se cantava e ainda hoje se canta muito em Tape-
 roá. Mariana, irmã de La Condessa, saiu do grupo de moças e começou
 a participar dos passos e movimentos que a ela tinham sido ensi-
 nados. O Caboclo, vendo-a a dançar, aproximou-se, e atraído, dançou
 com ela (ou tentou dançar).

-O fato atrapalhou um pouco o plano que fora anteriormente
 estabelecido, mas eu, vendo que o Povo não se apercebia da realida-
 de e julgava que tudo aquilo fazia parte do nosso espetáculo re-
 solvi deixar as coisas correrem como Deus fosse servido. Assim,
 os dois concluíram a música e voltaram para seus respectivos lu-
 gares.

QUADRO IV

-Novamente a percussão do Dumba-meu boi, tocou o "Capitão"
 mandou chamar o "Valentão", que dançou sua parte. "Mateus" e "Das-
 tião" tinham ficado com seu chefe e com ele permaneceriam enquen-
 to esteve o "Capitão" na praça. As outras "figuras" do Dumba-meu-
 boi ~~parou, dançaram~~ suas partes e ou saíam ou ficavam, conforme as
 ordens do "capitão", as necessidades da dança e de mudança de rou-
 pa ou de máscara.

QUADRO V

Finda a parte do Dumba -meu-boi meus irmãos tocaram o "Hou-
 rão", que, iria ser dançado por aquela mesma Mariana irmã de La
 Condessa. Antes que ela porém se destaca-se do seu grupo, o "Ca-
 bloco" se separou do seu grupo e começou a dançar. Ela, talvez
 sem saber bem o que fizesse para consertar o imprevisto veio ate
 perto dele e terminou tudo bem, com os dois dançando juntos como
 se tudo estivesse assim estabelecido.

QUADRO VI

Quando "Maurão" terminou, o Capitão mandou que seus percussionistas chamassem o "Pigmeu", o que foi feito, entrando essa simpática "figura de dândi juvenil, que, como um espírito brincalhão e bonfazeja, dançou sua / parte.

QUADRO VII

Terminada ela, meus irmãos músicos executaram uma peça em duas partes. A primeira, chamava-se "Toda", e, e seus acordes, um dos meus irmãos, To-bajero Quaderna, conforme estava determinado por sua mestre, La Condessa, começou a dançá-la. Nova surpresa nos aguardava: a "Diana" que veio com o Capitão, interessou-se pela dança dele, aproximou-se tentou imitá-la e, / quando se iniciou a segunda parte da música, chamada "Desafio", começou a dançar, acompanhando seus passos e evoluções com um pandeiro que trizia m- / m.

Novamente tomamos pela parte do espetáculo, fiz sinal a meu irmão / para que ele fizesse como se aquilo estivesse também combinado, e tudo / terminou bem, com os dois dançando juntos.

QUADRO VIII

Quando terminou a música, o "Capitão" mandou entrar o "Manuel Pequeno", que dançou sua parte. Sem que eu e La Condessa víssemos, à medida / que o pessoal do Bumba-meu-boi dançava, o espírito daquela dança ia baixan- / do nos nossos irmãos e irmãs e elas, nos poucos, iam acrescentando a sua / roupa simples, despojada e convencional do balé, alguns apetrechos e roupi- / gens do grupo de "cabacinhas do Bumba-meu-boi" que estavam na praça - pe- / nas, corais, mantas etc. no mesmo tempo em que os rapazes empunhavam arcos / e as moças pandeiros, transformando-se assim, nos poucos, num grupo que / não contrastava mais com as figuras do grupo popular de Bumba-meu-boi. Sur- / ndo eu e La Condessa vimos isso, reagimos, a princípio. Mas depois, vendo / que era uma maneira de fazer o Pava aceitar a feição diferente que o es- / petáculo tomara como se fosse coisa preestabelecida, aceitamos o fato, de ap- / reito até espantado, sem saber o que aquilo de fato significava.

QUADRO IX

Terminada a parte do "Manuel Pequeno", meus irmãos tocaram a "Toda / do desafio", e já / narocia, de fato, que o espetáculo fora combina- / do e as quatro partes formadas por "Maurão" e o Caboclo, de uma parte, To- / bajero e a "Diana" de outra, e agora em juntas começando a denotar uma napa- / cida de atração amorosa, coisa que nos intrigou bastante, e mim e a La Con- / dessa, deitas na diferenças que existiam entre eles. Meus irmãos e o meu irmão

dela, porém, ao contrário de nós, pareceram achar aquilo natural, tanto acesse que ao se iniciar a segunda parte da música, — a mais vibrante o animado —, entraram a participar da dança que começou a se tornar mais selvagem / e embriagada.

QUADRO X

Aí, para a sorte nossa o "Capitão" mandou entrar "O Morto Carregando o Vivo" que dançou sua parte, causando, com o tom de morto que ele, mesmo / comecimento, avoca, um certo apaziguamento no ambiente de tenso pânico que começara a se criar no prelo.

Quando meus irmãos atacaram o "Repente, ou o La Condessa resolvemos / dançar, para invocar mais ainda aquela aparição funesta do "Morto Carregando o Vivo" e, assim, separarmos aqueles dois casais que nos parecia formados de maneira desigual e inconveniente. "O Morto Carregando o Vivo" nos / ajudou, e, assim, conseguimos separá-los, voltando Tabajara para o grupo / de meus irmãos, Mariana para o das irmãs de La Condessa, o "Caboelo" e o / "Dime" para junto do "Capitão", do "Mateus" e do "Bastião".

QUADRO XI

O "Capitão" mandou chamar o "Pedro", que dançou sua parte, foi derrotado pelo "Morto Carregando o Vivo" e, amedrontado, correu sendo expulso por "Mateus" e "Bastião".

QUADRO XII

Aí, meus irmãos, que nos poucos estavam se acumpliciando com os outros, dançarinos, tocaram um "Toro"; na sua dessa música, os rapazes, já inteiramente vestidos como "Caboelos" do Cordão Vermelho e as moças como / "Pastoras do Cordão Azul" dançaram uma rebelião de juventude e do amor contra as prudências e timores da idade mais madura.

QUADRO XIII

O Capitão mandou chamar o "Babau", que dançou sua parte, uma espécie de rebelião contrária àquela que os jovens tinham empreendido.

QUADRO XIV

Meus irmãos tocaram o "Exultância". Eu e La Condessa, atraídos pelo / tristeza austera e ao io elegíaca dessa música, ao io-funestros e auto-festivos, no seu espírito de sacração dionisíaca de morte, começamos a dançá-la juntos. E, de repente, começamos a descobrir que aquela tristeza nos uria / uma espécie de lassidão muito parecida com a atração amorosa.

QUADRO XV

Foi aí que o "Capitão" chamou o "Mateus" que entrou juntamente com o "Manuel das Batatas". Eles dançaram sua parte, a que eu e La Condessa assistimos, a princípio elevados, e, logo depois mais possessos. Tirei o prelúdio, e coloquei a parte inferior das calças por dentro do coto das botas.

QUADRO XVI

Meus irmãos tocaram o "Bendito" e eu, ao chegar essa parte com La Condessa, demonstrei a ela um amor que não foi recusado.

QUADRO XVII

O Capitão mandou entrar o "Boi", que dançou sua parte.

QUADRO XVIII

Meus irmãos tocaram o "Romance do Minervina" e o "Tenda" os quais foram dançados pela "Diana", e por La Condessa e Mariana. No decorrer desta parte, a "Diana" e Mariana coroaram La Condessa do "Contra-mostro do coração azul". Quando eles tocaram o "Dobrado", a música foi dançada por mim, por Tagajara e pelo "Caboclo". Aí os dois trouxeram uma túnica vermelha de cavallhada, que vesti sobre a camisa, sendo assim, armado "Cavaleiro Sartanejo".

QUADRO XIX

Então o "Capitão" ordenou que atirassem lanças ao Boi. Quando o "Boi" foi ao Boi, este caiu, às portas da morte. Houve aí no som da percussão, / uma sagração festiva a dionisíaca do morto e da ressurreição, na qual core / fraternizámos todos, dançando em redor do Boi. Terminada a dança, o grupo do Bumbo-mau-boi retirou-se, sendo que o Capitão me entregou o estandarte como se, agora, através dele, o Povo brasileiro tivesse passado e nos julgasse à altura do espírito castanho e festivo da raçainha do Meio-dia.

QUADRO XX

Meus irmãos começaram a tocar o "Rasga", em cuja primeira parte, de / um melancolia austera e estranha, surgiu o que existe de subterrâneo no / amor dos dois casais mais jovens. Com a segunda parte, eu e La Condessa / rimos no amor paixão, agora declarado no que tem de mortal e subterrâneo. / Nossos irmãos e irmãs participaram da dança e eu, com o apito na boca e o estandarte na mão, puxei a saída do cordão, sob a forma de celebração e vitória do amor, da mulher, do homem, da vida e da morte - as cinco faces mais belas e estranhas do estranho e belo destino do homem sobre a terra.

Recife, 07 de agosto de 1975

Ariano Suassuna

8 rapazes - 7 e Tabajara
8 moças - 7 e ~~Quaderna~~ *Mourão*

Quaderna
La Condessa
Diana
Cabloco

Capitão
Mateus
Bastião

Em cena: Quaderna, La Condessa

1. Revoada - Entrada dos 16
 - a) Bumba-meu-boi. Capitão entra com o estandarte
2. Bela Infanta - Solo da moça bonita saída do grupo dos 8.
cabloco, atraído por ela aproxima-se e dança
 - b) Bumba-meu-boi
3. Mourão - lança o cabloco e a moça sai do grupo, atraída por ele e dança com ele.
 - c) Bumba-meu-boi
4. Toada - dança do rapaz saído do grupo. A Diana aproxima-se dele, atraída.
Desafio - dança da Diana, com pandeiro
 - d) Bumba-meu-boi
5. Foneteio Acutilado - dança dos dois pares de amadores. Amor já apio das irmãs e irmãos na 2ª parte.
 - e) Bumba-meu-boi
6. Regente - La Condessa e Quaderna se apercebem do amor, e intervêm violentamente, afastando os amantes.
 - f) Bumba-meu-boi
7. Toré - Desafio do grupo de rapazes e moça, já com cablocos e pastores
 - g) Bumba-meu-boi
8. Excelência - Quaderna e La Condessa, tristes, dançam juntos, e de repente, começam a se sentir atraídos um pelo outro
 - h) Bumba-meu-boi
9. Bendito - Amor de Quaderna e La Condessa
 - i) Bumba-meu-boi
10. Toada - Diana, moça e La Condessa
Dobrado - Quaderna cabloco e rapaz. Quaderna tira a camisa e aparece com a roupa de cavallhada.
 - j) Bumba-meu-boi - Boi morto
saída do Boi. Cap. entrega estandarte a Quaderna

Inicição Anual aos Mistérios do Boi
do Afogado.

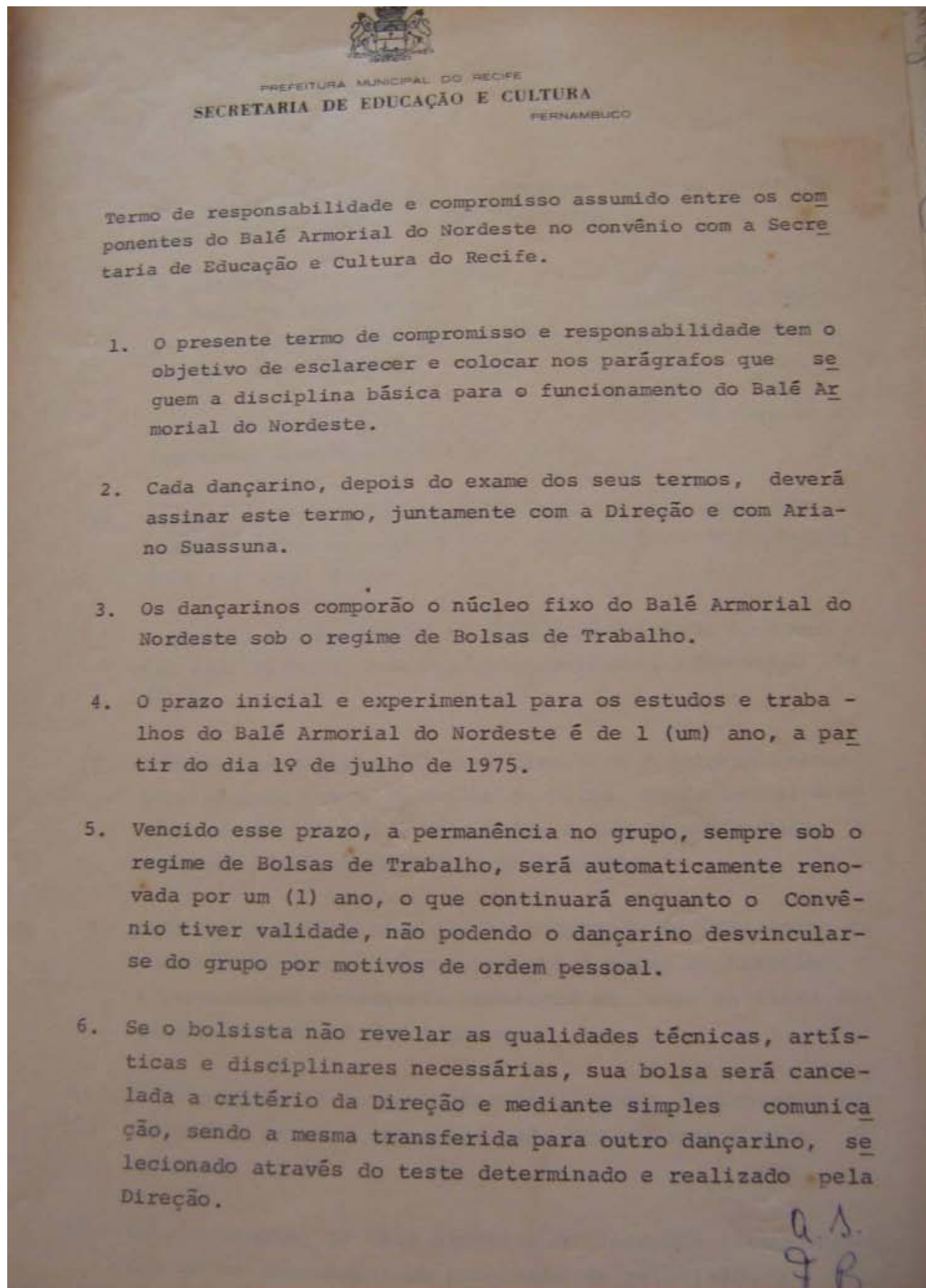
Numa pequena cidade do Sertão da Paraíba, uma viúva jovem e bonita, La Condessa de nome, tendo aprendido dança numa viagem que fizera ao Exterior, resolve ensinar Balé a um grupo de vozes e rapazes. ~~Passa~~ ~~em~~ a estreia do grupo se daria numa praça da cidade. No dia da estreia, o grupo — que já tinha escolhido os músicos e escolhido os números de dança — deu a primeira parte, ao som da música Revolta.
~~De~~ Ocorre que, do grupo, foram parte um rapaz ~~rapaz~~ e uma moça que tinham interesse pelos forms populares da dança brasileira — o que eles insistiam em indicar, o rapaz ^{usando o tom} ~~par~~ uma espécie de pulseira de penas semelhante às que usam os Caboclinhos, e a moça com uma coreografia simples que, ^{notou a mulher,} lembrava os passos de certa forma a dos Pastores do Portonil.

