

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

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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**

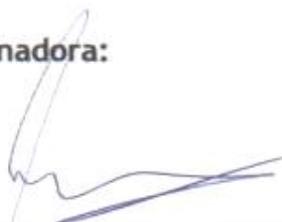
**809**

**CDD (22.ed.)**

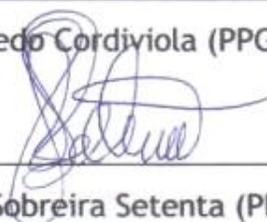
**CAC2008-56**

# **E**xaminadores

**Banca examinadora:**



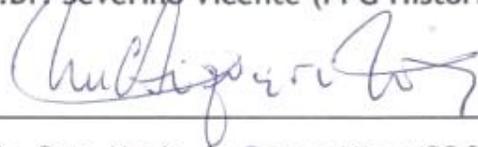
Prof. Dr. Alfredo Cordivola (PPGL-UFPE)



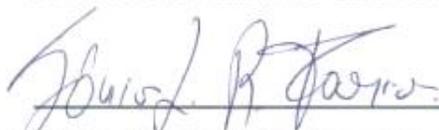
Profa. Dra. Jussara Sobreira Setenta (PPGDança-UFBA)



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

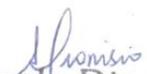
Declaro que **Roberta Ramos Marques** defendeu sua Tese de Doutorado – na Área: **Teoria da Literatura**, intitulada “**DESLOCAMENTOS ARMORIAIS: da Afirmação Épica do Popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao Corpo-História do Grupo Grial**”, neste Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPE,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

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

Recife, 26 de agosto de 2008.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. **Alfredo Adolfo Cordiviola** (Orientador)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> **Sônia Lúcia Ramalho de Farias**  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> **Maria do Carmo de Siqueira Nino**  
Prof. Dr. **Severino Vicente da Silva**  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> **Jussara Sobreira Setenta**

  
**Angela Dionísio**  
Coordenadora  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
SIAPE 1175847  
UFPE



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 Sodi* 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 Régo*, 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<sup>esumo</sup>

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 brasilera, 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 brasilera”, *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

**S**e 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.<sup>1</sup>

**Jane Desmond (1997: 49 e 50)**

---

<sup>1</sup> 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

	<b>Introdução</b>	13
	<b>Primeira parte (primeiro volume)</b>	22
<b>1</b>	<b>Culturas populares: da afirmação épica à compreensão das identidades populares como narrativas inacabadas</b>	23
	Identificações teóricas para desestabilizar as identidades	26
	Épico, Nação e identidades populares	45
	Para desestabilizar as identidades populares	63
<b>2</b>	<b>Movimento Armorial: poética e política</b>	77
	Histórico do Movimento Armorial	78
	Movimento Armorial, cultura popular e identidade nacional	87
	O Armorial como política cultural da mesmidade	105
<b>3</b>	<b>A afirmação épica do popular na narrativa da “Nação Castanha” de Quaderna e Ariano Suassuna</b>	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

	<b>Segunda parte (segundo volume)</b>	181
<b>4</b>	<b>Experiências, fundamentos e resultados de dança armorial</b>	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
<b>5</b>	<b>Dança, corpo e identidade</b>	241
	A materialidade do poder sobre o corpo na dança	243
	<i>Corpomídia</i> e identidade	253
	O corpo na dança armorial	257
<b>6</b>	<b>Grupo Grial: reformulações na demanda de um corpo armorial</b>	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: ampliando o passo</i>	304
	O presente: a parte que não nos cabe negar	332
	<i>Ilha Brasil Vertigem: o corpo-história do caboclo encenado</i>	336
	O corpo-história do Grupo Grial	356
<b>O</b>	<b>corpo armorial sem conclusão</b>	367
<b>B</b>	<b>ibliografia</b>	374
<b>A</b>	<b>nexos</b>	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 María 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 Nalba 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 ocasiões<sup>2</sup>, 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

---

<sup>2</sup> 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 poderemos, 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 RecorDança<sup>3</sup>, 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

---

<sup>3</sup> 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](http://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 Janeiro<sup>4</sup>. 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

---

<sup>4</sup> 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)

**E**m 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 exegético 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 criouliização. (1997: 18)<sup>5</sup>

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*, *criouliização*, *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:

---

<sup>5</sup> 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 triunfante<sup>6</sup>” 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

---

<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup> 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’,

<sup>7</sup> 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?”<sup>8</sup>.

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 biológica, 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

---

<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup>.