e os rapazes de Cobochos e os ^{moços} ~~velhos~~ de (3)
 Pastores, sendo que um dos rapazes assume os
 modos do Velho do Pastoril. Por outro lado,
 surge na Praça um fogueiro, vestido de
 mescla azul e colçando botas, e a própria
 La Cordena. O fogueiro a princípio está
 meio contrungido. Mas depois, contagiado
 pelo ambiente — por, inclusive, já estar
 começando a surgir cores de amor entre
 o Cobochos e a Pastora, o Velho ~~da~~
 Diana — ele próprio se apaixona por
 La Cordena e dança com ela, que o estimula
 a ^a ~~querer~~ ^{querer} ~~certos~~ ^{certos} ~~passos~~ ^{passos} e ~~ritmos~~ ^{ritmos}
 da ^{da} ~~partida~~ ^{partida} ~~pouca~~ ^{pouca} do grupo popular cultui-
 na com o ritual da morte, do funeral
 e da ressurreição do Boi — após o qual
 o Bumba-meu-boi se retira. A partir
 daí, com o aparecimento do estandarte
 do grupo, com a coroação de La Cordena
 como Rainha do reizado e com o
 fogueiro vestido uma túnica de
 Cavallhada dos Fatos do Divino, marca-
 se a conversão do grupo à dança tra-
 dicionária — o que se coroa com o final
 festivo no qual o próprio Fogueiro, já

entramente invertido e entogado, com a
a saída da Prosa, de estardale na
mão.

Ariano Serouza

Anexo 3 - Termo de Responsabilidade e Compromisso assumido entre os componentes do Balé Armorial do Nordeste no convênio com a Secretaria





PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
PERNAMBUCO

- 2 -

7. Os bolsistas obrigam-se a participar de pelo menos 1 (uma) aula de técnica de dança por dia.
8. O bolsista que estiver doente, mas cuja doença não for de natureza comprovadamente grave, é obrigado a se fazer presente às aulas de dança, mesmo que dela não possa participar integralmente.
9. O bolsista é obrigado a participar de todos os ensaios e trabalhos determinados pela Direção.
10. A falta às aulas, trabalhos ou ensaios terá como efeito o cancelamento da presença no livro de ponto e corresponderá a 1 (uma) falta.
11. A falta a um espetáculo ou ensaio considerado fundamental pela Direção, implica em cancelamento automático da bolsa.
12. O bolsista-dançarino só terá direito a 5 (cinco) faltas, durante cada ano de trabalho da bolsa, sendo abonadas somente as faltas por doença grave e quando comprovada a impossibilidade da presença ao trabalho.
13. Cada falta será descontada na proporção de 1/30 avos da importância mensal correspondente à bolsa de trabalho, e a importância descontada reverterá em favor da caixa destinada às despesas com o grupo.
14. Cada componente ou participante do grupo obriga-se a ter interesse por seu trabalho, pelo dos colegas e pelo do conjunto.
15. Os componentes do Balé Armorial do Nordeste ficam proibidos de se apresentar em programas de televisão, a não

A. J.
F. B.



PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
PERNAMBUCO

- 3 -

ser com consulta prévia e autorização por escrito da Direção.

16. Tendo em vista as relações pessoais existentes entre o Balé Armorial do Nordeste e o Grupo Ballet do Recife, os dançarinos daquele poderão participar dos espetáculos promovidos por este, mas não de outros espetáculos de dança estranhos ao Grupo Ballet do Recife.
17. O nome do Balé Armorial do Nordeste só pode ser usado pelos componentes do grupo enquanto a ele ligado, por um lado com autorização expressa da Direção, e por outro enquanto se mantiver o atual regime mantido pelo convênio e supervisionado por Ariano Suassuna.

Recife, 01 de julho de 1975

Ariano Suassuna

Flavio Barros

Kelena Cavalcanti

Da de cargo de secretária

Telma Gomes de Barros Cavalcanti

uma de secretário e de

uma Margarida Maranhão

Federico Cavalcanti Batista

João de

Luís Sant'Ana Delgado

Carolina de Jesus Figueira

Carolina de Jesus Figueira

Bianca Vinícius de Medeiros

Janina Ariane Rodrigues de Lima

Erasto Araújo Pereira

Guilherme de Brito Lima Junior



PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
PERNAMBUCO

Inagnassi Cordino Dantas
João Demétrio da Silva
Fábio Luis Lillo
Edmund Janiszewski
Anton Perônio
Prof. Espichik Zizmo Pereira
Prof. Espichik Zizmo Pereira
Walter E. Jilson
Ed.

A. S.
F. B.

Anexo 4 - Matérias e notas sobre o Balé Armorial do Nordeste

Recife verá

Balé Armorial

dia 18 no Santa Isabel



A história é uma invenção de Ariano Suassuna, chamada "Indicação Armorial aos Mistérios do Rei de Afogados" e é a estrutura das primeiras problemáticas e dificuldades do balé.

O NASCIMENTO DO BALÉ ARMORIAL

(Excerto de Ariano Suassuna)

"Quando contárei com o profeta Antônio Farias e o professor Mário Guimarães a criação do Balé Armorial do Nordeste, assinaram em..."

A professora Flávia Barros inicia em outubro passado o treinamento dos bailarinos.

seria restrito. Acordava, porém, que essas brechetas e boas aspirações é ter tudo fundir numa união de contrários e suplementares as duas principais raízes culturais das quais descendemos: a da tradição ibérica e mediterrânea — em alguma coisa mais europeizada — e a tradição popular, que no caso da dança e das coreografias populares do Nordeste, seria o equivalente de talão racional, como o do Sertão ou da Ilha.

É assim se no Sertão a dança livre que se faz a sota e a arte nacional baseada na antiga música e a arte superponto, vinda da metrópole. No Brasil, porém, o novo problema é o de unir, dentro da mesma própria tradição, a dança herdada da "metrópole" com o espetáculo nacional: os matizes, guizos atômicos, mas é que restava desenvolver, trata-se de colocar a tradição tradicional a serviço da dança nacional com a qual estamos — dançando, total, de "roda" e "mas corado" popular, na linha das nossas manifestações populares nordestinas.

Assim, então, no entanto, para o Balé Armorial do

Nordeste, uma história que não a expressão das nossas problemáticas e dificuldades, e o resultado na esta "Indicação Armorial aos Mistérios do Rei de Afogados", que se refere para as manifestações do Quadril Armorial, esse coreógrafo é de Flávia Barros, que foi por ela criada e que está sendo ensaiada pelos bailarinos e músicos do Balé Armorial.

O nome do espetáculo não foi escolhido por acaso; está aí para expressar o fato de que estamos conscientes de que o nosso objetivo total só poderá ser alcançado depois e também para exprimir a estrutura do que pretendemos, das nossas perplexidades, das nossas dúvidas, das nossas erros, das nossas hesitações e separação.

É no problema de toda a cultura brasileira, é um problema todo o Brasil, este que aparece hoje sob o nome de seleção particular de dança: o da necessidade de fundir a herança cultural europeia, em geral, a ibérica, em particular, com a cultura do povo, a índia, e mais ver, capaz de configurar a peculiaridade do nosso grande País.



Segundo Ariano Suassuna, há necessidade de unir, na dança, a herança cultural europeia e a cultura do nosso povo.

JORNAL DO COMMERIO — Recife — Domingo, 13 de junho de 1976

Balé Armorial foi sucesso e público aplaudiu de pé

Mais de duas mil e quinhentas pessoas aplaudiram de pé e entusiasmadamente o Balé Armorial do Nordeste em sua estréia nos dias 18, 19 e 20 no Teatro Santa Isabel. O velho teatro esteve completamente lotado durante os três dias, desde a plateia — muita gente sentada nas passarelas — até as torrinhas. Autoridades civis e militares e o mundo cultural pernambucano fizeram-se presente à exibição do Balé Armorial, que se constituiu um sucesso nunca visto nos últimos anos.

Um dos diretores da Fundação Nacional de Arte (Funarte), do MEC, sr. Nelson Simões, veio do sul especialmente para ver o Balé Armorial e transmitiu ao secretário de Educação e Cultura da PMR, escritor e teatrólogo Ariano Suassuna, convite do órgão que dirige para a participação do balé num encontro nacional de dança, promovido pela Fundação a se realizar em setembro no Rio de Janeiro.



Eruditamente apresentadas pelo BAN, as festas do povo...



... alairaram público que ocupou até as passarelas do Santa Isabel

ACONTECIMENTO CULTURAL

O Balé Armorial do Nordeste (BAN) foi criado e é mantido pela Prefeitura de Recife, através da Secretaria de Educação e Cultura, e tem como objetivo apresentar a dança tradicional popular de forma erudita. Sob a orientação de Ariano Suassuna e com a coreografia e direção da professora e bailarina Flávia Barros, o balé é composto por dezesseis elementos, a maioria com experiência em outras corpe de dança e o restante treinado por Flávia Barros especialmente para o BAN.

Durante toda a semana, o Balé Armorial centralizou os comentários sobre o acontecimento teatral do ano, que foi sua estréia no dia 18. Nos meios educacionais, principalmente de nível superior, e cultural o BAN foi o principal

assunto, tanto pelo espetáculo visual proporcionado na recriação erudita das festas populares do Nordeste, quanto pela qualidade da música do Quinteto Armorial, que fez o acompanhamento e participações, também, da coreografia. Na abertura do espetáculo teatral, tocou o Orquestra Romancal, um já consagrado sucesso na música popular erudita.

BASE DA CULTURA

Idealizado em julho do ano passado, o balé começou a ser ensaiado em outubro, após a seleção dos integrantes do corpo de dança e das músicas, bem como o trabalho de coreografia. O BAN é parte do plano cultural para a cidade de Recife, aprovado pelo prefeito Antônio Farias por proposição do secretário Ariano Suassuna.

Essa realização é importante na di-

vulgação da cultura popular, mostrando-a no que ela tem de rico, profundo e belo, e dissipando os análogos as reservas existentes em algumas camadas intelectuais, consideradas de elite, na valorização da cultura do povo como base para a formação de uma cultura essencialmente brasileira.

Segundo Ariano Suassuna, espera-se que na temporada de estréia do Balé Armorial, que prossegue nos dias 25, 26 e 27, mais de cinco mil pessoas o tenham visto. "Isso mostra que o público reconhece a importância cultural de real valor, compreendendo os espetáculos que trazem mensagem e contribuem para a formação cultural do país" — disse. A entrada para os espetáculos neste fim de semana é franca, devendo começar às 21 horas.

24/06/76 - D.P.

Grandes esperanças

"A iniciação armorial aos mistérios do boi de afogados." Com essas palavras ligeiramente cabalísticas, o romancista e dramaturgo Ariano Suassuna, também secretário municipal de Cultura do Recife, referiu-se, na semana passada, à sua mais recente criação: o Balé Armorial do Nordeste.

Já triunfante na música e nas artes plásticas, o movimento do mesmo nome (criado e espiritualmente mantido por Suassuna) vai lenta mas inexoravelmente ampliando seu alcance. Sutil e requintadíssima mistura entre as antigas tradições espanholas e portuguesas, e as tradições mais recentes do nordeste, ele reunirá, até agora, com igualdade de direitos símbolos heráldicos, estandartes, ferros de marcar bois, melodias de inspiração renascentista, as típicas harmonias

continua na página 74



Balé Armorial: estandartes e índios

VEJA, 30 DE JUNHO, 1976

da música nordestina, e seus ritmos marcados.

No caso do balé, a intenção foi "unir a dança herdada da antiga metrópole com a dança nacional, pondo a técnica daquela a serviço desta". Na prática, a primeira apresentação do Balé Armorial significou, na última terça-feira, um colorido espetáculo com entrada franca, no Teatro Santa Isabel do Recife, completamente lotado. Na melhor tradição armorialista, o balé girou em torno de um fantástico enredo, cuja principal personagem é uma jovem viúva nordestina conhecida por seus companheiros como nada menos que "La Condessa".

Fora do programa — Não se sabe bem com que recursos La Condessa criou um grupo de balé tradicional em sua cidadezinha do interior, e os dançarinos estreiaram em praça pública, vestidos com esvoaçantes trajes clássicos. Durante a apresentação, são interrompidos pela chegada de um conjunto de bumba-meu-boi. Entra também em cena um fazendeiro, Major Frederico, que acaba por se apaixonar inevitavelmente por La Condessa. O nobre exemplo é imitado por alguns casais de plebeus e a dança se transforma, aos poucos, numa confraternização geral. No fim, os dançarinos clássicos trocam suas roupas pelas de "caboclinhos" (personagens do folclore carnavalesco, de inspiração indígena) e as moças se vestem de "pastoras" (do folclore natalino, de origem portuguesa), enquanto o Major chefia todo o grupo com um estandarte na mão.

"O grande achado do balé armorial foi a inserção pura e simples de quadros do bumba-meu-boi, mas não sua estilização", comenta o padre Jaime Diniz, professor de música da Universidade Federal de Pernambuco. "Também a conversão das formas de dança do povo, anunciada na história, não apareceu de modo convincente." Já um crítico presente comentava à saída: "Foi como um bolo que levou muitos ingredientes. A massa não uniu e o bolo solou".

Isso não anula, contudo, certos méritos dos dançarinos armoriais. Padre Diniz acredita que o balé "é uma das melhores coisas do Movimento Armorial. Começou com o pé direito e deixou grandes esperanças para um futuro próximo". Os artistas do bumba-meu-boi, por sua vez, não se esqueceram do hábito de saudar os donos das casas onde se apresentavam, e gritaram a certa altura do espetáculo: "Viva o nosso governador Moura Cavalcanti e viva o prefeito Antônio Farias", para grande surpresa do prefeito, que estava presente. O fato suscitou uma pronta explicação de Suassuna: "Esses versos não estavam no programa. Foram cortados na segunda apresentação".

O CASAMENTO (ARMORIAL) DO BALÉ COM A DANÇA NORDESTINA

Celso Ferreira
Fotos de Natanael Guedes

Recife — Um pouco de bumba-meu-boi, uma dose de caboclinhos, outra de pastoril, músicos tocando peças de estilo barroco e principiantes se esforçando por apresentar uma dança parecida com balé. Desta forma alguns espectadores definiam a primeira montagem do Balé Armorial do Nordeste — o espetáculo Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados, de Ariano Suassuna — que fez uma série de seis apresentações no Teatro Santa Isabel.



O balé conta a história de um grupo de dança clássica que chega a uma cidade do interior e se funde com um grupo de bumba-meu-boi

O teatro lotou em todas as seis apresentações, coisa que há muito tempo não acontecia. No entanto, ao final de cada apresentação, as opiniões eram as mais diversas. Uns não conseguiram entender o enredo proposto. Outros saíam encantados com a beleza das penas dos caboclinhos e os coloridos das roupas das moças do pastoral. Outros, ainda, procuravam o porquê da presença no palco do Capitão Pereira, chefe do bumba-meu-bol, durante a maior parte do espetáculo, sem fazer nada, salvo quando o conjunto se apresentava.

— O que queremos, explicava Ariano Suassuna, dias antes da estreia — é divulgar a dança popular nordestina, preservando suas origens e sua pureza, mas com a utilização da técnica do balé moderno e convencional.

Como não podia deixar de ser, Ariano subiu no palco do Santa Isabel para apresentar o balé. Mas o choque começou logo com seu traje. Em vez do tradicional paletó e gravata, vestia uma roupa que "mais parecia com o traje de continuo", segundo comentários jocosos na plateia. Em seguida, partiu para a agressão mesmo. Suas palavras deixaram o público atônito. Algumas delas eram dirigidas diretamente a pessoas que estavam presentes, como foi o caso de um outro teatrólogo, há várias décadas inimigo de Ariano. Assim que entrou no recinto ouviu: "Eu gosto de ter inimigos, principalmente quando essa intimidade dura tempo, pois a gente acaba até se acostumando com eles". E mais: "Se alguém duvida do Movimento Armorial, aqui está uma prova de que ele existe".

O Recife vive impregnado da palavra Armorial. A literatura tem seu romance armorial — *A Pedra do Reino*, de Ariano — a música tem sua orquestra e seu quinteto, e agora o balé. Tudo com origens nas raízes populares, onde Ariano Suassuna quer encontrar as "Influências Ibéricas".

A agressividade de Ariano Suassuna, para os que presenciaram o fato, veio apenas confirmar que ele há muito esperava uma chance para



O espetáculo é uma tentativa imaginária de se apresentar o balé clássico do sertão, na praça de uma pequena cidade

desabafar sua mágoa contra os que são contrários ao Movimento Armorial. Por outro lado, ele próprio dá margens para ser criticado, como o caso do uso dos teatros pertencentes à Prefeitura. Depois que Ariano subiu à Secretaria de Educação da Prefeitura, disse que "os teatros só seriam utilizados para espetáculos de alto nível". Até agora apenas dois espetáculos foram encenados no Santa Isabel: *O Santo e a Força* e o do Balé Armorial do Nordeste. Por coincidência, ambas do próprio Ariano.

— Se fôssemos europeus — diz Ariano sobre o balé — faríamos facilmente a dança clássica tradicional. Acontece que somos brasileiros e nossa aspiração é tentar fundir, numa união de contrários e suplementares, as duas principais raízes culturais das quais descendemos: a tradição ibérica e mediterrânea, em alguns casos europeizadas, e a tradição popular que, no caso da dança e dos espetáculos populares do Nordeste, seria o equivalente de balés nacionais como o do Senegal ou o da Índia. No Brasil, porém, o nosso pro-

blema é unir dentro de nossas próprias fronteiras a dança herdada da metrópole com o espetáculo nacional. Trata-se de colocar a técnica tradicional a serviço da dança nacional com a qual sonhamos — dionisíaca, festiva, na linha dos nossos maravilhosos espetáculos nordestinos.

O espetáculo é uma tentativa imaginária de se apresentar o balé clássico no sertão, na praça de uma pequena cidade. A apresentação é interrompida por um conjunto de bumba-meu-bol o que cria condições para a fusão gradativa entre os dois ritmos e técnicas.

— Inventei para o Balé Armorial do Nordeste — diz Ariano — uma história que fosse a expressão dos nossos problemas e dificuldades.

No entanto, houve muitas críticas. A primeira delas referiu-se à falta de uma música própria ao espetáculo, pois a coreografia foi toda montada em cima de melodias já existentes, interpretadas pelo Quinteto Armorial. Aliás, com esse recurso o teatrólogo pôde mostrar, de uma vez, três criações suas: o Balé, o Quinteto e a Orquestra Popular do Recife, criada em janeiro último e que se apresentou antes do espetáculo, já que "todo balé que se preza tem uma Abertura".

A falta de uma música apropriada limitou a diretora Flávia Barros que não pôde explorar cênicamente os bailarinos, obrigados a repetir os mesmos passos, a maioria deles de temas popularescos. Segundo alguns musicólogos, como o Padre Jaime Diniz, tudo seria contornado caso Ariano convidasse alguns maestros do Recife — como Duda e Capiba — para comporem a música do balé.

Não só a falta de música própria foi criticada, mas também a falta de uma maior estilização do folclore. Os conjuntos apresentados não fizeram outra coisa senão repetir o mesmo que fazem durante suas apresentações costumeiras nos carnavales de rua.

Ao final, contudo, na fusão pretendida pelo enredo, quando a mistura é total, onde todo mundo dança com todo mundo, o público, impressionado pela música vibrante, não se conteve e aplaudiu freneticamente, só faltando mesmo, para coroar a apoteose, um autêntico frevo.

Revista VEJA - Junho, 1986

Recife, terça-feira, novembro 23, 1976

DIÁRIO DE PERNAMBUCO

Um Balé do Nordeste

Quatro através de Cartas à Redação diz com voto de louvor a Prefeitura Municipal do Recife, na pessoa do escritor Ariano Suassuna, Secretário de Educação e Cultura do Município, pela maravilhosa ideia da criação do Balé Armorial do Nordeste tendo a frente a coreógrafa Flávia Barros. O Balé Armorial do Nordeste veio na hora exata para valorizar o elemento humano local que estava desaparecendo por falta de trabalho e tantos bailarinos e bailarinas estavam sofrendo com essa situação.

O Balé Armorial do Nordeste, que estreou no mês de junho no Teatro Santa Isabel com casa lotada todos os dias, já viajou a vários estados da Federação, inclusive no Rio de Janeiro a convite do Ministério da Educação e Cultura, através da FIMARTE, para a gravação de um tape destinado à TV-Educativa.

Na ocasião foram montados dois espetáculos na Universidade do Rio de Janeiro, que alcançaram pleno êxito, justificando-se assim as minhas congratulações desse momento.

MARIA JOSÉ CAMPOS FERREIRA — Recife.

Estado de Pernambuco

DIÁRIO OFICIAL

Junho de 1976



Encerrando a sua primeira série de apresentações no Teatro Santa Isabel, onde estreou no último dia 18, o Balé Armorial do Nordeste estará se exibindo mais uma vez, hoje e amanhã, às 20.30 horas. A repercussão que o acontecimento artístico-cultural teve veio justificar a sua criação, pelo secretário de Educação e Cultura do município, escritor Ariano Suassuna, e afirmar, mais uma vez, as qualidades artísticas da coreógrafa Flávia Barros, responsável pela sua performance estética.

Anexo 5 - Desenhos de figurinos do Balé Armorial do Nordeste

















Anexo 6 - Roteiros das entrevistas

Roteiro de entrevista com Flavia Barros

Eixo 1 - Formação no Balé Municipal RJ x trajetória como coreógrafa

Um dos objetivos do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, quando foi criado (1936), era a criação de um balé nacional. O conjunto de bailados que foram criados nesse contexto constituíram as primeiras tentativas de formação de uma dança brasileira erudita.

Os ecos deste período em períodos posteriores do Balé do Municipal a fizeram ter uma propensão à criação de balés com temas e músicas nacionais?

De que forma se davam as criações de seus balés com essas características, a exemplo de *Bachianas no. 4* (da temporada de 1960), *Alma Brasileira* (1964) e *Ritual Afro-brasileiro* (1966)?

Eixo 2 - Relação com o movimento armorial

Pensamento

a1) Que elementos do pensamento armorial a fizeram estar próxima ao Movimento Armorial?

A2) A Senhora tem afinidade com a forma como são pensados conceitos como cultura popular, povo e identidade nacional no Movimento Armorial?

Resultados estéticos

Qual sua relação com os resultados estéticos de obras armoriais de outros domínios artísticos?

Eixo 3 - Balé Armorial

Que comparação a Senhora faria hoje entre o histórico de bailados nacionais do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a experiência do Balé Armorial?

Gostaria que a Senhora falasse um pouco a respeito do processo de criação e dos resultados do Balé Armorial, no que diz respeito a:

- 1- treinamento e ensaios para o espetáculo;
- 2- relação da linguagem do balé clássico com as danças populares;
- 3- relação com o roteiro de Ariano Suassuna;
- 4- orientações e intervenções do criador do Movimento Armorial no processo criativo;
- 5- tratamento da cultura popular.
- 6- Tratamento dos demais elementos cênicos - iluminação, trilha, cenário, etc. - Foram pensados em coerência com a forma como foi criada/pensada a movimentação corporal no espetáculo?

Obs. Verificar a história do registro em vídeo - o que de fato ocorreu?

Roteiro da entrevista com André Madureira

Eixo 1 - Relação com o movimento armorial

Pensamento

Que elementos do pensamento armorial o fizeram estar próxima a esse movimento estético?

Você tem afinidade com a forma como são pensados conceitos como cultura popular, povo e identidade nacional no Movimento Armorial?

Resultados estéticos

Qual sua relação com os resultados estéticos de obras armoriais de outros domínios artísticos?

Dos espetáculos do Balé Popular do Recife e do Balé Brasília, quais os que se relacionaram mais fortemente com os propósitos armoriais? Por quê?

Poderia falar sobre as formas/processos de treinamento dos dançarinos / estudantes nas rotinas de aulas e ensaios do Balé Popular? Isso é diferente entre o Balé Popular e o Brasília? Era diferente antes e depois da proximidade com os objetivos armoriais?

De que forma os espetáculos do Balé Popular do Recife se relacionaram com a literatura de Ariano Suassuna, roteiros ou outros?

Que tratamento é dado aos folguedos nos trabalhos? Em termos coreográficos, de disposição de espaço, da estrutura das narrativas, etc.?

Tratamento dos demais elementos cênicos - iluminação, trilha, cenário, etc. - Foram pensados em coerência com a forma como foi criada/pensada a movimentação corporal em cada um dos espetáculos?

História

Em que momento e por que o Balé Popular tomou um rumo próprio em relação ao Movimento Armorial?

Eixo 2 - Desdobramentos do Balé Popular do Recife - avaliação

Qual sua visão sobre o trabalho que é feito hoje por Ângelo Madureira e por Antonio Nóbrega? Esses desdobramentos se relacionam de que forma com o pensamento inicial do Balé Popular do Recife? E de que forma eles se relacionam, a seu ver, com o pensamento do Movimento Armorial?

Eixo 3 - Grupo Grial

Como você vê o trabalho realizado pelo Grupo Grial em relação ao Armorial?

Roteiro de entrevista com Maria Paula Costa Rêgo

Relação com o movimento armorial

A1) Que elementos do pensamento armorial a fazem estar próxima a esse movimento estético?

A2) Você tem afinidade com a forma como são pensados conceitos como cultura popular, povo e identidade nacional no Movimento Armorial?

B) Qual sua relação com os resultados estéticos de obras armoriais de outros domínios artísticos?