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 Latina<sup>10</sup>. 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

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

<sup>10</sup> 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)<sup>11</sup> 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

---

<sup>11</sup> 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 professam<sup>12</sup> sobre o rizoma, a reviravolta epistemológica proposta parece querer propagar-se ao

---

<sup>12</sup> 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)

Creemos 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 fundadores<sup>13</sup> (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

---

<sup>13</sup> 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 multilingüe “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, concebem 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 monolingüismo; 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”, Tylor 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 remanescente 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 pretense 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 Armazém<sup>14</sup>(...). (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

<sup>14</sup> 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 Salu<sup>15</sup>; 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,

---

<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup> 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

---

<sup>16</sup> 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*<sup>17</sup>, um trabalho produzido na área de Comunicação Social. A autora se ocupa, no entanto, de um quadro mais abrangente: o processo de

---

<sup>17</sup> 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 folguedo 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 folguedo, 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 camponesas 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 midiáticas

## **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 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. (Suassuna, 1977: 41)<sup>18</sup>

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

---

<sup>18</sup> 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 Francisco 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 afinamento, 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 poética<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> 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 Suassuna<sup>20</sup>, 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 Poesia<sup>21</sup>, 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 anúncio 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

---

<sup>20</sup> 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.”

<sup>21</sup> 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)<sup>22</sup> 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

---

<sup>22</sup> 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*<sup>23</sup>, 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 entremezes 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

---

<sup>23</sup> 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 teatrais<sup>24</sup>. 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 épico<sup>25</sup> 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 "conseqüência das injustiças sociais" (Reis, 2004/2005: 26), ao passo que Ariano Suassuna via a

---

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

<sup>25</sup> 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 Freyre<sup>26</sup>, Ariano Suassuna credits ao autor de *Casa grande & senzala*, bem como a Silvío 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

---

<sup>26</sup> 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 monolingüismo 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 mestiça<sup>27</sup>, ou “castanha”, atualiza-se no discurso teórico de Ariano Suassuna e no seu *Romance d’A Pedra do Reino* (1971)<sup>28</sup>. 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

---

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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?”<sup>29</sup>

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 folclore<sup>30</sup> - 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

---

<sup>29</sup> 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.php3?id=54> Acesso em: 18 Abril 2008.

<sup>30</sup> 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)<sup>31</sup>. 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 modernista<sup>32</sup>.

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)

---

<sup>31</sup> 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 ressignificação de símbolos da cultura popular.

<sup>32</sup> 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 defrontarmos 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)<sup>33</sup>. 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

<sup>33</sup> <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 Idelette 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 1969<sup>34</sup>, 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

---

<sup>34</sup> 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 tranqüilidade, 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 Regionalista<sup>35</sup> 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

---

<sup>35</sup> 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 pernambucanas 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/arg5625/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 Armoial do Nordeste e da montagem do espetáculo *Iniciação Armoial 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 Armoial: 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 Armoial 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: 47<sup>36</sup>). 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