C) Você identifica algum elemento divergente entre seu modo de pensar a cultura popular e a identidade nacional e o que se delineia no Movimento Armorial?

Sobre os espetáculos - *A Demanda do Graal, As Visagens de Quaderna, Brincadeira de Mulato e Ilha Brasil Vertigem*

A) Processo de treinamento corporal - técnicas utilizadas: atreladas ao momento em que se encontrava o grupo em cada momento ou determinadas pela própria necessidade de cada espetáculo.

B) Qual a relação em cada um desses espetáculos com um roteiro ou uma narrativa prévia?

C) Criação coreográfica

7- autoria no processo de criação

8- princípios de criação

9- tratamento dos folguedos (quais?)

10- passos x contexto mais amplo dos folguedos

11- reelaboração dos folguedos - danças (passos, corporeidade) e narrativas (estrutura do folguedo)

12- improvisação

D) Tratamento dos demais elementos cênicos - iluminação, trilha, cenário, etc. - Foram pensados em coerência com a forma como foi criada/pensada a movimentação corporal em cada um dos espetáculos?

E) Você identificaria elementos/referências que foram importantes ou que contribuíram de alguma forma para mudanças no decorrer da trajetória do grupo?

Anexo 7 - Termos de doação das entrevistas



Doação das entrevistas gravadas

Em consideração ao trabalho de pesquisa que o projeto Recordança está realizando sobre a dança cênica no Recife nas últimas décadas do século vinte, eu _____ concordo em doar ao acervo do projeto Recordança o meu depoimento, representado pelo número de acesso dado abaixo.

Este(s) DVD(s) e seu(s) transcrito(s) acompanhantes são o resultado de entrevista(s) voluntária(s) gravada(s) comigo. Todo leitor deve ter em mente que ele está lendo o transcrito do meu discurso falado, e que o documento primário da minha palavra é o DVD, não o transcrito.

Compreendo também que o Recordança poderá, a critério de seus organizadores, permitir aos profissionais interessados assistirem a este(s) DVD(s), lerem o(s) transcrito(s) do(s) mesma(s) e utilizá-los para suas pesquisas artísticas ou para fins acadêmicos educacionais.

Nota do Recordança:

As entrevistas transcritas retornarão aos autores entrevistados para que leiam e aprovelem os trechos para divulgação posterior. Sendo assim, nenhuma cópia das fitas ou transcritos será feita e nada poderá ser utilizado para publicação, sem a devida autorização do autor entrevistado e da supervisão da Diretora Geral do Recordança.

Assinado _____

ENTREVISTADO Flavia Baues
 ENDEREÇO Rua José de Alencar, 44 apt 306
 Local de Data: Recife, 17 de Maio de 2003.

DIRETOR DO RECORDANÇA _____
 ENDEREÇO _____
 Local de Data _____

NÚMERO DE ACESSO: _____

RESTRICÇÕES exigidas pelo entrevistador (Se houver): Nada deverá ser publicado quanto ao e
contrato entre a Prefeitura de Recife e o Ballet
Dançaria do Nordeste representado por Flavia Baues



Doação das entrevistas gravadas

Em consideração ao trabalho de pesquisa que o projeto Recordança está realizando sobre a dança cênica no Recife nas últimas décadas do século vinte, eu _____ concordo em doar ao acervo do projeto Recordança o meu depoimento, representado pelo número de acesso dado abaixo.

Este(s) DVD(s) e seu(s) transcrito(s) acompanhantes são o resultado de entrevista(s) voluntária(s) gravada(s) comigo. Todo leitor deve ter em mente que ele está lendo o transcrito do meu discurso falado, e que o documento primário da minha palavra é o DVD, não o transcrito.

Compreendo também que o Recordança poderá, a critério de seus organizadores, permitir aos profissionais interessados assistirem a este(s) DVD(s), lerem o(s) transcrito(s) do(s) mesma(s) e utilizá-los para suas pesquisas artísticas ou para fins acadêmicos educacionais.

Nota do Recordança:

As entrevistas transcritas retornarão aos autores entrevistados para que leiam e aprovelem os trechos para divulgação posterior. Sendo assim, nenhuma cópia das fitas ou transcritos será feita e nada poderá ser utilizado para publicação, sem a devida autorização do autor entrevistado e da supervisão da Diretora Geral do Recordança.

Assinado

ENTREVISTADO _____

ENDEREÇO _____

Local de Data: _____

DIRETOR DO RECORDANÇA _____

ENDEREÇO _____

Local de Data _____

NÚMERO DE ACESSO: _____

RESTRIÇÕES exigidas pelo entrevistador (Se houver): _____



Doação das entrevistas gravadas

Em consideração ao trabalho de pesquisa que o projeto Recordança está realizando sobre a dança cênica no Recife nas últimas décadas do século vinte, eu MARIA PAULA COSTA REE concordo em doar ao acervo do projeto Recordança o meu depoimento, representado pelo número de acesso dado abaixo.

Este(s) DVD(s) e seu(s) transcrito(s) acompanhantes são o resultado de entrevista(s) voluntária(s) gravada(s) comigo. Todo leitor deve ter em mente que ele está lendo o transcrito do meu discurso falado, e que o documento primário da minha palavra é o DVD, não o transcrito.

Compreendo também que o Recordança poderá, a critério de seus organizadores, permitir aos profissionais interessados assistirem a este(s) DVD(s), lerem o(s) transcrito(s) do(s) mesma(s) e utilizá-los para suas pesquisas artísticas ou para fins acadêmicos educacionais.

Nota do Recordança:

As entrevistas transcritas retornarão aos autores entrevistados para que leiam e aprovelem os trechos para divulgação posterior. Sendo assim, nenhuma cópia das fitas ou transcritos será feita e nada poderá ser utilizado para publicação, sem a devida autorização do autor entrevistado e da supervisão da Diretora Geral do Recordança.

Assinado

ENTREVISTADO _____

ENDEREÇO _____

Local de Data: _____

DIRETOR DO RECORDANÇA _____

ENDEREÇO _____

Local de Data _____

NÚMERO DE ACESSO: _____

RESTRIÇÕES exigidas pelo entrevistador (Se houver): _____

Anexo 8 - Roteiro da entrevista que seria realizada com Ariano Suassuna

Roteiro de entrevista com Ariano Suassuna

Por Roberta Ramos Marques

Relação com a dança

- O senhor conseguiria, a partir de um olhar de hoje, identificar e definir o que é que faltou em cada uma das tentativas de realização de uma dança armorial?
- O que faltou em *Os Medalhões*, de Ana Regina; em *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, de Flávia Barros; e na continuidade da trajetória do Balé Popular?
- Dos espetáculos do Balé Popular do Recife / Balé Brasília, o Senhor considera algum que seja mais próximo das propostas armoriais? Por quê?
- Qual a sua visão sobre a relação dos espetáculos de dança com os roteiros que o senhor criou para esses espetáculos?

Movimento armorial x conceitos

- O Senhor identifica, na trajetória do Movimento Armorial, mudanças na sua visão e na de outros artistas quanto a forma de pensar alguns aspectos, como **identidade nacional** e a **cultura popular**?
- Qual o papel da cultura de massa na construção da identidade brasileira, na relação com a cultura popular e qual deve ser a relação das políticas culturais com a cultura de massa?

Grupo Grial

- Dentre as tentativas de criar uma dança armorial, como o Senhor avalia os resultados atingidos pelo Grupo Grial? Por quê?
- O grupo atinge os propósitos de uma dança armorial? Por quê?
- Qual a visão do Senhor sobre a trajetória do Grupo Grial? Sobre as mudanças, o que avalia como positivo e como negativo?
- Como o Senhor avalia o diálogo que o Grupo Grial vem estabelecendo, em toda sua trajetória, com o pensamento do Movimento Armorial?
- Como o Senhor vê, especialmente, o resultado dos espetáculos *A Demanda do Graal Dançado*, *As Visagens de Quaderna* e *Ilha Brasil Vertigem*? Identifica um processo evolutivo através desses 3 espetáculos? Como?

Outras experiências

- Como o senhor avalia resultados isolados em dança como o trabalho de Antonio Nóbrega até hoje, o do espetáculo *Pernambuco do Barroco ao Armorial*, o de Ângelo e Catarina em São Paulo (o Senhor conhece?)?

Anexo 9

Roteiro de entrevista com Kleber Lourenço

Relação com o movimento armorial

- A) Você tinha afinidade com a forma como são pensados conceitos como cultura popular, povo e identidade nacional no Movimento Armorial?
- B) Qual sua relação com os resultados estéticos de obras armoriais de outros domínios artísticos?
- C) Você identifica algum elemento divergente entre seu modo de pensar a cultura popular e a identidade nacional e o que se delineia no Movimento Armorial?

Sobre o espetáculo *As Visagens de Quaderna*

- A) Processo de treinamento corporal - técnicas utilizadas no processo de preparação e de criação.
- B) Qual a relação nesse espetáculo com a obra em que ele é inspirado?
- C) Você poderia me falar sobre algumas questões quanto à criação coreográfica nesse espetáculo?
 - 13-autoria no processo de criação
 - 14-tratamento dos folguedos (quais?)
 - 15-relação entre passos x contexto mais amplo dos folguedos
 - 16-reelaboração dos folguedos - danças (passos, corporeidade) e narrativas (estrutura do folguedo)
 - 17-uso de improvisação (houve?)
- D) Tratamento dos demais elementos cênicos - iluminação, trilha, cenário, etc. - Foram pensados em coerência com a forma como foi criada/pensada a movimentação corporal?
- E) Você identificaria elementos/referências que foram importantes ou que contribuíram de alguma forma para mudanças no decorrer da trajetória do grupo Grial?

Anexo 10 - Carta de Ariano Suassuna sobre o Grupo Grial

Recife, 6 de Janeiro de 2007

Faz muito tempo que conheço Maria Paula Costa Rego e o Grupo Grial de Dança, que ajudei a criar quando, pela primeira vez, fui Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco; mais precisamente, em 1997, quando, juntos, apresentamos o espetáculo A Demanda do Graal Dançado.

De lá para cá - e cada vez mais entusiasmado - acompanhei sempre, de perto, a caminhada do Grial, através de outros espetáculos de Dança, tais como o Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo, As Visagens de Quaderma ao Sol do Reino Encoberto, Uma Mulher Vestida de Sol - Romeu e Julieta, Folheto V-Hemistério Sol, O Pasto Iluminado, Brincadeira de Mulato, Ilha Brasil - Vertigem e A Onça Castanha.

De tal modo, posso atestar, não somente a integridade de Maria Paula Costa Rego, como a grande qualidade artística dela e de seus companheiros do Grial.

Atenciosamente,

Ariano Suassuna

Anexo 11 - Textos de Ariano Suassuna sobre *A Demanda do Graal*

Suassuna, Ariano. O gesto e o Graal. *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 22, p. 20-22, jul. 1999.

O GESTO E O GRAAL

A Demanda do Graal Dançado é o nome do espetáculo que, estreando no Recife em 1998, foi encenado recentemente no Rio, na Fundação Cultural Banco do Brasil, sendo aplaudido de pé pelo público e muito elogiado pela crítica. Seu título, que lembra o da novela de cavalaria A Demanda do Santo Graal, alude à busca, que há muito tempo empreendemos, de uma dança brasileira erudita, baseada em nossa dança popular.

A busca vem de longe. Em 1959, tentamos realizar nosso primeiro espetáculo em tal linha, com o roteiro intitulado Os Medalhões, escrito para uma música de Guerra Peixe e coreografado por Ana Regina, professora de dança no Recife. O espetáculo estreou no Teatro Santa Isabel, com Eliane Vieira, Silvia Suassuna e Elvira d'Amorim nos papéis principais.

Dezessete anos depois, fizemos nova tentativa, com a criação do Balé Armorial. O que se pretendia com ele, como escrevi na época, era "encontrar uma dança realmente brasileira, feita a partir do que existe de dança, teatro e mímica em nossos espetáculos populares, principalmente o Auto de Guerreiros, os Caboclinhos, o Maracatu-Rural, e o Cavalo Marinho". Quando atingíssemos o que pretendíamos (continuava eu), "não haveria mais superposição da dança popular à européia; nosso sonho é ver coreógrafos e bailarinos criando, pela fusão, uma dança nova e brasileira, valendo-se, para tanto, das técnicas que aprenderam no balé clássico ou na dança contemporânea, e lançando mão, ainda, dos passos, devidamente codificados, que terão aprendido com os dançarinos, atores e mímicos dos nossos espetáculos populares".

O Balé Armorial estreou no Teatro Santa Isabel, no Recife, no dia 18 de junho de 1976, com coreografia de Flávia Barros. A música, dirigida por Antônio Madureira, era tocada ao vivo pelo Quinteto Armorial; e o espetáculo, que contou com a participação do famoso Cavalo Marinho do Capitão Antônio Pereira, intitulava-se Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados. No programa, afirmava eu estar consciente dos riscos que corríamos: "Por um lado, ficar apenas repetindo, em segunda mão, a dança européia convencional; por outro, cair naquilo que chamam de estilização do folclore" (e que é, talvez, pior do que a primeira alternativa). E continuava:

"No entanto, a oportunidade que temos, no Brasil, de realizar uma dança nacional é tão grande, que resolvemos começar de qualquer maneira, mesmo que, em alguns casos, tivéssemos que partir do nada.

"O problema não era fácil, principalmente a se levar em conta nossas peculiares condições brasileiras. Entenda-se: se fôssemos franceses ou alemães, far-se-ia facilmente a dança tradicional; se fôssemos balianos, far-se-ia a dança peculiar e nacional de Bali, e, num caso ou noutro, tudo estaria resolvido.

"Acontece que somos brasileiros, e, no caminho pelo qual enveredamos, o que se procura é fundir, numa união de contrastes, as nossas raízes culturais mais importantes: a da tradição européia, mediterrânea e ibérica com a da tradição popular, que, no caso de nossas danças e espetáculos populares, seria o equivalente de 'balés nacionais', como o de Senegal ou da Índia. É como se, no Senegal, a escolha tivesse que ser feita entre a arte nacional, realizada pela antiga colônia, e a arte superposta, vinda da metrópole.

"No Brasil, porém, nosso desejo é unir, dentro de nossas próprias fronteiras, a dança herdada da antiga metrópole à dança nacional; ou melhor, para ser mais preciso: quando atingirmos o que realmente desejamos, trata-se de colocar a técnica tradicional erudita (clássica ou contemporânea) a serviço da dança brasileira tal como a sonhamos - dionisiaca, por um lado, hierática por outro, total, de festa, celebrativa e sagratória, na linha dos nossos extraordinários espetáculos populares. Resolvi então inventar, para o Balé Armorial, uma história que fosse a expressão dos nossos problemas e dificuldades, e o resultado foi esta Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados. O nome não foi escolhido por acaso: está aí para expressar o fato de que é, mesmo, uma iniciação; de que o nosso objetivo real só poderá ser alcançado depois; e também para exprimir a essência do que pretendemos - das nossas perplexidades, dos nossos sonhos, dos nossos erros, das nossas tentativas e esperanças.

É um problema (e também, a meu ver, uma aspiração de toda a cultura brasileira, de todo o Brasil): este problema e esta aspiração que aparecem hoje aqui, sob a feição particular da dança; a necessidade profunda e subterrânea de fundir a herança cultural européia em geral, e ibérica em particular, com a cultura do Povo, a mais apta a configurar a personalidade verdadeira do nosso grande país".

Era isto o que eu escrevia sobre o Balé Armorial, sem saber, porém, que, por outras vias, aquele espetáculo iria ser decisivo para a busca da dança com a qual sonhávamos. É que Antônio Carlos Nóbrega fazia parte do Quinteto Armorial e, naquele 18 de junho de 1976, estava no palco do Santa Isabel tocando rabeca e violino. Disse-me ele, uma vez, que, enquanto tocava, os dedos dos pés, dentro dos sapatos, ficavam se encolhendo e estirando, tanto era o desejo que o possuía de largar o instrumento e se unir à dança.

E o fato é que, dois anos depois, com A Bandeira do Divino, iniciava-se a série de grandes espetáculos que todo o Brasil hoje conhece - Figural, Brincante, Segundas Histórias e outros. Entusiasmado, escrevi sobre ele, no Diário de Pernambuco de 3 de dezembro de 1978, um artigo do qual destaco os seguintes trechos: "Espero que o Brasil não deixe cair no vazio A Bandeira do Divino, esse espetáculo de singular significado que Antônio Nóbrega, integrante do Quinteto Armorial, acaba de criar, dirigir, representar e estrear no Teatro Santa Isabel. Com a aparição, no palco brasileiro, dessa extraordinária, ágil, comovente (e, ao mesmo tempo, cortante, aguda, e satírica figura, criada e recriada por Antônio Nóbrega), agora posso dizer que surgiu a maneira de encenar, dançar e representar com a qual eu sonhava.

Antônio Nóbrega leva muito além e muito adiante o modelo que eu simplesmente imaginava: porque ele não é somente ator, mas mímico, cantor, dançarino e músico - tocador admirável de uma endemoniada rabeca, ágil, possessa e meio insana, como seu dono e como todo artista que se preza. O personagem que ele criou a partir do Mateus do Cavalo Marinho (e que, depois, seria chamado de Tonheta), se for levado adiante como é necessário e indispensável, vai significar, para o Brasil, o mesmo que O Vagabundo, de Chaplin, significa para o mundo de nosso tempo. Principalmente porque o nosso partiu não apenas de uma simples invenção individual, mas sim de um mito do chão subterrâneo, de uma invenção coletiva do povo brasileiro". Era o "graal dançado" que chegava e que, em 1998, teve mais dois anúncios alentadores: o já referido espetáculo realizado por Maria Paula Costa Rego, e Pernambuco, do Barroco ao Armorial, dirigido por Marisa Queiroga e coreografado por Heloísa Duque.

A Notícia - 20 de abril de 1999

Artigos
Grupo Grial de Dança
ARIANO SUASSUNA

No que se refere à dança, sempre achei que o caso do Brasil é semelhante ao da Espanha, ou, talvez mais ainda, ao da Rússia, onde ao lado da tradição importada do balé "erudito" (clássico ou "contemporâneo") existe a tradição, não menos importante, de uma dança nacional e popular, originada dos povos mongóis dominados pelos russos brancos e que está sendo desenvolvida e recriada, em pé de igualdade com as outras duas.

No Brasil aconteceu fato parecido, com a cultura ibérica dominando a que surgiu da mestiçagem de negros, índios, europeus pobres e asiáticos pobres, aqueles que, entre nós, deram origem ao "quarto Estado", isto é, à imensa maioria do nosso povo.

Por isso, experiências como as de Antônio Nóbrega são de vital importância para a recriação erudita da nossa dança popular. Foi por isso, também, que, na década de 50, escrevi o roteiro para um espetáculo de dança, "Os Medalhões", no qual, com música de Guerra Peixe e coreografia de Ana Regina, procurava impelir alguns jovens bailarinos pelos difíceis mas fascinantes caminhos da busca de uma dança brasileira erudita ligada ao popular.

Na década de 70 procurei a mesma coisa num empreendimento mais ambicioso, o Balé Armorial. Neste, com coreografia de Flávia Barros e músicas tocadas pelo Quinteto Armorial, tentamos a fusão do balé clássico com a dança popular, representada, no palco do teatro Santa Isabel, do Recife, pelo "Boi" do capitão Antônio Pereira. Originava-se daí o nome do espetáculo, "Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados".

Mas foi no ano passado que estreou, no Recife, o Grupo Grial de Dança, que, dirigido por Maria Paula Costa Rego, no dia 8 deste mês abriu, no Rio, o festival Dança Brasil.

A primeira coisa a elogiar no Grial e em Maria Paula foi a coragem com a qual enfrentaram dois terríveis preconceitos, reunindo três bailarinos de formação popular a três de formação erudita e colocando os seis para dançarem, juntos, ao som de um roteiro musical também imaginado sem qualquer preconceito. Levando-se em conta que a rabeca é um violino popular (e que o violino é o nervo e o osso do quarteto de cordas), "A Demanda do Graal Dançado" começa com mestre Salustiano tocando ao vivo sua rabeca. Passa a um "Quarteto de Cordas" de Villa-Lobos. E continua pelo "Entremeio para Rabeca e Percussão", de Antonio Nóbrega. Entra-se, aí, pelo quinto movimento de um "Quarteto de Cordas" de Beethoven, pois suas notas sincopadas lembram as do frevo. E o espetáculo conclui com os bailarinos dançando uma espécie de recriação erudita do frevo, obra composta por Antônio Madureira para flauta, violão, violino e violoncelo.

Esse foi o espetáculo aplaudido de pé pelo público de Dança Brasil. A jornalista Nayse López considerou-o "brilhante, porque despretensioso e reverencial, sem cair no folclore para turista ou na ingenuidade do trato com o popular". E conclui: "É espetáculo para ver, rever e lembrar com alegria que o Brasil é um país que dança".

- Ariano Suassuna, escritor/PE

Anexo 12 - Roteiro de *A Demanda do Graal Dançado* (1998) (Suassuna *apud* Siqueira, 2002: 77 e 78)

I

Ao fundo do palco, há uma espécie de Altar iluminado por velas e com um santuário vazio. Diante dele, os bailarinos conduzem um Andor, também vazio, uma Procissão imploratória, o que fazem ao som do Quarteto no. 1, para cordas, de Villa-Lobos, e da Romaria, do Mestre Salustiano. Os bailarinos homens usam roupas que aludem ao Mateus, ao Bastião e ao Birico. As das mulheres sugerem a da Mestra, a da Diana, a da Contramestra e a da Caterina [*sic*]. Não é preciso ser cópia, serão alusões, sugestões, recriações.

II

No segundo momento do espetáculo, o Andor é levado para fora de cena e, diante do Altar vazio, dança-se a Toada do Mateus e São Gonçalo do Amarante.

III

No terceiro momento, dança-se o Toque para Marimbau e Orquestra, de Antônio Madureira, e o Entremeio para Rabeca e Percussão, de Antônio Nóbrega.

IV

Ao terminar o Entremeio, à luz de velas, a Mestra sai de cena e volta com um grande Cálice verde, o Cálice do Graal. Ela fica no centro do palco, numa espécie de oferta, enquanto o grupo se dispõe em torno dela, e, ao som do Mergulhão, o Cálice é entregue por cada bailarino a um integrante do grupo. Assim ele passa sucessivamente de mão em mão. Depois é colocado no andor e, por meio de nova Procissão, é entronizado no Altar. Aí o grupo inteiro faz esteira para que os bailarinos escolhidos para isto dance o Frevo, como celebração e sagração final, semelhante à dança de Davi diante da Arca, porque o Graal da Dança Brasileira foi reencontrado.

Recife, 10 de novembro de 1997

Ariano Suassuna

Anexo 13 - Matérias sobre *A Demanda do Graal Dançado*

Jornal do Commercio - Recife, 19 de março de 1998

CULTURA

Suassuna aposta numa dança híbrida

por JOÃO LUIZ VIEIRA

Ariano Suassuna dá prosseguimento a seu projeto cultural Pernambuco/Brasil, que define sua linha de ação à frente da secretaria de Cultura, com a estréia de *A Demanda do Graal Dançado*, no Teatro Arraial, a partir de hoje e todas as quintas-feiras, às 21h. As sessões serão gratuitas. A coreografia é assinada por Maria Paula Rêgo e a direção de arte mostra o traço de Dantas Suassuna.

O espetáculo é um amálgama de dois gêneros da dança - o contemporâneo e o popular -, com interferências mútuas de suas técnicas. Segundo o escritor, essa idéia de fusão já havia sido proposta por ele nos anos 70 e só agora arrisca uma versão mais radical do objetivo. A história, extraída de uma novela-de-cavalaria do século 15, narra a aventura de 150 cavaleiros que partem em busca do cálice do título.

Graal é o vaso santo de esmeralda que, segundo tradição corrente nos romances de cavalaria, teria servido a Cristo na última ceia, e no qual José de Arimatéia haveria recolhido o sangue que Cristo jorrou quando o centurião lhe deu a lançada.

A coreógrafa diz que *A Demanda do Graal Dançado* "pretende chegar a uma linguagem brasileira de espetáculo". Ela lembra que há 16 anos vem convivendo com a cultura popular e tentando achar, à sua maneira, uma linguagem onde a dança contemporânea pudesse se juntar às danças populares, criando, assim, uma linguagem de dança própria e brasileira.

Maria Paula confessa que houve dificuldade em trabalhar com bailarinos de formações tão distintas - Fernanda Lisboa, Valéria Medeiros e a própria no contemporâneo, e Pedrinho Salustiano e Jafelis Nascimento no popular -, mas ela acredita que o norte era dispensar o mesmo tratamento estético a ambos os estilos.

A música de cena acompanha essa caráter híbrido, misturando Beethoven, Villa Lobos, Zoca Madureira e Antonio Carlos Nóbrega, contando, inclusive, com a participação luxuosa da banda de Mestre Salustiano.

Estréia hoje peça de Ariano Suassuna

A Demanda do Graal Dançado tem até músicas de Beethoven

Ivana Moura
Da equipe do Diário

Mais do que um espetáculo de dança, A Demanda do Graal Dançado reafirma a busca pela expressão brasileira. Caminha entre as técnicas da dança contemporânea e os passos da dança popular. A inspiração do título vem da novela de cavalaria A Demanda do Santo Graal, encenada em Portugal do século XV que narra a aventura de 150 cavaleiros à cata do cálice sagrado - onde se encontraria o sangue do Cristo, recolhido no momento de sua morte. E reforça uma ligação simbólica da perseguição por um universo artístico em que a formação do povo brasileiro esteja pulsante e se apresente de forma original e universalizada. “A Demanda do Graal Dançado pretende chegar à linguagem brasileira de espetáculo”, adianta a coreógrafa Maria Paula Rêgo.

Músicas de Villa-Lobos, Antônio José Madureira, Beethoven, Antônio Carlos Nobrega e Mestre Salustiano possibilitam traçar esse mosaico, enquanto unidade de contrastes barroca e brasileira. Os bailarinos Pedro Salustiano, filho de Mestre Salustiano e Jaflis Nascimento, herdeiro de Nascimento do Passo, defendem a inspiração popular e se junta às três bailarinas de formação erudita: Fernanda Lisboa, Valéria Medeiros e a própria Maria Paula.

Idealizado pelo escritor e secretário da Cultura do Estado, Ariano Suassuna, o espetáculo sinaliza a busca, criada a partir da mixagem do contemporâneo e popular, para ser o terceiro universo da dança brasileira. A direção de arte, cenário e figurino são do artista plástico Dantas Suassuna. “Acredito que estamos no bom caminho”, aposta a coreógrafa. Maria Paula volta ao Recife depois de nove anos morando na França. Vem investir na construção de uma dança de sotaque, de contornos, de essência brasileira.

A Demanda do Graal Dançado utilizou movimentos do cavalo-marinho, frevo, maracatu e caboclinho. É um mergulho de profundidade. Para chegar à criação de uma técnica corporal que leve em consideração o contexto e o modo de ser do brasileiro.

SERVIÇO

Espectáculo de dança A Demanda do Graal Dançado. Estréia hoje, às 21h, no Teatro Arraial. Só para convidados. A partir de quinta aberto ao público com entrada franca.