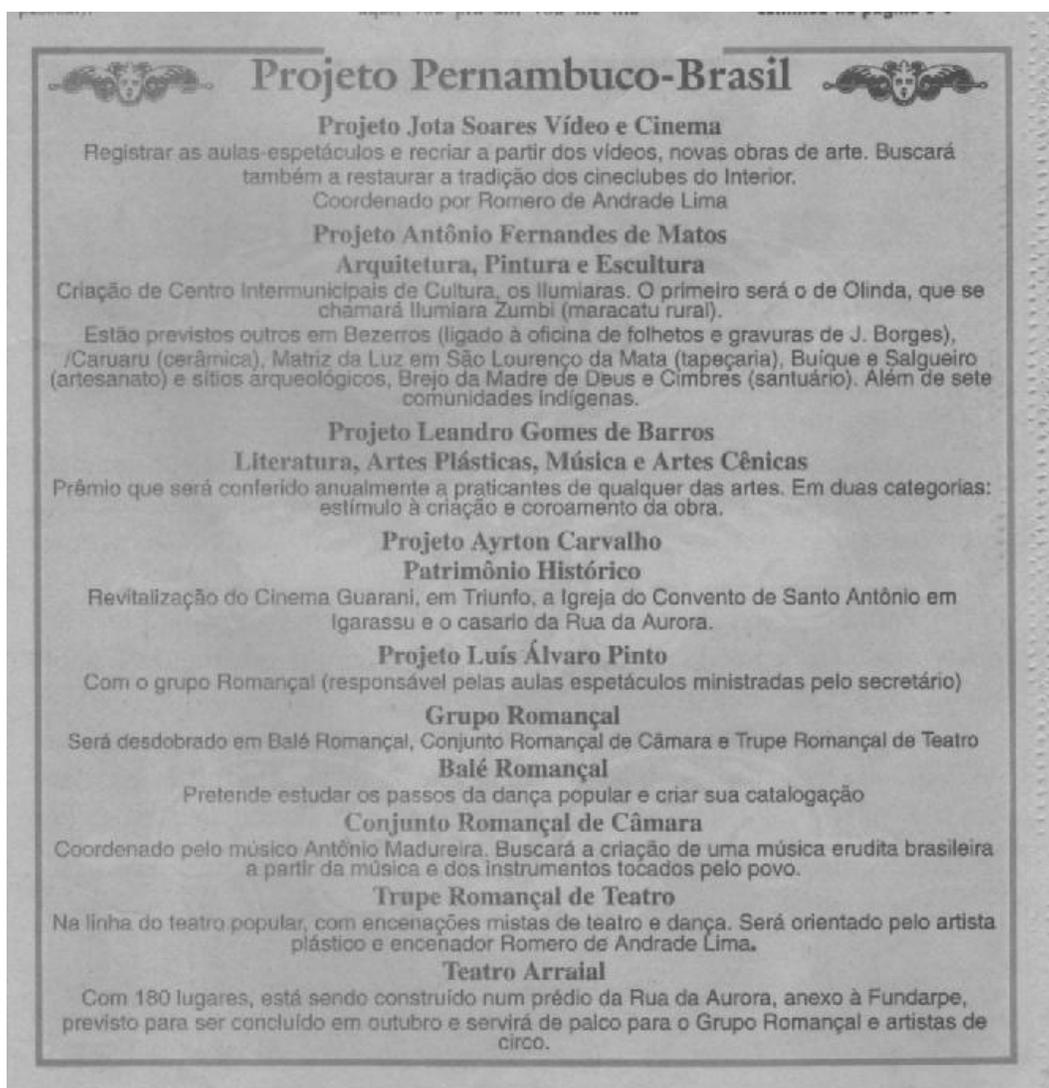
<sup>36</sup> Este depoimento de Jomard Muniz de Brito foi gravado, segundo Didier (2000: 47), “na residência do cineasta na cidade do Recife, em 6 de fevereiro de 1990”.

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 Estado<sup>37</sup>, 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

---

<sup>37</sup> 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”<sup>38</sup>.

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

---

<sup>38</sup> 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 classe<sup>39</sup>.

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

---

<sup>39</sup> 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 un “estado ético”, que merece lealtad universal y trasciende las identificaciones de clase.”

como a essência que transcende os interesses particulares<sup>40</sup>.” 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-la<sup>41</sup>. (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.

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

<sup>41</sup> 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 irreduzível 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*<sup>42</sup>. 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

---

<sup>42</sup> 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.*<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> 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 lembrança 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 europeia, 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 abrasileirante 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 europeias.

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*<sup>44</sup> 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 fatos<sup>45</sup>. 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

---

<sup>44</sup> 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”.

<sup>45</sup> 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 vassallos, 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 comunicações<sup>46</sup>, 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)

<sup>46</sup> 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 Melchíades 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”<sup>47</sup>. 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.<sup>48</sup> (Colombres, 1995: 156)

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

<sup>48</sup> 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 européia<sup>49</sup>.

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 Ferreira<sup>50</sup>, 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!

<sup>49</sup> 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).

<sup>50</sup> 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 Melchíades, a partir dos quais a possibilidade de tornar-se cantador tem a seguinte interpretação pelo narrador:

Intrigado, fui procurar meu Padrinho, João Melchíades, 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 Melchíades, 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 tradição<sup>51</sup>.

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”:

---

<sup>51</sup> 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*<sup>52</sup>, 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

---

<sup>52</sup>Segundo 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 localizada<sup>53</sup> (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).

<sup>53</sup> 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 solidária<sup>54</sup>. (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

---

<sup>54</sup> 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 ferosa 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”<sup>55</sup> 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

---

<sup>55</sup> 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 doída, 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 troncões 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)<sup>56</sup>

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 americanos<sup>57</sup>, 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:

<sup>56</sup>Tradução 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.”

<sup>57</sup>Facilitada 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 Cavalhada, 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, transmudando 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-cómo-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-cómo-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”, “dionísíaco 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 Melchiádes 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 Melchiádes. 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-tapuíia, 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 aqui<sup>58</sup>, 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”:

---

<sup>58</sup> 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. Calçado 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 monolíngüismo do discurso narrativo de Quaderna, pois “cada noção ideológica universal é sempre hegemônica 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 *pele 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 reinterpretção 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.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)