Fonte

Diário de Pernambuco
19/mar/98

Anexo 14 - Fotos de *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*









Anexo 15 - Programa de *Brincadeira de Mulato*

GRUPO
GRIAL

G

DE DANÇA

brincadeira de mulato

criação 2005

É o relato da vida de um personagem tirado de uma cidade na Zona da Mata pernambucana, o Luis Rodinha. Sua Vida e Paixão são cenário para um questionamento sobre a formação da identidade brasileira.

Luis Rodinha era brincante há 31 anos, de uma tradição popular chamada Cavalo Marinho, Caboclo, Plantador de cana de açúcar desde os 6 anos de idade e exímio brincante. Nasceu e morreu exercendo sua paixão sem nunca ter sido reconhecido.

Sua "brincadeira popular" faz parte de um passado que a memória do povo luta por manter viva, mas isso só será possível se forças políticas fizerem a sua parte.

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO
Maria Paula Costa Rêgo

VÍDEO
Luca Barreto

TRILHA SONORA
Andre Freitas

INTÉRPRETES
Seu Martelo, Emerson Dias e Fábio Soares

ILUMINAÇÃO
Luc Petit

OPERAÇÃO DE LUZ
Sávio Uchôa

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Flora Norberto

ARTE GRÁFICA
Casullo Comunicação e Design

O Grupo Grial de Dança
Foi criado em 1997 por Ariano Suassuna e Maria Paula Costa Rêgo com o objetivo de criar uma linguagem de dança inspirada nos folguedos populares do Nordeste. O corpo dançante, a música, tocada e o universo estético de suas peças coreográficas devem guardar o espírito brincante de nossas tradições para, a partir dele, criar uma dança contemporânea e armorial.

A parte que nos cabe
Trilogia de dança que traduz o amadurecimento de uma busca por uma linguagem contemporânea inspirada e escrita com bases na Cultura Popular Brasileira. Esta trilogia é uma forma poética de permear o universo das raças formadoras do povo brasileiro. Uma busca por uma corporalidade própria. Uma contação. A lenda do Paraíso Perdido, ou até mesmo dos Povos Misteriosos. Uma estética contemporânea inspirada nas nossas tradições.

A possibilidade de completar a trilogia A Parte que nos Cabe é acreditar que a dança contemporânea brasileira se constrói com a pluralidade própria ao seu povo. É descentralizar uma ideia sobre a Arte contemporânea, respeitando o princípio de que cada local possui seus instrumentos para a construção da sua própria linguagem.

Agradecimentos
Olga Lustosa Costa Rêgo, Ariano Suassuna, Pedro Mendes, Sinésio Monteiro Filho - Secretário de Cultura da Cidade do Condado, João Paulo da Silva - Diretor de Cultura da Cidade do Condado, Ana Rosal, Jair Pereira, Secretária de Cultura da Cidade do Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Paula de Renor - Armazém 14, Teatro de Santa Isabel, Centro Apolo-Hermilo, alunos do curso de iluminação Criações Improváveis, Adélia Coelho - Albino Silva, Neide da Silva, Flávia da Silva, Paulo Barbeiro, Norberto, Bibi, Moça, Nivea, Milo, Marnau, Nutela Delicatessen e todos aqueles que colaboraram direta e indiretamente para esta criação.

Anexo 16 - Programa de *Ilha Brasil Vertigem*

GRUPO
GRIAL



DE DANÇA

ilha

brasil
vertigem

criação 2006

Fala da descendência dos povos indígenas através de uma narrativa abstrata sobre a visão de mundo do Caboclo. Partindo das imagens do Maracatu Rural (manifestação popular de grande força na região da cana de açúcar em Pernambuco), adentramos na vida dos caboclos de lança do Maracatu Leão de Ouro do Condado e na relação de paixão e religiosidade de cada um deles para com esse "brinquedo popular".

DIREÇÃO E COREOGRAFIA
Maria Paula Costa Rêgo

ASSISTENTE DE COREOGRAFIA
Emerson Dias

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Mestre Biu

INTÉRPRETES
Fábio Soares, Emerson Dias, Sebastião de Lima, Marcos da Silva, Aguinaldo Roberto da Silva, Pino da Silva, Rosildo Mares e Bel Piola.

DIREÇÃO DE ARTE E CENÁRIO
Maria Helena Costa Rêgo

ACESSÓRIOS
Fábio Soares, Pino, Aguinaldo da Silva, Bel Piola, Emerson Dias, Rosil da Silva, Sebastião Martelo, Bau da Silva

TRILHA SONORA
Gustavo Vilar e Temo do Maracatu Leão de Ouro do Condado
Voz - Nêgo Inho e Antônio Caju
Gravação - André Sonoda
Assistentes de gravação - Helena Moreira e Pedro Dzelme (Unidade Móvel do Núcleo de Etmologia da UFPE)
Mixagem e Masterização - André Sonoda, Gustavo Vilar e Pedro Dzelme

VÍDEO
Mary Gatis, Pedro Luna, Çarunga, e Héliida Lima

ILUMINAÇÃO
Marisa Bentivegna

OPERAÇÃO DE LUZ
Sávio Uchôa

OPERAÇÃO DE SOM
Almir Negreiros

DIREÇÃO DE PALCO
Almir Negreiros

PRODUÇÃO
Maria Paula Costa Rêgo e Carla Carvalho

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Flora Norberto

ARTE GRÁFICA
Casullo Comunicação e Design




Este espetáculo foi desenvolvido pela Prefeitura de Ilhéus, com o patrocínio da Prefeitura de Ilhéus.



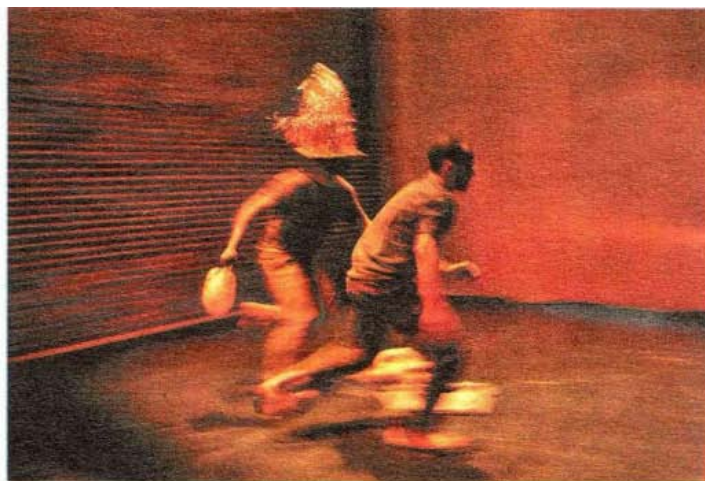



Anexo 17 - Cartão de divulgação de *Castanha sua Cor*



Anexo 18 - Matérias sobre a trilogia *A Parte que nos cabe*

Dança



O folgado do cavalo-marinho inspira todos os movimentos da coreografia

Vamos brincar

BRINCADEIRA DE MULATO

Brinquedo: mescla entre a dança e a poesia. **Brincantes:** o Grupo de Dança Grial alegria com passos tradicionais em linguagem contemporânea

O clima contagiante dos folgados e das danças populares que agitam Pernambuco durante todo o ano dão o tom para o Grupo de Dança Grial. Sob o comando da diretora e coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, bailarinos apresentam o espetáculo **Brincadeira de Mulato**, inspirado no cavalo-marinho, uma brincadeira que mistura dança, música e poesia, de hoje (13) a domingo (15) na Galeria Olido.

Antes de mergulhar em "Brincadeira de Mulato", vale conhecer a história do Grial. O grupo nasceu em 1997 a partir das idéias de Ariano Suassuna, de pesquisar manifestações populares e relacioná-las com a cultura erudita. "Nosso

objetivo é recuperar a linguagem da dança tradicional, principalmente das famílias que transmitem esse conhecimento de geração para geração", explica a diretora. Ou melhor, a brincadeira. Sim, de acordo com a tradição, ninguém dança um folgado, mas brinca. Os brincantes representam os mesmos personagens e repetem os mesmos passos por anos.

"Em alguns casos, depois de décadas, eles não conseguem separar a realidade da brincadeira. Pessoas que dividem a vida entre o corte da cana-de-açúcar e em manter as brincadeiras vivas através dos anos. Essa dedicação sem limites e sem recompensas é o mote de 'Brincadeira de Mulato'", destaca Maria Paula.

Em cena, os intérpretes partiram dos passos do tradicional cavalo-marinho para criar uma linguagem própria. "Ao tirarmos os passos do contexto popular, criamos algo que dialoga com o mundo contemporâneo". (Karla Dunder)

Onde: Galeria Olido. Av. São João, 473. **Quando:** Hoje (13) e sáb., 20h; dom. (15), 19h. **Quanto:** grátis.

Teatro

9

PESQUISA DA MOVIMENTAÇÃO
DOS BRINCANTES NORTEIA
COREOGRAFIA DE MARIA PAULA
NO NOVO ESPETÁCULO



Julio Jacobina/DP

Vida de caboclo pelo olhar da dança

Grupo Grial
reinterpreta
herança do
maracatu rural em
*Ilha Brasil -
Vertigem*, que
estréia neste sábado
no Armazém

PÉROLA BRAZ
ESPECIAL PARA O DIA

Herança cultural da Zona da Mata, o maracatu rural é popularizado por conta do carnaval e, ao mesmo tempo, pouco conhecido do grande público com relação à sua inserção no cotidiano dos que brincam e sua complexidade estética. A figura do manto colorido, flor no canto da boca e versos na ponta da língua é explorada, a visão de mundo do caboclo, no entanto... Com este argumento, a coreógrafa Maria Paula Costa Régio, diretora do Grupo Grial de Dança, estréia amanhã, às 20h, no Teatro Armazém, o novo espetáculo *Ilha Brasil - Vertigem*, e, também amanhã, às 18h30, reestréia *Brincadeira de mulato*, este no Teatro Hermilo Borba Filho. Os dois trabalhos figuram na trilogia *A parte que nos cabe*, projeto que une espetáculos em

busca de uma linguagem contemporânea de dança inspirada na cultura brasileira que será completado ainda este ano, com a estréia do solo *Onça costurinha*, em novembro, em São Paulo.

Ilha Brasil - Vertigem é fruto de uma residência que Maria Paula realizou no município de Condado com brincantes do maracatu rural. Desde o mês de junho, a coreógrafa promoveu oficinas na cidade em função do espetáculo, que foi montado junto aos bailarinos Emerson Dias (há oito anos no Grial) e Fábio Soares (neto do mestre Bili Alexandre) e caboclos de Lança do Maracatu Leão de Ouro de Condado. O foco do espetáculo, que une dança e vídeo, é, de fato, o caboclo, protagonista da coreografia, dos textos e da trilha sonora (dirigida por Gustavo Vilar). A reestréia de *Brincadeira de mulato* associa o conteúdo da dança contemporânea ao cotidiano de vários personagens reais,

plantadores e cana-de-açúcar e brincantes, também da Zona da Mata, confirmando a vocação do Grial em promover o diálogo entre profissionais de dança e brincantes da cultura popular.

SERVIÇO

Ilha Brasil - Vertigem

Quando: Sábados e domingos, às 20h
Onde: Teatro Armazém (Avenida Afrêdo Ustra, s/n, Bairro do Recife. Fone: 3424-5613)

Quanto: R\$ 10 e R\$ 5 (meia)

Brincadeira de mulato

Quando: Sábados, às 18h30
Onde: Teatro Hermilo Borba Filho (Avenida Martin Luther King, s/n, Bairro do Recife. Fone: 3224-1114/ 3424-5428)

Quanto: R\$ 10 e R\$ 5 (meia)

Observação: Na compra do ingresso de *Brincadeira de mulato* ganha-se um cupom para pagar meia-entrada em *Ilha Brasil*, ou vice-versa. Uma hora antes dos espetáculos, os ingressos serão disponibilizados para venda na bilheteria dos teatros.

iver

Online: <http://www.fishbase.org>

CABIDLOS REDESCOBREM A
DANÇA TRABALHANDO A
CONSCIÊNCIA CORPORAL
ABAIXO, A COREOGRAFA
MARIA PAULA COSTA RÊGO

Brincantes em novo compasso

MISSELA FALCÃO
ESPECIAL PARA O DIÁRIO

Cabeça adentro no canavial, a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo está em Condado, Zona da Mata Norte do estado, em processo de criação do mais novo espetáculo do Grial.

Ilha Brasil - Vertigem. É a segunda montagem de uma trilogia, sobre a formação da identidade brasileira, a ser concluída em 2007, ano em que a companhia completa dez anos. Com patrocínio da Chesf e recursos obtidos pelo Klaus Viana (prêmio promovido pela Funarte), Maria Paula passou a residir em Condado, desenvolvendo pesquisa coreográfica em cima do maracatu rural, que agora entra na quinta e penúltima semana. A estreia acontece dia 2 de setembro, no Teatro Armazém.

Pode-se dizer que essa é a pesquisa mais aprofundada do Grial na cultura popular. Não apenas pelo projeto de residência. Seguindo uma estética armorial, todos os espetáculos do grupo sempre caminharam paralelamente com a tradição, buscando o que há de contemporâneo nos folguedos, que surgem como inspiração coreográfica. Na última monta-

gem que abre a trilogia, *Brincadeira de Mulato*, o Grial se fechou no cavalo-marinho. Porém, está mais para a abstração do que para o próprio folguedo, centrando no imaginário de um brincante, seus sonhos e dificuldade de se separar do personagem Mateus. O *Ilha Brasil* é o brinquedo em si. Todos os elementos do espetáculo vêm do maracatu rural.

Condado - O mergulho nesse universo começou antes mesmo da residência, quando a coreógrafa se vestiu de caboclo-de-lança, no carnaval deste ano, e se apresentou com o Maracatu Leão de Ouro, grupo que está sendo estudado. "Morando em Condado, pude conviver com os velhos caboclos e com as sambadas (uma espécie de treino do maracatu sem as fantasias). É uma bolha de criação, pois você se afasta das interferências e se concentra no trabalho. Lamento não ter colocado isso em prática antes", diz ela. Mas por que a escolha de Condado, se há maracatus de outras cidades, como Nazaré da Mata, até mais conhecidos? "Aqui tem marulengo, ciranda, cavalo-marinho, maracatu rural... Lugar de onde saíram grandes rabqueiros como Luiz Paixão, Antônio Teles e Bú Roque. Acho isso um fenômeno".

É também a cidade da mais recente aquisição do corpo de baile do Grial, Fábio Soares, neto de Bú Alexandre, o mestre do Leão do Ouro e do cavalo-marinho Estrela de Ouro, que participou do Brincadeira. Em *Ilha Brasil*, dançam Emerson Dias (há oito anos no grupo), Fábio Soares e mais seis "caboclos". Agnaldo, Rivaldo, José Marco (filhos de Bú Alexandre), José Roberto, Rosil e Sebastião, vulgo Martelo, há 50 anos brincando como Mateus e há 49, como caboclo-de-lança.

Maria Paula tenta reproduzir nos caboclos o mesmo que fez em Fábio, despertando a consciência corporal. "Parece que saindo do contexto do maracatu, eles não sabem dançar. Não é verdade", defende ela. Nesse processo, o problema está em não perder a naturalidade. "Outra dificuldade é que eles não estão acostumados a contribuir para a criação, como os bailarinos contemporâneos", completa. Aos poucos, os brincantes passam a se apropriar dessa nova linguagem, conforme relata Rivaldo Silva. "É maracatu e não é. Temos que pensar nas coisas que a gente faz no natural. Era estranho, no início, dançar sem música também. Mas já me acostumei. Dei até a ideia de colocar algumas manobras".

Tese de Ariano Suassuna inspira trilogia

Em conversa com Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial que inspira o Grial, sobre sua vontade de montar um espetáculo sobre a identidade cultural, Maria Paula Costa Rêgo descobriu uma reliquia: uma tese defendida por ele, em 1976, para a livre docência na UFPE. *A onça castanha e a Ilha Brasil, uma reflexão sobre a cultura brasileira* discute o caráter mestiço do brasileiro que não se resume na cor, ampliando para o resultado da convivência entre as raças branca, negra e indígena. É dessa tese que Maria Paula toma emprestado o nome do espetáculo e o conceito da trilogia. Em *Brincadeira de Mulato*, foi a miscigenação do branco com o negro. Em *Ilha Brasil*, é o negro com o índio. E na terceira montagem, a *Onça Castanha*, Maria Paula encenará um solo que representa a união das três raças.

"Tem duas imagens que me perseguem nessa idéia de *Ilha Brasil*. Ao me perder no meio das canas e encontrar num terreiro de uma casinha de

taipa, um monte de caboclo a dançar... Isso é um universo paralelo que me remete à idéia de ilha mesmo. Por outro lado, esses brincantes fazem parte de uma camada que está ficando soterrada. Os caboclos-de-lança são portadores de uma cultura que a gente não tem mais acesso, que são os romances populares, as loas, as histórias e os mistérios", explica a coreógrafa.

Dessa forma, ao lado da criação do espetáculo, o Grial promove oficinas com descendentes de maracatuzeiros. "Essa meninada cresce e depois fica com vergonha de brincar. Nas oficinas, trabalhamos espaço, tempo e corpo, porque acho que com esses conhecimentos técnicos podemos dar outra história ao maracatu. Mas tem o lado da consciência política, mostrando que eles fazem parte da cultura brasileira e que devem lutar pela sobrevivência do folguedo, cobrando que as prefeituras o incluam nas festas da cidade, porque senão só vem banda brega", defende. (M.F.)

Buscando a essência da brincadeira

"Ano que entra eu brinco de caboclo. Passei logo pra família. Não sei se volto. O maracatu é pau mesmo. O caboclo espera o ano todo pra pegar o cabra no carnaval. E num tinha esse negócio de mulher no maracatu não. Era só homem, até de baiana". O depoimento de Martelo, que inicia o espetáculo, demonstra as transformações pela qual passou o maracatu rural. Nos últimos anos, o caboclo-de-lança, antes observado com estranheza e medo, virou símbolo da cultura pernambucana e algo bonito de se ver no carnaval. Dentro desse contexto, é curiosa a criação do *Ilha Brasil*, sob o aspecto da espetacularização do que já se transformou em espetáculo.

O maracatu rural tem origem na árdua lida no canavial e os aspectos violentos refletem a contestação dessa vida sofrida, embora encarada de forma guerreira. O bater do surraço, indumentária com os sinos, serve para intimidar e mostrar força. Dentro da mestiçagem do negro com o índio, há ainda um cruzamento do candomblé com os ritos indígenas, no canto da Jurema, usado pelo caboclo como proteção para briga. A nova geração de caboclos, a exemplo de Fábio Soares, ainda respeita a abstinência sexual dias antes e durante o carnaval, mas não vivencia os antigos rituais. "As fantasias antes eram pequenas, porque o caboclo pula

tenso da representação, com aquele "desconjuntado" da sambada, em que os caboclos dançam mais livremente sem o peso da fantasia.

A histórica violência do maracatu também marca a coreografia, com várias seqüências que sugerem luta entre eles. Sons do canto da Jurema, captados em um terreiro, assim como a dura realidade dos maracatuzeiros estão no vídeo que está sendo produzido pela VJ Mary Gatis. "As imagens serão projetadas em dois telões e caminham para a abstração. São mais contemplativas, contextualizando o maracatu", conta Maria Helena Costa Rego, responsável pela cenografia.

O trabalho da equipe técnica do *Ilha Brasil* está sendo feito em visitas a Conrado. Os sons da culca, tarol, gonguê e ganzais foram gravados separadamente em apresentações ao vivo do termo nas sambadas, assim como as loas, os sumpas e as marchas entoadas pelo mestre caboclo e por Martelo. O figurino traz elementos que refletem os mistérios do maracatu, como o lenço, o cravo e os óculos. "Tudo tem uma explicação lógica, mas eles sempre mistificam. Os óculos de sol são comparados por eles aos olhos de um animal. Mas também não vamos usar a gola (roupa bordada com lantejoulas que envolve o caboclo) por se aproximar muito do folclore", conclui Maria Paula. (M.F.)



MARTELO: "DISPUTA HOJE É PELA GRANDEZA"

va cerca, corria o mundo andando de pés", lembra Martelo. Mas a disputa hoje é pela grandeza e beleza das roupas.

"Tento me afastar do maracatu enquanto espetáculo e me aproximar da essência da brincadeira. O que me interessa é o corpo dançante", diz a coreógrafa Maria Paula Costa Rego. Enquanto movimento, ela tenta encontrar a união do corpo

<http://www.fabricasaopaulo.com.br/articles.php?id=336>



Onça Castanha

Grupo Grial de Pernambuco

Onça Castanha faz parte de uma trilogia em dança intitulada '**A Parte que nos Cabe**', que celebra 10 anos de pesquisa do Grupo Grial em busca de uma linguagem contemporânea de dança inspirada e escrita a partir das tradições populares.

Nesta trilogia, o Grial mergulha na memória do povo brasileiro trazendo o *brincante** para construir com seu corpo e suas lembranças uma dança que traduza a força, a poesia e a beleza intrínseca ao universo a que pertence.

Onça Castanha é a terceira parte desta trilogia, onde o solo de Maria Paula, idealizadora do Grupo Grial junto à Ariano Suassuna, nos coloca diante de um corpo construído a partir da herança dos povos negros, brancos e pardos, à serviço da contação de histórias sobre essa formação cultural - romances populares, antigas loas e canções, tradição corporal apresentada como linguagem, memória já quase soterrada pelo tempo.

Distinta das outras peças da trilogia, **Onça Castanha** apresenta uma bailarina de formação erudita permeando elementos da tradição popular com vigor e sutileza necessária para tratar o tema sobre o olhar que temos de nós brasileiros e os vários países contidos num mesmo Brasil.

***brincante**: aquele que participa dos folguedos populares tradicionais

Grupo Grial comemora 10 anos com circulação pelo interior de Pernambuco

A turnê, que passa por cinco municípios, tem patrocínio do BNB de Cultura. Em cada cidade, será apresentada a trilogia “A Parte que Nos Cabe” e realizada oficina de dança.



O Grupo Grial de Dança, criado pela bailarina e coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo e pelo escritor Ariano Suassuna, comemora este ano uma década de pesquisa e criação em dança contemporânea. Uma das comemorações é o circuito da trilogia completa “A Parte que nos Cabe” pelo interior de Pernambuco, com patrocínio do Programa BNB de Cultura, do Banco do Nordeste. A trilogia de espetáculos traduz o amadurecimento do grupo na busca por uma linguagem contemporânea de dança inspirada nas tradições populares.

A festa da dança do Grial teve início na última sexta-feira em Ibimirim e no próximo dia 12 deste mês chega a Petrolândia. Até novembro, a companhia segue por mais três municípios - Condado, Sertânia e Caruaru. Quem quiser acompanhar a turnê pela Internet pode acessar www.grupogrial.blogspot.com, onde são publicadas fotos e textos. **Confira abaixo o cronograma de apresentações, as sinopses e fichas técnicas dos espetáculos.**

O Grupo Grial também aprovou projeto no Sistema de Incentivo à Cultura da Prefeitura do Recife (SIC - Recife), mas a temporada na capital ainda não tem previsão de estréia, pois ainda não foi realizada a captação de recursos.

Durante a circulação BNB de Cultura, o Grupo Grial apresenta os espetáculos “Brincadeira de Mulato” (2005), “Ilha Brasil - Vertigem” (2006), e “Castanha sua Cor” (inédito), que formam a trilogia “A Parte que Nos Cabe”. As apresentações são realizadas ao ar livre em praça pública, durante três dias em cada cidade, com acesso gratuito. A exceção é Caruaru, onde os espetáculos serão apresentados no Teatro do Sesc, mas a entrada continua gratuita.

Consciente de que o Interior do Estado não é uma rota artística e que, infelizmente, a ausência de trocas com os artistas locais é uma realidade, o Grupo Grial abrirá espaço para conversas informais sobre a dança e os processos de criação do Grupo Grial junto às tradições populares ao final de cada apresentação.

Além dos espetáculos, o Grupo Grial realizará, nos cinco municípios, oficina com adolescentes e jovens iniciantes em dança e teatro, a partir de 16 anos de idade. As inscrições são gratuitas e os interessados devem se dirigir à secretaria de cultura do seu município para efetuar a inscrição.

TRILOGIA - A idéia da trilogia “A Parte que Nos Cabe” surgiu da tese “A Onça Castanha e a Ilha Brasil”, uma reflexão sobre a cultura brasileira do também fundador do Grupo Grial, o escritor Ariano Suassuna. A trilogia que une a dança ao vídeo iniciou, em 2005, com “Brincadeira de Mulato”, montagem que trata da vida e do cotidiano de vários personagens populares reais, plantadores de cana de açúcar e integrantes do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, que habitam Condado, cidade da Zona da Mata pernambucana. O espetáculo traz como intérpretes-criadores, Emerson Dias (bailarino há oito anos no Grupo Grial), Fábio Soares (brincante, neto do mestre de maracatu Biu Alexandre) e Sebastião Martelo (o “Mateus” mais antigo e na ativa de Pernambuco).

Em 2006, este mesmo brincante, Sebastião Martelo, foi convidado para participar do então inédito “Ilha Brasil - Vertigem”, coreografia inspirada no universo fortemente religioso do maracatu rural (ou de baque solto). A dupla temporada foi realizada de 02 setembro a 01 de outubro de 2007, nos teatro Hermilo Borba Filho e Armazém. Além de participar das duas peças coreográficas, Seu Martelo foi convidado para fechar a trilogia integrando “Castanha sua Cor - Interseções coreográficas entre Tradição e Contemporaneidade”.

Para a concepção de “Ilha Brasil - Vertigem”, a diretora Maria Paula Costa Rêgo realizou residência de criação, no município de Condado, a 90 km do Recife, com intérpretes-brincantes do Maracatu Rural Leão de Ouro do Condado e do Cavalo-Marinho Estrela de Ouro. “Ilha Brasil Vertigem” teve patrocínio da Chesf e da Petrobrás, através do Prêmio Klaus Viana da Funarte.

O processo de criação do último espetáculo da trilogia foi iniciado no ano passado, quando foi inicialmente batizado de “Onça Castanha”. Neste momento, se tratava de um solo de dança contemporânea com coreografia e interpretação da bailarina e diretora do Grupo, Maria Paula Costa Rêgo, e direção em parceria com Maria Eduarda Gusmão. “Onça Castanha” ficou em curta temporada no Teatro Fábrica de 24 de novembro até 10 de dezembro, durante o projeto Primavera da Dança. Esta

nova versão tem novo título e novo formato: “Castanha sua Cor” é seu novo título e tem a opção de ser apresentado como um Duo (Maria Paula e Seu Martelo) ou como um Quarteto (onde se faz presente Emerson Dias e Fábio Soares).

INTÉRPRETE-CRIADORA - A longa trajetória de Maria Paula Costa Rêgo na dança foi iniciada com a professora Enila de Rezende e a argentina Maria Fux, com quem teve as primeiras aulas. Posteriormente, Maria Paula integrou o Balé Popular do Recife, dirigido por André Madureira, e teve seu primeiro contato com a Cultura Popular. Viajou para a França onde permaneceu por 11 anos. Por lá, além das atividades da licenciatura e mestrado na universidade, tornou-se aluna da Mestra Laura Proença (criadora de uma técnica própria, onde clássico e técnicas asiáticas se misturavam). De retorno ao Brasil, mergulhou de fato nas Tradições Populares, para dar início a pesquisa junto ao Grupo Grial. Em 1997, passou a conhecer e aprender com os Mestres Salustiano (cavalo marinho), Biu (cavalo marinho e maracatu rural/baque solto), Jafles Nascimento (frevo), Maurício do Maracatu de Baque Virado Estrela Brilhante, Paulinho Sete Flechas (caboclinho), e de Dona Militana (romanceira popular).

GRIAL - A iniciativa de misturar profissionais de dança e brincantes da cultura popular não é novidade na história do Grial, faz parte da tradição da companhia, que foi criada em 1997. A pedido de Ariano Suassuna, Maria Paula iniciou pesquisa e criação de uma linguagem gestual e coreográfica inspirada nas tradições culturais do Nordeste. O Grupo Grial já nasceu com esta mistura, um grupo de seis bailarinos, sendo três com formação erudita, e três com formação em danças tradicionais, que estrearam, em 1997, “A demanda do Graal dançado”. A partir daí, Maria Paula passou a integrar o grupo com novos bailarinos populares, com vivência nos folguedos tradicionais. No entanto, os brincantes são sempre conduzidos a desenvolver um trabalho de corpo e movimentos para levar a dança popular reconfigurada de forma contemporânea para o ambiente do palco, mas preservando a essência do terreiro.

Circulação de dança do Grupo Grial

- **IBIMIRIM** (Sertão - 43.513 habitantes - 333 km do Recife)

apresentações nos dias 05, 06 e 07/10, na praça da cidade - sempre às 19h
Oficina no dia 08/10

- **PETROLÂNDIA** (Sertão do São Francisco - 27.320 habitantes - 499km do Recife)

apresentações nos dias 12, 13 e 14/10, na praça da cidade - sempre às 19h
Oficina nos dias 13 e 15/10 - Informações: (87) 3851-1156 - falar com Jacirlene

- **CONDADO** (Zona da Mata - 21.797 habitantes - 90 km do Recife)

apresentações nos dias 19, 20 e 21/10, na praça da cidade - sempre às 19h
Oficina no dia 22/10

- **SERTÂNIA** (Sertão - 31.657 habitantes - 311km do Recife)

apresentações nos dias 26, 27 e 28/10, na praça da cidade - sempre às 19h
Oficina no dia 29/10

- **CARUARU** (Agreste - 253.634 habitantes - 130 km do Recife)

apresentações nos dias 02, 03 e 04/11, no Teatro do Sesc - sempre às 19h
Oficina no dia 04/11

Oficinas de dança com Grupo Grial - Inscrições gratuitas nas prefeituras e secretarias de cultura de cada município

Informações para imprensa: Flora Noberto - (81) 9282-5443 / floranoberto@gmail.com

Contatos Grupo Grial- Site: www.grupogrial.blogspot.com | **Email:** contato@grupogrial.com.br | Maria Paula Costa Rêgo (Direção e Coreografia) - (81) 9948-6648 | Carla Carvalho do Rêgo (Produção) - (81) 9922-5225

Sinopses e fichas técnicas dos espetáculos da trilogia “A Parte que Nos Cabe”

Brincadeira de Mulato - 2005

Peça coreográfica costurada por relatos de uma vida dedicada ao brinquedo popular. Momentos em que a separação entre realidade e sonho torna a vida insuportavelmente bela. Corpos de brincantes

(criadores intérpretes), provindos do cavalo marinho tradicional, colocando em cena, não o Cavalo Marinho possível somente naquele tempo e lugar, mas suas várias aberturas para o mundo, encenando um pouco daquilo de que ele trata, que pode ser um filme, uma coreografia, ou uma brincadeira. O espetáculo aborda o embate entre a dura realidade dos cortadores de cana da Zona da Mata norte de Pernambuco, sua difícil condição de trabalhadores rurais e a capacidade imensurável deles mesmos, como brincantes de cavalo marinho, de reinventar aquela realidade e ampliar suas vidas. Folia e trabalho misturados, varando as noites e os dias no meio dos canaviais. Juízo e fantasia girando no mundo.

Concepção e Direção: Maria Paula Costa Rêgo

Vídeo: Luca Barreto

Trilha Sonora: André Freitas

Intérpretes: Mestre Martelo, Emerson Dias e Fábio Soares

Iluminação : Luc Petit e Sávio Uchoa

Ilha Brasil - Vertigem - 2006

Recorte no universo do Maracatu Rural colocando em evidência seus mistérios através de uma escritura contemporânea. São visões poéticas sobre um grupo de pessoas que traz na sua história a luta para continuar pertencendo a um lugar e se manter na memória de um país.

Direção e Coreografia: Maria Paula Costa Rêgo

Assistente de Coreografia: Emerson Dias

Assistente de Direção: Mestre Biu

Intérpretes: Fábio Soares, Emerson Dias, Sebastião de Lima (Martelo), Marcos da Silva, Aguinaldo Roberto da Silva, Pino da Silva, Rosildo Mares e Bel Piola.

Trilha Sonora: Gustavo Vilar

Vídeo: Mary Gatis, Pedro Luna, Çarunga, e Héliida Lima

Iluminação: Marisa Bentivegna

Operação de Luz: Sávio Uchôa

Operação de Som e Direção de Palco: Almir Negreiros

Produção: Carla Carvalho

Castanha sua Cor (Exercício coreográfico entre Tradição Popular e Procedimentos Contemporâneos) 2007 - inédito

Peça coreográfica que nos coloca diante de uma maneira poética e abstrata de adentrar no subterrâneo da Cultura Brasileira, tendo como ponto de partida o Sertão Pernambucano. Esse subterrâneo, que nos leva aos tempos remotos, é trazido à tona através de uma fabulação sobre nossa formação cultural, reencontros com nossos mitos - romances populares, antigas loas e canções, tradição corporal apresentada como linguagem, memória já quase soterrada pelo tempo. Uma fresta no tempo nos possibilitando uma compreensão da nossa personalidade e visão de mundo.

Concepção: Maria Paula Costa Rêgo

Direção: Eduarda Maranhão, Eric Valença e Maria Paula

Intérpretes Criadores:

Exercício 1 - Maria Paula Costa Rêgo e Seu Martelo

Exercício 2 - Maria Paula Costa Rêgo, Seu Martelo, Emerson Dias e Fábio Soares.

Trilha Sonora: Hélder Vasconcelos

Vídeo: Hanna Godoy

Iluminação: Marisa Bentivegna

Figurino: Gustavo Silvestre

Cenário: Dantas Suassuna e Maria Paula

Anexo 19 - Modelo da ficha usada para análise dos espetáculos

Preparação do espetáculo

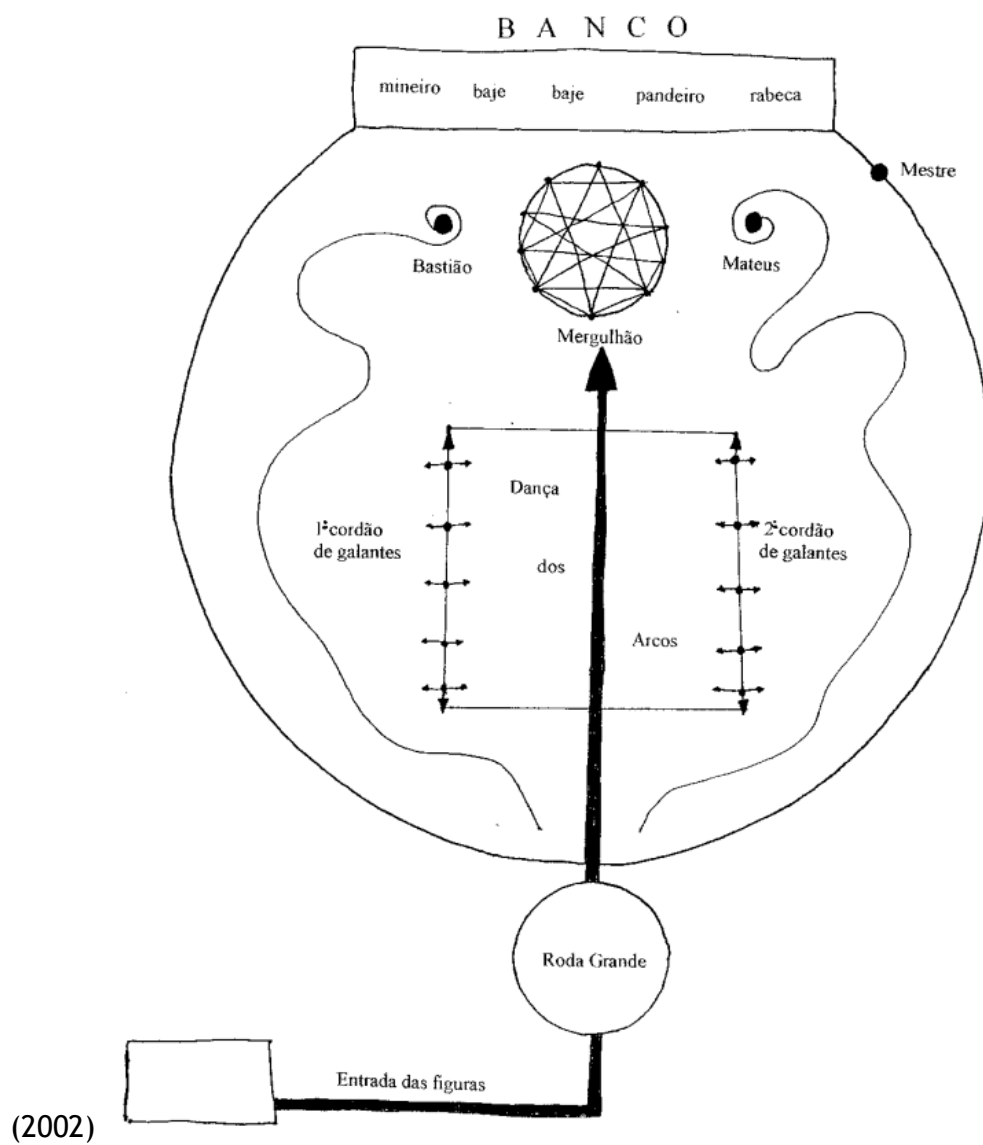
Espetáculos	Preparação e criação coreográfica	Pesquisa da cultura popular	Autoria no processo de criação	Coreógrafo x movimento armorial	Envolvimento dos demais criadores com o armorial
<i>A Demanda do Graal Dançado</i>					
<i>As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto</i>					
<i>Ilha Brasil Vertigem</i>					

Resultados dos espetáculos

Espetáculos	Relação com roteiros	Transposição de elementos da cultura popular	Resultado coreógrafo			
			Danças populares x outras “técnica” ou referências	Corporeidade predominante	Nível de uso de vocabulário (passos x recriação)	Significados da improvisação
<i>A Demanda do Graal Dançado</i>						
<i>As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto</i>						
<i>Ilha Brasil Vertigem</i>						

Anexo 20 - Desenho da roda do cavalo-marinho feito por Maria Acselrad

Geografia de uma roda de Cavalo-Marinho



Anexo 21 - Fichas técnicas dos espetáculos nas versões analisadas***A Demanda do Graal Dançado - 1998***

Roteiro: Ariano Suassuna

Concepção e coreografia: Maria Paula Costa Rêgo

Direção artística: Dantas Suassuna

Cenário: Dantas Suassuna

Figurino: Márcia Lima, Clezinho Santos e Dantas Suassuna

Músicas de autores registrados: Antonio Madureira, Antônio Carlos Nóbrega, Beethoven, Villa-Lobos

Músicas de domínio popular tocadas por: Murilo, Aldenes Nascimento, Welinton Salustiano, Compadre Válber

Bailarinos: Jaflis Nascimento, Pedro Salustiano, Maria Imaculada Salustiano, Viviane Madureira, Valéria Medeiros e Maria Paula Costa Rêgo.

As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto - 2000

Livremente inspirado no “Romance d’A Pedra do Reino” de Ariano Suassuna

Concepção e coreografia: Maria Paula Costa Rêgo

Direção de arte e cenário: Dantas Suassuna

Figurino: Dantas Suassuna e Maria Paula Costa Rego

Músicas gravadas: Zoca Madureira, Igor Stravinsky

Músicas tocadas ao vivo de/ e por André Freitas

Bailarinos: Emerson Dias, Kleber Lourenço, Maria Paula Costa Rêgo, Valéria Medeiros, Viviane Madureira e Aldenes Nascimento.

Ilha Brasil Vertigem - 2006

Direção e coreografia: Maria Paula Costa Rêgo

Assistente de coreografia: Emerson Dias

Assistente de direção: Mestre Biu

Intérpretes: Fábio Soares, Emerson Dias, Sebastião de Lima, Marcos da Silva, Aginaldo Roberto da Silva, Pino da Silva, Rosildo Mares e Bel Piola.

Trilha sonora: Gustavo Vilar

Vídeo: Mary Gatis, Pedro Luna, Çarunga e Hélida Lima

Iluminação: Marisa Bentivegna

Operação de luz: Sávio Uchoa e Luciana Raposo

Operação de som e direção de palco: Almir Negreiros

Produção: Maria Paula Costa Rêgo e Carla Carvalho

Anexo 22 - Vídeo-registro dos espetáculos analisados do Grupo Grial*

Imagem: Martelo em *Ilha Brasil Vertigem*

* O DVD que comporta os três espetáculos analisados foi entregue à banca na ocasião da defesa, mas não pode ser disponibilizado na biblioteca, uma vez que não possuímos os direitos autorais.